

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

CON GLI OCCHI DI ARTEMISIA

Roberto Longhi e la cultura italiana

IL MULINO

## 2. Il clic

Pensiamo innanzitutto alle *Storie ferraresi*. La prima impressione è che ogni narratore si collochi all'incrocio di una serie di assi visivi: c'è un personaggio collettivo che guarda, una specie di occhio diffuso che si muove nello spazio del testo e pone domande sul personaggio; c'è poi un secondo tipo di sguardo che i personaggi stessi si scambiano, uno sguardo spesso obliquo, momentaneo, che un personaggio minore, o laterale, getta sul personaggio principale, quindi una linea che da una posizione defilata va verso il centro del racconto; e poi c'è lo sguardo diretto che il personaggio diffonde sul mondo, sulla realtà, sugli altri.

Questi tre tipi di sguardo si svolgono in tempi diversi, e possiedono densità diversa, pur costruendo insieme uno spazio attraversato da linee così fitte che spesso diventa difficile districarle.

*La passeggiata prima di cena* inizia con una panoramica del centro di Ferrara che si scopre essere la descrizione di una fotografia di inizio secolo, e come tale possiede un preciso tasso auratico. Predomina uno sguardo diffuso, non riconducibile a un soggetto definito ma attribuibile a un occhio indistinto:

Cominciava quel tratto del giorno che precede l'ora della cena. È un momento delizioso, questo, quando l'aria rinfresca e i nervi si distendono: nel quale la popolazione della città, rappresentata nei più veri strati sociali, è solita da tempo immemorabile uscire dalle case e dagli uffici e passeggiare su e giù, finché non si accendano i lampioni, lungo gli ampi marciapiedi di corso Giovecca (59)<sup>3</sup>.

→ *Vd. per la Provenienza*  
[Poi questo sguardo diffuso] si concentra con attenzione su una figura femminile, Gemma Brondi, assumendo la qualità dello sguardo fotografico che sorregge l'impianto visivo delle prime pagine del racconto: «Per tale ragione – per la quantità e la varietà dei passanti – c'è da pensare che la nostra ragazza, anche se fosse stata inseguita a distanza ravvicinata da uno sguardo meno indifferente di un obiettivo fotografico, avrebbe

<sup>3</sup> I racconti di Bassani vengono citati dall'edizione *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1960; il numero di pagina viene messo di volta in volta a seguito della citazione.

durato una certa fatica a distinguere». Lo sguardo del narratore collettivo, qui, sembra volersi distinguere dallo sguardo del fotografo da cui è stata scattata l'immagine della cartolina che rievoca una Ferrara di circa cinquant'anni prima rispetto al presente del narratore. Gemma è una figura iscritta in una figura, è un personaggio bidimensionale, o perlomeno come tale il narratore lo presenta, e questa bidimensionalità si traduce a fatica in valori interiori, in dimensione morale: «Niente, nella sua figura, dava nell'occhio in modo particolare, si elevava al di sopra della più modesta mediocrità». L'effetto visivo nasce da un processo di sottrazione e di reticenza. La figura retorica che domina è quella dell'allusione per difetto, esattamente l'opposto di quello che dovrebbe essere un'immagine dotata di visibilità. Bassani si muove al confine tra visibile e invisibile, tra esplicito e implicito. Descrive alcuni particolari del volto e del corpo di Gemma (i capelli raccolti sulla nuca, la fronte 'ossuta' da contadina, la mollezza della bocca, l'espressione spaurita e malinconica degli occhi, il corpo procace, il collo esile) ma questi particolari non sembrano coagulare in un insieme riconoscibile. L'immagine non si fissa, non ha contorni, resta un'immagine fantasma. Bassani aggiunge poi un ulteriore elemento per rendere complesso il discorso: chiedendosi se è possibile ricostruire i pensieri di questa ragazza, se cioè è possibile passare dall'esterno all'interiorità, il narratore riconduce questa stessa interiorità a qualcosa che è impossibile rendere visibile se non, ancora una volta, attraverso uno stratagemma metonimico. Quel particolare momento della giornata, quel luogo specifico, la vita che scorre nella strada, vengono rievocati come unico rimando all'interiorità di Gemma. Gemma, in quanto parte minore di un insieme fissato nella fotografia, è riconducibile a questo insieme, è decodificabile come parte dell'insieme, non come singolarità. L'affiorare di Gemma appena al di sopra del livello medio della linea che definisce la massa dei cittadini ferraresi che passano in quel momento per via Giovecca ne fa un oggetto di attenzione che non è stato messo a fuoco (allora) dall'occhio del fotografo ma viene messo a fuoco (ora, a fatica) dall'occhio del narratore. Quelli di Gemma sono pensieri, «o, meglio che pensieri, sensazioni indeterminate, appena affioranti alla coscienza», messe in rapporto nella loro labilità con le mura della strada: «al contrario

dell'antico volto di corso Giovecca, tramandatoci fedelmente da una semplice cartolina, non hanno lasciato dietro di sé nessunissima traccia».

Le ipotesi intorno a Gemma aprono subito una seconda filiera di considerazioni che riguarda il giovane medico Elia Corcos, colui che diventerà il protagonista del racconto e che nella passeggiata serale inizia un corteggiamento assiduo della ragazza. Al narratore sembra interessare principalmente questo corteggiamento, che non si giustifica per la diversità di ceto dei due personaggi ma anche per il fatto, sottinteso, che Elia appartiene a una famiglia ebraica, e sarà destinato a un inarrestabile successo professionale, mentre Gemma appartiene a una modestissima famiglia cattolica, e le sue condizioni non cambieranno durante la sua esistenza. Bassani sposta spesso il baricentro del racconto tra questi due fuochi, prima di inserire un terzo fuoco di attenzione visiva e poi psicologica che si incarna nella prospettiva di Luisa, la sorella di Gemma, la quale spia dall'alto di una finestra di casa l'arrivo al portone di Gemma accompagnata da Elia. Questo triangolo visivo (Luisa in alto, al vertice, Gemma ed Elia in basso, ai due angoli) domina in tutta la costruzione narrativa. Alla regolarità viene sostituita l'irregolarità, alla simmetria si sovrappone l'asimmetria. Spostando nella prospettiva alta della finestra il punto di vista di un testimone che osserva in diretta tutte le fasi del corteggiamento, Bassani introduce una linea di deviazione rispetto a quella costituita dai due protagonisti, ma questa linea apparentemente secondaria diventa poi centrale nelle ultime pagine del racconto, quando sarà Luisa, una volta morta Gemma, a diventare la silenziosa compagna di Elia, e a raccogliere su di sé tutti i dubbi e le domande che la voce collettiva si pone sulla personalità misteriosa del medico. Luisa diventa improvvisamente, dopo molte pagine in cui ha avuto un ruolo marginale, il centro del racconto, e lo fa grazie allo sguardo che la ha sempre relegata al ruolo di testimone silenzioso.

Bassani confonde e mescola insieme le voci sul destino che porterà Elia alla fama con quelle che ricostruiscono la sera in cui il giovane dottore entra in casa Brondi per chiedere Gemma in sposa. C'è un occhio che conosce il futuro, e lo anticipa, e un occhio che si ferma minuziosamente su un momento specifico del presente. Così lo sguardo resta sempre bifocale (l'ellisse è

la figura centrale della cultura manierista)<sup>4</sup>. La proiezione in avanti della vita di Elia attraverso le domande che su di lui si fa la voce collettiva della città (chi era realmente? Cosa nascondeva il suo comportamento sempre educato ma distante? Perché la sua fama non era riuscita a travalicare le mura della città, arrivando almeno fino a Bologna?) si restringe sul momento della dichiarazione matrimoniale: perché Elia sceglie di sposare una ragazza modesta, di famiglia umile, proprio quando si stava aprendo per lui un avvenire luminoso? Quel momento specifico – la cena della richiesta di nozze – acquista un valore epocale rispetto tutto il resto della vita di Corcos. Le proporzioni vengono ribaltate: un episodio intimo e poco definito prende il posto di un intero destino. Il modello potrebbe essere quello che Auerbach delinea a proposito di Flaubert e della famosa scena della cena serale consumata tra Emma e Charles<sup>5</sup>. Il tempo indistinto della comunità viene sospeso. E l'intera durata si concentra in un fenomeno visivo. Tutto il destino di Elia è ricondotto all'attimo in cui viene posta la richiesta nuziale. In quel momento specifico solo Gemma – sottolinea il narratore – è in grado di vedere realmente nel volto di Elia. Gli occhi di Gemma colgono il punto in cui si manifesta la verità. Come se un dispositivo fotografico avesse fermato e fissato per sempre l'attimo in cui si modifica il destino di una vita, anzi di due:

chi, se non lei, nel buio tinello rustico di casa Brondi sedeva esattamente di fronte al dottore, dall'altra parte del tavolo, nel posto quindi più indicato per cogliere l'attimo quando, sporgendosi subitaneo nell'ombra circostante, il volto di lui era entrato, livido, nel cerchio di luce attorno al quale stavano tutti raccolti? Ombra. Luce. Al centro, la tovaglia splendeva immacolata (73).

Qui il principio visivo dell'esattezza fotografica viene completamente ribaltato da un effetto di indeterminazione. Gemma fissa il volto di Elia, che si sporge al confine tra ombra e luce. Lei vede e sa. Ma il suo vedere e sapere non conducono a

<sup>4</sup> Per il tema dell'ellisse rimando a E. Panofsky, *Galilei critico dell'arte*, Milano, Abscondita, 2008.

<sup>5</sup> Mi riferisco all'analisi che si trova nel capitolo *All'hôtel de la Mole*, in E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., pp. 255 ss.

nessuna vera conoscenza trasmessa al narratore e quindi utilizzabile come dato narrativo. L'attimo resta opaco, non produce nessun effetto di sapere. E quindi il narratore può avanzare solo ipotesi: forse Elia sta sacrificando la sua vita scegliendo il matrimonio con una donna mediocre, e lo fa perché spinto dalla paura (e questo spiegherebbe il pallore improvviso del suo volto)? oppure Elia sta abilmente calcolando che in quel modo per lui si apre una strada molto pacifica, quella di un matrimonio che non gli creerà più nessun altro problema, consentendogli un futuro al riparo della colpa da rovesciare su Gemma, e sulla famiglia Brondi che lo ha costretto a quella decisione per rimediare a un torto? Elia è opportunistico, è astuto, o solo vigliacco?

Bassani si avvicina alla tecnica rappresentativa della pittura postimpressionista: zone con andamento fortemente realistico vengono assemblate senza che si crei realmente un effetto di armonizzazione tra di loro<sup>6</sup>. I singoli frammenti testuali solo in apparenza sono comunicanti, in realtà sembrano tessere di un mosaico che viene tenuto insieme dalla funzione della voce narrante, non da una reale coerenza rappresentativa. Negli studi dedicati alla visività, un particolare rilievo è stato dato allo strumento dello stereoscopio, inventato verso la metà dell'Ottocento, che utilizza la convergenza delle immagini visive per produrre effetti di profondità o di spazialità particolari. Lo stereoscopio crea un effetto tridimensionale che ha a che fare non solo con la vista ma anche con il senso del tatto. L'effetto è quello di uno spazio saturo di oggetti, ma anche di «uno squilibrio del funzionamento convenzionale dei parametri ottici»<sup>7</sup>. Lo stereoscopio, sottolinea Jonathan Crary, «apre uno spazio sostanzialmente disunito, un aggregato di elementi disgiunti».

<sup>6</sup> Bassani scrive a Gnudi nel 1951 (la lettera è riportata da Paola Bassani in un efficace discorso sugli interessi figurativi del padre, *Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura*, in *Giorgio Bassani e il giardino dei libri*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, Roma, De Luca editori d'arte, 2004) che il suo uso abbondante delle parentesi non è un vezzo ma un preciso stratagemma tecnico per mantenere la tensione lirica ed evitare il sentimentalismo, esattamente come fa Seurat nel grande quadro della *Grande jatte*, dove la rigidità dei particolari serve come difesa contro il lirismo dell'atmosfera domenicale.

<sup>7</sup> Il riferimento è allo studio sulla visività moderna di J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013, p. 130.

In altre parole, da una parte sembra esserci ancora una resa prospettica dello spazio, dall'altra questa resa prospettica è percorsa da sfasature che ne distruggono la coerenza interna. Ipotizzo che qualcosa di simile avvenga nell'operazione visiva di Bassani: tutto sembra essere tenuto in ordine dalla costruzione sintattica, ma se guardiamo ai livelli visivi ci rendiamo conto che sono attraversati da fessure e da vuoti inspiegabili, oppure da duplicazioni e sovrapposizioni. Lo sguardo opaco di Gemma si riproduce, alla fine del racconto, nello sguardo di Elia, uno sguardo con cui Bassani ha voluto chiudere il racconto sospendendolo, esattamente come farà nel *Giardino* e nell'*Airone*. Quando Elia torna a casa dalla serata in cui ha chiesto la mano di Gemma alla famiglia Brondi, sale nel suo studio sui tetti e da lì getta un'occhiata al panorama della città ancora immersa nel sonno. Questo sguardo è saturo del destino futuro di Elia. Ma il narratore ancora una volta non può 'guardare' questo sguardo, lo può solo rendere indirettamente. E alludere alla 'missione' futura di Elia come unico centro della sua vita. Questo stesso sguardo, che coglie dall'alto Ferrare all'alba, è uno sguardo che svuota la città, così come svuota il personaggio di ogni altra intenzione che non sia la carriera. Con questo sguardo, Elia mette tra sé e gli oggetti una distanza incolmabile, si mostra non nella posizione dell'osservatore, ma nella posizione di chi non osserva realmente niente, e resta chiuso in un mistero psichico intangibile. E la prima a esserne esclusa è proprio Gemma, l'infelice Gemma: «Certo uno sguardo strano, povera Gemma! Come se persone e cose, proprio dall'alba di quel giorno in poi, lui le avesse viste sempre così: dall'alto, cioè, e quasi fuori del tempo» (89). Questo giudizio, espresso attraverso il libero indiretto, contiene il punto di vista del narratore collettivo, capace di cogliere emotivamente la posizione di Gemma ma non il mistero di Elia. Così, lo sguardo dall'alto di Elia non fa più della città un oggetto di affezione, ma un oggetto di disaffezione. E in questa lontananza è implicato anche il narratore. La componente auratica che aveva impregnato l'inizio del racconto, con la descrizione della fotografia-cartolina e del centro antico della città, viene ora cancellata. Lo strumento visivo del narratore, puntato su Elia, viene da lui rifiutato attraverso il suo sguardo: osservato ma non conosciuto, immobile per sempre.

...sua richiesta di  
dall'ombra alla luce, nell'attimo di un clic fotografico (l'obiettivo  
coincide con gli occhi di Gemma), Elia viene fissato, diventa  
un'immagine impenetrabile, un'immagine che le voci della città  
mettono al centro di infiniti discorsi che nessuno può risolvere.  
L'opacità dell'immagine-Elia, la sua impenetrabilità, è l'oggetto  
che il narratore cerca di estrarre dall'ombra, creando invece  
un'ombra ancora più densa intorno a lui.

Ed è Luisa alla fine, e non Gemma (che muore prima),  
a mantenere saldo il rapporto con lo strambo Elia. È lei che  
continua a osservarlo durante le ininterrotte ore di studio, ed  
è lei che si pone domande mai poste da Gemma:

Elia le sarebbe riapparso, ogni volta, invariabilmente seduto al suo  
tavolo da lavoro, sordo a qualsiasi voce che cercasse di distoglierlo  
dai suoi pensieri, chiuso in una solitudine che non si poteva valicare.  
«Cosa ci vengo a fare, qui?», Luisa insisteva a domandarsi. A che  
scopo sarebbe continuata a venirci, lei, nel cucinone pieno di serve, di  
infermiere, di vicine, di parenti poveri e ricchi, di bambini e di adulti  
spesso vocianti, spesso rissanti; dove anche Gemma, che pur dominava  
col grosso mazzo delle chiavi delle credenze e degli armadi appeso  
alla cintura, e coi subitanei, violenti scoppi d'ira plebea, non riusciva  
mai a spezzare il cerchio di riserbo che difendeva Elia da qualunque  
intrusione indiscreta (83).

Uno sguardo vuoto ha portato Elia lontano dalle persone e  
dalle cose, isolandolo in una dimensione astratta che prende il  
nome di Scienza. Ma lo sguardo di Luisa è quello che, sensata-  
mente, resta vicino alle cose e alle persone, capace di distinguere  
bene dove gli altri non vogliono o non sanno vedere, capace  
anche di definire l'unico sentimento possibile del racconto:

L'amore era un'altra cosa: lo sapeva anche lei, Luisa. Qualcosa di cru-  
dele, di atroce, da spiare di lontano; o da sognarne, chiudendo gli occhi.

E certo il sentimento che, fino da giovane, ella aveva provato per  
Elia, che non era l'amore, dunque, e nemmeno il desiderio o l'invidia  
di esso, ma tuttavia una presenza continua, fatale, indispensabile: quel  
sentimento non era mai stato un pensiero lieto, se entrando, ogni volta,  
nella cucina dove Elia, presso la finestra d'angolo, si attardava a studiare  
fino all'ora di cena [...] ella sentiva il bisogno di evitare il calmo sguardo  
che per un attimo, al suo ingresso, si era levato da un libro (68).

Bassani non rappresenta mai direttamente i personaggi e i fatti. Li deve sempre cogliere di sbieco, già filtrati da un'altra mente - collettiva - che a sua volta viene supportata dalla voce di un narratore. Ogni personaggio è scomposto attraverso punti di vista esterni o interni che non lo rendono mai nella sua completezza. Noi non sappiamo mai fino in fondo qual è la realtà di questi personaggi, e non sappiamo di rimando neanche qual è quella del narratore. Non c'è mai una figura definitiva, l'unica definizione possibile è stilistica. E, di conseguenza, ogni storia è sempre fondata su un complesso gioco di punti di vista. Alla verticalità del racconto ottocentesco, Bassani ha sostituito una dimensione orizzontale, aperta, per cui il tempo è dato dalle svolte improvvise dei singoli segmenti di racconto, non più ordinati in senso teleologico. La morte di Gemma viene per esempio enunciata all'interno di una parentesi, mentre all'inizio del secondo paragrafo si dice appena che Luisa era stata la prima, dalla finestra, ad accorgersi della presenza di Elia. E poi, in un inciso, veniamo a sapere che Luisa sopravviverà addirittura alla morte di Elia. Questo modo irregolare di costruire un racconto può essere ricondotto a più modelli. Innanzitutto c'è ancora un antecedente proustiano, o meglio quel particolare versante di Proust che si può ricondurre all'amore del narratore per Mme de Sévigné, la lettura preferita dalla nonna: «Madame de Sévigné è una grande artista della stessa famiglia di un pittore che dovevo incontrare a Balbec e che ebbe un influsso tanto profondo nella mia visione delle cose: Elstir. Mi resi conto a Balbec che essa ci presenta le cose nella stessa maniera di Elstir, nell'ordine cioè delle nostre percezioni, anziché cominciare con lo spiegarne la causa»<sup>8</sup>. Raccontare le cose nell'ordine delle percezioni: questo potrebbe essere un modello seguito da Bassani, che si potrebbe anche correggere in «raccontare le cose nell'ordine delle percezioni e delle voci collettive», senza seguire una catena causale specifica che lasci percepire la presenza dell'autore.

Di «distensione spaziale» e contemplativa aveva parlato Longhi per definire lo stile narrativo di Piero della Francesca, anche in presenza di eventi drammatici<sup>9</sup>. Ecco una citazione da un allievo di Longhi:

<sup>8</sup> M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Torino, Einaudi, 1978, p. 247.

<sup>9</sup> R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia dell'arte scelti e ordinati da G. Contini*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 379-380.

Il realismo di cui parlo è un realismo frammentario, inquadrato in un irrealismo complessivo. Un realismo da disegno, cioè una ricerca di oggettività riproduttiva che parte dal particolare, si compone, in un secondo tempo, di particolari aggiunti uno all'altro, ma non arriva mai ad un realismo complessivo, ad un vero e proprio realismo pittorico. Più che di dipingere dal vero si tratta di disegnare dal vero e riprodurre poi in pittura i diversi disegni componendoli nell'insieme del quadro. Un realismo perciò più che altro di oggetti, di nature morte inserite nella composizione, di panneggi, di materiali. Un realismo illusivo, occhialuto, spesso accademico.

Si tratta di Giuliano Briganti, che nel 1945 fa uscire *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, uno studio destinato a segnare l'indagine su un fenomeno artistico così importante come quello del manierismo. Non è un caso che questa definizione riassuma perfettamente tutto fin qui detto sulle particolarità tecniche dei racconti di Bassani: realismo che sconfina nell'irrealismo, particolari aggiunti l'uno all'altro, effetto di natura morta inserito nella composizione. Il mondo delle *Storie ferraresi* è un flusso composto di frammenti: il flusso sembra scorrere secondo un ritmo omogeneo, ma ogni frammento è bloccato nell'attimo di un clic, come se uno strumento visivo lo avesse strappato dalla realtà e reso per sempre eterno, cioè morto e imbalsamato in una apparente bellezza intangibile.

### 3. Dall'alto

Qualcosa di simile avviene anche per Pino Barilari, un altro uomo che si incarna in un punto di vista, quello della finestra dalla quale Pino domina sullo spazio della città dove è avvenuto l'eccidio della notte del 1943. Anche in questo caso tutto è costruito attraverso incroci di sguardi, sguardi che dal basso salgono verso l'alto, e che dall'alto scendono verso il basso. Ma lo sguardo di Pino (riempito solo da insensatezza, almeno all'inizio del racconto) resta uno sguardo che si rifiuta alla trasparenza: quanto i suoi occhi hanno visto non diventa oggetto di rappresentazione, cioè non viene ri-presentato alla collettività. Il segreto di quella notte viene condiviso tra Pino e Sciagura (il fascista che comanda lo squadrone di morte), nell'incrocio tra i loro sguardi si consuma il significato della