

Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesia

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino.

INDICE

| | |
|---|---|
| <i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i> | 7 |
|---|---|

PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

| | |
|---|----|
| IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i> | 13 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i> | 35 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i> | 49 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i> | 67 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: <i>Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i> | 83 |
|---|----|

PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

| | |
|--|-----|
| EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i> | 101 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i> | 117 |
| MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i> | 141 |
| GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i> | 157 |
| MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i> | 165 |
| CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i> | 181 |

PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

| | |
|--|-----|
| ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i> | 197 |
| MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i> | 203 |
| HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i> | 209 |
| ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i> | 219 |

Enzo Neppi

ALLE PRESE CON LA «VITA» CHE È STATA:
L'INCIPIT DELLA «PASSEGGIATA PRIMA DI CENA» DI BASSANI
FRA RICORDO, ISTANTANEA, CARRELLATA E PAROLA POETICA

Uno dei rari interventi di Bassani sul cinema, avvenuto in occasione di un convegno tenutosi a Sorrento su *Cinema e letteratura* nel 1964¹, contiene alcune considerazioni di carattere generale sul rapporto fra cinema e letteratura che probabilmente non presentano una particolare originalità, e che tuttavia mi sembrano interessanti per via della luce che gettano sulla poetica di Bassani, sul suo posizionamento nei confronti di memoria, fotografia, cinema, arte e letteratura. In tale prospettiva, non meno rilevanti sono le affermazioni più personali che leggiamo nel seguito dello stesso intervento e che chiaramente sono legate a quelle riflessioni iniziali.

Lo scrittore ferrarese esordisce dissociandosi dalle difese della «purezza» del cinema, dalla tesi dello «specifico filmico» che, come noto, furono elaborate da Pudovkin nell'ambito di una teoria del montaggio, ma che, in ambito neorealistico, potevano essere anche usate da uno Zavattini per valorizzare l'oggettività e l'immediatezza della ripresa cinematografica, per sottolineare la sua capacità di «pedinare» immediatamente la vita, di spalancare la porta alla realtà, di rispondere a una sorta di «fame di realtà», permettendo così alle cose di raccontarsi quasi da sole, al di fuori di qualsiasi rielaborazione artistica².

¹ G. BASSANI, *Cinema e letteratura: Intervento sul tema* [1966], in ID., *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 1998 (d'ora in avanti *Opere*), pp. 1244-1248.

² Vedi C. ZAVATTINI, *Il cinema, Zavattini e la realtà, Che cos'è il film-lampo, Il neorealismo continua, Alcune idee sul cinema, Tesi sul neorealismo* e, in data e su argomento più vicino a quello trattato anche da Bassani, *Il cinema è in ritardo rispetto alla letteratura?* [1962], in ID., *Cinema Diario cinematografico Neorealismo ecc.*, a cura di V. Fortichiari e M. Argentieri, prefazione di G.P. Brunetta, Bompiani, Milano 2002, in particolare pp. 703, 707, 709, 714-717, 728, 733, 751 e 893-899. Nell'ultimo di questi interventi, senza negare che in momenti diversi della sua storia la poesia sia potuta nascere da «un'esperienza di vita» paragonabile a quella assegnata da lui al cinema, Zavattini tuttavia insiste sulla «possibilità», nel presente,

In contrasto con queste teorie, Bassani asserisce invece che «l'arte, in genere, è sempre il risultato di una contaminazione»³ fra «esperienza», «estro individuale» e «cultura»⁴. Inoltre, pur sostenendo che il «mezzo» più proprio del teatro è la parola, mentre quello peculiare del cinema è l'immagine, egli sostiene che il cinema è «nato da una costola del teatro naturalistico» ottocentesco, e che addirittura potrebbe essere paragonato (come del resto il romanzo storico) al «teatro religioso medievale», in quanto consisterebbe com'esso di «una rappresentazione per luoghi deputati, svolgentesi su un palcoscenico vasto come il mondo»⁵. «Quando gli uomini di cinema si indirizzano verso il romanzo», precisa Bassani, «pensano a un prodotto eminentemente narrativo, contesto di "fatti"», pensano cioè a opere come *I promessi sposi* o *Guerra e pace*, e non a «analisi [...] del cuore e dei sentimenti», come *Adolphe* di Constant o *Dominique* di Fromentin. In modo simile, anche la vocazione epica, che spesso incontriamo nel cinema, deriva dalla letteratura, ma non certo da una letteratura di stampo intimistico⁶. Il cinema deve dunque molto a un certo tipo di teatro e letteratura; e allora viene da chiedersi se a sua volta la letteratura non possa trarre qualche utile lezione dal cinema.

A illustrazione di questa possibilità, Bassani prosegue subito dopo in un registro più personale e ci racconta che quando, «intorno agli anni '50», collaborò alla «stesura di una dozzina di sceneggiature»⁷, egli era, come scrit-

«di una nuova antropologia» realizzata proprio «attraverso il cinema anziché attraverso la letteratura» (ivi, p. 893). Per una recente, limpida analisi della specificità del cinema neorealista, in parte ancora ispirata dalle acute analisi di André Bazin, vedi P. SORLIN, *Ce qu'on a appelé «néoréalisme cinématographique»*, in «Cahiers d'études italiennes», xxviii, 2019, consultabile online all'indirizzo <http://journals.openedition.org/cei/5490>, DOI: 10.4000/cei.5490 (url consultato in data 15/01/2020).

³ Zavattini ha una diversa concezione della «contaminazione». Egli sostiene che «il cinema sia stato contaminato nell'istante stesso in cui per esprimerlo e per farlo poi conoscere nei suoi prodotti è intervenuto il capitale»; ma anche lui riconosce una sua coerenza millenaria alla letteratura, e si oppone alla divisione di «parola» e «immagine», alla valorizzazione di un cinema che sarebbe nella sua essenza soltanto immagine e non parola (ZAVATTINI, *Il cinema*, cit., pp. 898-899).

⁴ *Opere*, p. 1245.

⁵ Ivi, p. 1244. Mi sembra probabile che Bassani abbia qui in mente in particolare il modello «medievale» che presiede ai drammi storici di Shakespeare e che è stato poi ripreso nel teatro tedesco del secondo Settecento e da lì si è esteso, nello stesso contesto storico, al romanzo, come dimostrano per esempio, oltre a Schiller e Goethe, citati da Bassani, i drammi e le novelle storiche di von Kleist.

⁶ Ivi, p. 1245.

⁷ Vedi F. VILLA, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Kaplan, Torino 2010, p. 107, dove è fornita la lista delle dodici sceneggiature realizzate da Bassani fra il 1951 e il 1955,

tore, «ancora involto nella presunzione giovanile, di origine forse ermetica, dell'ineffabilità»⁸. Di conseguenza, non riteneva di «poter tirar fuori» tutto quello che aveva dentro; pensava al contrario che scrivere significasse «fornire dei lampi, dei barlumi, dei segni fulminei, magari anche imprecisi, traendoli dal ribollente e indifferenziato magma interiore»⁹. La sua personale esperienza poetica e narrativa si sviluppava insomma in un registro che era molto lontano da quello del cinema; ma le sue collaborazioni come sceneggiatore lo indussero a modificare la propria concezione della letteratura: «Proprio il lavoro cinematografico», scrive Bassani, insieme allo «sprone di un amico carissimo», Mario Soldati – che era sia narratore che cineasta – gli fecero capire l'importanza di «uscire da sé», e di arrivare a «esprimersi completamente sulla pagina»¹⁰, con gli unici strumenti che la letteratura metteva a sua disposizione, «la parola e i segni di interpunzione». Aggiungerei, sulla base del passo sopra citato, che questo cambiamento di prospettiva lo obbligava, per parlare di sé, a mettere ormai sulla pagina non solo se stesso ma il mondo in cui uno vive.

Nel paragrafo successivo incontriamo tuttavia un paradosso. Lo scrittore vi accenna a un suo racconto, *La passeggiata prima di cena*, scritto fra il '49 e il

sette delle quali sono trasposizioni di testi letterari: romanzi, romanzi brevi, racconti, storielle o episodi di romanzi più lunghi. Di queste, la più importante, la più «bassaniana», per l'uso che vi è fatto della memoria, e perché è uno dei frutti più soddisfacenti della collaborazione con Soldati, sembra essere la sceneggiatura di un romanzo breve di Moravia, *La provinciale*.

⁸ Si tratta soprattutto della poetica sviluppata da Bassani nella sua seconda raccolta poetica, *Te lucis ante*, la cui prima edizione è del 1947 e in cui per esempio leggiamo (vicino all'ermetismo o a Montale) di «suoni deboli e distorti, / rari, trepidi segnali» che porta la notte al poeta in carcere (G. BASSANI, *Te lucis ante*, Ubaldini, Roma 1947, p. 12; cfr. ID., *Opere*, cit., p. 1382).

⁹ Ivi, pp. 1245-1246.

¹⁰ Ivi, p. 1246. Si veda, su questa stessa questione, un altro cruciale accenno all'influenza decisiva che avrebbe esercitato su di lui Soldati. Nella formidabile narrazione metapoetica che s'intitola *Laggiù, in fondo al corridoio*, e che leggiamo nelle ultime pagine del *Romanzo di Ferrara*, Bassani racconta che aveva buttato giù la pagina di apertura della *Passeggiata*, ma poi si era arenato e non riusciva più a andare avanti. L'aveva allora mostrata a Soldati e questi gli aveva detto che «il racconto, come idea, era già bell'e fatto. Non restava che realizzarlo, che metterlo in piedi» (ivi, p. 936). Per questo doveva però smettere di «girovagare per Roma in bicicletta»: «La bicicletta poteva essere buona per fare delle poesie. Uno pedala, pensa a un verso, si ferma per annotarlo, riparte. Ma per uno scrittore di novelle, racconti, romanzi – obbligato, d'accordo, a tirare fuori tutto ciò che ha dentro, però adagio adagio –, la bicicletta era di sicuro dannosissima. Secondo la frase tanto spesso usata da Emilio Cecchi, io dovevo "star fermò cinque minuti". Il resto sarebbe venuto da sé...» (ivi, pp. 936-937). Di nuovo, dunque, la differenza, fra lirica e narrativa, ma declinata come differenza fra due opposte pratiche propiziatricie: la bicicletta, nel primo caso, il tavolino, nel secondo.

'51¹¹ e in cui, secondo lui, sarebbe «chiaramente avvertibile l'influenza della tecnica cinematografica» e in particolare quella della carrellata in avanti¹². L'affermazione è sorprendente in quanto il racconto non comincia affatto con una carrellata, come suggerisce Bassani¹³, ma con la minuziosa descrizione di una cartolina derivata da una fotografia, cioè con una sorta di *ekphrasis*:

Ancor oggi non è difficile, frugando in certe bottegucce di F*, metter le mani su cartoline vecchie di almeno cinquant'anni. Sono vedute ingiallite dal tempo, macchiate d'umidità. Una di queste mostra Corso Po, la principale arteria cittadina, com'era allora, verso la fine del secolo scorso. Per eseguire il suo lavoro, il fotografo [...] ¹⁴.

¹¹ Si noterà la discrepanza fra queste date e quelle delle collaborazioni cinematografiche di Bassani (1951-55). Aggiungiamo che Bassani era già tornato alla narrativa con *Storia d'amore*, pubblicata nel '49, e in cui per la prima volta assistiamo, nella scena incipitale, a una sorta di carrellata, o perlomeno alla messa a fuoco di un personaggio in fondo a un corridoio. *Storia d'amore* è una riscrittura di *Storia di Debora*, che risale al 1939, ma in cui appunto mancava la scena iniziale. Accanto all'influenza di Soldati, amico e scrittore, e che Bassani aveva conosciuto a Napoli fin dal 1944, tenderei quindi a pensare che un'altra esperienza cinematografica sia stata fondamentale per Bassani, prima delle sceneggiature degli anni '50, e cioè la sua presenza sul set di *Ossessione*, nel '42 (il film è tratto, come noto, dal romanzo di Cain, *The Postman always rings twice*, di cui lo stesso Bassani pubblicherà la traduzione italiana nel 1946) e la lettura, in quell'occasione, «del primo treatment di un soggetto ricavato dai *Malavoglia*», cioè di sicuro una prima sceneggiatura de *La terra trema* (*Opere*, cit., p. 1036). L'episodio è raccontato da Bassani in un breve saggio del 1947 (*Verga e il cinema*) che gli fornisce anche un'occasione per riferire alcune conversazioni a cui aveva allora assistito, e in cui – in reazione alle «trascrizioni commerciali» a cui avevano dato spesso luogo in passato i capolavori di Verga – si era parlato del «ritmo narrativo» e del «montaggio» come possibili equivalenti filmici dell'«accorata prosa musicale del Verga» (ivi, p. 1038). La meditazione sulla poetica verghiana, e soprattutto sulla differenza fra il Verga della maturità e quello dei suoi primi romanzi, appare decisiva per l'elaborazione della poetica personale di Bassani anche in una lettera da lui scritta dal carcere poco tempo dopo le riprese di *Ossessione*, nella primavera del 1943 (ivi, pp. 957-958).

¹² Ivi, p. 1246.

¹³ «Il racconto si apre con l'immagine panoramica del corso principale di Ferrara, corso Giovecca, visto nell'ora affollata e patetica del crepuscolo [...]. Ma ecco che la "macchina" si muove lentamente in avanti, il campo visivo a poco a poco si restringe, isolando e mettendo a fuoco, laggiù, in fondo al Corso, il piccolo particolare di una ragazza che sta avviandosi verso casa» (ivi, p. 1246).

¹⁴ G. BASSANI, *La passeggiata prima di cena*, in «Botteghe Oscure», VII, aprile 1951, pp. 17 (d'ora in avanti P51). Cito da questa seconda versione ed edizione della novella perché vi sono descritte due fotografie che analizzerò in seguito, e che nelle edizioni successive (di cui compare una sola, quella delle *Cinque storie ferraresi* è anteriore al saggio su *Cinema e letteratura*) scompaiono. – Fra le numerose cartoline storiche di Ferrara che si possono trovare sul sito MuseoFerrara ce ne sono anche alcune che rappresentano «corso della Giovecca», per

Benché la derivazione del cinema dalla fotografia sia cosa ovvia, essa non può cancellare il fatto che una fotografia è un'immagine fissa, mentre un film è un'immagine in movimento, e che quindi fra le due sussiste una differenza essenziale. Come può dunque Bassani parlare di tecnica cinematografica, senza prima minimamente accennare alla fotografia da cui muove il racconto, e come dobbiamo interpretare questo slittamento da una fotografia esplicitamente descritta a una carrellata metaforica, designata come tale soltanto in alcune dichiarazioni metatestuali? A questo si aggiunga che nella primissima versione della stessa *Passeggiata prima di cena*, un breve racconto di poche pagine, uscito nel 1945¹⁵, il punto di partenza del narratore non era costituito da una fotografia (come nelle successive edizioni) ma da alcuni suoi ricordi d'infanzia. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione della novella, e poi nel passaggio dalla sua prima pagina a quelle che seguono (oltre che nel passaggio dal testo narrativo alle dichiarazioni metatestuali cui ho accennato)¹⁶ assistiamo dunque a due transizioni – dal ricordo visivo all'immagine fissa della fotografia, da questa all'immagine in movimento – e infine al ritorno, almeno in alcuni momenti, all'immagine fissa. In *P51* sono infatti descritte, come vedremo, anche altre due fotografie, e in più un'inquadratura immobile, come pietrificata (benché rappresenti l'attimo di una drammatica decisione), minuziosamente rappresentata dalla penna del narratore. Più che a fotografie, quest'inquadratura – che a dire il vero rimane una sequenza, anche se brevissima – ci può però far pensare, come vedremo, a certi quadri di Caravaggio¹⁷, o, in un'ottica molto diversa, a un pittore d'interni di fine Ottocento come Vallotton.

esempio una degli anni '10, in cui si vede il tram e un carro trascinato da un cavallo: <http://www.museoferrara.it/view/s/796d29a5af224adb81fb2fe61eaf68ca> (url consultato il 24/01/2020).

¹⁵ G. BASSANI, *La passeggiata prima di cena*, in «Domenica», settimanale di politica, letteratura e arte, II, 33-34, 26 agosto 1945 (d'ora in avanti *P45*). Citerò il racconto da ID., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 341-349.

¹⁶ *Opere*, p. 1246 ma anche p. 939.

¹⁷ A questo riguardo, si vedano per esempio le parole del maestro di Bassani, Roberto Longhi, sul primo Caravaggio, e il suo uso di una tecnica paragonabile a quella della camera oscura. Il critico bolognese vi menziona prima di tutto «la decisione del Caravaggio di ritrarre le cose dallo specchio, ma senza che esso appaia nel quadro; come se, per lui naturalista, il nuovo metodo fosse pegno di certezza più intensa»; e poi aggiunge: «E poiché la retina, da sé sola, ha un campo visivo sempre sfocante, svagante, non era meglio stagliarlo come ci appare nel quadro veridico dello specchio che ci dà sempre l'“unità del frammento” immerso nella sua luce? [...] Così egli venne a scoprire – e fu quasi una scoperta scientifica, fu in ogni caso un'esperienza – la sua personale, empirica “camera ottica”; ciò che meno sorprende ai tempi del Porta e, ormai, di Galileo. D'accordo che, da grande spirito qual era, egli non poteva che scoprire il senso poetico, la portata sentimentale di una realtà allora tutta sconosciuta,

L'ipotesi che vorrei qui difendere è che attraverso queste molteplici transizioni si realizzino alcuni aspetti importanti della poetica bassaniana, una poetica in cui la parola è essenziale ma non può essere dissociata dai diversi dispositivi su cui riposa. Per dimostrarlo dobbiamo tuttavia ripercorrere pazientemente le «immagini» che ho appena citato, cominciando da qualche breve considerazione su *P45*.

Nell'*incipit* di questo breve racconto il narratore ci spiega che quando si sforza di ricordare come fosse «corso G.»¹⁸ nel primo dopoguerra, quando lui era ancora bambino, questo gli si presenta nella memoria come «una fotografia sbiadita»¹⁹. In *P45* il mezzo fotografico è dunque già evocato, ma solo come termine di paragone. La dimensione mnemonica della descrizione del Corso è inoltre sottolineata dal suo carattere sintetico, tipico del funzionamento della nostra memoria, che in genere non registra un singolo evento istantaneo ma combina in una sola immagine la sintesi cumulativa di tante percezioni distinte. In *P45* Bassani usa quindi soprattutto degli imperfetti continui e abituali, insiste su come il Corso, nei primi anni dopo la guerra, fosse diverso da oggi²⁰, spiega che i tram, giunti al capolinea, si fermavano, i tranvieri scendevano e spesso si fermavano a fumare un mozzicone di sigaro²¹; e poi si mette a raccontare più diffusamente alcuni episodi – scaglionati nel tempo – della sua infanzia, della vita dei suoi genitori e di quella dei suoi nonni materni, come gli erano stati probabilmente narrati quando era bambino. A partire da *P51*, invece, il narratore non è più un personaggio omodiegetico (anche se non totalmente eterodiegetico) e ancor meno un parente, sia pur molto più giovane, dei due principali protagonisti, ma un indeterminato concittadino, che racconta la storia di un medico e di un'infermiera²² che si erano parlati

anche non avendone piena coscienza. La sua ostinata deferenza al vero poté anzi dapprima confermarlo nella ingenua credenza che fosse “l'occhio della camera” a guardare per lui e a suggerirgli tutto» (R. LONGHI, *Caravaggio*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973, pp. 812-813). Nell'ambito di una prospettiva che rimane idealista, crociana, Longhi mostra qui una grande attenzione per il dispositivo meccanico, per la «camera», e Bassani ha sicuramente colto la lezione racchiusa in questa attenzione, come vedremo anche in seguito.

¹⁸ Quello che diventerà in *P51* «corso Po» e poi definitivamente corso Giovecca a Ferrara a partire da *P56*. Per comodità lo chiamerò qui sempre il Corso o Corso Giovecca.

¹⁹ BASSANI, *Racconti*, cit., pp. 342-343.

²⁰ «Era una strada tutta disseminata di sassi e ineguale nel fondo come una carraia», percorsa dalle «rotaie del tram», «non c'erano i cavi sospesi della filovia», ivi, p. 343.

²¹ *Ibidem*.

²² Si tratta di Elia Corcos e Gemma Brondi, per le cui personalità Bassani continua a ispirarsi ai suoi nonni materni (lo dice esplicitamente in varie interviste) ma senza più dichiararli come tali nel corpo del racconto.

per la prima volta in quel Corso, nella primavera del 1888, e si sarebbero, di lì a pochi mesi, sposati.

Di conseguenza, se il narratore vuole darci un'idea di come fosse allora «la *main street*» di «F.»²³, non può più affidarsi alla propria memoria, che essa sia labile o meno, né ai ricordi dei propri parenti, e quindi il ricorso a un supporto materiale, fotografico o altro, diventa per lui indispensabile (dal momento che non si presenta come un narratore onnisciente). Ma in seguito a questo cambiamento nel dispositivo di percezione, anche ciò che è descritto, e il modo in cui è trascritto in parole, cambia. Invece di fare, come in *P45*, un ampio uso dell'imperfetto, Bassani ricorre ora al presente storico²⁴ per descriverci minuziosamente sia in generale ciò che si trovava in un certo luogo – sia soprattutto ciò che avvenne in quel luogo in un momento particolare di una particolare giornata:

[...] il quadro è gremito di particolari soltanto in primo piano: il garzone d'una barbieria che si affaccia sulla soglia della bottega a stuzzicarsi i denti; un cane che annusa il marciapiede [...]; un signore di mezza età, in redingote e bombetta [...]; un bellissimo tiro a quattro, forse quello dei duchi Costabili, da pochi mesi ritiratasi in provincia da Roma, che viene avanti e si appresta ad affrontare al gran trotto, alle spalle del fotografo, la cosiddetta Rampa del Castello (*P51*, p. 19).

Non c'è dunque motivo di dubitare, la fotografia descritta dal narratore è un'istantanea, e forse non è un caso che gli anni in cui ci viene detto che fu scattata son proprio quelli in cui questa tecnica innovativa si andava diffondendo e perfezionando²⁵. Essa non ci fornisce quindi soltanto un'idea di

²³ Diventerà Ferrara solo a partire da *P56*, ma anche qui, per motivi di ordine pratico, la chiamerò Ferrara anche riferendomi alle precedenti stesure.

²⁴ In realtà l'uso del presente è prima di tutto giustificato dal fatto che il narratore descrive ciò che vede sulla cartolina nel suo presente di narrazione («A destra [della cartolina], in ombra e a guisa di quinta, si eleva lo sperone del Teatro Comunale, mentre la luce – la luce dorata d'un crepuscolo primaverile – è tutta per il lato sinistro del quadro»). Inoltre, nel primo paragrafo, anche il presente ha un uso soprattutto imperfettivo, come mostra la principale del passo appena citato fra parentesi. Ma ciò non cancella il fatto che alcuni degli eventi narrati sono rigorosamente istantanei.

²⁵ La pratica della fotografia istantanea si diffonde nella seconda metà dell'Ottocento e si estende al largo pubblico verso la fine del secolo, con la commercializzazione, da parte di Kodak, proprio nel 1888, dei primi apparecchi portatili a obiettivo unico. Nello stesso anno viene anche tradotto in francese il manuale di Josef Maria Eder (*Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft*, Knapp, Halle 1886). Sulle istantanee della

come fosse all'incirca in quegli anni corso Giovecca, ma lo rappresenta in modo estremamente preciso, ci permette cioè di osservare nei suoi minimi dettagli – a distanza di sessant'anni, ma come se stesse accadendo ora – un istante di vita vissuta, cosa questa che un quadro, anche dipinto «dal vero», non può realizzare²⁶.

L'efficacia naturalistica di una simile tecnica è evidente: catturando una certa distribuzione di luci e di ombre su una lastra o su una pellicola all'interno di una camera oscura, il fotografo trasforma in traccia oggettiva e indelebile l'impressione visiva prodotta in un luogo particolare e in un istante preciso da oggetti che di per sé potrebbero essere del tutto insignificanti. Il fatto che l'istantanea abbia colto proprio gli effimeri movimenti di un cane e di un garzone di barberia non può che confermare questa impressione, dando inoltre rilievo alla dimensione potenzialmente democratica e egualitaria della fotografia. Da questo punto di vista, il mezzo fotografico realizza qualcosa di molto simile a ciò che Longhi attribuiva alla nuova tecnica di Caravaggio nella continuazione del passo sopra citato in nota:

Che cosa potesse conseguire a questa risoluzione di procedere per specchiatura diretta dalla realtà, non è difficile intendere. Ne conseguiva la *tabula rasa* del costume pittorico del tempo che [...] aveva elaborato una partizione in classi del rappresentabile, che, trasposta socialmente, non poteva che idoleggiarne i gradini più alti. Ma il Caravaggio si rivolgeva alla vita intera e senza classi, ai sentimenti semplici e perfino all'aspetto feriale degli oggetti, delle cose che valgono, nello specchio, al pari degli uomini, delle «figure»²⁷.

Questo effetto indubbiamente livellatore del dispositivo tecnico è però in parte neutralizzato, o addirittura invertito, nella foto che stiamo studiando, dall'intento pratico (economico o ideologico) che a quanto pare ha spinto il fotografo a collocare il suo cavalletto proprio sul principale crocevia di Ferrara, e a dirigere l'obiettivo verso luoghi, come il Teatro Comunale e il caffè Zam-

vita quotidiana, vedi N. ROSENBLUM, *A World History of Photography*, 1996 [1984], Cross River Press, che cito qui dall'edizione francese perché non ne ho potuto consultare l'originale: *Une histoire mondiale de la photographie*, Abbeville, Paris 1996, pp. 259-275.

²⁶ Si noterà tuttavia la presenza del cane che annusa il marciapiede, un tipo di dettaglio che si trova molto spesso nei quadri realisti di genere. Può darsi che i fotografi di quegli anni si servissero a volte di questo tipo di quadri come modello, e cercassero di riprodurne le situazioni; ma mi sembra più probabile che questa sia un'invenzione di Bassani, un sottile *clin d'œil* al lettore.

²⁷ LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 813.

pori, che sono frequentati dai gruppi sociali più prestigiosi. E infatti, accanto al cane che annusa e al garzone che si stuzzica i denti, lo scatto dell'istantanea ha catturato anche il passaggio di un'elegante carrozza che si dirige verso il Castello. Di essa la voce narrante (una vera e propria *voice over*, un *off stage commentary* nel senso cinematografico del termine) ci dice che probabilmente appartiene a una delle famiglie più ricche e più altolocate della città; mentre invece una modesta infermiera di circa vent'anni, che nello stesso istante si dirige in senso opposto, verso «l'indistinta periferia», rimane fuori della portata dell'obiettivo. La cosa non è sorprendente, e non meriterebbe neppure di essere rilevata, se la modesta infermiera non fosse Gemma Brondi, che fra poche righe campeggerà al centro della scena come principale protagonista della novella. Bassani non poteva trovare un mezzo più efficace per sottolineare l'opposizione fra lo sguardo del fotografo e il proprio. Lo scrittore sceglie di concentrare la sua attenzione proprio su ciò che – per lo sguardo apparentemente imparziale e livellatore²⁸, ma a dire il vero celatamente encomiastico del nostro fotografo – non presenta alcun interesse:

Elemento trascurabile di quella vita di cui, ora, non resta pressoché alcun ricordo [...], una ragazza di circa vent'anni, *proprio nell'attimo* in cui il fotografo fece scattare l'obbiettivo, *e fuori, naturalmente*, della portata di esso, si allontanava per corso Po, camminando svelatamente lungo il marciapiede di sinistra, in direzione opposta a quella tenuta dall'equipaggio dei duchi Costabili, verso l'indistinta periferia cittadina (P51, p. 19; il corsivo è mio).

In questo tuttavia il narratore sembra adeguarsi alla scelta a sua volta anomala compiuta quello stesso giorno dal protagonista maschile della novella, il medico Elia Corcos, che nonostante la sua «diversa condizione sociale» (P51, p. 29), insegue in bicicletta la giovane infermiera, la raggiunge e le parla. I due si sposeranno pochi mesi dopo; e raccontando la loro storia, Bassani sembra dunque aver scelto di celebrare, in contrasto con il fotografo, una storia d'amore veramente democratica e interclassista, a sua volta resa probabilmente possibile, alla fine del XIX secolo, dalla democratizzazione tecnica e scientifica e dalla secolarizzazione della società, che fra l'altro avrà favorito l'incontro di Elia e di Gemma in un ospedale. Vedremo fra poco se la relazione nata da questo incontro possa essere davvero considerata un edificante superamento

²⁸ E forse, già per questo, neutro, «indifferente», incapace di partecipazione affettiva, come scriverà subito dopo Bassani (P51, p. 19).

delle differenze di classe. Ma constatiamo sin d'ora che proprio la decisione di raccontare la storia di Gemma induce Bassani ad abbandonare il mezzo fotografico da cui aveva preso le mosse e a optare per il paradigma filmico, adottando in particolare la tecnica della carrellata in avanti. Solo quest'ultima tecnica (o perlomeno il ricorso metaforico a essa) gli permette infatti di correre dietro a Gemma che si allontana rapidamente, raggiungerla, «pedinarla» (come direbbe qui Zavattini) e raccontarne poi di fatto l'intera vita²⁹. È significativa, a questo riguardo, un'intervista del 1984 in cui Bassani dichiara che la *Passeggiata* «comincia con una fotografia, ma poi a poco a poco la fotografia viene invasa dal suo contrario: la vita»; «allontanandoci dalla fotografia – prosegue Bassani – giungiamo alla realtà»³⁰. A differenza di quanto aveva fatto nel saggio sopra citato, qui lo scrittore non dimentica che la sua novella muove dalla descrizione di una fotografia, e si astiene invece dal paragonare la propria tecnica a quella filmica. Il passo tuttavia indica chiaramente quale sia il limite del mezzo fotografico, e il pericolo a esso consustanziale. La fotografia ha la capacità straordinaria di cogliere l'attimo fuggente e di registrarne una traccia indelebile, ma così facendo lo fissa, lo immobilizza, e rischia dunque di sottrarlo alla vita, di trasformarlo in effigie mortuaria³¹. Il cinema invece, proprio perché è immagine in movimento, permette di cogliere il palpito della vita nel suo divenire. Bassani sembra qui riscoprire la fondamentale distinzione del *Laocoonte* di Lessing fra scultura e poesia, fra *pictura* e *poesis*, e quindi implicitamente ci suggerisce che la narrazione di una successione di eventi per mezzo della parola presenta più affinità con il cinema che non con scultura, pittura e fotografia.

²⁹ Nonostante Bassani si sia sempre tenuto a distanza dalle poetiche neorealiste, non si potrà negare qui una certa affinità con un'altra tecnica di cui lo scrittore poteva aver sentito parlare sul set di *Ossessione*. In un film come *La terra trema* (che Bassani avrà probabilmente visto quando è uscito, nel '48, poco prima di cominciare a lavorare alla seconda versione della *Passeggiata prima di cena*), varie sequenze cominciano con una panoramica che mostra dall'alto l'intero paese, oppure il mare e le barche che ritornano al porto dopo una notte di pesca; poi, poco per volta, la macchina da presa si abbassa e avvicina a singoli gruppi di pescatori che percorrono le strade del paese e alla fine entra nella casa di una famiglia. In modo simile, *La passeggiata*, come appunto ci spiega l'autore, comincia con una panoramica su corso Giovecca all'ora del crepuscolo; ma subito dopo lo sguardo del narratore cala su un singolo personaggio, ne segue il cammino e entra con lui in casa.

³⁰ *Un'intervista a Giorgio Bassani* [1984], a cura di E. Kertesz-Vial, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, a cura di A. Perli, Giorgio Pozzi, Ravenna 2011, pp. 271-283: 277. L'intervista era stata pubblicata in origine in «Chroniques italiennes», II, 1985.

³¹ E quindi paradossalmente solo chi, come Gemma, volge le spalle al fotografo, ed è troppo irrilevante per rientrare nel suo campo visivo, si sottrae alla morte.

Sarebbe tuttavia un errore credere che in questo modo Bassani decreti la sconfitta definitiva della fotografia. Prima della fine del primo capitolo della *Passeggiata* assistiamo infatti a un secondo paradosso, a un secondo colpo di scena. Il narratore ci ha detto che la silhouette di Gemma è rimasta fuori dalla portata dell'obiettivo, e che dunque nella fotografia non è rimasta impressa nessuna traccia della sua esistenza fisica, ma subito dopo sostiene che in compenso la cartolina ha registrato qualcosa dei suoi pensieri, delle sue fantasie:

Resta ora da accennare a quelli che in quel momento potevan essere i pensieri di una ragazza come Gemma Brondi [...]; pensieri o, meglio che pensieri, sensazioni indeterminate, appena affioranti alla coscienza, che al contrario dell'antico volto di Corso Po, tramandatoci fedelmente da una semplice cartolina, non han lasciato dietro di sé nessunissima traccia. Eppure, ove si osservi con un po' d'attenzione l'aspetto generale di Corso Po, in quel punto del giorno e della sua storia; se si badi all'effetto complessivo di felicità, di speranza, corroborato dallo sbattere allegro delle tende davanti al Caffè Zampori, che dà, visto dalla spalletta che cinge la Fossa del Castello, lo sperone nerastro del Teatro Comunale – quasi prora che avanzi, festosa, verso il futuro e la libertà: non ci si può sottrarre all'impressione che qualcosa delle fantasie di una ragazza di vent'anni, diretta verso casa dopo una giornata di lavoro, sia rimasto registrato nel quadro che abbiamo sotto gli occhi, anche se poi questo stesso quadro non abbia conservato nulla della sua persona fisica³².

Come giustificare un'affermazione così improbabile, come spiegare che la cartolina studiata dal narratore non conservi nessuna traccia fisica di Gemma Brondi, ma in compenso abbia registrato i suoi pensieri, i suoi sogni, le sue «fantasie»³³? Il testo di Bassani non ci fornisce elementi sufficienti per rispondere con certezza a questa domanda e quindi possono essere fatte diverse supposizioni. Un'ipotesi verosimile è che lo scrittore faccia qui di nuovo riferimento a quella caratteristica dell'immagine fotografica su cui si sono soffermati tutti i suoi primi interpreti, anche se non tutti ne hanno dato la stessa lettura, e cioè il fatto che essa spesso registri e renda quindi visibile anche ciò che il nudo occhio umano non può vedere, e fra l'altro neanche l'occhio del fotografo mentre scatta la foto. Walter Benjamin è forse il pensatore che ha

³² Cfr. *P51*, pp. 20-21.

³³ Nell'edizione finale della novella il narratore precisa iperbolicamente che nella cartolina sarebbero rimaste impresse «le ingenue fantasticherie» non «di una fanciulla» qualsiasi, ma proprio «di quella, e di nessun'altra» (cfr. *Opere*, cit., p. 57).

analizzato nel modo più penetrante questo fenomeno, quando per esempio ci parla delle «affascinanti vedute» di «case della *banlieue* parigina» che Utrillo ha realizzato «non dal vero bensì servendosi di cartoline illustrate» – proprio come il narratore bassaniano nella sua descrizione³⁴. In un’ottica simile, il filosofo tedesco descrive una foto del pittore e fotografo David Octavius Hill che mostra una pescivendola di New Haven mentre abbassa pudicamente lo sguardo. Secondo Benjamin – che segue qui una linea di pensiero opposta a quella di Longhi, e nello stesso tempo molto vicina, perché affronta con eguale rigore, anche se con esiti a prima vista molto diversi, gli stessi nodi teorici – l’espressione che troviamo sul volto della pescivendola non può essere considerata come «una testimonianza dell’arte del fotografo Hill»³⁵: in essa «resta qualcosa che [...] inequivocabilmente esige il nome di colei che lì ha vissuto, che anche nell’effigie è reale e che mai accetterà totalmente di risolversi nella sfera dell’“arte”». Non meno affascinante è ciò che scrive Benjamin di una foto di Kafka a sei anni, in cui la figurina del futuro scrittore, soffocato da un «vestitino infantile» troppo stretto, e collocato «in una specie di paesaggio da giardino d’inverno», «scomparebbe dentro tutta questa messinscena se gli occhi, infinitamente tristi, non dominassero questo paesaggio, predisposto per loro»³⁶. Ma le sue considerazioni teoriche più pregnanti si riferiscono allo sguardo della fidanzata del fotografo Dauthnedey, che si taglierà più tardi le vene dei polsi, dopo avergli fatto sei figli: l’uomo è accanto a lei e sembra sostenerla. Ma «lo sguardo di lei lo oltrepassa, risucchiato da una lontananza colma di sciagure»³⁷. Secondo Benjamin, in foto come queste

[...] gli estremi si toccano: una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l’abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell’atteggiamento del suo modello, l’osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell’immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hinc et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell’immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell’essere in un certo modo di quell’attimo lontano, si annida ancora oggi il

³⁴ W. BENJAMIN, *Breve storia della fotografia*, in ID., *Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Gianni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2002, p. 478.

³⁵ *Ibidem*. Come si è visto, Longhi dice di Caravaggio l’esatto contrario: ciò che a Caravaggio stesso poteva sembrare una conseguenza oggettiva di una scoperta tecnica, era in realtà scoperto e messo a profitto dal suo genio come «senso poetico».

³⁶ *Ivi*, p. 483.

³⁷ *Ivi*, p. 478.

futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo³⁸.

Il rischio insito in un approccio come questo, nonostante il fascino straordinario degli esempi di Benjamin, è quello dell'illusione retrospettiva, cioè la tentazione di attribuire alla fotografia – contro le intenzioni del fotografo – la cattura involontaria e inconscia di sentimenti (spesso malinconici o disperati, secondo gli esempi scelti, non certo a caso, da Benjamin) che forse solo la nostra conoscenza di eventi accaduti molto tempo dopo ci permette di cogliere con sicurezza sul volto della persona raffigurata. Ma anche a prescindere da questa considerazione, mi sembra difficile applicare le osservazioni di Benjamin a un'inquadratura, come quella di corso Giovecca, che non è un ritratto, e che non ci presenta affatto il volto di Gemma, per cui sarebbe impervio cogliervi un'espressione che sia in contrasto con quella voluta dal fotografo. Si noterà tuttavia che anche per Bassani la veduta della «*Main Street*» cittadina³⁹ contiene una sorta di proiezione o anticipazione dell'avvenire, ma quest'anticipazione non è, come in Benjamin, la rappresentazione veritiera ma inconscia di un futuro più tenebroso di quello ottimista e oleografico che ha voluto rappresentare il fotografo.

Il merito della cartolina, secondo Bassani, consiste piuttosto nel fatto che ci costringe – se solo la osserviamo «con un briciolo di vera partecipazione», come egli aggiungerà nell'edizione finale della novella⁴⁰ – a cogliere le fantasticherie e le illusioni (tanto più struggenti perché la realtà le ha tragicamente smentite)⁴¹, i sogni di un avvenire felice che tanti ferraresi potevano carezzare in quegli anni di fine Ottocento. Di conseguenza, sembra forse più legittimo interpretare la paradossale affermazione di Bassani alla luce della tesi crociana (implicitamente confermata da Longhi, e applicata sistematicamente al cinema da Raggianti⁴²) secondo cui anche fotografia e cinema – come ogni altra espressione della creatività umana – appartengono alla sfera della poesia⁴³. Su questa base, anche un fotografo convenzionale come doveva essere quello che ha scattato la foto di corso Giovecca esprime attraverso l'immagine che

³⁸ Ivi, p. 479.

³⁹ *P51*, p. 18.

⁴⁰ *Opere*, p. 57.

⁴¹ In questo Bassani chiaramente si riavvicina al pessimismo storico di Walter Benjamin.

⁴² C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952.

⁴³ Come noto, infatti, per Croce, ciò che definisce la poesia o l'arte non sono i mezzi tecnici, i supporti, le strutture o le impalcature di cui si serve di volta in volta, ma l'intuizione fondamentale che vi si esprime.

ha prodotto una certa intuizione della realtà. Diciamo di più: l'affermazione del narratore bassaniano ci sembra illustrare un'asserzione molto precisa e esteticamente ambiziosa di Croce sull'arte. Nell'opera d'arte, afferma il filosofo, lo stato d'animo del soggetto che in essa si esprime non è più un'esperienza privata e irriproducibile; al contrario, esso si oggettiva, si trasforma in qualcosa che può essere rivissuto e riattualizzato da altri, e che dunque, sottratto al tempo, diventa eterno:

L'arte rifà idealmente ed esprime la mia istantanea situazione; e l'immagine, da lei prodotta, si scioglie dal tempo e dallo spazio, e può essere rifatta e ri-contemplata nella sua idealità-realtà da ogni punto del tempo e dello spazio. Appartiene non al mondo ma al sovramondo, non all'attimo fuggente ma all'eternità. Perciò la vita passa e l'arte resta⁴⁴.

Letta in questa prospettiva, sarebbe dunque questa la tesi di Bassani: la veduta di Corso Giovecca è crocianamente un'intuizione, l'espressione di un sentimento che tanti dividevano in quegli ultimi anni del XIX secolo, ma di cui non sapremo oggi niente (dal momento che di quel tempo non è rimasto «pressoché alcun ricordo») se il nostro fotografo non avesse scattato quell'istantanea⁴⁵. In quegli anni – suggerisce lo scrittore ferrarese – molti

⁴⁴ B. CROCE, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bibliopolis, Napoli 2003, pp. 13-37: 34-35.

⁴⁵ Si noterà che da questo punto di vista non ha poi un'enorme importanza che le cose stiano come le vede Benjamin (per il quale l'istantanea ci permette di catturare un pudore o una malinconia segreta, di cogliere un *hic* e un *nunc*, che appartengono a quella particolare persona, e possono essere colte dall'osservatore, contro le stesse intenzioni dell'artista) o come le vedono il critico e lo scrittore d'ispirazione crociana. In entrambi i casi si tratta di sottrarre l'evento effimero allo scorrimento del tempo e renderlo ancora accessibile, e in quanto tale reale, per altri testimoni, a distanza di molto tempo. L'insistenza di Bassani sulla fotografia da cui è derivata la cartolina dimostra il suo interesse per un supporto di tipo materiale, per una traccia fisica della Ferrara di fine Ottocento, che nessuna pittura o nessuna narrazione verbale potrebbe rendere in modo del tutto soddisfacente. Non dimentichiamo, da questo punto di vista, in una prospettiva più storica che artistica, che anche per Croce il documento, come traccia materiale, è strumento indispensabile dello storico, ma ha sempre bisogno di essere rivitalizzato da quegli altri «documenti» che sono secondo lui i ricordi e i pensieri dello storico, la totalità della sua vita spirituale. Per Croce veri documenti sono solo quelli «vivent[i] che porto in me», e includono dunque anche «la lingua che parliamo, i costumi che ci sono familiari, [...] le esperienze che portiamo, per così dire, nel nostro organismo» (B. Croce, *La storia come pensiero e come azione*, Laterza, Bari 1954⁶ [1938], p. 7). Quanto a quelli che «l'uso storiografico chiama documenti» in senso stretto, «scritti o scolpiti o figurati o imprigionati nei fonografi», non sono in sé veri documenti ma solo «tinte coloranti, carta,

erano pervasi da un sentimento di speranza e di gioia, molti concepivano se stessi e la propria epoca come «una prora che avanzi, festosa, verso il futuro e la libertà». E così anche nei rapidi passi di Gemma, inseguita in bicicletta da Elia, in quella corsa che la sottrae all'obiettivo del fotografo, in quella sua fuga precipitosa, si esprime uno slancio vitale, un desiderio di felicità e libertà, appunto un germoglio, una *gemma* che vuole sbocciare⁴⁶. La realtà, e quindi anche il seguito del racconto, verranno a smentire tragicamente le sue speranze. Ma proprio questa è la norma morale che Bassani accoglie in quanto scrittore: non trasformare retrospettivamente gli uomini del passato in fantocci su cui uno proietta il loro successivo destino o le proprie opinioni presenti, ma ridar loro vita e resuscitarli così come sono stati e si sono vissuti, nel preciso momento storico in cui sono esistiti⁴⁷.

Col passare del tempo, questa missione diventa sempre più difficile, come asserisce un passo famoso di *Laggiù in fondo al corridoio*⁴⁸, e diventa fra l'altro sempre più arduo concepire, come ci ricorda Giannina nel prologo del *Giardino*, che comunità umane vissute in un lontano passato, per esempio gli

pietre, dischi di metallo». Diventano autentici documenti solo se, in primo luogo, «stimolano e rafforzano in me ricordi di stati d'animo che sono in me», e se, in secondo luogo, cessano di essere semplicemente «vita vissuta» per ripresentarsi «in forma di conoscenza», integrandosi in un pensiero che non si limita a registrare dei fatti ma concretamente li giudica e interpreta (ivi, pp. 6-8). Così, per Bassani, in quella vista di Corso Giovecca è depositato qualcosa dei pensieri e dei desideri dei ferraresi che sono vissuti a fine Ottocento, ma per resuscitare e rivivere quei pensieri sono indispensabili anche il senso di partecipazione del testimone che scruta la cartolina, e in più tanti ricordi, fra cui, nel suo caso, quelli dei racconti che gli sono stati fatti dagli adulti quando era ragazzo, come suggeriva *P45*.

⁴⁶ Così riassume questo slancio vitale il narratore: «[...] dopo una giornata passata nei tristi cameroni dell'ex convento [...] era, si può arguirlo, con una specie di avidità sensuale che Gemma Brondi si abbandonava a fantasticherie che facevan di lei il centro di un piccolo mondo, modesto sí, ma non perciò meno meraviglioso ai suoi occhi di quello attraverso il quale era passata testè in carrozza, attirando l'attenzione di tutti, la duchessa Costabili», *P51*, p. 22.

⁴⁷ Si veda a questo riguardo la recente affermazione di Paola Bassani: «Sapeva che la sua arte era animata da una sola e unica necessità, quella di ridare vita a chi non c'era più, recuperando insieme con i morti, per impellenza di verità, il preciso contesto storico e sociale in cui costoro erano vissuti. Un'opera di resurrezione, la sua, una missione letteralmente religiosa», P. BASSANI, *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, La Nave di Teseo, Milano 2016, p. 100.

⁴⁸ «Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al romito, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere», *Opere*, p. 939.

etruschi, non sono «*sempre* stati morti», che un tempo furono vivi anche loro, e meritano quindi, come tutti gli altri viventi, di essere amati⁴⁹. Il compito non è dunque irrealizzabile; ma è così impervio che Bassani non esiterà a ricorrere a tutti gli strumenti e dispositivi conoscitivi che possono aiutarlo a realizzarla: fotografia, pittura, cinema, ricerca storica e parola poetica.

Il seguito della novella ce lo conferma. In *P51* incontriamo altre tre fotografie. La prima, che ci è descritta nel secondo capitolo, è costituita da un gruppo fotografico che Gemma aveva portato a casa dall'ospedale e nascosto nel cassetto della sua biancheria. Il narratore ci dice che la foto è andata perduta; ma lui, a quanto pare, prima che ciò accadesse, l'aveva osservata con attenzione. Egli aggiunge infatti che se fosse reperibile, potremmo ritagliare dal gruppo l'ovale di una piccola testa e farci in tal modo un'idea del volto del dottor Corcos all'età di trent'anni, in una stagione della sua vita di cui non ci rimane nessun altro ritratto⁵⁰. Osservando attentamente «il viso smunto, avido e pallidissimo di lui» in quella foto, potremmo allora capire meglio lo stupore che provarono la sorella di Gemma Cesira e sua madre Letizia quando i loro occhi poterono finalmente «posarsi su quella realtà così diversa dall'altra che a poco a poco s'eran costruite a forza d'immaginazione»⁵¹. Sulla base delle osservazioni fatte da Cesira che, ogni sera, dalla finestra del primo piano, spiava i due giovani fermi davanti alla casa dei Brondi al termine della loro passeggiata serale, le due donne si erano convinte che il corteggiatore di Gemma fosse «un signore»⁵²; e ora invece scoprivano, «deluse e irritate», che era solo «un dottorino di quelli dell'ospedale, forse uno studente», e con ogni probabilità povero in canna.

Le altre due foto, non più ricordate a partire da *P56*, si trovano nel «salotto buono» della casa di via Coramari⁵³, dove Elia e Gemma si sono trasferiti una decina d'anni dopo il matrimonio, grazie al miglioramento della loro situazione economica. A scrutarle con frequenza e con tenerezza evidente è di nuovo Cesira. La prima mostra, «in effigie fotografica», il padre di Elia, Salomone, che solo poco prima di morire, quasi centenario, aveva acconsentito a lasciare la «catapecchia» di vicolo Torcicoda per andare ad abitare nella casa del figlio. Nella foto Salomone sorride «come tanto spesso da vivo»⁵⁴. E il suo sorriso,

⁴⁹ *Opere*, p. 320.

⁵⁰ *P51*, p. 26.

⁵¹ *Ivi*, p. 27.

⁵² *Ivi*, p. 25.

⁵³ Che a partire da *P56* diventerà via della Ghiara.

⁵⁴ *P51*, p. 48.

«discreto e gentile, [sembra] rivolto proprio a Gemma, che lo [guarda] coi suoi occhi corrucciati dalla parete opposta». Con lei, «in vita, egli s'era sempre condotto con affettuosa amorevolezza», e non c'è quindi motivo di pensare che si rivolga a lui lo sguardo irritato della donna; in esso si riassume piuttosto la storia del suo matrimonio, nato forse come una storia d'amore, ma trasformatosi in conflitto larvato tra due persone tanto diverse, e diventate col tempo sempre più estranee: Elia distante e impassibile, sempre più immerso nei suoi libroni di medicina, Gemma sempre più irritata e frustrata dall'indifferenza di lui. Ma siccome Elia invecchiando si è messo a somigliare fisicamente al padre, nel teatrino mentale di Cesira le due immagini, poste una di fronte all'altra, svolgono un ruolo consolatore e compensatore, promettono un lieto fine mai realizzatosi: come se il carattere di Elia fosse diventato col tempo simile a quello del padre e come se dunque in vecchiaia (quando in realtà Gemma era già morta da tanti anni) «le si accostasse finalmente libero, umano, comprensivo», la consolasse con quel sorriso, e le dicesse di non prendersela se è arrabbiata: «Suvvia, non te la prendere [...] vedrai che passerà»⁵⁵. Per Cesira, le due foto svolgono lo stesso ruolo apotropaiico e riparatore che ha sempre per lei il ricordo di Salomone. E infatti essa evoca la sua immagine, a propria «difesa», ogni volta che il vecchio Elia solleva gli occhi dal libro che sta leggendo in cucina e la guarda, ma con quel suo sguardo particolare, lo sguardo di chi le persone e le cose le contempla «dall'alto», «quasi fuori dal tempo» e per questo gli appaiono tutte «uguali, indistinte»⁵⁶. Uguali, indistinte come la lontana, «indistinta» periferia verso cui si dirigeva sveltamente Gemma nel maggio del 1888.

Contrapponendo l'obiettivo del fotografo a Elia sulla sua bicicletta, la novella aveva proposto l'ipotesi che il desiderio e l'amore potessero colmare il divario sociale tra il medico e l'infermiera⁵⁷. L'epilogo confuta questa ipotesi e ci mostra che la neutralità egualitaria della fotografia, l'obiettività imparziale del medico non bastano a concretizzare un tale ideale: non riescono cioè a dare corpo alle speranze suscitate dal progresso scientifico e tecnico di fine Ottocento, e anzi alla fine producono l'effetto contrario.

Nella novella ci sono poi almeno altre due scene che potrebbero farci pensare a delle fotografie, ma che in realtà sembrano piuttosto ispirarsi, nel primo caso, al modello filmico – in quanto la scena è breve ma costituisce

⁵⁵ Ivi, p. 48.

⁵⁶ Ivi, p. 52.

⁵⁷ P51, p. 19.

pur sempre un'azione che si sviluppa nel tempo – e nel secondo caso a un paradigma sia filmico che pittorico.

La prima di queste due scene ci è raccontata alla fine del secondo capitolo, e ci mostra l'«ultima» passeggiata che compiono Elia e Gemma prima del loro fidanzamento, una passeggiata agitata che viene a chiudere, nell'agosto dell'88, la serie che era cominciata, come si è visto, durante la primavera. A conferirle un carattere di piano sequenza filmico, con in più certi tratti che fanno pensare al cinema muto (o a un film come *Rear Window* di Hitchcock, che però, essendo del 1954, non può avere ispirato Bassani), vi è il fatto che essa è vista attraverso gli occhi della sorella Cesira, la quale è appostata alla finestra di casa Brondi. La ragazza segue con avida curiosità i gesti e i movimenti dei due innamorati, ma ignora che cosa si siano detti prima di entrare nel suo campo visivo, e a causa della distanza non può udire ciò che si dicono ora. Peraltro, se anche potesse udirli, la cosa non avrebbe importanza, perché i due rimangono muti. Ma proprio il loro silenzio, oltre alla rigidità del portamento e l'ostinazione con la quale tengono gli occhi fissi a terra, convincono Cesira che è successo qualcosa⁵⁸. I successivi gesti e movimenti dei due – il loro fissarsi negli occhi, ma restando divisi dalla bicicletta, l'improvviso volgersi del dottor Corcos, che a rapidi passi attraversa la strada e rimane curvo per qualche istante sulla sua bici, il suo raddrizzarsi e tornar sui suoi passi, il lungo bacio che allora si scambiano, prima di entrare tutti e due in casa – ci confermano a loro volta nell'impressione di trovarci davanti a una sequenza di tipo filmico, e nello stesso ci provano che l'impossibilità di ricorrere alla parola non è necessariamente un inconveniente. In arti come la pittura, la fotografia e il cinema muto, questa carenza può diventare uno strumento espressivo e uno stimolo: può spingere infatti l'artista a immaginare scene in cui i movimenti, i gesti e le espressioni del volto acquistano un'eccezionale importanza; e può contribuire a creare un'atmosfera di suspense di cui Bassani ha saputo qui trarre profitto.

Queste impressioni s'impongono con forza ancora maggiore nella scena che segue, nel tinello dei Brondi, e soprattutto in quello che ne può esserne considerato il fotogramma iniziale⁵⁹, ma che viene raccontato solo alla fine del terzo capitolo. Vi è descritto, come spiega Bassani, con le parole di un «cronista» che fosse «potuto risalire fin là, nel buio tinello rustico di casa Brondi», ma in realtà non può che rifarsi a ciò che fu osservato in quel momento da Gemma Brondi, la meglio appostata per vedere e capire esattamente ciò che

⁵⁸ Ivi, pp. 27-28.

⁵⁹ Bassani lo chiama «atomo di tempo» (cfr. *P51*, p. 35).

stava accadendo⁶⁰. Anche qui si tratta di una breve sequenza, che registra i gesti e i movimenti compiuti da Elia prima di rivolgere la parola ai Brondi per presentarsi e chiedere la mano di Gemma; ma il tempo su cui si estende è così «esiguo» da far pensare, più che a un piano fisso, a una foto, oppure a un quadro che rappresenti l'attimo preciso in cui una persona prende una volta per tutte una decisione che sarà determinante per il resto della sua vita. È sicuramente uno di questi istanti (catturato dal pennello di Caravaggio), il momento in cui Gesù punta il dito sul pubblicano, nella *Vocazione di San Matteo*, di cui vorrei qui ricordare di nuovo l'interpretazione di Longhi. Nella crescente importanza che vi acquista, attraverso gli strati successivi della sua esecuzione, «il quadrante della partitura fra la luce e l'ombra», Longhi vede «il segno di una nuova capitale esperienza che succede a quella» già citata «dello “specchio” [...]»; ed è l'esperienza a uso pittorico (leggi poetico) di una “camera oscura”⁶¹. «Chi non sa» prosegue il critico:

che il Tintoretto studiava a lume di lucerna non già il vero, ma i modellini della cappella medicea? [...] Nel Caravaggio, invece, è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per «incidenza»; il caso, l'incidente di lume ed ombra diventano causa efficiente della nuova pittura (o poesia). Non v'è vocazione di san Matteo senza che il raggio, assieme col Cristo, entri dalla porta schiusa e ferisca la turpe tavolata dei giocatori d'azzardo. In effetto, l'artista stagliò questa sua descrizione di luce, questo poetico «fotogramma», quando l'attimo di cronaca gli parve emergere, non dico con un rilievo, ma con uno spicco, con un'evidenza così memorabile, invariabile, monumentale come, dopo Masaccio, non s'era più visto. La luce che rade sotto il finestrone, lascia riflessi fiochi sulla sordida impannata: sospende nell'aria greve la mano del Cristo mentre l'ombra corrode il suo sguardo cavo; [...] sosta su Matteo mentre, raddoppiando ancora con la destra la puntata, addita se stesso, quasi chiedesse: «Vuol me?» [...] per ultimo fruga viso e spalle del giocatore a capotavola che vorrebbe immergersi nell'ombra lurida della propria perplessità⁶².

Così Longhi sul «fotogramma» stagliato da Caravaggio; e così Bassani sull'«atomo di tempo» più laico e prosaico, ma non meno drammatico per i suoi umili eroi, che immediatamente precede la richiesta della mano di Gemma

⁶⁰ P51, p. 36: «nessuno meglio di Gemma poteva saperlo», e poi, di nuovo, cinque righe dopo: «nessuno meglio di Gemma poteva saperlo e ricordarsene».

⁶¹ LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 835-836.

⁶² Ivi, pp. 836-837.

da parte di Elia. Lo scrittore si serve delle stesse caravaggesche partiture di luce e di ombra, ma anche di una minuziosissima descrizione dei gesti che si succedono, per ripercorrere:

[...] l'attimo in cui, sporgendosi subitaneo dall'ombra circostante, il volto di Elia Corcos a trent'anni era entrato, livido, nel cerchio di luce intorno al quale stavan tutti raccolti. Ombra – luce: la tovaglia, al centro, splendeva immacolata. Già, il tempo che era occorso per «consumare il sacrificio» era stato esiguo, nessuno meglio di Gemma poteva saperlo. Quanto ne occorre per compiere una breve serie di gesti: chinare il dorso, sporger la testa in avanti, offrire al lume un volto pallidissimo, enormemente più bianco dell'usato, come se tutto il sangue, di colpo, se lo fosse risucchiato il cuore. Egli aveva avuto paura, nessuno meglio di Gemma poteva saperlo e ricordarsene; desiderio di battersela, di sfuggire alla «trappola» nella quale era caduto, nella quale, forse, s'era voluto cacciare lui stesso (non era lui, lui stesso, del resto, che in quel momento stava chiedendo al vecchio ubriacone la figlia in isposa? Non era lui, che stava rovinandosi con le sue mani? E tutto ciò, in nome di Dio, soltanto per riparare a una supposta gravidanza?); e al tempo stesso paura. Ombra – luce. Battersela, uscire di lì, sfidare il padre, i fratelli di lei, non farsi più rivedere; oppure cedere, arrendersi ancor prima di aver lottato, e finire così, come d'altronde finiscono tanti dottori di condotta. Eran due strade, che gli si paravano dinnanzi in quel momento: ma lui – e la bocca, sotto i baffi, già cedeva, anzi, a un abbozzo di sorriso – lui sceglieva subito la più piana, la più facile... Ma poi chissà!... Intanto presto, presto: purché la commedia finisse, non durasse un secondo di più⁶³.

Come noto, i pensieri, i desideri, le paure e le volizioni degli uomini sono racchiusi in una scatola nera a cui non abbiamo accesso diretto, di cui possiamo solo cercare di indovinare il contenuto a partire dalle tracce materiali, dai segni esteriori, dai gesti e dagli atti da essi prodotti nel mondo. Bassani si riferisce probabilmente a questo fenomeno quando asserisce che «l'io profondo è ineffabile», e vede in questa affermazione una conseguenza logica delle tesi dell'idealismo crociano, da lui contrapposte alla psicoanalisi ma anche alle esplorazioni psicologiche del romanzo realista dell'Ottocento⁶⁴. In una prospettiva crociana ciò che precede le intuizioni attraverso le quali

⁶³ P51, pp. 36-37.

⁶⁴ F. CAMON, Bassani, in ID., *Il mestiere di scrittore. Considerazioni critiche*, Garzanti, Milano 1973, p. 58.

si esprime un soggetto è solo un magma informe di impressioni, affetti e passioni che nessuno può analizzare e esplorare⁶⁵. Di conseguenza, anche le paure, i pensieri offensivi, i calcoli opportunisti attribuiti a Elia da Gemma nel passo appena citato, e a cui, almeno in un primo tempo, sembra sottoscrivere anche il narratore, non possono essere dimostrate con assoluta certezza. Neanche Gemma, infatti, è mai riuscita a «infrangere il cerchio di riserbo»⁶⁶, a sfondare il muro invisibile dietro cui si cela il marito; e in più il suo giudizio può essere influenzato dal suo risentimento verso il marito, e dal suo innato istinto di ribellione⁶⁷.

Possiamo dunque veramente concludere che Elia ha sposato Gemma solo per paura della famiglia di lei, e come alibi anticipato, per poter dire, se non farà una brillante carriera, che è colpa del matrimonio a cui l'hanno costretto⁶⁸? La cosa è possibile, è forse addirittura probabile. E tuttavia il seguito della novella sembra modificare almeno in parte questo giudizio. Nell'ultimo capitolo la parola è data a Elia per la prima volta. Durante una delle sue tante cene in cucina con Cesira, tanti anni dopo la morte di Gemma, egli le racconta non ciò che era successo quella sera nel tinello dei Brondi, e perché si era sposato, ma ciò che aveva fatto molto più tardi, quella stessa notte, quando era tornato a casa: accortosi che era ormai l'alba, che la luce del sole cominciava a sfiorare i tetti, aveva deciso di rinunciare del tutto al letto, e di mettersi invece a studiare: «La Scienza: non era questa la sua missione?»⁶⁹.

Il narratore ci ha raccontato all'inizio quali fossero le fantasticherie di Gemma mentre risaliva corso Giovecca, e ora ci rivela quali fossero, in quegli stessi mesi, le speranze e i sogni di Elia. La frase appena citata dimostra che a quanto pare gli studi e la scienza contavano nella vita di Elia più dell'amore e del matrimonio, ma senza che per questo gli si debbano attribuire i calcoli sordidi sospettati da Gemma. Ma ovviamente anche quest'ultima spiegazione, per quanto sia verosimile, si basa soltanto sulla testimonianza indiretta di Elia, e non è esplicitata nel testo, per cui non può essere accolta con sicurezza assoluta. Proprio l'incertezza che continua in tal modo a planare sulla personalità di Elia Corcos rende tuttavia pertinente un altro accenno alla tecnica filmica che troviamo nel saggio su *Cinema e letteratura* da cui abbiamo preso

⁶⁵ B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione o linguistica generale. Teoria e storia* [1901], vol. I, Bibliopolis, Napoli 2014, p. 38.

⁶⁶ P51, p. 47.

⁶⁷ P51, p. 36.

⁶⁸ P51, p. 36.

⁶⁹ P51, p. 52.

le mosse. Bassani vi scrive che non solo la scena iniziale della *Passeggiata prima di cena*, con il campo visivo che si restringe fino a mettere a fuoco la figura di Gemma, ma in realtà l'intera novella presenta una struttura che fa pensare a quella della carrellata in avanti:

Tutto il racconto è costruito in prospettiva, ad imbuto: come se una macchina da presa stesse mettendo a fuoco, avanzando adagio in carrellata, un oggetto lontano. E accade proprio questo, in effetti: che soltanto alla fine, arrivati all'ultima pagina, l'immagine del protagonista del racconto, l'enigmatico, ambiguo dottor Elia Corcos, trovi la sua vera compiutezza, il suo definitivo recupero, attraverso le ironiche, mitiche nebbie del passato⁷⁰.

L'intervento di Bassani era partito dalla considerazione che la sua poetica, subito dopo la guerra, era d'ispirazione ermetica, e che solo l'incontro con il cinema gli aveva insegnato a raccontare una storia contesta di fatti, lontano dalla vocazione intimistica di romanzi come *Adolphe* o *L'immoraliste*. Ma ormai sappiamo che se Bassani ha rinunciato a praticare, nella sua lirica, una poetica dell'ineffabilità, in realtà non ha mai smesso di credere che l'«io profondo è ineffabile». In più abbiamo scoperto che proprio il cinema (ma come esso anche la fotografia e la pittura), forniscono una metafora e un'illustrazione particolarmente efficace di una tale concezione dell'io. In chi scrive un'opera di narrativa è forte la tentazione di trasformarsi in narratore onnisciente e raccontarci ciò che scorre nella mente dei suoi personaggi (lo stesso Bassani a volte lo fa). Ma quando si dipinge, si fotografa o si segue con la macchina da presa un essere umano, si è in una situazione simile a quella in cui si trova ognuno di noi quando cerca di indovinare i pensieri di un'altra persona. Di conseguenza, diminuisce, o forse semplicemente è sconfitta, la tentazione di violare i segreti dell'io altrui. Ma questo forse ci spiega perché Bassani sia stato tanto affascinato da queste arti.

Nel medesimo tempo, come si può non essere mossi dal desiderio di svicerare gli enigmi di una persona o di un'epoca, soprattutto se si desidera resuscitarla, ridarle vita? Ma anche qui il cinema può venirci in soccorso, per una via diversa da quella precedentemente indicata. La carrellata descritta all'inizio di questo saggio si presentava come una carrellata in avanti, come un movimento della macchina da presa, che permette di seguire i movimenti di Gemma nella città, e di ripercorrere insieme a lei le diverse tappe della

⁷⁰ *Opere*, pp. 1246-1247.

sua vita. La carrellata descritta nel passo appena citato è invece una messa a fuoco, quella che a volte è chiamata uno «zoom in avanti» o una «carrellata ottica», propria di un «cinema di poesia» come quello praticato da Antonioni o da Bertolucci agli inizi degli anni '60⁷¹. In questo tipo di carrellata non si tratta più di seguire le azioni di una persona, quanto di avvicinarsi a lei sempre di più, come se appunto si volesse sondarne i segreti, e sviscerarne la vita profonda, pur rimanendo coscienti che non si riuscirà mai a disperdere tutte «le ironiche, mitiche nebbie del passato». Bassani si riaccosta così in qualche modo al romanzo del cuore e dei sentimenti, o a quell'io ermetico a cui si era interessato nelle sue prime raccolte di poesia. Ma nello stesso tempo ribadisce l'idea tipicamente fotografica e filmica che avanzare nella conoscenza di un oggetto equivale a mettere a fuoco progressivamente un'immagine. Questo appunto leggiamo di nuovo in un altro segmento di quello straordinario paragrafo di *Laggiù in fondo a un corridoio* che ho già sopra citato, e con cui mi sembra appropriato concludere questo saggio:

Che cos'era infatti la *Passeggiata*, a considerarla sotto il profilo esclusivo della sua struttura, se non l'evento mobile di una immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi, con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco? Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto –, non muore mai⁷².

⁷¹ Vedi G. RONDOLINO, D. TOMASI, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 2011, p. 167.

⁷² *Opere*, p. 939.