

**ALTERITÀ E SESSUALITÀ
NEL ROMANZO DI FERRARA
DI GIORGIO BASSANI**

Per certi grandi autori del Novecento italiano il sesso è stato spesso presentato dal discorso critico come un tema centrale e un'esperienza fondamentale, la cui analisi offre una chiave di lettura della loro intera opera, quando non illumina anche la loro vita di uomini: pensiamo in particolare a Pavese e Moravia. Per Bassani, invece, si è parlato poco di questo tema, nonostante l'autore non sia stato eccessivamente pudibondo nel rappresentare la vita di personaggi la cui sessualità non poteva venire del tutto occultata dal momento che l'autore li voleva *credibili*, cioè verosimili e realistici¹. Basterà accennare al posto del sesso e della sessualità nei tre romanzi in prima persona, con l'omosessualità di Fadigati che lo emargina e di cui approfitta Deliliers (*Gli occhiali d'oro*), con l'importanza per l'autore di quanto accade e soprattutto *non* accade nella camera di Micòl (*Il giardino dei Finzi-Contini*²), e con il ruolo torbido di Luciano Pulga, il quale fa da

¹ È stata osservata abbondantemente la ricorrenza di questa nozione di *credibilità* nei testi, in particolare nelle interviste, in cui Bassani espone i principi realisti della sua poetica narrativa.

² G. Bassani, *Meritare il tempo*, in Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 173-174: « il romanzo non è altro che la storia di quest'andata fino ai margini d'un certo giardino; e poi dell'essere entrati oltre le mura di quel giardino, di avere attraversato il giardino, di essere entrati poi nella casa che sta al

guida al protagonista adolescente, in una storia che corrisponde simbolicamente ad una uscita dall'infanzia, impartendogli varie lezioni su una materia che conosce bene (grazie alle sue letture erotiche, allo spiare le coppie nell'albergo dove risiede la sua famiglia, e alla pratica della masturbazione) : quella del sesso (*Dietro la porta*).

Tuttavia, in Bassani, il sesso costituisce un oggetto che, ogni qualvolta appaia alla superficie del discorso esplicito dei personaggi o dei narratori, presentandosi allora come un fenomeno da comprendere intellettualmente, viene subito respinto nella zona sotterranea del non detto da una narrazione reticente ad esplorare ciò che viene suggerito. Vedremo che, sulle realtà dell'intimità fisica e sessuale, i racconti bassaniani espongono tante reticenze quante rivelazioni, e tali reticenze partecipano alla complessità di un tessuto narrativo composto dagli andirivieni tra passato e presente e dalla presenza implicita del non detto³. Così le realtà intime dell'interiorità psicologica direttamente legate alla sessualità sono, in un certo senso, esposte per meglio restare recondite, il che corrisponde alla poetica dello scrittore e ai limiti da lui prestabiliti nella conoscenza dei fenomeni psicologici⁴. Peraltro, mentre finora abbiamo parlato della sessualità soprattutto come di una realtà interiore (fisica ma soprattutto psicologica), essa, però, sotto tutte le sue forme, si radica nel rapporto con l'esteriorità e l'alterità : cioè con gli altri in quanto oggetti del desiderio dell'io, e anche con l'alterità interiore della pulsione, che per interiore che sia non è meno *altra*. Quindi lo studio del posto della sessualità nell'immaginario di Bassani e nella sua visione della natura umana ci dovrebbe aiutare ad analizzare la questione più generale dell'alterità in Bassani.

centro del giardino, e di stanza in stanza, di salone in salone, essere idealmente arrivati alla cameretta di Micòl. Ed entrare nella cameretta di Micòl non ha voluto dire possedere tutta la verità, tutta la realtà : ché se l'autore avesse posseduta tutta la realtà, ciò che sta oltre, dentro il corpo stesso di Micòl, non sarebbe stato qui a raccontare questa vicenda ».

³ Sulla trama temporale dei racconti, e più particolarmente sull'intrecciarsi di diverse temporalità, cf. Giulio Ferroni, *Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani*, in *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale su G. Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007, p. 49-53. Sul non detto, cf. Cristina Terrile, *Dietro la porta : dar fondo all'io nell'immanenza del dire*, *ibid.*, p. 233-254, e Paola Polito, *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2014.

⁴ Cf. le parole di Bassani, spesso citate, sull'io profondo « ineffabile », in Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 58.

L'individuo e il gruppo ; paura e protezione

È stata spesso commentata, e finemente analizzata, la tendenza alla solitudine del personaggio bassaniano, nonché i vari temi direttamente legati a quello della solitudine come la malinconia, la separazione, l'esclusione⁵. Ma forse ci si è soffermati meno sul primo aspetto del rapporto dell'individuo con il gruppo o la comunità : vale a dire, prima del desiderio di staccarsi dagli altri membri di una comunità, quello di trovare il proprio posto in un gruppo sociale – che si distingue da un altro gruppo e vi si oppone (trovando proprio in questa opposizione un mezzo per definire se stesso) –, attirati dal senso di protezione offerto da tale appartenenza. Illuminanti, a questo proposito, sono le prime pagine di *Dietro la porta* col rimpianto da parte dell'*io* narrante di un *noi* che si trova dissolto in una sorta di massa nella quale l'individuo non si riconosce :

Non mi piacevano i nuovi compagni provenienti dalla quinta A ai quali noi della B eravamo stati aggiunti, diversissimi da noi, mi pareva, forse più bravi, più belli, appartenenti a famiglie forse migliori delle nostre: estranei, insomma, irremediabilmente. E non riuscivo a comprendere né a giustificare a questo proposito il comportamento di molti dei *nostri*, che, a differenza di me, avevano cercato di fare comunella con *loro*, ripagati, lo vedevo costernato, di uguale simpatia, di pari disinvoltata arrendevolezza. [...] la mia assurda fedeltà avrebbe preteso che una linea di demarcazione invisibile continuasse a separare anche al liceo i superstiti delle due vecchie quinte, di modo che noi della B fossimo protetti e garantiti per sempre da ogni tradimento, da ogni contaminazione⁶.

Alla massa anonima viene contrapposto il gruppo autentico dell'antica classe, nel brano appena citato in *Dietro la porta*, o il gruppo elitario di una certa comunità ebrea, quella borghese e cittadina che si sente superiore al

⁵ Centrali sono questi temi nello studio, molto fine e molto sintetico al tempo stesso, di Denis Ferraris : *La figure de l'antihéros dans l'œuvre de Bassani*, in *Il romanzo...*, cit., p. 17-38.

⁶ *Dietro la porta*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Feltrinelli [1980], ed. Le Comete, 2012, p. 475-476. Il corsivo è di Bassani.

resto della comunità, per il protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini* quando è ancora un ragazzino :

No, no, soltanto noi, nati e cresciuti *intra muros*, potevamo sapere, comprendere davvero queste cose : sottilissime, irrilevanti, ma non per ciò meno reali. Gli altri, tutti gli altri, e in primo luogo i miei molto amati compagni quotidiani di studio e di giochi, inutile pensare di erudirli, in una materia talmente privata. Povere anime ! A questo proposito, non erano da considerarsi che degli esseri semplici e rozzi condannati a vita in fondo a irremeabili abissi di ignoranza, ovvero – come diceva mio padre, sogghignando benigno : dei “*negri goim*”⁷.

Paura, desiderio e colpa in un immaginario giudeo-cristiano

Si sa come in Bassani le violenze della guerra e dell’antisemitismo, seppure siano poco spesso oggetto di una rappresentazione cruda e diretta (per questo risalta così tanto la descrizione dei corpi inerti dei cittadini fucilati in *Una notte del ’43*), incombe sulle vicende di personaggi come quelli del *Giardino dei Finzi-Contini*, magari sotto forma di « presagi » o prefigurazioni come nel momento della cena di Pasqua ispirata ad una cena vera in famiglia già oggetto di una poesia giovanile dell’autore⁸. Questo, del resto, è appunto un momento in cui si rovescia il ruolo protettivo del gruppo : come Bruno Lattes ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, il protagonista del *Giardino...* comincia a vivere con insofferenza l’appartenenza alla comunità ebraica (fonte possibile, un tempo, di orgoglio, come abbiamo visto) perché il gruppo non offre più protezione ; anzi è proprio l’appartenenza al gruppo che costituisce una minaccia, il che fa nascere la voglia individuale di staccarsene e di salvarsi grazie alla fuga. Il « gregge oppresso » evocato dal narratore non è più il « gregge conformista » della borghesia filofascista e vagamente antisemita odiata da

⁷ *Il giardino dei Finzi Contini*, in *Il romanzo...*, cit., p. 287-288.

⁸ *Ibid.*, p. 395-396. Per un commento sulle due rappresentazioni letterarie ispirate a quella cena vera, cf. Domenico Scarpa, *La traccia estense. La traccia ebraica in Bassani*, in *Il romanzo...*, cit., p. 145-148.

Bruno Lattes ne *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*⁹ (anzi è proprio il contrario); è il gregge delle bestie portate al mattatoio, e il protagonista, come Bruno Lattes, sente il bisogno di fuggire.

Ma le minacce dovute al contesto storico non sono l'unica fonte di una paura radicata nella personalità dello stesso Giorgio Bassani e proiettata nei vari personaggi del *Romanzo di Ferrara*. Si tratta di una paura intima, primaria, arcaica, anteriore al traumatismo imposto dagli anni 1937-1943 (dalle avvisaglie delle leggi razziali all'imperversare dei repubblicani) che costituiscono il nucleo del periodo storico rappresentato dal *Romanzo di Ferrara*. Infatti le radici di una malinconia legata ad un sentimento di separazione, di divisione, di esclusione sono profonde, come rivela il famoso incipit di *Dietro la porta*, col riferimento ad una « ferita segreta » che induce a ripercorrere gli anni dell'adolescenza, precisamente quelli della prima liceo¹⁰. Ma, rispetto a quelle della malinconia, le origini della paura sono ancora più remote, come illustrano altri passi del *Giardino...* in cui il protagonista è ancora un ragazzino di quinta ginnasio: nei capitoli I, 5 e I, 6, quando il narratore adulto torna su un periodo della sua vita caratterizzato da una percezione altamente fantasmatica della realtà esteriore. Il terrore infantile delle vertigini, provate da bambino alla vista del muro scosceso scalato dai contadini in cerca di una scorciatoia per il centro della città, viene riattivato dalla paura altrettanto fisica e non meno forte del giovane adolescente all'idea di arrampicarsi su per il muro di cinta del giardino quando Micòl lo invita a seguirla. Il protagonista teme per la sua incolumità, anzi per la sua vita: « E se, arrampicandomi lassù [...] mi fosse venuto un capogiro e fossi precipitato? Potevo benissimo ammazzarmi lo stesso¹¹ ». In questa parte del romanzo così impregnata dall'ipotesto

⁹ *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, in *Dentro le mura (Il romanzo..., cit.)*, p. 123: « La grinta melensa e crudele del gregge conformista che occupava arrogante le strade, i caffè, i cinema, le sale da ballo, i campi sportivi, le botteghe di barbiere, perfino le case di tolleranza, escludendo d'imperio chiunque fosse o sembrasse diverso ».

¹⁰ Cf. Cristina Terrile (*Dar fondo..., cit.*, p. 243-244), sulle origini remote del sentimento di esclusione in *Dietro la porta*: « Qui, per la prima volta, e senza remore, come per un'indispensabile resa dei conti con se stesso, Bassani rivela, con quell'io che finge di essere lui, che il suo sentirsi ai margini aveva radici più antiche e profonde ».

¹¹ *Il giardino..., cit.*, p. 299-300.

dantesco e più generalmente dal motivo del *descensus Averno*¹² che è anche una simbolica penetrazione nel sesso femminile e un simbolico ritorno *in utero*, si esprimono alcune paure molto tipiche dell'infanzia: alla paura suscitata dal muro vertiginoso si aggiunge la paura dei mostri animaleschi ai quali rinviano i contadini che si arrampicano¹³, e dopo la discesa del protagonista all'interno di « quel buco là », dietro « una sorta di fessura verticale » (inutile insistere sul simbolismo sessuale) dietro la quale « non c'erano che tenebre », il narratore scrive :

Alla paura infantile del buio e dell'ignoto che avevo provato nell'istante in cui mi ero separato da Micòl, si era venuto sostituendo, in me, a mano a mano che mi inoltravo nel budello sotterraneo, un senso non meno infantile di sollievo: come se, essendomi sottratto in tempo alla compagnia di Micòl, fossi scampato a un gran pericolo, al pericolo maggiore al quale un ragazzo della mia età (“un ragazzo della tua età” era una delle espressioni favorite di mio padre) potesse andare incontro¹⁴.

Le frasi successive precisano ciò che il lettore può già intuire facilmente: tra le tante paure di un ragazzino che entra nell'adolescenza come il protagonista, certo quella maggiore è la paura del sesso, identificato come un pericolo, sicché egli può concludere, con grande sollievo: « meno male che mi ero salvato¹⁵ ». Il sesso è una scoperta violenta che sconvolge il personaggio, e si tratta di neutralizzare questo pericolo perturbante e minaccioso. Non inganni l'atmosfera infantile che circonda l'incontro tra due ragazzini: la scoperta di Micòl è una scoperta dell'erotismo del corpo femminile. Sembra che Bassani abbia voluto evidenziare il passaggio da un corpo infantile, in cui spiccano gli elementi del volto (occhi, capelli) come nella tradizione idealizzante della descrizione poetica del corpo femminile, allo stesso corpo erotizzato:

¹² Cf. Sophie Nezri-Dufour, « La revisitation du mythe de la catabase dans *Il giardino dei Finzi-Contini* de Giorgio Bassani », *Cahiers d'études romanes* [en ligne], n° 27, 2013, consultato il 7 ottobre 2014.

¹³ *Il giardino...*, p. 299: « venivano su con certi occhi sbarrati che a me sembravano fissi nei miei [...]. [...] tanto che spesso, oltre a specchiarmi nelle loro sclerotiche, ero investito dal puzzo di vino dei loro fiati ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 302-303.

¹⁵ *Ibid.*, p. 303.

Per via dei capelli, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da fille aux cheveux de lin, che non apparteneva che a lei, riconobbi subito Micòl Finzi-Contini. Si affacciava dal muro di cinta come da un davanzale, sporgendone con tutte le spalle e appoggiandovisi a braccia conserte. Sarà stata a non più di venticinque metri di distanza, (sufficientemente vicina, dunque, perché riuscissi a vederle gli occhi, che erano chiari, grandi, forse troppo grandi, allora, nel piccolo viso di bimba), e mi osservava da sotto in su¹⁶.

Tirò su un lembo del vestito fino a scoprire la coscia stranamente bianca e forte, già da donna, e si chinò a esaminare l'abrasione. Due lunghe ciocche di capelli, di quelle più chiare, sfuggite al cerchietto di cui si serviva per tenere a posto i capelli, ricaddero in giù, a nasconderle la fronte e gli occhi¹⁷.

Tale scoperta del corpo femminile desiderabile va di pari passo con la nascita di un senso di colpa : d'ora in poi la simbologia del peccato originale e della cacciata dall'Eden accompagnerà sempre la descrizione degli incontri tra Micòl e il protagonista, in modo più o meno esplicito o implicito, manifesto o latente – ma con una presenza e una visibilità tali che sarebbe erroneo parlare di un simbolismo inconscio anziché voluto da Bassani. Il capitolo I, 6 si chiude sull'immagine promettente dello sguardo di Micòl da cui si origina l'amore del protagonista (e la cristallizzazione di Micòl) che si sente eletto¹⁸ ; ma è un amore che trasgredisce la legge paterna

¹⁶ *Ibid.*, p. 296.

¹⁷ *Ibid.*, p. 301. Nostra la sottolineatura : abbiamo evidenziato non solo il passaggio dal viso « di bimba » alla coscia « da donna » intravista quando si solleva il vestito, ma anche la maniera in cui si scompone la pettinatura accurata della ragazzina, da cui sfuggono i capelli come sfugge la coscia alla protezione visiva del vestito. Cf. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 19 : « L'endroit le plus érotique du corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? ».

¹⁸ Quando Micòl e il protagonista riparlano del loro incontro, dissimulando l'estrema importanza per loro di quei momenti (la loro possibile storia d'amore e le sue origini) sotto il tono ironico, scherzoso e quasi indifferente della conversazione, il narratore non commenta al lettore l'effetto provocato in lui dalle allusioni di Micòl ad una sua vita sentimentale indipendente da lui : « “un giorno che c'ero rimasta un po' troppo, in giro per le Mura, a farmi portare sui tubi delle biciclette da una banda di ragazzi con cui avevo fatto amicizia” [...] », racconta Micòl ; il protagonista risponde, sospirando per scherzo : « “E io che pensavo di essere stato l'ultimo” » (p. 343). Ma la rabbia e le crisi di gelosia che lo avvilitiscono poi agli occhi di Micòl nascono indubbiamente dall'impressione di essere

simboleggiata dal *talèd*, sicché lo schema immaginario del complesso edipico si sovrappone a quello del peccato originale :

E il suo ultimo sguardo, prima che scomparisse di là dal muro (uno sguardo accompagnato da un ammicco sorridente, proprio come quando, al Tempio, mi spiava da sotto il talèd paterno), era stato per me¹⁹.

Parte da lì la storia che si concluderà con la rinuncia a Micòl, vale a dire la rinuncia alla ribellione contro il Padre, e quindi l'accettazione della legge del Padre, attraverso il dialogo finale tra il padre e il figlio. Infatti, tra le tante storie raccontate nel *Giardino...*²⁰, quella della riconciliazione con il padre non ha un ruolo minore. Inoltre l'operazione di riabilitazione encomiastica del padre (che è ad un tempo la figura paterna in genere, le varie occorrenze di uno stesso personaggio – cioè quello del padre del protagonista che ricorre da un romanzo all'altro – e infine il padre reale di Giorgio Bassani), non si ferma alla fine del *Giardino...*, anzi supera il limite tra finzione e realtà per culminare nell'elogio parossistico pronunciato nella stroncatura dell'adattamento filmico di De Sica, a cui rimprovera di « pretendere che io apparissi capace di aver giocato con la vita e con la morte della persona che più ho amato al mondo, cioè mio padre²¹ ». L'amore subisce una trasfigurazione : dall'amore per Micòl, impossibile connubio tra idealizzazione e concupiscenza, all'amore filiale per il padre

tradito perché si credeva l'unico « uomo » della sua vita (torneremo sull'uso della parola « uomo »), sin dal momento dello sguardo lanciaogli dall'alto del muro di cinta. Vediamo, in questa conversazione dal tono scherzoso che precede il momento fatidico del bacio (il « vero bacio d'amore ») non scambiato nella rimessa (« ciò che tra Micòl e me era accaduto (o meglio, non accaduto) », p. 349), che il narratore non può trattenersi dal reagire. Allora Micòl lo rassicura (« “Comunque, credo proprio che per un certo periodo ho avuto per te una piccola cotta” »), eccitando il suo innamoramento che attinge a quel momento in cui si sentiva unico, eletto.

¹⁹ *Il giardino...*, p. 305.

²⁰ Bassani rimprovera al film di non trattare bene nessuno degli aspetti, dalla dimensione più o meno romanzesca o documentaria, che intrecciandosi compongono il libro. Cf *Il giardino tradito (Di là dal cuore, in Opere, Milano, Mondadori (coll. I Meridiani), 1998, p. 1263* : « Ma il film, incerto sempre se rappresentare la storia d'amore tra lui e Micòl, o se dare un quadro documentario dell'Italia mussoliniana alla vigilia della seconda guerra mondiale, o se descrivere le persecuzioni antisemitiche attuate dal fascismo [...] ».

²¹ *Ibid.*, p. 1265.

sul quale si trasferisce la cristallizzazione amorosa, che si traduce in una descrizione corporale del personaggio corrispondente alla rappresentazione tradizionale di Dio :

Mi colpì come tutto, di lui e attorno a lui, fosse bianco : argentei i capelli, pallido e smunto il viso, candidi la camicia da notte, il guanciale dietro le reni, il lenzuolo, il libro posato aperto sul ventre; e come quella bianchezza (una bianchezza da clinica, pensavo) si accordasse alla serenità sorprendente, straordinaria, all'inedita espressione di bontà piena di saggezza che gli illuminava gli occhi chiari²².

Ma nei capitoli I, 5 e I, 6, il giovanissimo protagonista è agli antipodi della rinuncia evocata più su ; comincia invece a scaturire in lui l'ostilità diffusa contro il padre borghese che caratterizzerà il protagonista nell'età di giovane adulto. La ribellione del ragazzino, però, si esprime soltanto tramite fantasie di onnipotenza. Ad impersonare l'autorità della Legge, contro cui egli si rivolta nel suo intimo, sono la professoressa di matematica, una sorta di raffigurazione della cattiva madre, e soprattutto il padre : su ambedue si riversa la violenza mentale del protagonista i cui fantasmi aggressivi passano dalla voglia di essere punito per sfuggire all'angoscia (« Forse lui mi avrebbe picchiato : e sarebbe stato meglio, dopotutto. Qualsiasi punizione sarebbe stata preferibile al rimprovero che mi fosse venuto dai suoi muti, terribili occhi celesti...²³ ») al desiderio di ribellarsi e vendicarsi, contro la professoressa (« E a pagare, alla fine, sarebbe stata soprattutto lei, quella stupida pinzochera della Fabiani, la quale sarebbe stata trasferita per punizione “ad altra sede” »²⁴), e soprattutto contro il padre :

Mi pareva di vederlo : balbettante, invecchiato in modo pauroso, ridotto l'ombra di se stesso²⁵ ;

Strano e terribile, ma dopo tutto anche divertente, passare da via Scandiana, rivedere la nostra casa, [...] scorgere da lontano, nascosto nell'ombra, mio padre che torna proprio adesso dal Circolo dei

²² *Il giardino...*, p. 458.

²³ *Ibid.*, p. 293. La punizione, preferibile all'angoscia, si può assimilare alla castrazione simbolica del complesso edipico.

²⁴ *Ibid.*, p. 304.

²⁵ *Ibid.*, p. 295.

Negozianti, e non gli passa nemmeno per la testa che io sono vivo e sto osservandolo²⁶.

La fantasia espressa qui, quella di scomparire per meglio spiare il nemico e godere della sofferenza inflittagli, si realizza alla fine del libro quando il protagonista osserva Giampiero Malnate da lontano dopo avergli dato un appuntamento al quale egli non si reca :

Lo osservai a lungo mentre mangiava. [...] mi pareva, sospeso come ero, nel buio, sull'acqua vitrea del fosso, di trovarmi quasi a teatro, spettatore clandestino di una rappresentazione piacevole e insensata²⁷.

Si attua un vero e proprio trasferimento dal padre vero come rivale originario a Malnate, il rivale su cui si proietta la figura paterna. Si noti che Malnate appare sempre più virile del protagonista, e nell'episodio del cinema lo sgrida addirittura come un bambino. Ma c'è di più : Micòl, la stessa Micòl che il protagonista sospetta di avere con Malnate delle relazioni sessuali, gli rimprovera appunto le sue arie da « padre » :

Secondo lei il Malnate non era granché nemmeno come fisico. Troppo grande, troppo grosso, troppo "padre". [...] troppo seri e severi, quegli occhi. Troppo costituzionalmente matrimoniali²⁸.

Il doppio finale della riconciliazione col padre che va di pari passo, da un lato, con la rinuncia a Micòl e, dall'altro, con il *forfait* dato all'appuntamento con Malnate, è una risoluzione del complesso edipico : permette ad un tempo di conciliare i due desideri contraddittori di obbedire alla legge paterna e di aggredire nondimeno il padre. La formazione (nel senso di romanzo di formazione) narrata nel *Giardino...* è anche la storia di un bambino che rifiuta la realtà della castrazione e si rifugia in fantasmi illusori, prima che questo bambino, al momento di diventare un giovane uomo, finisca per rassegnarsi a diventare anche lui un vinto, ferito e limitato nella sua volontà di potenza, che realizza però un fantasma di passività ed irresponsabilità :

²⁶ *Ibid.*, p. 304.

²⁷ *Ibid.*, p. 465.

²⁸ *Ibid.*, p. 356.

Mi sentivo, ed ero, una specie di strano fantasma trascorrente, pieno di vita e morte insieme, di passione e di pietà²⁹.

La maman et la putain

« Giacché cosa significava la parola ebreo ? » è la domanda che si pone il protagonista del *Giardino...* al momento di esaminare, come abbiamo visto, i legami che lo accomunano a Micòl in seno ad una stessa *élite* cittadina, borghese ed ebrea, e pochi sono i racconti del *Romanzo di Ferrara* che non contribuiscano a rispondere a questa domanda (forse *Una notte del '43*, e per altre ragioni certi testi dell'*Odore del fieno*), seppure in modo prevalentemente implicito. Tuttavia si vede che l'immaginario di Bassani, specie l'immaginario familiare e l'immaginario sessuale con le nevrosi o i complessi che vi si insinuano, più che specificamente ebreo è un immaginario giudeo-cristiano, cioè profondamente segnato dal peccato originale e dal complesso edipico.

In questo immaginario, è ben noto che i due ruoli principali se non unici attribuiti alla donna sono quelli del celebre titolo di un film di Jean Eustache. Nel brano del *Giardino...* sul quale abbiamo concentrato la nostra attenzione, Micòl passa dalla condizione di spaventosa tentatrice a quella di madre benevola, nelle fantasticherie del protagonista che si trova solo, nella specie di caverna in cui egli è sceso e dove la sua fantasia proietta delle immagini illusorie :

Potevo contare su Micòl, fuori: ci avrebbe pensato lei a rifornirmi di cibo e di tutto quanto avessi bisogno. E sarebbe venuta da me ogni giorno, scavalcando il muro di cinta del suo giardino, d'estate come d'inverno. E ogni giorno ci saremmo baciati, al buio : perché io ero il suo uomo, e lei la mia donna³⁰.

La « donna » non è più la creatura erotica di prima, ma è fondamentalmente una madre, che viene a « rifornire di cibo » il « suo

²⁹ *Ibid.*, p. 466.

³⁰ *Ibid.*, p. 304.

uomo » ovvero il suo bambino, come fa del resto la madre del protagonista in *Dietro la porta*, la buona casalinga portatrice di « splendide merende³¹ ». In questo romanzo, Luciano Pulga, introducendosi come un parassita nella casa del protagonista, non solo fa vacillare l'immagine di sua madre come interamente dedita solo a lui, ma lo induce anche a confrontare l'abituale percezione, domestica e idealizzante, che ha di lei, a quella della donna reale così come è vista dagli altri. E nell'immaginario bassaniano appare sottile il limite fra la donna reale e la donna pubblica, come già mostrava *Il giardino...* Nei confronti della madre, alla quale egli ha l'impressione di dissimulare qualcosa, il protagonista di *Dietro la porta* prova con Pulga una « connivenza abietta³² » che, come vedremo, è forse la forma originaria di una complicità torbida la cui eco si fa sentire nei personaggi adulti.

Ed è proprio quando la donna sembra meno ideale e più reale che nella sua rappresentazione si proietta a contagiare quasi ineluttabilmente la figura immaginaria della prostituta. Nel *Romanzo di Ferrara* ogni donna è suscettibile di trovarsi nel ruolo della prostituta ; è una prostituta potenziale. Non solo il casino è un luogo ricorrente, più volte evocato dai personaggi maschili, ma più rivelatrice ancora ci sembra la situazione di Anna Repetto, in *Una notte del '43*. Dopo aver lasciato il marito Pino Barilari, più che diventare una donna veramente emancipata, Anna entra in una zona grigia in cui non si sa bene fino a che punto sia una prostituta (« Alla fine, per esempio, non era mai chiaro se bisognasse o no insistere per farle accettare le mille lire »³³). In modo analogo, Edgardo Limentani si convince che l'unica donna presente nell'osteria dell'ex-fascista Bellagamba è in realtà una prostituta ; così viene ad interpretare la proposta dell'oste di andare ad assopirsi in una delle stanze dopo la colazione servitagli come un invito implicito a venirvi raggiunto da quella donna. « La maman et la putain » sono così i due archetipi che costituiscono i poli opposti tra i quali si muovono i personaggi femminili, e risulta ben sottile il margine che li separa. L'immagine della prostituzione tende a contaminare la rappresentazione di ogni personaggio femminile, compreso anche (e soprattutto) quello della madre, se non addirittura l'umanità intera alla quale rinvia il campione emblematico della società ferrarese :

³¹ *Dietro la porta* (*Il romanzo...*, cit.), p. 480.

³² *Ibid.*, p. 516.

³³ *Una notte del '43* (*Il romanzo...*, cit.), p. 177.

“Che schifo!” sibilava ogni tanto fra i denti. Guardava con odio le vetrine sfavillanti, la gente ferma di fronte ai cristalli a osservare la merce esposta, i commercianti che si facevano sulle soglie delle loro botteghe e dei loro negozi, molto simili negli atteggiamenti – si diceva – alle megere che vigilavano, sempre mezze dentro e mezze fuori, le porte dei casini [...]”³⁴.

Osserveremo, in primo luogo, che Bassani è l’erede di una lunga tradizione culturale maschilista in cui sono delle donne come Pandora o Eva ad essere responsabili dei mali dell’umanità, e in secondo luogo che nei suoi racconti l’immagine pervasiva della prostituta è probabilmente il simbolo di una colpa non specificamente femminile, bensì proiettata dagli uomini sulle donne, perché la colpa è quella insita proprio nel desiderio per forza concupiscente dell’uomo verso la donna. Si pensi alla pochezza del protagonista del *Giardino...*, non all’altezza delle sue fantasie ideali di amore cortese³⁵; e al personaggio di Lida Mantovani, come macchiata dallo sguardo lubrico degli uomini che la percepiscono come una donna facile a causa dello stato di amante clandestina al quale la riduce David: le grida « la inseguivano da presso. Erano come mani fredde e umide che cercassero di afferrarla, di toccarla sotto le vesti³⁶ ». Ed è solo nella mente di Edgardo Limentani, quel mondo interiore che costituisce il vero spazio dell’*Airone* più dell’ambientazione in Ferrara e nella campagna circostante, che la donna vista nell’osteria è sicuramente una prostituta. Nello stesso modo, solo nelle supposizioni del protagonista Micòl si concede a Giampiero

³⁴ *Gli ultimi anni di Clelia Trotti...*, cit., p. 124.

³⁵ Dopo essersi sentito rimproverare da Micòl di averla sempre « sopravvalutata » sicché la giovane donna percepiva una forma eccessiva di « idealismo » nell’immagine che lui ha di lei (*Il giardino...*, p. 423), il protagonista si vergogna per la sua « libidine da satiro, mascherata di sentimentalità e di idealismo » (p. 435). Goffo e ridicolo, ad un tempo concupiscente ed infantile, era apparso quando si agitava « convulso » sul corpo di Micòl ammalata e sdraiata in camera (p. 416). Aveva continuato poi ad avvilirsi, non smettendo di provare a baciarla, e di tartassarla di rimproveri sui suoi presunti *flirts*: il narratore parla del suo « assurdo, noioso, eterno assedio » (p. 432). Prima di congedare il protagonista in lacrime, dopo essere stata baciata da lui sulle gambe, Micòl gli aveva chiesto alla fine di non comportarsi « come un bambino ».

³⁶ *La passeggiata prima di cena (Il romanzo...*, cit.), p. 32.

Malnate : dicendo di capire benevolmente i motivi quasi igienici di questa relazione³⁷, egli le perdona una colpa che forse è stato lui ad inventare.

A partire da un punto di vista maschile, i racconti bassaniani rivelano quindi la persistenza di schemi immaginari misogini, ma anche gli indizi della falsità di tali schemi, grazie alla presa in considerazione dei punti di vista femminili e alle critiche implicite nei confronti dei personaggi maschili. Così i racconti espongono certi elementi che permettono al lettore di sviluppare una riflessione di stampo femminista, che tuttavia non viene esposta esplicitamente da Bassani o da un suo eventuale portavoce finzionale.

Ma tale discorso, insistiamo, può svilupparsi solo nei limiti di una percezione maschile, quindi quella di un personaggio segnato dalla paura e dal senso di colpa ispirati dal desiderio sessuale per la donna. Per esempio, ad impedire al personaggio bassaniano di godere del rapporto sessuale a pagamento è un insuperabile senso di colpa originario. Emblematico a questo riguardo ci sembra, in *Una notte del '43*, l'episodio della visita al casino in cui, portato suo malgrado dal fascista Carlo Aretusi (detto Sciagura) che lo minaccia con la pistola, Pino Barilari consuma un rapporto sessuale dal quale erediterà una sifilide che lo lascia invalido : le radici della dimensione tragica dell'antieroe bassaniano affondano qui in un passato storicizzato che è quello della violenza insita nel cuore del fascismo emiliano, ma che si può anche interpretare come una colpa arcaica simboleggiata dalla malattia di Pino Barilari.

È certo, comunque, che il desiderio sessuale per la donna conduce al senso di colpa : *Il giardino...* lo illustra attraverso almeno tre esempi. Prima, con la convinzione intima del protagonista di aver perduto Micòl a causa della sua concupiscenza. Poi con il discorso etico di Giampiero Malnate che, dal suo punto di vista marxista, dopo aver parlato con le prostitute al casino come in un dialogo interclassista fra compagni, denuncia lo sfruttamento di cui sono vittime... proprio al protagonista che ha appena avuto una relazione a pagamento con una di loro : « Cristo d'un Dio, come era abietta la vita delle puttane ! E come era abietto lo Stato, lo "Stato

³⁷ *Il giardino...*, cit., p. 469 : « O invece gli altri come sempre fingevano di non vedere, lasciavano correre, anzi sotto sotto favorivano, essendo in fondo umano e giusto che una ragazza a ventitré anni, se non vuole o non può sposarsi, abbia lo stesso tutto ciò che natura comanda ».

etico”, a organizzare un simile mercato di vita umana »³⁸. Il terzo esempio a cui pensiamo è quello in cui egli rivolge qualche parola a Dirce, la domestica dei Finzi-Contini e la figlia minore di Perotti :

E un attimo dopo mi vergognavo di ciò che era accaduto (ma che cosa era accaduto, poi ?) come del più vile, del più sordido dei tradimenti³⁹.

Si tratta di una breve scena inosservata dagli altri, ma il narratore ha la premura di raccontarla come per confessare un peccato. Non c'è nessun testimone visivo, ma il personaggio ha interiorizzato ogni possibile sguardo esteriore, e esteriorizza questo giudizio di un terzo raccontando l'episodio al lettore. Ospite del benevolo Professor Ermanno che lo accoglie nella propria casa, il protagonista si ritrova in una situazione simile a quella in cui guardava Micòl sotto il *talèd* paterno, nell'ambito di uno schema edipico. Perciò si può ipotizzare che il senso di colpa sia rafforzato dall'impressione di non essere stato leale verso la legge del Padre, vale a dire di averlo tradito – oltre a tradire l'affetto esclusivo per Micòl. Certo, nei sentimenti di vergogna del personaggio, rientra anche quello narcisistico di abbassarsi a sedurre la figlia del domestico dopo non esser riuscito a sedurre quella del signore. Appunto, poco prima, il narratore racconta come rimaneva « fermissimo a non accettare questi suoi ricorrenti inviti [di Perotti] a una complicità servile che, oltre a repugnarmi, mi feriva⁴⁰ ». Una complicità che suscita un vero disgusto, come la « connivenza abietta » con Pulga : analizzeremo ora perché.

Le amicizie impossibili

Il Romanzo di Ferrara non racconta solo storie di solitudine ; narra anche di amicizie sbagliate. Si tratta di amicizie tra un uomo, o un ragazzo, e un altro (non si vede quasi nessun esempio di amicizie femminili : Lida Mantovani, Clelia Trotti o Micòl non hanno confidenza con nessun'amica) e questa forma di rapporto si contrappone direttamente a quella tra un uomo e

³⁸ *Il giardino...*, cit., p. 454.

³⁹ *Ibid.*, p. 389.

⁴⁰ *Ibid.*

una donna, nel senso che il rapporto tra due amici maschili non è contaminato dalla concupiscenza che porta al senso di colpa. Abbiamo accennato all'episodio della visita al casino : la connivenza virile con altri uomini, sia l'amico che il padre (come vedremo), appare un mezzo per neutralizzare le paure e il senso di colpa ispirate dal rapporto sessuale con una donna riducendola allo stato e alla funzione di puro oggetto. In *Dietro la porta*, Bassani torna alle origini della confidenza tra due maschi che parlano dei loro desideri sessuali per rassicurarsi vicendevolmente e non sentirsi colpevoli. Ma la confidenza sempre maggiore con Pulga esaspera invece il bisogno impellente di staccarsi e allontanarsi da lui, mentre l'esito della visita al casino insieme ad altri uomini è negativo per i protagonisti del *Giardino...* e di *Una notte del '43*. La connivenza virile crea un disagio, anzi, talvolta, un vero e proprio disgusto. La vergogna del protagonista del *Giardino...*, brevemente tentato dalla figlia del domestico, è preannunciata dal disagio di Bruno Lattes che si informa di Clelia Trotti con il suo ex-compagno socialista, l'avvocato Mauro Bottecchiari :

Ebbene, che cosa aveva voluto significare, l'onorevole Bottecchiari, con quell'ammicco di intesa? [...] Infatti era proprio così che ci si comportava di solito a Ferrara, quando, un po' vantandosene un po' vergognandosene, ci si confidava da uomo a uomo (ma tra borghesi, soprattutto !) una relazione con una ragazza del popolo. Esattamente così, e da tempo immemorabile⁴¹.

L'ammicco è sempre il segno di questa connivenza virile rifiutata dal personaggio bassaniano. Oltre a quello di Mauro Bottecchiari, si pensi alle continue strizzate d'occhio dell'oste Bellagamba ne *L'airone*⁴². D'altronde, come il protagonista del *Giardino...* non vuole condividere le critiche implicite di Perotti ai Finzi-Contini (nel passo a cui abbiamo accennato), così quello degli *Occhiali d'oro* rifiuta di andare con Deliliers a trovare certe sorelle a Rimini⁴³. Ambedue manifestano allora una lealtà verso un

⁴¹ *Gli ultimi anni...*, cit., p. 123.

⁴² *L'airone*, in *Il romanzo...*, cit., p. 600-604.

⁴³ Un altro esempio del rifiuto della connivenza si trova quando non vuole avere troppa confidenza con Bruno Lattes, quando si incontrano davanti alla casa dei Finzi-Contini (*Il giardino...*, cit., p. 318): « Passò rapida tra me e lui l'inevitabile occhiata di ebraica connivenza, che, mezzo ansioso e mezzo disgustato, già prevedevo ».

É. BOILLET

Padre che rifiutano di tradire, sia il dottor Fadigati che il Professor Ermanno :

L'indomani mattina, debbo ammetterlo, fui tentato per qualche momento d'andare a Rimini con Deliliers [...] E poco più tardi, sulla spiaggia, scorgendo di lontano il dottore sotto l'ombrellone, abbandonato a una solitudine che mi parve di colpo immensa, immedicabile, mi sentii intimamente ripagato della rinuncia. Io almeno non lo avevo fatto fesso. Anziché associarmi a chi lo tradiva e lo sfruttava, avevo saputo resistere, conservargli un minimo di rispetto⁴⁴.

Infatti, gli scrupoli etici distinguono gli anteroi bassaniani dai personaggi insieme più virili e vili come Sciagura o Bellagamba che corrispondono ai futuri « ex fascistoni di Ferrara » della poesia omonima di *Epitaffio*, dei quali il poeta respinge gli inviti ad una prossimità che superi ogni reticenza morale :

[...] Dopo tutto
cazzo
potresti ben cominciare
a considerarci anche noi quasi dei mezzi...

Corrazziali ? Voi quoque ? Dei quasi
mezzi cugini ? No piano
come cazzo si
fa ?

Prima
cari
moriamo⁴⁵.

La cattiva coscienza del personaggio bassaniano gli impedisce di soddisfarsi dei rapporti con le prostitute o le donne del popolo, perché egli non si riconosce nel dominio insieme sessuale, economico e sociale di un maschio borghese su una ragazza popolare. Più generalmente, quei personaggi rifiutano l'assenza di scrupoli di chi sfrutta, di chi esclude o

⁴⁴ *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 230.

⁴⁵ *Gli ex fascistoni di Ferrara (In rima e senza*, in *Opere...*, cit., p. 1418).

condanna moralmente l'altro e se ne compiace coi propri pari: sia alla volgarità della signora Lavezzoli, di Deliliers, dei fascistoni, del coro della borghesia ferrarese, sia a tutta la comunità cattolica insensibile alla sorte degli ebrei, si oppone una costante attenzione alle minoranze (le donne, gli omosessuali, gli ebrei), che va però distinta da una lettura marxista della società come quella di Malnate, troppo semplicistica per Bassani.

Peraltro esiste un altro motivo che ostacola un rapporto amichevole soddisfacente tra due uomini, che deve restare fondato sull'assenza del desiderio sessuale all'interno della coppia di amici (cosa più difficile tra un uomo e una donna come mostra l'amicizia impossibile di Micòl col protagonista): la possibilità dell'omosessualità. Abbiamo detto che nel *Romanzo di Ferrara*, ogni donna è una prostituta potenziale; aggiungeremo che ogni uomo è un omosessuale potenziale. Con il personaggio al quale rinvia il titolo per metonimia, l'omosessualità è al centro del primo vero romanzo di Bassani, il primo di tre romanzi di ispirazione autobiografica narrati in prima persona: *Gli occhiali d'oro*. Nel *Giardino...*, Bassani ha lasciato vari indizi che incitano il lettore a capire che Alberto Finzi-Contini è più interessato agli uomini che alle donne, e in *Dietro la porta*, il protagonista sospetta vagamente Luciano Pulga di essere omosessuale prima di scoprire di essere egli stesso il bersaglio dello stesso sospetto, nella scena finale in cui origlia « dietro la porta » le parole, rivolte a Carlo Cattolica e ai suoi due compagni, di un Pulga convinto dell'omosessualità del protagonista. Da *Gli occhiali d'oro* a *Dietro la porta*, il tema è quindi ricorrente se non centrale. Eppure non è facile capire, dalla narrativa e dai testi critici, che cosa rappresenti l'omosessualità per Bassani. Ad esempio non è molto illuminante l'allusione schietta, un po' scherzosa e provocatoria, alla « vaga frociaggine » di Alberto nell'articolo *Il giardino tradito*, un testo in cui peraltro Bassani propone una lettura incestuosa dei rapporti tra Micòl e Alberto, la cui relazione impossibile sarebbe mediata da Giampiero Malnate⁴⁶.

⁴⁶ *Cit.*, p. 1262. L'interesse di tale interpretazione consiste nel rinforzare la doppiezza, l'ambivalenza e l'ambiguità dei personaggi e delle relazioni tra di loro, che agli occhi dello scrittore sembrano tanto appiattite dall'adattamento di De Sica. Infatti Micòl, oltre alla sua ipotetica relazione carnale con Malnate, parteciperebbe così a due coppie impossibili: quella con il protagonista al quale rifiuta lo statuto di amante perché lo considera come un fratello, e quella con il fratello vero, Alberto.

Nondimeno, nel *Romanzo di Ferrara* l'omosessualità di certi personaggi suscita una vergogna che provoca la pietà ma anche il disagio (come vedremo a proposito di Fadigati) del protagonista. Si può quindi partire dal parallelismo, che struttura profondamente *Gli occhiali d'oro*, tra l'identità omosessuale e l'identità ebrea vissute come due fonti di esclusione: l'ebreo vittima della discriminazione antisemita che si afferma nella società fascista si identifica con gli omosessuali anch'essi vittime di discriminazione. Ma inoltre, con l'omosessualità, il disagio creato dalla differenza (quella tra eterosessuali e omosessuali) si aggiunge alla scoperta dolorosa della sessualità in età adolescente. Alla vergogna dovuta alla discriminazione, che il personaggio bassaniano prova in quanto ebreo (per esempio, quando il protagonista dei FC viene espulso dalla biblioteca seguito da « cinquanta paia d'occhi e altrettante paia d'orecchi⁴⁷ », come anche all'inizio del romanzo, quando non osa confessare ad Alberto che è stato estromesso dal club di tennis) si aggiunge la vergogna legata all'omosessualità, che rafforza il senso di colpa sempre latente nella sfera della sessualità.

Corpo e malinconia : *la chair est triste, hélas*

Nell'episodio della visita al casino nel *Giardino...*, Bassani ha scelto di svelare una realtà storica ed antropologica di solito nascosta dalla decenza, attraverso un passo di una lunghezza notevole, che si conclude però con una non meno notevole ellissi del rapporto sessuale in sé, evocato solo in questi termini: « tutto si svolse molto rapidamente⁴⁸ ». Poi, alla scena si riferirà il commento di Malnate che cita l'adagio latino: « *Omne animal post coitum triste*⁴⁹ ». Questa ellissi dell'atto sessuale è forse solo in parte dovuta alla necessità di non incorrere nella censura. Nella narrativa di Bassani, che si dà il compito di rappresentare fedelmente la realtà esteriore (« oggettiva », « storica⁵⁰ ») e interiore (fino ai limiti dell'ineffabilità dell'io

⁴⁷ *Il giardino...*, cit., p. 383.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 455.

⁵⁰ Un esempio dell'importanza per Bassani di radicare le storie narrate in un contesto storico e geografico preciso, così da evitare che le vicende raccontate appaiano artificiali

profondo), il sesso si presenta come una forma di realtà da esplorare attraverso la scrittura, ma si afferma sostanzialmente come un'assenza, intorno alla quale però ruota la narrazione, come la realtà tanto desiderata e mai conosciuta del « corpo di Micòl » nella sua « cameretta ». Due volte nel romanzo l'esperienza del sesso vissuta dall'io sta per essere trascritta nel corpo del testo letterario, prima che questo non avvenga, nella prima situazione perché i personaggi non fanno l'amore, e nella seconda perché il narratore non descrive l'atto sessuale : quindi prima quando il protagonista, nella camera di Micòl, non fa l'amore con lei, e poi quando la relazione sessuale si concretizza (con la prostituta) ma viene cancellata attraverso l'ellissi. La realtà del sesso è la parte più torbida della realtà dell'io e della realtà del « cuore », nozione messa in risalto nell'epigrafe manzoniana del *Romanzo di Ferrara*. Il sesso diventa un vortice nero intorno al quale ruota il racconto di un narratore al quale lo scrittore, convinto dell'ineffabilità dell'io profondo, rifiuta la capacità di essere onnisciente come il Dio dell'Antico Testamento che « scruta i reni e i cuori⁵¹ » – cioè conosce l'interiorità più intima dell'uomo. Alla fine, non solo il protagonista rinuncia a Micòl e quindi a un rapporto erotico con lei, ma relega persino tale esperienza sessuale nella virtualità di una pura congettura (quella della sua relazione probabile con Malnate).

Dopo *Il giardino...*, *Dietro la porta* mette in scena la scoperta, guidata da Luciano Pulga, di questa realtà, scoperta che apre un abisso di insicurezza per il protagonista. Osserviamo un'altra ellissi notevole al momento della « mutua esibizione del membro⁵² » da parte dei due ragazzi. Non solo, come al solito, il narratore omodiegetico non ne commenta l'effetto psicologico prodotto su di lui. Ma inoltre, omette in un primo tempo la descrizione del « membro » di Pulga, e riferisce soltanto, al discorso indiretto libero, le conclusioni di lui (quando si tratta di quelle cose

anziché verosimili, si trova, per esempio, quando lo scrittore critica la vaga ambientazione cripto-triestina nel romanzo secondo lui poco « credibile » di Quarantotti Gambini, le *Onde dell'incrociatore* : « il porto di Trieste, (Svevo o Stuparich, c'è da crederci, il toponimo lo avrebbero trascritto in tutte lettere), suona 'il porto' e basta » (*Neorealisti italiani*, in *Di là dal cuore*, cit., p. 1057). Nelle sue interviste, Bassani oppone a questa tendenza i suoi riferimenti topografici precisi, che creano un effetto di reale e rendono più indecisa la distinzione tra narrativa d'invenzione e racconto storico.

⁵¹ L'espressione si trova in più passi della *Bibbia*, fra cui Giovanni, *Apocalisse*, 2 : 23.

⁵² *Dietro la porta*, p. 519.

è Pulga a parlare, mentre il protagonista ascolta soltanto⁵³). Le parole di Pulga potrebbero quasi sembrare rassicuranti, poiché l'osservazione reale ridimensiona, invece di sottolineare, la differenza di religione che si concreta nella parte più intima del corpo con la circoncisione : « Tutto qui ? [...] Robetta [...] In fondo che differenza c'era tra il suo e il mio ? ». Solo che, a differenza della descrizione del coito nel *Giardino...*, quella del pene di Pulga non è puramente annullata, ma solo ritardata. Dopo qualche pagina si legge :

E quando lui a sua volta si era sbottonato (non avrei mai supposto che un magrolino del genere nascondesse nei calzoni una *cosa* talmente sproporzionata : un che di gonfio, bianco, ma soprattutto enorme), io, per me, mi ero sentito afferrare allo stomaco da un senso irrefrenabile di disgusto. D'allora in poi non avevo pensato che a quel sesso oscenamente, paurosamente enorme, e al mio disgusto. Disgusto, schifo⁵⁴.

L'*enorme* ha a che fare con l'*hénaurme* e con il fuori norma. Ne *L'Airone*, appaiono « improvvisamente grandi, enormi » due anitre che passano accanto a Limentani prima di essere abbattute da Gavino :

Sfiorandolo, erano passate oltre. Ma un istante dopo, *pam-pam*, due spari. E lo stomaco ne aveva registrato il duro contraccolpo⁵⁵.

Appena prima, al protagonista era apparso l'airone del titolo :

Si trattava di un uccello piuttosto grosso : con due ali grandi, molto grandi, però sproporzionate rispetto al corpo che invece era piccolo, gracile⁵⁶.

Tra il pene di Pulga e il resto del corpo, tra le ali dell'airone e il resto del corpo, l'elemento in comune è quindi la dismisura, che perturba il soggetto della percezione, il quale non riesce a stabilire il minimo rapporto

⁵³ *Ibid.*, p. 514 : « ero debole, passivo, impotente a reagire ; e lui ne approfittava ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 520. Il corsivo è sempre di Bassani, ma è nostra la sottolineatura. Vale per le note successive.

⁵⁵ *L'airone*, in *Il romanzo...*, *cit.*, p. 627.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 624.

di identità tra la realtà corporale dell'altro e la sua propria realtà⁵⁷. « Che buffa bestia⁵⁸ », pensa subito Limentani, prima che questa impressione di un'apparizione grottesca lasci posto ad un senso crescente di disagio, di irrealtà e di pietosa identificazione. Peraltro, mentre l'aggettivo « sproporzionato » – a poche pagine dal riferimento agli occhi « enormi » (come il sesso di Pulga) delle anitre –, accomuna il corpo di Pulga e quello dell'airone sotto il segno dell'eccesso, due metafore quasi uguali usate per descrivere l'airone e poi una folaga abbattuta rinviano invece ad altri corpi : quelli, morti, dei cittadini fucilati in *Una notte del '43*. L'airone sembra « in procinto ad ogni istante di venire travolto, d'essere spazzato via come uno straccio⁵⁹ » ; la folaga crolla nell'acqua « come un fagotto⁶⁰ ». Come se si diluisse, in due descrizioni ornitologiche separate da pochissime pagine, il ricordo letterario della visione, immaginata da Bassani, ma ispirata, come si sa, a una scena ben reale che si impone ai ferraresi e sulla quale torna poi Anna Repetto (la moglie di Barilari) :

Di lontano non parevano nemmeno corpi umani : stracci, bensì, poveri stracci o fagotti buttati là, al sole, nella neve fradicia⁶¹ ;

assomigliavano a tanti fagotti di stracci, e invece erano corpi umani⁶².

Nella rappresentazione degli uccelli (l'airone, le due anitre, la folaga) si intrecciano delle reti lessicali legate a varie forme del corpo osceno : non solo l'oscenità della morte, ma anche, in modo più sorprendente, l'oscenità del sesso. Quando vengono svelati gli aspetti più osceni della vita, quelli della morte o del sesso, in cui risalta la dimensione carnale dell'essere, si afferma un senso di irrealtà : « Niente più gli appariva come reale », commenta il narratore dopo la vista delle due anitre e della folaga. Un « magrolino » esibisce un membro mostruoso, « sproporzionato » come le

⁵⁷ L'analogia possibile tra il corpo di Pulga e quello dell'airone è anche suggerita indirettamente da una similitudine stabilita dal narratore di *Dietro la porta*, il quale scrive che Pulga ha un « fisico di piccolo trampoliere » (*cit.*, p. 496).

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 628.

⁶¹ *Una notte del '43*, *cit.*, p. 162.

⁶² *Ibid.*, p. 166.

ali di una « buffa bestia », mentre i corpi, anche umani, somigliano a « stracci » o « fagotti ».

Il coito insoddisfacente, il sesso mostruoso, la visione cruda dei corpi feriti o morti : il corpo fa paura, la carne è triste. Benché il *Romanzo di Ferrara* esponga una visione del mondo laica, il corpo goffo dell'airone e il corpo mostruoso di Pulga, il corpo inerte dei cadaveri rinviano alla dimensione religiosa della carne, cioè alla negatività del corpo nella tradizione giudeo-cristiana dell'Occidente : il corpo, basso, pesante, debole, grottesco, mortale in quanto antitetico dello spirito, che è al contrario alto, leggero, puro, immortale⁶³. Ma, nel *Romanzo di Ferrara*, a seconda delle situazioni, il corpo è più o meno basso, l'essere si presenta più o meno incarnato o invece trasfigurato da una sublimazione. Per esempio, all'identificazione con l'airone ferito si oppone la visione epifanica della folaga che, dilatando l'attimo prima della morte, sospende il tempo :

Fischia via di traverso a chissà quanti chilometri all'ora. Eppure lui aveva avuto modo di osservarla in ogni particolare del suo aspetto : tale e quale come se fosse ferma, fotografata, bloccata lì a mezz'aria, e per sempre⁶⁴.

Questa vita, percepita nella sua intera intensità, si oppone al peso degli uccelli inerti trasportati nel furgoncino, un « carico imbarazzante e schifoso⁶⁵ » di cui Limentani vuole sbarazzarsi.

Le due categorie antropologiche, ambedue direttamente legate alla corporeità, che si oppongono qui sono, da un lato, quella della carne, segnata da una condanna originale, e, dall'altro, quella della vita, di cui la scrittura e la memoria tentano di ritrovare l'intensità perduta tipica della durata bergsoniana (con una grande fiducia nella scrittura da parte di Bassani) :

Laggiù [...] sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primariamente si produsse. Eterna, allora ? Eterna⁶⁶.

⁶³ Certo, questa tendenza profonda non impedisce interamente quella di elogiare anche la bellezza del corpo, in particolare del corpo in quanto creazione divina.

⁶⁴ *L'airone*, cit., p. 628.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 636.

⁶⁶ *Laggiù in fondo al corridoio (L'odore del fieno*, in *Il romanzo*, cit., p. 766).

La percezione epifanica, meramente visiva, delle anatre è lo spettacolo della vita pura ; invece la percezione disgustosa, visiva ma anche sonora, del corpo reso osceno dall'immobilità conferita dalla morte quando Limentani trasporta gli uccelli nel furgoncino, è strettamente connessa con la concretezza della carne. *L'airone* è un triste romanzo di formazione : la formazione di un suicida. Le due percezioni partecipano all'affermazione in Limentani del progetto vago ma sempre più sicuro di suicidarsi, facendo apparire la morte non più come una perdita angosciosa, bensì una scappatoia dalla prigione dell'esistenza che prima di tutto è la prigione di uno spirito incarnato in un corpo.

Il disgusto, sentimento nettamente predominante ne *L'Airone* (insieme al disagio), si concentra in *Dietro la porta* nel corpo di Pulga di cui non solo il pene enorme ma anche la sudorazione eccessiva risveglia il ribrezzo del protagonista⁶⁷ ; un particolare tanto più significativo in quanto il padre del protagonista, affinché suo figlio non si ammali, gli proibisce di correre e giocare a calcio con gli altri⁶⁸. La descrizione ritardata del suo pene contraddice le parole di Pulga che potevano far credere alla neutralizzazione di una differenza (sessuale e religiosa) come fonte di sofferenza e di paura — differenza apparentemente ridotta, come abbiamo visto, ad una « robetta ». Anzi, nel sesso di Pulga si concentrano, invece, l'alterità e la corporeità nelle loro forme più *unheimlichen*, e la frontiera è debole tra questa realtà perturbante dell'Altro e l'angoscia della morte. L'esibizione reciproca del pene tra il protagonista e Pulga (che ha anche lui gli occhi « azzurri »⁶⁹), sicché può apparire come un riflesso deformato del protagonista) va distinta dalla proposta protettrice del padre, dagli « occhi celesti » un tempo « terribili » (ma ora non più), di esaminare il sesso del figlio in caso di problemi nel dialogo finale del *Giardino...* Questa proposta rientra allora nella risoluzione finale del complesso edipico, come vedremo ora.

⁶⁷ Cf., tra l'altro, p. 497 e p. 505 (*cit.*).

⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 521.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 499.

Per l'amore del padre

A questo punto, sarà utile tornare sul personaggio del padre del protagonista per integrare la nostra analisi del tema dell'omosessualità nel *Romanzo di Ferrara* grazie ad un altro tema: quello della paternità. Dapprima, risulta evidente che i racconti bassaniani demistificano il mito della virilità insieme al mito dell'eroe: i personaggi bassaniani sono degli antieroi e non sono virili. Peraltro, il lettore è invitato a disprezzare o condannare moralmente i loro antagonisti virili come Deliliers o Malnate, del quale abbiamo commentato l'aspetto paterno.

Tuttavia, nel *Romanzo di Ferrara* non è solo la virilità, ma anche la paternità ad entrare in crisi, sin dal primo racconto, con la storia di Lida Mantovani, in cui si alternano due personaggi di padri: David, l'uomo idealizzato, il giovane valorizzato dallo sguardo dell'amante, si sottrae alle sue responsabilità scomparendo puramente e diviene un padre assente. A prendere il suo posto è un padre ridimensionato: il piccolo borghese Oreste Benetti, che si definisce doppiamente come padre. Prima nel senso che occupa generosamente il posto lasciato vuoto da David, poi perché aveva sempre desiderato avere un figlio suo. Invece, non solo il figlio di Lida non lo considera veramente suo padre, ma inoltre Lida capisce che il fatto di non aver avuto un figlio gli lascia un grande rimpianto: con David e Oreste, il lettore scopre un padre che abbandona e un padre vinto. All'inizio del progetto narrativo di Bassani si pone così la questione dell'identità umana in generale (che troverà sbocco nella prevalenza delle impressioni di irrealtà e di assurdità nell'*Airone*⁷⁰), ma anche la domanda di sapere cos'è un uomo, cos'è un padre.

Uno dei passi più enigmatici del *Giardino...* è il riferimento al dottor Fadigati, al quale allude il padre del protagonista nel dialogo finale:

⁷⁰ Bassani, con i suoi antieroi, eredita tematiche attinenti alla crisi del soggetto di cui si nutrono i romanzi di Pirandello o Svevo. Più di tutti gli altri, certo è *L'airone* a proporsi come un romanzo tipico di questa tradizione. Si osserverà tuttavia che, per Bassani, attaccato al radicamento dei suoi racconti nella realtà e nella storia, non si tratta allora di un soggetto umano qualsiasi, ma di un rappresentante della borghesia agraria ebrea di Ferrara, spossessato del suo patrimonio, trasmessogli, appunto, dal padre. Vittima di una sorta di castrazione economica di cui approfitta la moglie, è sopravvissuto alla guerra ma nondimeno è rimasto spezzato interiormente dalle leggi razziali, il che contribuisce a spiegare la sua disperazione.

“Mi rendo anche conto che il tuo è un carattere un po’ speciale... e non credere che due anni fa, quando quel disgraziato del dottor Fadigati...”⁷¹

Da quando Fadigati era morto, in casa non l’avevamo più nominato. Che cosa c’entrava, Fadigati, adesso ?⁷²

L’incomprensione del protagonista può essere condivisa dal lettore : perché parlare a questo punto di Fadigati, in modo così oscuro, e perché è proprio il padre a fare questo riferimento, prima di invitarlo ad allontanarsi dai Finzi-Contini ? Nello stesso dialogo, il padre si era avvicinato al figlio indovinando che era andato « a donne », e facendogli capire che si trattava di un’attività normale che egli stesso aveva praticato alla stessa età. Ma soprattutto si raccomanda per quanto concerne l’aspetto sanitario :

Se la mattina, svegliandoti, ti capitasse di notare qualcosa che non va, vieni subito in bagno a farmi vedere. Nel caso, ti dirò io come devi regolarti⁷³.

Come abbiamo osservato, la possibilità di esibire il sesso da parte del figlio fiducioso al padre non ha niente a che vedere con l’esibizione reciproca con Pulga, che invece di creare un rapporto tra due uguali sottolinea la differenza tra sé e l’altro nella mente del protagonista. Qui l’igiene appare un modo rassicurante di controllare la materia inquietante del corpo fragile sottomesso alla malattia, che ha portato alla morte di un figlio giovane di cinque anni, sia per il professor Ermanno, che per il dottor Corcos, nel *Giardino...*⁷⁴. Il padre rassicura il protagonista, scaccia le sue fantasie inesprese più macabre legate alla carne, mentre invece Malnate

⁷¹ *Il giardino...*, cit., p. 462.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 459.

⁷⁴ Il discorso sarebbe valido anche per lo sport. Oltre al tennis, e all’immagine dell’autore o dei suoi personaggi che corrono o passeggiano in bicicletta mantenendo viva una pratica dell’infanzia propizia alla fantasticheria (ma non alla stesura di un romanzo, secondo Bassani in *Laggiù in fondo al corridoio*, cit., p. 764), si pensi alla calma conferita dall’abilità nel nuoto nell’ultima scena con Luciano Pulga. Questa abilità fisica controbilancia la debolezza di fronte ad una torbida verità interiore che il protagonista non si sente capace di esaminare veramente.

rafforzava il suo senso di colpa (rinviandolo alla sua condizione di giovane borghese che sfrutta il corpo di una donna grazie ad un denaro che né lui né suo padre – che non esercita – hanno guadagnato lavorando). Per questo il figlio è disposto ad accettare la via mostratagli dal padre : rinunciare a Micòl e a un legame privilegiato (quasi da figlio adottivo) con i Finzi-Contini. Il padre, rivale e nemico originario, si afferma come l'unico uomo con cui stabilire un rapporto di pace, l'unico che alla fine può non essere un rivale e un nemico, perché il figlio riconosce la sua superiorità invece di perdersi nell'illusione di un rapporto amichevole senza rivalità, né superiorità, né differenza⁷⁵.

Parecchi personaggi importanti sono dei medici : il dottor Corcos, che compare prima nelle *Cinque storie ferraresi*, il padre del protagonista che però gestisce le proprie terre e non ha bisogno di esercitare, il padre di Luciano Pulga e soprattutto Athos Fadigati, l'unico a non essere un padre di famiglia. Ma se il protagonista degli *Occhiali d'oro* si avvicina a lui, ovviamente è perché vede in lui una figura paterna simpatica e benevola. Un giorno Fadigati lo esamina :

“Faccia *aaa*,” ordinò, con piglio professionale.

Eseguii. E lui era ancora lì che mi esaminava la gola, e intanto si raccomandava, bonario e paterno, che mi riguardassi, che non sudassi [...]”⁷⁶.

Questa accuratezza insieme «professionale», «bonaria» e «paterna» lo riporta allora alle visite rassicuranti dal dottore nell'infanzia. Ma come Deliliers, Nino Bottecchiari, Malnate o Alberto, Luciano Pulga o ancora Carlo Cattolica non possono essere degli amici veri (per ragioni diverse), così Fadigati non può essere un padre, in gran parte per la sua identità sessuale che nel protagonista provoca, come il corpo di Luciano Pulga, un ribrezzo che egli non riesce a scacciare nonostante le convinzioni

⁷⁵ Sarebbe anche interessante analizzare la quasi totale scomparsa subita dal fratello di Bassani nella trasposizione narrativa e finzionale della sua vita (chiedendosi se la figura del fratello possa confondersi con quella dell'amico); o studiare certe descrizioni del personaggio della madre che non possiamo esaminare in questa sede, come quelle che si leggono in *Dietro la porta* e in particolare quando la madre legge nel cortile in compagnia dei suoi animali.

⁷⁶ *Gli occhiali d'oro*, in *Il romanzo...*, cit., p. 211.

morali, esposte dal protagonista nei FC, sulla parità tra l'amore omosessuale e quello eterosessuale⁷⁷ :

Mi toccava vedermela con il suo dolore di amante vilipeso, un'immagine che a quel momento, debbo confessarlo, più che impietosirmi mi repugnava⁷⁸.

La coppia omosessuale del giovane Deliliers e del dottor Fadigati gli offre un'immagine esasperata e degradata del rapporto figlio-padre fatto di amore e aggressività. Quindi, forse, quando alla fine del *Giardino...*, il padre si riferisce a Fadigati in un discorso guidato dall'idea generale di dissipare le illusioni della gioventù, indica a suo figlio che quest'ultimo sta parlando con il suo vero padre : dicendogli di non rinunciare tanto a Micòl quanto ai legami con tutti i Finzi-Contini, gli fa capire che è inutile cercare un altro padre nel professor Ermanno come aveva già fatto col dottor Fadigati⁷⁹.

⁷⁷ Il protagonista espone queste idee proprio dopo aver raccontato a Malnate la storia del suicidio « per amore » del dottor Fadigati (cf. *Il giardino...*, cit., p. 452).

⁷⁸ *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 237.

⁷⁹ A proposito di Fadigati, sarebbe interessante studiare in Bassani i meccanismi della pietà, e in particolare il ruolo della pietà nel sistema morale che emerge dai racconti (per esempio l'articolazione tra una morale tollerante nei confronti della differenza sessuale e la pietà provata nei confronti dei personaggi omosessuali ; non solo Fadigati, ma anche Alberto, per il quale il protagonista sente una grande compassione quando vede la sua salute peggiorare alla fine del romanzo). Infatti, si noti che all'amore per il padre espresso nella descrizione finale che abbiamo citato, si mescola non solo l'ammirazione del figlio ma anche, forse, una certa pietà, suscitata dalla relativa vecchiaia e debolezza sottolineata dalla posizione sdraiata (come un ammalato) e dalla « bianchezza da clinica » del personaggio e dello scenario. Anche se il padre ha allora qualcosa di divino, non appare come un superuomo : anzi, sembra un uomo superiore e debole nello stesso tempo. Pasolini, dopo la pubblicazione della raccolta *Epitaffio*, propose questa analisi : « Il padre, ferito e degradato dalla persecuzione, diventa poetico e degno del più alto amore proprio là dove egli viene colpito : il suo diritto a essere un normale, innocente, integro piccolo-borghese. Tale mediocrità – generalmente ragione di odio del figlio contro il padre – nel momento stesso in cui viene sottratta – impedita con la brutale violenza della mediocrità vera – diventa un bene la cui verità è disperatamente struggente. [...] L'amore di Bassani per il padre e per i suoi simili è traumatico : è una cristallizzazione, e quindi destinato a non evolversi » Pier Paolo Pasolini, *Giorgio Bassani, Epitaffio*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 2072-2073.

In questo romanzo, la chiave del rapporto conflittuale con l'altro e con l'alterità interiore della sessualità si trova nella risoluzione del complesso edipico sotto la forma della metamorfosi dell'amore eterosessuale – per forza in parte concupiscente e impossibile da neutralizzare col ricorso alla connivenza virile tra amici, dato che nessun rapporto amichevole è soddisfacente –, trasfigurato in un amore filiale per il padre.

Conclusioni

Abbiamo voluto mostrare che, in Bassani, il rapporto difficile con il corpo, ovvero con la carne, e con la sessualità, occupa un posto determinante nel rapporto problematico con la categoria dell'Altro, intesa nel suo significato più ampio oppure ricondotta alla figura umana di qualsiasi persona distinta dall'io: l'amico, il nemico, il rivale, il modello, l'amante... Nella narrativa di Bassani, al cuore di una visione malinconica se non tragica della vita si trova la questione dell'alterità, e al cuore della questione dell'alterità si trova la sessualità. La nostra ambizione si è quindi limitata a illuminare certe costanti antropologiche ancora poco studiate, nella speranza di contribuire alla comprensione di un'opera narrativa della quale non abbiamo esaminato né le caratteristiche più squisitamente letterarie, vale a dire quelle narrative e stilistiche, né il discorso ideologico e morale proposto dallo scrittore per il tramite della narrativa.

Nondimeno, pensiamo che la nostra analisi andrebbe riallacciata a questa dimensione più intellettuale dell'opera. Infatti, l'analisi dei testi narrativi di un autore richiede, certo, di leggere attentamente i suoi testi saggistici di critica o di poetica, ma per meglio distanziarsene in certi casi, al fine di leggere meglio leggendo *contro*⁸⁰. Così ci sembra necessario non impostare il discorso analitico sulle sole basi suggerite esplicitamente da Bassani. Certo, occorre non confondere lucciole e lanterne, e quindi ben distinguere tra scrittore, autore, narratori, personaggi; testimonianza memorialistica e narrativa d'invenzione; personaggi dei libri e persone della vita. Ma, per l'appunto, nei testi saggistici o critici, Bassani tende

⁸⁰ Rinviamo al dossier del sito web Fabula: *Lire contre l'auteur: pour (ou contre) une lecture contrauctoriale*, www.fabula.org/atelier.php?Lecture_contrauctoriale, consultato il 19 dicembre 2014.

spesso a confondere tali categorie pur proponendo una poetica fondata sulla nozione di *verità*. Bassani ha voluto cancellare la differenza tra la « verità storica » e la verità narrativa o « poetica », e trattare « l'ombra come cosa salda⁸¹ », presentando i suoi personaggi come delle persone, invitando i lettori e i critici a fare di lui un « testimone ». Più di Maupassant, che definisce l'arte della scrittura realistica come un'arte dell'illusione nella famosa prefazione al romanzo *Pierre et Jean*, Bassani è un illusionista : l'illusione referenziale tipica del realismo, quella identificata da Barthes e Riffaterre⁸² (e commentata da Anna Dolfi per quanto riguarda Bassani⁸³), ma anche l'illusione del romanzo (nella fattispecie ogni romanzo bassaniano ma anche l'insieme del *Romanzo di Ferrara*) come opera unitaria e *iter* logico. Una concezione dell'unità dell'opera che può ricordare il fantasma della *figura nel tappeto* di James, autore caro a Bassani.

In questa sede, abbiamo cercato di analizzare le motivazioni segrete dei personaggi e di ricondurli alla mente dello scrittore che li ha inventati ; trattarli non « come cosa salda » ma come quello che sono, cioè delle proiezioni immaginarie, disposte nello spazio della finzione dallo scrittore che le ha inventate partendo dalle sue esperienze, dalle sue idee e dalle sue fantasie. Così facendo abbiamo evidenziato una struttura narrativa quasi mitica che soggiace a molti dei racconti de *Il romanzo di Ferrara* : la storia di un conflitto del figlio con il padre, che si risolve sotto la forma dell'abbandono di un amore eterosessuale – idealizzato ma sempre legato ad

⁸¹ Questa è l'epigrafe dantesca scelta per la prima edizione del *Romanzo di Ferrara*. Per le nozioni, ricorrenti nelle interviste di Bassani, di « verità poetica » e « poesia », non indichiamo un riferimento preciso. Per quella di testimonianza, cf. *In risposta* (II), in *Opere, cit.*, p. 1207 : « [...] ritengo che nessun clamore potrà mai distrarmi, in futuro, da testimoniare quel che avrò da testimoniare ».

⁸² Roland Barthes, *L'Effet de réel* [1968], in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 81-89, specie p. 87-88 : « Sémiotiquement, le “détail concret” est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe et, avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux ‘détails’ et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle » ; Michael Riffaterre, *L'illusion référentielle* [1978], in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-118.

⁸³ Cf. Anna Dolfi, *Bassani, la storia, il testo e l'effetto di reale*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di Roberta Antognini e Rodica D. Blumenfeld, Milano, LED, 2012.

É. BOILLET

un senso di colpa d'altronde impossibile da neutralizzare col ricorso alla connivenza virile tra amici –, che lascia posto all'amore filiale per il padre.

Étienne BOILLET
Université de Poitiers