

PROUST NELL'OPERA DI BASSANI

Ho capito che anche l'amore per l'umanità è molto pericoloso,
perché per lo più porta a voler rendere gli uomini felici per forza.
(WISLAWA SZYMBORSKA)

Sin dalle sue prime prove narrative Giorgio Bassani eluse la scrittura documentaria e la cronaca neorealista. Un atteggiamento inquietante, per lettori marxisti come Franco Fortini o Gian Carlo Ferretti. La posta in gioco, nella memorialistica civile, è infatti niente meno che il concetto di Storia. E la Storia che emerge dalle pagine di Bassani sembra pensata per ridicolizzare interpretazioni nella chiave di sistemi dialettici, non diversamente dal personaggio di Giampiero Malnate rispetto all'ideologia comunista. Perché un uomo discriminato, un partigiano che conobbe il carcere diventa uno scrittore che disdegna gli assetti della narrativa antifascista ed esprime un rifiuto, tanto netto quanto articolato, dell'idea di una progressione della Storia? Si può rispondere a questa domanda in molti modi, anche considerando una visuale parziale quale quella comparatistica che qui assumeremo.

Bassani innesta manzonianamente la poesia nella verità, e indugia nell'*invenzione* fino a trasfondere, nei personaggi e nel montaggio dei fatti, quel suo tipico «gusto del vago e dell'indefinito», per dirla con Ferretti (ma

* Per i testi di Giorgio Bassani si fa riferimento a: GIORGIO BASSANI, *Il Romanzo di Ferrara*, 2 voll., Milano, Mondadori, 1991 (i brani riportati sono accompagnati dall'indicazione del numero di pagina); GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998. La *Recherche* è citata, con indicazione del volume e della pagina, dall'edizione della Pléiade: MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, 4 voll., Paris, Gallimard, 1987.

I. CAMPEGGIANI

senza dividerne il giudizio di valore, secondo cui tale vaghezza era rischiosa).¹ La messa in sordina della propria esperienza di testimone partecipe e il rifiuto di contorni nitidi non implicano però un disinteresse per la rappresentazione della ‘realtà oggettiva’. Anzi, la componente dell’*invenzione* fu per Bassani un’arma da opporre alla tentazione di cedere al romanzo psicologico potenzialmente ‘antirealista’. Dichiarazioni sulla ‘fatica’ che gli procurava scrivere in prima persona (cui, com’è noto, egli approda a partire dagli *Occhiali d’oro*)² fanno *pendant* con la confessione sull’*Airone* a proposito dell’uso del tempo presente («il presente lei sa che cosa mi costa») in una scrittura che però, giusto tramite l’abbattimento dei consueti «diaframmi», avrebbe raggiunto la «realtà» per via diretta, ponendola faccia a faccia con l’Io in modo scabro:

non c’è più bisogno di nessun diaframma né logico né morale: ci troviamo, non per miracolo, ma perché ce lo meritiamo, finalmente a contatto diretto con la realtà [...]; eccoci qua, la realtà oggettiva è del tutto recuperata, e credo senza nessun indugio, nessuna riserva. [...] mi ci ha portato la logica interna di tutto quello che avevo fatto prima, anche se, devo dire, l’aspirazione massima per uno scrittore del mio tipo non può non essere che quella di restituire la realtà quale essa è. Quanto ai tempi, anche verbali, mi riconosco di più nel passato, nell’imperfetto e nel perfetto, nell’imperfetto e nel passato prossimo. Il presente lei sa che cosa mi costa [...].³

I «diaframmi logici e morali» furono a lungo necessari, salvo volatilizzarsi in quella specie di *nouveau roman* che è *L’airone*. Queste cautele rispetto alla rappresentazione della realtà, indispensabili – si direbbe – per preservarne la separatezza dalla soggettività dello scrittore, maturarono in un momento preciso, nella fase che portò Bassani alla transizione dall’impeto lirico delle prime prove narrative alla maturità delle *Cinque*

¹ GIAN CARLO FERRETTI, *Bassani e Cassola tra idillio e storia*, in *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 17-161. Per un primo orientamento nella critica bassaniana, può essere ancora utile MASSIMO GRILLANDI, *Invito alla lettura di Bassani*, Milano, Mursia, 1972, specie il quadro storico a pp. 115-126.

² FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche con Moravia, Pratolini, Bassani, Cassola, Pasolini, Volponi, Ottieri, Roversi, Calvino*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 54-71.

³ «Meritare» il tempo (intervista a Giorgio Bassani), in ANNA DOLFI, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, p. 89.

storie ferraresi.⁴ Con *L'airone* viene capovolta in un rigore 'aristotelico' (unità di luogo, tempo e azione) la poetica di quei racconti giovanili, come *Morte del giardiniere*, tutti concentrati sul trapasso dalla coscienza al mondo esterno, dove l'alternanza tra un punto di vista esterno e uno interno, costruita su uno sfondo temporale continuo e indistinto, e l'uso simbolico di determinati dispositivi hanno indotto i critici ad additare l'influsso forte di modelli modernisti.⁵ Da questa idea di narrativa Bassani approda a una nuova. La sua tecnica acquista 'ordine': già nelle *Cinque storie*, raccontate in terza persona, fatti, uomini e oggetti si presentano in uno spazio accuratamente definito, e sono còlti in un isolamento reciproco apparentemente anche piuttosto rigido.

Eppure nelle *Storie* è fatto largo uso del discorso indiretto libero «sociale»⁶ a esprimere il giudizio della collettività, i personaggi si rivelano gradualmente e mai completamente e il senso stesso del racconto pare dipendere da un incrocio di dati incerti: insomma, la realtà, benché ordinata come in un quadro analitico ed equilibrato di Felice Casorati (se è lecito stabilire un paragone ispirato all'ecfrasi cara all'allievo di Roberto Longhi), non si lascia riassumere pacificamente, è creata per colpire l'attenzione con 'effetti' di cui sarà il lettore a dovere stimare la verità. L'anteposizione dell'effetto alla causa è uno *stile*, come insegna Proust comparando proprio dipinti, ovvero le marine di Elstir, alle lettere di Madame de Sévigné e a Dostoevskij, rappresentativi di quel *côté* dell'arte il cui senso letterario è svelato ne *La Prisonnière* con il delinearsi di una implicita distinzione tra – potremmo dire – romanzieri 'ordinati' e 'disordinati':

Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que

⁴ Sull'evoluzione del personaggio bassaniano in questa fase di passaggio, cfr. ALBERTO GODIOLI, *La figura dell'esule in Bassani: il paradigma della novella moderna*, «Studi novecenteschi», XXXVIII, 81, 2011, pp. 123-136. Per una visuale genetica, ANTONELLO PERLI, *Testo e avantesto. Sulla poetica del Romanzo di Ferrara*, «Poetiche» 2, 2007, pp. 269-313.

⁵ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, «Paragone», n. 63-64-65, 2006, pp. 57-71.

⁶ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, recensione alle *Cinque Storie ferraresi*, «Il verri», n. 1, 1956, p. 106.

I. CAMPEGGIANI

Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel.⁷

Bassani sembrerebbe vicino al senso spaziale della realtà di Tolstoj, piuttosto, ma entro l'apparenza di 'ordine' è operante un 'disordine' che deriva da alcune scelte tipiche del modernismo, presenti in Flaubert e nello stesso Proust: la riduzione del narratore a personaggio (cfr., per questo, anche il cruciale Henry James⁸) e, come in Dostoevskij, la limitatezza e la moltiplicazione dei punti di vista soggettivi. Il lettore ignora la realtà del personaggio e di rimando ignora quella del narratore; la sua fruizione del testo è ondeggiante, paragonabile alla contemplazione di rivelazioni luminose e parziali nella pittura buia di Rembrandt.⁹ Implicitamente, Proust sta descrivendo un aspetto del proprio stile.

È forse ciò che Fortini¹⁰ definiva «una ininterrotta scoperta della relatività del vero», contrapponendo proprio Proust alla «falsa poetica dell'indefinito e delle ipotesi» di Bassani. In Bassani, scriveva, «la interpretazione critica si sovrappone alla raffigurazione artistica. Insomma non si crea conflitto, non c'è possibilità per i personaggi di essere 'protagonisti della loro situazione' e non c'è quindi vero sviluppo dei personaggi stessi». Fortini echeggia Lukács, la distinzione tra «partecipare» e «osservare» che addita nei prodromi del modernismo il predominio della componente 'descrittiva' su quella epica (dalle riflessioni di Lukács sul pre-modernismo si discosta, ovviamente, per quanto riguarda il suo giudizio su Proust):

In Scott, Balzac o Tolstoj noi veniamo a conoscere avvenimenti che sono importanti di per sé, per le vicende dei personaggi che vi hanno parte, e per ciò che significa nella vita della società il vario dispiegarsi della vita umana di tali personaggi. Noi costituiamo il pubblico di certi avvenimenti a cui i personaggi

⁷ RTP III, p. 880.

⁸ Cfr. GIORGIO BASSANI, *Le parole preparate*, Torino, Einaudi 1966. Si veda CLAUDE IMBERTY, *Il lettore e l'opera di Giorgio Bassani*, «Chroniques italiennes», n. 3, 1985, pp. 1-10 per alcune considerazioni sul Narratore-osservatore, o testimone visivo tipicamente jamesiano, nell'opera di Bassani.

⁹ RTP III, p. 879 : «[...] la femme de Dostoïevski (aussi particulière qu'une femme de Rembrandt), avec son visage mystérieux dont la beauté avenante se change brusquement, comme si elle avait joué la comédie de la bonté, en une insolence terrible [...] n'est-ce pas toujours la même, [...]».

¹⁰ FRANCO FORTINI, *Di Bassani. Il Giardino dei Finzi-Contini* (1962), in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 251-260.

Proust nell'opera di Bassani

del romanzo prendono parte attiva. Questi avvenimenti, noi li viviamo. In Flaubert e in Zola anche i personaggi sono spettatori, più o meno interessati, degli avvenimenti, i quali si trasformano perciò, agli occhi del lettore, in un quadro, o, meglio, in una serie di quadri. Questi quadri, noi li osserviamo.¹¹

A Flaubert e a Zola allineati da Lukács potremmo aggiungere Bassani. Ma non possiamo concordare con Fortini nel fare di Bassani uno scrittore di «fregi lirici», incapace di svolgere le immagini secondo rapporti dinamici e, da «snob infelice»,¹² refrattario alla ricerca del vero e alla storicizzazione degli eventi. Fortini non contemplava la possibilità che «il fumo e la nebbia di che si velano alcuni dei moventi essenziali dei personaggi», ossia l'enigma, potesse essere non individuale e soggettivo bensì *oggettivo*. Ma il punto è che si deve credere che per Bassani tale enigma, ciò che chiamerei il 'mistero etico' vissuto dal personaggio nonché dal narratore, fosse ben *oggettivo*.

Si comprende meglio questo ideale di oggettività se si considerano alcuni dati. Che il romanziere nasce dal poeta, e che il poeta fu da subito ispirato più dall'arte che dalla vita, dalla possibilità di conoscere le cose anzitutto nei loro aspetti extra-temporali:

il primo impulso a scrivere versi mi venne, più che dalla vita e dalla realtà, dall'arte, dalla cultura. [...] la campagna tra Ferrara e Bologna, che il mio treno percorreva quasi quotidianamente, mi si mostrava attraverso i colori intrisi d'una luce come velata, di quelle antiche pitture [del Cinque e Seicento] [...]. Eppure, nonostante tutto, la vita non mi è mai apparsa così bella, così bella e struggente come allora.¹³

È un atteggiamento che offre il fianco alle critiche politiche; non a caso nel *Giardino dei Finzi-Contini* il giovane comunista Malnate disapprova la passione del narratore per Morandi, e alla sua argomentazione, perentoria quanto scomposta, questi risponde con il silenzio, un silenzio più inerme che altezzoso:

La paura della realtà, la paura di sbagliare: ecco ciò che esprimevano in fondo le nature morte di Morandi, i suoi famosi quadri di bottiglie e di fiorellini;

¹¹ GYÖRGY LUKÁCS, *Narrare o descrivere? Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323: 276.

¹² FORTINI, *Di Bassani. Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., rispettivamente p. 259 e p. 257.

¹³ BASSANI, *Opere*, cit., pp. LXVIII-LXIX.

I. CAMPEGGIANI

e la paura, anche in arte, è sempre stata una pessima consigliera... Al che, non senza esecrarlo in segreto, io non trovavo mai argomento da opporre. (p. 574)

La «paura della realtà» e la «paura di sbagliare» sono sentimenti cardinali per la poetica di Bassani, che come narratore sceglie di impostare il suo rapporto con la Storia con alcuni «diaframmi»: è, infatti, nella sfasatura tra il mondo della vita e il mondo dell'arte, tra realtà e immaginario, che egli trova, a lungo, la sua oggettività. Il *Giardino dei Finzi-Contini* è dedicato a un personaggio che non è mai esistito («A Micòl»); per converso egli dichiara che i personaggi per lui «sono persone vere, che abitano in una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto».¹⁴ A ciò fa riscontro la sensazione esperibile dal lettore, nel quale proprio Micòl, per limitarsi a un esempio, suscita quella pietà generalmente non scindibile da una fede nella verosimiglianza di ciò che si apprende. In effetti, se inventando Bassani si allontana dalla Storia, ciò non significa che egli tratti la Storia con passività. Dai suoi detrattori questo o non era colto o era percepito come una sorta di abuso. La descrizione della cartolina con cui si apre *La passeggiata prima di cena* esemplifica lo zelo con cui lo scrittore trova un passato prossimo virtuale. Per la sua qualità di 'reperto', scrigno di un mondo ordinato e conchiuso dal quale partire, essa è assimilabile a una *madeleine*. Diversamente dallo scatto involontario che per Proust è accesso a un universo privato, la *madeleine* di Bassani è il meditato pretesto per aprire il sipario sulla scena pubblica del racconto, ed è narratologicamente puntuale nella sua onniscienza (il narratore sottolinea tale ruolo con movenze che ricordano alcune prolessi proustiane¹⁵). Come in Proust, essa è

¹⁴ CAMON, *Il mestiere di scrittore. Dichiarazioni critiche*, cit., pp. 65-66.

¹⁵ Bassani usa la cartolina alla stregua di esordio, di inquadratura iniziale, e rafforza la propria autorità di narratore perché è sul piano dell'organizzazione diegetica che conduce il gioco sui 'limiti' di visibilità della vecchia immagine (i quali corrispondono – potremmo dire – al confine tra Storia e invenzione così caro alla sua poetica). È con il gusto del narratore ottocentesco incline al commento, dotato di autorità filosofica, che Bassani sottolinea un diagramma del racconto viceversa sorprendente, ben congegnato quanto precario, cechoviano o, in senso lato, modernista (p. 58: «Senonché non appena uno tenta di indagare, socchiudendo magari le palpebre, l'esiguo spazio centrale della cartolina corrispondente al fondo più remoto della Giovecca, siccome tutto in quel punto si fa subito confuso (cose e persone non vi hanno più alcun rilievo, dissolte come risultano dentro una sorta di pulviscolo luminoso), basti questo a spiegare perché mai una ragazza [...] non sia riuscita a tramandare fino a noi riguardanti odierni la benché minima testimonianza visiva

dotata di una singolare oggettività, l'oggettività non attingibile dalla Storia ma piuttosto dalla memoria che si fa visione. Ciò può accadere appunto in una fotografia, adoperata entro un'idea di narrativa che sembra desumere giusto dai modelli di Proust e di Longhi la propensione a convertire il tempo in spazio e viceversa.¹⁶ Senza dimenticare, con Proust, che già in Flaubert «les choses ont autant de vie que les hommes».¹⁷

Questo stile dà estroflessione al testo: discretamente, il lirismo è insinuato nella realtà¹⁸ e palesa l'esistenza del *côté* del 'disordine'. Il quadro

della sua presenza, della sua esistenza»). Similmente, poco dopo il narratore fa ironia sulla contraddittorietà di percezioni che può scaturire dal recupero di un'immagine, di cui lui solo conosce il tragitto negli anni e di cui ipotizza la riscoperta (p. 65: «Del dottor Elia Corcos trentenne non resta alcun ritratto. L'unico, conservato dalla signora Gemma Corcos, vita natural durante, dentro un piccolo comò che a molti anni di distanza dalla scomparsa di lei fu venduto insieme con altre cose che le erano appartenute a un antiquario di via Mazzini, sarebbe stato reperibile [...] Dunque, ammesso per pura ipotesi che esplorando le viscere di un polveroso e tarlato mobiluccio venuto fuori da un fondo di magazzino fosse tuttora possibile recuperare la fotografia in parola [...], non sarebbe stato affatto improbabile che osservando con attenzione il viso smunto, avido e estremamente pallido di Elia Corcos a trent'anni, uno riuscisse ad avere il senso abbastanza preciso dello stupore di Ausilia Brondi, prima, e subito dopo di sua madre, quando ai loro occhi spalancati fu dato finalmente di conoscere quella realtà così diversa dall'altra che a poco a poco si erano venute costruendo a forza d'immaginazione. Veh, un dottorino di quelli dell'ospedale – esclamavano insieme, deluse e irritate [...]). Bassani fa suo il tema della frizione tra impressioni *a parte subiecti* e *a parte obiecti* che le fotografie creano nella *Recherche*, spesso agendo come simboli del tempo che passa e tenendo le fila di complicati snodi narrativi, tanto da suscitare annunci un po' profetici, elusive prolessi («Plus tard une photographie m'expliqua pourquoi» - *RTP* II, p. 180). D'altronde proustiano è il cenno riguardo al mobile venduto – impossibile non pensare alla fine desolante dei mobili della zia Léonie, venduti al bordello – custode di una realtà individuale (il ritratto per il suo antico possessore) che è destinata a infrangersi su occhi estranei e sentimentalmente neutri, occhi che come l'obiettivo fotografico sanciscono la fine della mistificazione.

¹⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Tra due linguaggi: arte figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 105.

¹⁷ *À propos du «style» de Flaubert*, «Nouvelle Revue Française», 1920 (MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve, Pastiches et mélanges, Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, p. 588 – d'ora in avanti, quando citato = *CSB*).

¹⁸ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 313 per una definizione del modernismo anche come stagione del romanzo-saggio dove «le voci narranti pensano». Si può intendere il lirismo bassaniano come un effetto dipendente dalla tendenza riflessiva della voce narrante, che può essere fluida e compromissoria rispetto alle istanze dei personaggi di cui racconta le vicende senza tuttavia perdere in oggettività. Saggismo e sensibilità introspettiva possono naturalmente coesistere, come mostra d'altronde la *Recherche*.

I. CAMPEGGIANI

è percorso da «un'animazione poetica»,¹⁹ un'inclinazione metaforica anima la realtà quotidiana, la relativizza e la storicizza attraverso il gioco dei punti di vista, ma la sua consistenza oggettiva è sempre il vero contenuto della narrazione. In altre parole, Bassani è erede di quel *realismo modernista* che ha saputo rappresentare il mistero della vita quotidiana senza metterne in dubbio la serietà, come ha mostrato Auerbach. E le accuse con cui di lui si è fatto un traditore della poetica della realtà e del neorealismo derivano in parte dalla divaricazione che già negli anni Venti e Trenta si veniva creando in Italia tra la tradizione modernista e quella del realismo.²⁰ Una discontinuità pur sempre tra realismi.

Per Bassani solo un approccio metaforico permette di valicare le chiusure ermetiche dei fatti, delle persone e degli oggetti. Chiusure ermetiche perché soggette all'insensatezza di una Storia immutabile come i palcoscenici immobili di Ferrara, le vie solite e gli interni ristagnanti che ospitano le sue figure. Per dare un senso alla Storia questi interni devono possedere un lato che si affaccia là dove è possibile sublimare la sofferenza: quello della coscienza individuale, del pensiero soggetto a ripensamenti, della memoria attiva sui particolari più umili. Senza questi valori, anche il passato sarebbe ermetico e di ogni cosa resterebbe la mera 'storia naturale',²¹ sganciata da un'etica umana e preda di categorie e strumentalizzazioni. All'ideologia Bassani contrappone l'animismo di

¹⁹ GIORGIO VARANINI, *Bassani* (Il Castoro), Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 36.

²⁰ RICCARDO CASTELLANA, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Serra, 2009, p. 16.

²¹ Può esemplificare il senso dell'esigenza 'poetica' di Bassani il seguente passaggio di *Austerlitz* di Winfrid Georg Sebald: «[...] la maggior parte di noi, disse Austerlitz, non sa assolutamente nulla delle tignole, se non che rodonano tappeti e vestiti e bisogna quindi eliminarle con la canfora e la naftalina, mentre in realtà sono una delle specie più antiche e mirabili di tutta la storia naturale [...] Talvolta, alla vista di una tignola morta così nel mio appartamento, mi domando che genere di angoscia e dolore esse provino quando capiscono di essersi smarrite. Come lui aveva appreso da Alphonso, disse Austerlitz, non c'è in fondo alcun motivo per negare una psiche alle creature più umili. A sognare di notte non siamo, a suo giudizio, soltanto noi e i cani o gli altri animali domestici, legati da millenni alle nostre emozioni; anche i mammiferi più piccoli, i topi e le talpe, indugiano dormendo, come si può dedurre dai movimenti degli occhi, in un mondo esistente soltanto dentro di loro, e chissà, disse Austerlitz, forse anche le tignole sognano, forse sogna anche la lattuga in giardino, quando di notte leva lo sguardo alla luna. Io stesso [...] avevo l'impressione di essere immerso in un sogno, disse Austerlitz» (WINFRIED GEORG SEBALD, *Austerlitz*, trad. it. di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2002, pp. 101-106).

marca modernista, percepibile in quel lirismo che fu consustanziale alla sua tecnica narrativa, come egli stesso ebbe a dichiarare più volte.²²

L'importanza di Proust nell'elaborazione di questa tecnica mista fu per Bassani cruciale, benché negli anni egli abbia tentato di ridimensionarla, specie rivendicando una propensione più intensa per cogliere nella realtà gli aspetti morali («Proust è passivo, accoglie tutto della vita: io invece sono un moralista, scelgo e scarto. Proust è un grande esteta, io non sono un esteta»; «Si è spesso parlato da parte della critica di una mia derivazione da Proust. Non sono completamente d'accordo»)²³ e, naturalmente, un ideale di oggettività non intaccabile dal relativismo:

So di venire dopo Cartesio, dopo Joyce, dopo Proust, il mio sforzo è stato ed è quello di recuperare attraverso un tempo di tipo proustiano – soggettivo, pensato – l'oggettività. Anche i miei libri seguono questa necessità. [...] io non ho la fede dei miei immediati predecessori (Proust, Joyce) che l'io profondo sia effabile [...] per questo motivo cerco disperatamente di dar fondo all'io e al tempo stesso di collocare l'io in una dimensione oggettiva storica, storicistica [...].

Optò per una parificazione di ogni aspetto della realtà, dove l'io è una parte tra le altre:

L'io non è più importante di ciò che lo circonda; ciò che circonda l'io non è soltanto una proiezione dell'io, è una realtà che in qualche modo coinvolge l'io, ma rispetto alla quale l'io non può essere trascendente. Anche per questo non chiamerei mai il mio «Romanzo di Ferrara» una “ricerca del tempo perduto” (nell'accezione proustiana). [...] A differenza di Proust chiuso nella sua camera

²² «Vorrei poter scrivere qualcosa che si avvicinasse al lirismo e alla tensione narrativa dei “Malavoglia”, di “Senilità” e, soprattutto, di “The Scarlet Letter” di Hawthorne [...] Che cos'è la “Recherche”? E l'Ulysses? E Das Schloss? E Der Zauberberg? Non sono, forse, insieme, romanzi e poemi, opera lirica e narrativa?» (BASSANI, *Le parole preparate*, cit., p. 243). Cfr. il saggio sulla poetessa-pittrice Anna Merlotti, di cui Bassani sottolinea la «stupenda capacità di narrare poetando» (*Anna Merlotti*, scritto nel 1977 e pubblicato nel catalogo della mostra di Merlotti del 10-13 aprile 1978 presso la «Libreria-Galleria d'Arte» di Roma). Sotto un altro profilo è interessante LORENZO CATANIA, *Bassani, Tomasi di Lampedusa e il legame con il passato*, «Otto-Novecento», n. 3, 2008, pp. 116-121, a proposito di un *Gattopardo* che incontra la qualità intrinseca della scrittura bassaniana. Indaga efficacemente il rapporto tra romanzo e poesia nella scrittura di Bassani MARTIN RUEFF, «Préface», dans Giorgio Bassani, *Poèmes (1945-1978)*, Paris, Istituto italiano di cultura (Cahiers de l'Hôtel de Galliffet), 2007, pp. 13-56.

²³ Cfr., rispettivamente, l'intervista del 1973 a CAMON, *Il mestiere di scrittore*, cit. p. 67, e *In risposta (V)* in *Di là dal cuore*, in BASSANI, *Opere*, cit., p. 1319.

I. CAMPEGGIANI

e tutto abbandonato al recupero del se stesso d'una volta, io tento un accordo, un raccordo tra il me stesso d'una volta e il me stesso d'adesso.²⁴

D'altronde Bassani aveva fede nell'idealismo crociano («Il fatto che io abbia sentito così a fondo l'idealismo comporta la certezza, per me, che l'io profondo è ineffabile [...] bisogno di chiarezza, di oggettività, di realismo che mi è connaturato e che è alla base della mia arte»)²⁵. Ma è sul piano di quell'animismo metaforico che assolve la funzione di integrare la Storia con la poesia, di renderla, in tal modo, un campo degno di accogliere l'infaticabile e solitaria attività interpretativa dell'uomo che il modello della *Recherche* non può essere sminuito. La stratificazione della coscienza proustiana resta estranea al mondo di Bassani, ma è condivisa l'idea che una parte decisiva della condizione umana sfugga a chi rappresenti 'solo' la Storia. Essa si rivela nell'arte, là dove i due fattori potenzialmente antitetici della rappresentazione degli eventi e dell'introspezione possono unirsi in un risultato, che è più opaco e misterioso ma anche più vero del concetto di evento in quanto tale. In una lettera, Calvino rilevava lo iato singolare tra il *modus scribendi* e il tema della narrativa di Bassani («pur muovendosi da questo piano squisitamente letterario, tutta la narrativa di Bassani ha argomento politico»)²⁶. «Squisitamente letterari» sono i rinvii bassaniani a Proust che elencheremo (integrando i pochi puntuali rilevati dalla critica²⁷), ma da essi si comprende come l'autore del *Romanzo di Ferrara* crei con la *Recherche* interrelazioni simboliche e vi attinga specifici motivi (insieme ai quali accoglie, talvolta a scapito dell'originalità, gli aspetti anche più 'facili' del proustismo, a riprova della forza, persino mal celabile, della consonanza ideologica che egli avvertiva).

Un esempio dell'applicazione della metafora animistica proustiana è Geo Jozs, il protagonista di *Una lapide in via Mazzini*. La Ferrara del dopoguerra vive Geo come un enigma: pronta a scriverne il nome sulla lapide commemorativa, a questo ebreo ritornato dall'Al di là è incapace di dare un'identità che non sia 'storica' ma 'viva'. Geo è paradossalmente fuori

²⁴ BASSANI, *Meritare il tempo*, cit., p. 82.

²⁵ Ivi, p. 171.

²⁶ Lettera di Italo Calvino a François Wahl del 22 luglio 1958, cit. da Roberto Cotroneo, in BASSANI, *Opere*, cit., p. LXXIX.

²⁷ Notazioni fatte da Fortini (sottolineando le differenze di stile), Varanini, da Limentani (ALBERTO LIMENTANI, *La narrativa di Giorgio Bassani*, «Studi novecenteschi», VIII, 21, 1981, pp. 47-82), recentemente da Urbani (BERNARD URBANI, *Traces proustiennes chez Giorgio Bassani*, «Transalpina», n. 7, 2004, pp. 115-132).

dalla memoria, perché nella Storia concepita dalla collettività, comunità ideologica e interpretante, non c'è spazio per lui. Il gesto degli schiaffi al Conte Lionello Scocca, ex spia dell'O.V.R.A. che fischia alle giovani cicliste con una goliardia non attutita dalla guerra, è inconsulto e insieme rivelatore di una coscienza di dolori e valori morali che, accettando il presente, Geo dovrebbe reprimere. Geo porta dentro di sé un passato che per gli altri è chiuso o ermetico. Bassani rappresenta questa incomunicabilità *a parte obiecti* ma al contempo rappresenta il suo punto di vista sull'intera faccenda, mettendolo a disposizione del lettore che abbia la pazienza di decifrare una corrente ironica di note di costume che davvero anima il faccia-a-faccia immobile fra i personaggi. Note di costume sull'abbigliamento e sulle 'barbe' tengono metaforicamente le fila dei giudizi storici del narratore. Contrappongono alla Storia 'degli altri', e senza alterare l'oggettività dei fattori in gioco, una sorta di dialettica tra due visuali, una che ha 'esperito' e una che 'racconta' (effetto simile è quello prodotto, a partire dalla sintassi, da Proust, che esprime «al tempo stesso la casualità caotica della terra e la mente che la ordina da un superiore punto di vista»²⁸). L'insofferenza bassaniana per il comunista è nel fatto che «l'unica barba in città che Geo tollerava fosse proprio la barba di quel vecchio fascista di Geremia Tabet [...]» (p. 106), il «pizzo bigio» che egli «[...] si tormentava con la punta delle dita [...], il classico pizzo da squadrista che, unico fra i vecchi fascisti di Ferrara, aveva avuto il coraggio, o l'improntitudine, o magari l'accortezza, chi lo sa, di conservare tale e quale [...]» (p. 109), contrapposto alla sua «avversione per le cosiddette barbe di guerra» (p. 112) fatte crescere ad arte e come patente morale dai partigiani. Per lo zio fascista Geremia Geo ha una perseveranza affettiva inspiegabile, un sentimento istintuale quanto il suo rovescio, l'allergia per l'altro zio, l'ex-combattente comunista Daniele, con la sua barba 'retorica'.²⁹ Geo non comunica agli altri personaggi e al lettore il suo stato d'animo,³⁰ ma partecipa al dialogo che è implicito nel

²⁸ LEO SPITZER, *Sullo stile di Proust*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 249.

²⁹ «...Mentre mostravano, insomma, quasi a testimoniare della loro buona fede, e a sostegno dell'evoluzione che le loro idee avevano subito in quegli anni tremendi, decisivi, i calzoni di tela grezza, le sahariane con le maniche rimboccate, i colletti aperti sul collo senza ombra di cravatta, i piedi infilati nudi in scarpe e sandali rigorosamente non lucidati, e la barba, si capisce, giacché non c'era nessuno di loro che non la portasse...» (p. 104).

³⁰ «fissava a uno a uno quei volti [...], come se attraverso le barbe, al di sotto di esse, cercasse di scoprire chissà quali segreti, di indagare su chissà quali magagne» (p. 97).

I. CAMPEGGIANI

vestiario e nella moda, anzi si può dire che sia stato lui ad avviarlo, proustianamente. Difatti, la sua figura di esule è da questo punto di vista plasmata su quella di Charlus, che vaga per i boulevards di una Parigi di guerra. I panni che i due personaggi indossano sono stranianti, tanto più rispetto al clima esotico, edonistico e vagamente infernale delle due città. «[...] che senso aveva quel suo insistere a coprirsi la testa, nonostante l'afa del ferragosto, con un berrettone di pelo? E quel suo perpetuo sogghignare?» (p. 91); Geo tenta di adeguarsi al clima («[...] abito di *gabardine* color oliva che quasi subito aveva sostituito al colbacco, alla giubba di cuoio e ai pantaloni stretti alle caviglie di quando era arrivato a Ferrara» (p. 101), invano cerca una sintonia tra il proprio aspetto e il leggero «giallo tendone esterno così insufficiente a proteggere, oltre che dal sole accecante, dalla polvere che il vento sollevava in larghi mulinelli dalle macerie del vicino quartiere di San Romano» (p. 103). Il barone Charlus è intravisto dal Narratore «Marchant derrière deux zouaves qui ne semblaient guère se préoccuper de lui»: «j'aperçus un homme grand et gros, en feutre mou, en longue houppelande [...]. J'étais certain en tout cas que je ne connaissais pas le promeneur, aussi fus-je bien surpris [...]: c'était M. de Charlus. [...] il était lui-même si parfaitement masqué [...], qu'à la première minute je l'avais pris pour un autre d'entre eux, derrière ces zouaves, en plein boulevard, pour un autre d'entre eux qui qui n'était pas M. de Charlus, qui n'était pas un grand seigneur [...]» (RTP IV, p. 342); sullo sfondo di una Parigi, tra bordelli e zeppelin in un cielo evocante l'Oriente delle *Mille e una notte*,³¹ in cui i rapporti di forza, nella società, sono mutati: «Ayant dit depuis longtemps qu'elle [Madame Verdurin] le [Charlus] trouvait usé, fini, plus démodé dans ses prétendues audaces que les plus pompiers, elle résumait maintenant cette condamnation et dégoûtait de lui toutes les imaginations en disant qu'il était "avant-guerre". La guerre avait mis entre lui et le présent, selon le petit clan, une coupure qui le reculait dans le passé le plus mort» (RTP IV, p. 343). A tratti Proust indugia nella visuale della collettività rappresentata dai Verdurin: «Mme Verdurin affectait de croire qu'il n'était pas français. "Quelle est sa nationalité exacte, est-ce qu'il n'est pas autrichien ? [...]"» (RTP IV, p. 344); le accuse di germanismo contro di

³¹ RTP IV, p. 387 : «Il faisait une nuit transparente et sans un souffle; j'imaginai que la Seine coulant entre ses ponts circulaires [...] devait ressembler au Bosphore. Et, symbole soit de cette invasion que prédisait le défaitisme de M. de Charlus, soit de la coopération de nos frères musulmans avec les armées de la France, la lune étroite et recourbée comme un sequin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant».

lui lo apparentano al nemico. E il 'Tedesco' è, con colpevole ingenuità, sovrapposto alla figura del reduce dalla Germania, come emerge nel discorso indiretto libero di Bassani: «[...] Ma subito, come pentito, e seminando il discorso di frequenti "prego" alla tedesca (si esprimeva con la forbitezza di un conversatore da salotto di altri tempi, e Podetti Aristide stava a sentirlo a bocca aperta), si dichiarò dispiaciuto, "mi creda", di aver guastato ogni cosa con un intervento che, era pronto a riconoscerlo, aveva tutti i caratteri di una "gaffe"» (p. 90).³² Il colmo è che contro Charlus si ritorce il pregiudizio sulla nazionalità che aveva adoperato lui stesso, da stolido «antidreyfusard», discorrendo con il Narratore del giovane ebreo Bloch (egli non sarebbe francese in quanto giudeo, e la sua vera patria sarebbe Israele, così come Dreyfus sarebbe, paradossalmente, innocente poiché per lo stesso motivo non avrebbe oltraggiato la Francia).³³ Pregiudizio in cui in realtà si esprime obliquamente e sadicamente l'attrazione del Barone per Bloch, suggellata poi da una riflessione che Bassani doveva ricordare bene, visto che la doppia esclusione de *Gli occhiali d'oro* ne è debitrice: le pagine in cui Proust assimila gli ebrei e la razza dei sodomiti, entrambi portatori di caratteri fisici e morali e costretti a una vita di cautele, a frequentarsi vivendo ai margini della società.³⁴ Ora, nella Parigi della Prima Guerra Mondiale, lo scandalo

³² Per inciso, l'ebreo *gaffeur* ha nel Bloch proustiano l'ineludibile modello. Impaccio ed esilio rispetto alla 'società' già in lui fanno un tutt'uno. E nella *Recherche* non manca un momento in cui a Bloch è associato il dettaglio della 'barba', decisivo in *Una lapide in via Mazzini*, a innescare la riflessione sull'atavismo, sulla tipicità «esotica» dell'israelita. *RTP* II, pp. 487-488: «Enfin un jeune homme comme Bloch que personne ne connaissait pouvait passer inaperçu, alors que de grands Juifs représentatifs de leur parti étaient déjà menacés. Il avait maintenant le menton ponctué d'un "bouc", il portait un binocle, une longue redingote, un gant, comme un rouleau de papyrus à la main. Les Roumains, les Égyptiens et les Turcs peuvent détester les Juifs. Mais dans un salon français les différences entre ces peuples ne sont pas si perceptibles et un Israélite faisant son entrée comme s'il sortait du fond du désert, le corps penché comme une hyène, la nuque obliquement inclinée et se répandant en grands "salams", contente parfaitement un goût d'orientalisme. [...] Admirable puissance de la race qui du fond des siècles pousse en avant jusque dans le Paris moderne, dans les couloirs de nos théâtres, [...], une phalange intacte, stylisant la coiffure moderne, absorbant, faisant oublier, disciplinant la redingote, demeurée en somme toute pareille à celle des scribes assyriens peints en costume de cérémonie qui à la frise d'un monument de Suse défend les portes du palais de Darius».

³³ *RTP* II, pp. 584-85: «Je répondis que Bloch était français. "Ah ! dit M. de Charlus, j'avais cru qu'il était juif." La déclaration de cette incompatibilité me fit croire que M. de Charlus était plus antidreyfusard qu'aucune des personnes que j'avais rencontrées».

³⁴ *RTP* III, p. 16 sgg.: «Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenu pour punissable et honteux, pour inavouable,

I. CAMPEGGIANI

Dreyfus è dimenticato, i traditori di ieri sono i patrioti di oggi, così come gli accusatori di ieri sono divenuti i derelitti da compatire. Dunque, come storicizzare la borghesia *pendant la guerre*; come storicizzare la borghesia post-fascista del dopoguerra a Ferrara? Accerchiando il nocciolo duro della realtà con una serie di dettagli metaforici – dalle barbe ai copricapi – che sono oggettivi ma che contemporaneamente racchiudono la vita psicologica dei singoli individui immersi nel tempo, Bassani segue da vicino Proust, e attiva la Storia con la forza polifonica della memoria.

Si tratta, in sostanza, di descrivere la realtà secondo le prospettive che permettono di *schiodare* i barlumi di verità, quei significati più profondi e attendibili che sono sotto il pelo della narrazione. Quanto questa tecnica sia connaturata all'indole di Bassani lo mostra – autonomisticamente – *Dietro la porta*, titolo ispirato a *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. L'immagine di Musil – l'essere 'senza porta' al cospetto della vita – è ripresa simbolicamente in più punti nel romanzo di Bassani (coadiuvata da altri punti di contatto con il racconto modernista),³⁵ nonché nel finale:

son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre; qui doit renier son Dieu, puisque, même chrétiens, quand à la barre du tribunal ils comparaissent comme accusés, il leur faut, devant le Christ et en son nom, se défendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie même; fils sans mère, à laquelle ils sont obligés de mentir même à l'heure de lui fermer les yeux; amis sans amitiés, malgré toutes celles que leur charme fréquemment reconnu inspire et que leur cœur souvent bon ressentirait; mais peut-on appeler amitiés ces relations qui ne végètent qu'à la faveur d'un mensonge et d'où le premier élan de confiance et de sincérité qu'ils seraient tentés d'avoir les ferait rejeter avec dégoût, à moins qu'ils n'aient à faire à un esprit impartial, voire sympathique, mais qui alors, égaré à leur endroit par une psychologie de convention, fera découler du vice confessé l'affection même qui lui est la plus étrangère, de même que certains juges supposent et excusent plus facilement l'assassinat chez les invertis et la trahison chez les Juifs pour des raisons tirées du péché originel et de la fatalité de la race? [...].»

³⁵ Il debito con il titolo di Musil è più sicuro se si considera che Bassani in *Dietro la porta* persegue un simbolismo che non disdegna già il ricorso al nome parlante, quello di Carlo Cattolica (sul significato di questo cognome cfr. FRANCESCO BAUSI, *L'amore, il male, la morte. Scandagli bassaniani*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 83, 2011, p. 197-226: 199, n. 1); il testo è percorso dalla metafora della 'porta', dello 'spiraglio' (come lo spioncino dal quale, con Luciano Pulga, guardare dentro al bordello), della 'fessura' che consente, non visti, di ascoltare, come accade nella scena principale a casa di Cattolica. Comune è l'elemento del fascino omoerotico, perturbante pur nella meschinità, ispirato dal nuovo arrivato in classe (ROBERT MUSIL, *Il giovane Törless*, trad. it. di G. Zampa, Milano, Lerici, 1959, p. 26: «Tutti trovavano il suo sguardo mite pieno di scipitezza e d'affettazione; irridevano, come effeminato, un certo suo modo di stare in piedi sporgendo l'anca e di parlare giocherellando con le dita»); la riluttanza del protagonista ad accettare le

Proust nell'opera di Bassani

Duro a capire, inchiodato per nascita a un destino di separazione e di livore, la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo inutile che pensassi di spalancarla. Non ci sarei riuscito, niente da fare. Né adesso, né mai (p. 739)

Da questo referto sconsolato del ragazzino ricaviamo, *e contrario*, la convinzione bassaniana che là dove la vita sconta la chiusura ermetica più estrema si addensi una parte importante della conoscenza. Animare la coscienza dei personaggi di cui si racconta e, con la metafora, dare una coscienza alle 'cose' è una ricerca etica che in qualche modo adempie, con la letteratura, il voto frustrato del protagonista di *Dietro la porta*. Lontani dallo psicologismo, andiamo incontro alla realtà con la disposizione a coglierne le verità chiuse, tralasciate dalla «rete» della Storia.³⁶

carezze materne, proustianamente in conflitto con la scoperta del piacere sensuale (ivi, p. 32: «Alle carezze affettuose della madre, si sottraeva con un pretesto o con l'altro. In verità, gli sarebbe piaciuto riceverle, ma si vergognava, come se gli occhi dei compagni fossero puntati su di lui»); p. 62: «“Come può questa donna [la prostituta Božena] accostare la sua esistenza ignobile a quella di mamma? Com'è possibile che faccia, quasi, tutt'uno con lei, nel pensiero?”»). Quanto alle declinazioni musiliane del simbolo della 'porta', si veda p. 83: «Era anche possibile che dal chiaro mondo quotidiano, l'unico che fino allora conosceva, una porta conducesse in un altro, cupo, sconvolto, appassionato, nudo, distruttore»; p. 153: «La pena di dovere restare ancora davanti a una porta chiusa – una sensazione che, un momento prima, era stata allontanata dalle calde pulsazioni del suo sangue – si ridestò»; p. 162: «sentiva troppo d'essere vicino, ormai, alla soluzione dei suoi enigmi, per occuparsi delle strade d'un altro. Gli era parso, quella sera, d'aver sentito in pugno la maniglia della porta che conduceva di là, e che gli fosse sfuggita»; p. 191: «Ciò spalancò loro una porta sulla vita, e nel crepuscolo nascente si mescolò ogni cosa, desideri e realtà, fantasie sfrenate e impressioni che ancora recavano le calde tracce della vita, sensazioni dall'esterno e fiamme divampanti, dall'interno, contro di esse – sino a renderle irriconoscibili»; p. 201: «Ho fatto con Basini quello che ha fatto lui. Forse anche più. L'ho fatto perché, come dissi allora, credevo che il sesso potesse essere la porta giusta. È stato un esperimento, diciamo. Non conoscevo altra strada, per quello che cercavo». Infine, in Bassani (p. 707 sgg.) Pulga è affascinato dalla teoria della «trasmigrazione delle anime dagli uomini nelle bestie, e viceversa» che ha trovato nel *Fedone*, ricalcando l'interesse morboso per la metempsicosi di un amico di Törless. Come in Musil, l'aspetto tragico consiste nel fatto che queste perversioni intuiscono o addirittura spiegano sentimenti veri: Pulga, nel suo eloquio forsennato, giunge a enunciare la vera ragione di un atteggiamento della madre del Narratore nei confronti di questi e tocca, nel suo modo perverso, la realtà (p. 715).

³⁶ Difficile pensare a un quadro più inerte di questo, restituito da un iper-periodo 'proustiano' (*Lida Mantovani*, p. 14-5: «Sedute a ridosso della finestra, immobili e

I. CAMPEGGIANI

Altro caso di metafora animistica pare quello della casa ‘bifronte’ di Elia Corcos e Gemma Brondi, ne *La passeggiata prima di cena*. Il bifrontismo della casa è più mentale che reale, dal momento che asseconda la visione dei parenti di Elia, i quali vi accedono solo dal lato del portone su cui compare la targhetta recante l’indicazione della sua professione medica, per loro una specie di remunerazione borghese del cruccio che gli provoca il pensiero di un matrimonio poco idoneo. Prepara la metafora l’osservazione apparentemente naturalistica riguardo a «una facciata che rivolta come era verso mezzogiorno, e quindi esposta a ricevere ogni benché minima variazione della luce, coi suoi pallori, con le sue cupezze, coi suoi improvvisi rossori e trasalimenti faceva davvero pensare a qualche cosa di vivente, di umano» (pp. 73-74), cui s’aggiunge l’informazione riguardo alla predilezione dei Corcos dell’ingresso di Via Ghiara (p. 75). È una semplice informazione rispetto al dovizioso racconto che era nell’edizione del ’56, più lungo e indugiante su tale aspetto.³⁷ Bassani asciuga la componente descrittiva, lo psicologismo addensato intorno agli oggetti che rivelava più esplicitamente un approccio animistico alla realtà («Esisteva in qualche modo un rapporto, insomma, tra lo sguardo che la casa, coruscando dolcemente dai vetri degli alti abbaini, volgeva alle campagne più buie [la strada campagnola delle Mura], e quello che una donna ancora giovane, la persona inquadrata, come in un ritratto, da una finestra della cucina, indirizzava loro di lontano attraverso l’aria ottenebrata»³⁸), che forse

silenziose quasi come le grigie suppellettili retrostanti – come il tavolo, cioè, e le seggiole di paglia, e le lunghe, strette sagome appaiate dei letti, e la culla, e l’armadio, e il comò, e il treppiede del catino con a fianco la brocca dell’acqua e con dietro, a stento visibile, la piccola porta a muro del sottoscala in cui si celavano il cucinino e il gabinetto –, quando alzavano la testa dalle stoffe era soltanto per rivolgersi qualche parola, per controllare se il bambino non avesse bisogno di qualcosa, per guardare fuori, di sotto in su, ai rari passanti, ovvero, a uno squillo improvviso della campanella sospesa in cima al pianerottolo sopra l’angusto rettangolo verticale dell’uscio d’ingresso, per decidere mutamente, previo un rapido scambio di occhiate, quale delle due bisognava che andasse ad aprire»); eppure lo spazio è dinamico, perché le azioni scarse, quasi mentali, delle due donne sono un tutt’uno con gli oggetti, e ognuno di essi è come sedimentato in un’animazione che appare lenta solo perché priva di legami con il tempo grande della Storia.

³⁷ Lo nota GIULIA DELL’AQUILA, *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2007, p. 56: «la dettagliata descrizione del mobilio viene ridotta nel *Romanzo di Ferrara*, l’immagine della padrona di casa che ne è custode addirittura espunta, a vantaggio di una soluzione che sorvola su certi particolari marcatamente connotativi».

³⁸ BASSANI, *Opere*, cit., p. 1635.

rischiava di far superare al narratore la soglia dell'oggettività.³⁹ L'ipoteca modernista e specificamente proustiana di questa divaricazione fra *côtés* riaffiora in termini altrettanto discreti nel *Giardino dei Finzi-Contini*, a dirimere la fabula (ma pur sempre a livello mentale, poiché insinua un sospetto più che un fatto). L'Io narrante penetra di notte nel giardino attraverso il passaggio sul muro e la scala, il passaggio che da bambino non era riuscito a superare, e si persuade che quel percorso tanto meditato e, come simbolo intimo, agognato sia quotidianamente 'profanato' da Giampiero Malnate, che lo userebbe per combinare gli incontri erotici con Micòl. Il modello proustiano è l'episodio del soggiorno a Tansonville, nel *Tempo ritrovato*, dove facendo visita a Gilberte Swann, ora Mme de Saint-Loup, il Narratore si accorge che le due passeggiate opposte della sua infanzia (l'una verso Swann, l'altra verso i Guermantes) non sono veramente distinte. Gilberte, la figlia di Swann e amore della sua prima adolescenza, è divenuta una Guermantes, e se ciò genera la sensazione di una mescolanza indebita di sentimenti nelle cose umane, il fatto che i due mondi si uniscano in qualche modo anche topograficamente lo conferma come un dato oggettivo.⁴⁰

Rispetto alla *Recherche* Bassani cerca di replicare proprio gli aspetti umani condensabili nei simboli, non le complesse architetture psicologiche che li sottendono, perché nel suo sistema la soggettività non può essere espressa direttamente. Replica, ad esempio, uno schema narrativo. Sembra il caso della scena del funerale di Clelia Trotti, erede ideale di quella dei *cris de Paris* e, a monte, della festa agricola di *Madame Bovary*. La scenografia corale è popolare e comica, quasi ridicola, e le battute ufficiali – siano esse quelle dei comizi flaubertiani o i reclami dei venditori proustiani o, in Bassani, quelle del discorso commemorativo – sono inframmezzate da elementi spuri e imprevedibili, come il rombo della Vespa dell'ignara ragazzina, con risonanze che percuotono l'interiorità del personaggio principale. In una piazza della Certosa che dà «un'impressione lieta, quasi di festa» (p. 129), nell'«atmosfera di manifestazione popolare, quasi sportiva» (p. 131), Bruno Lattes si ritrova nei prati sui quali ascoltava i sogni e le illusioni del socialismo della carcerata Clelia, e la tecnica dell'intarsio di

³⁹ DELL'AQUILA, *Le parole di cristallo*, cit., p. 80: « la sostituzione del sintagma "la vecchia" con il nome "Maria Mantovani" opera in una direzione di maggiore realismo».

⁴⁰ In generale nella speculazione gelosa del narratore del *Giardino* si avverte l'eco delle angosciose e fallimentari indagini sulla verità ultima dell'essere amato condotte da Swann al tempo della sua relazione con Odette e dallo stesso Narratore a proposito di Albertine.

I. CAMPEGGIANI

discorsi tematicamente contrapposti manifesta la sua dissociazione, il disagio che prova di fronte alla grottesca ricostruzione storica del dopoguerra. Come nei proustiani ‘Gridi di Parigi’, è fatto largo al vitalismo perduto e la ‘prigione’ si rivela come una condizione vincolante se si vuole comprendere la realtà: là il Narratore è schiacciato dalla gelosia per la prigioniera e nemmeno la mattutina e festosa «ouverture» del mercato può impedirgli di abbandonare la chiave di lettura spaventosa di una somma immensa di allusioni al lesbismo di Albertine e quindi a ciò che più teme, perderla; qui Bruno riconosce la propria manchevolezza, il rimorso di avere trovato Clelia colpevole di ingenuità che gli sembravano «contraddizione di quella consapevole testimonianza del *dentro*, a cui dovevano averla abituata il carcere e la prigionia nella stessa casa fraterna».⁴¹ Avrebbe dovuto amarla per la sua fede, testimonianza controversa di quella cattività che lui stesso avrebbe provato, e che ora, dopo il ritorno dall’America, rifugio dalle deportazioni, comprende con una commozione prima impossibile.⁴² È il medesimo tema del senso di colpa che chiuderà il *Giardino*, verso una Micòl alla quale, con «un vero bacio», il narratore avrebbe potuto impedire di esprimere «le solite parole ingannevoli e disperate» (p. 611). Parole che esprimevano anche un sentimento civile (p. 480: «[...] anche io, come lei,

⁴¹ DOLFI, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 32-33. Sulla dialettica ‘dentro-fuori’ si fonda proficuamente la lettura della Dolfi. E cfr. PIERO PIERI, *Memoria e giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS, 2008, pp. 145 e sgg.

⁴² Anche questi moti interiori sono espressi tramite correlativi simbolici; p. es. i due giovani tennisti biondi scorti da Bruno gli ricordano due fanciulli che erano sul prato accanto a lui e a Clelia, una volta, all’epoca dei loro incontri, esponenti di una borghesia libera dalle minacce della discriminazione, privilegio che Bassani descrive usando in senso ‘civile’ la suggestione della razza Guermentes nonché lo stupore provocato dalla *petite bande* delle *jeunes filles* al tempo dell’innamoramento per il loro ‘insieme’, per la loro essenza collettiva («Bruno non si saziava di guardarli. “Chi sono, come si chiamano?”, continuava a mormorare fra i denti. Più che belli gli apparivano meravigliosi, irraggiungibili. Eccoli dunque là i campioni, i prototipi della razza” – si diceva con odio e amore disperati, socchiudendo le palpebre. Il loro sangue era migliore del suo, la loro anima migliore della sua. [...] Oh, essere con loro, dei loro, nonostante tutto!» – p. 180). Delle *Jeunes filles* si pensi alla «nature hardie, frivole et dure», ai «beaux corps aux belles jambes, aux belles hanches, aux visages sains et reposés, avec un air d’agilité et de ruse»; «Du sein de quel univers me distinguait-elle?»; «Telles que si... elles eussent jugé que la foule environnante était composée d’êtres d’un autre race» (I, p. 791). D’altronde, proustiano è già il campanile distrutto della chiesa di San Cristoforo, che “è lì a dire, è vero, che qualunque promessa d’eterno è illusoria [...]», rovesciamento del ruolo protettivo del campanile di Saint-Hilaire, nella cui ombra si raccoglieva l’universo di Combray.

provavo assai spesso una forma di vera insofferenza per quella sincerità, per quella lealtà [di Malnate]»). Micòl, come Clelia, aveva una paradossale maturità, lei sola era dotata di una consapevolezza del momento storico («lei sola in famiglia ha il coraggio di torcere il collo ai polli», sintetizzava Montale⁴³). Si capisce che la memoria, in Bassani, può lenire il rimorso legato all'apocalisse e alla falsità della Storia, cui non era e non è (nel caso del presente ferito di Bruno) possibile opporsi; difatti conclude: «di esse [le «parole» di Micòl], appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare» (p. 611).

Letteratura come memoria, come *légende des siècles*⁴⁴ fondata sull'implicita ostilità a una Storia che non progredisce sensatamente, marcata dal trasformismo, dall'arbitrarietà. In questa chiave di conservatorismo proustiano, persino il rapporto tra vivi e morti rappresentato da Bassani ha, come d'altronde per Proust, connotazioni civili e politiche. La disaffezione alle chiese che Proust denuncia nell'articolo *La mort des cathédrales* (comparso nel 1904 su «Le Figaro») nasconde il suo appello alla «mémoire vivante de la France», alla «vie intégrale» (CSB, p. 143) che scorre specialmente nel rapporto con la «grande démocratie silencieuse» dei morti (CSB, p. 149), contrapposta a una *vox populi* rampante quanto molesta. In Bassani, il prologo sulla necropoli di Cerveteri, nel *Giardino*, dichiara l'incubazione lunga che gli è occorsa per allacciarsi alla realtà del narratore, per risolversi a scrivere dei Finzi-Contini con il rispetto necessario ai defunti. L'autore vuole dichiarare che l'*invenzione* è più pura e più oggettiva della realtà proprio perché 'memoria'. E forse ha presente una delle grandi immagini del *Tempo ritrovato*:

un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. [...] Mais puisque nous vivons loin des êtres individuels, puisque nos sentiments les plus forts, comme avait été mon amour pour ma grand-mère, pour Albertine, au bout de quelques années nous ne les connaissons plus, puisqu'ils ne sont plus pour nous qu'un mot incompris, puisque nous pouvons parler de ces morts avec les gens du monde chez qui nous avons encore plaisir à nous trouver quand tout ce que nous aimions pourtant est mort, alors s'il est un moyen pour nous d'apprendre à comprendre ces mots oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l'employer, fallût-il pour cela les

⁴³ EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose: 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, *Vita e morte di Micòl* [recensione del 28 febbraio 1962], p. 2446.

⁴⁴ ANTOINE COMPAGNON, *Proust, mémoire de la littérature*, in *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009, pp. 9-45.

I. CAMPEGGIANI

transcrire d'abord en un langage universel mais qui du moins sera permanent, qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes? Même cette loi du changement qui nous a rendu ces mots inintelligibles, si nous parvenons à l'expliquer, notre infirmité ne devient-elle pas une force nouvelle? (IV p. 482)

In una delle «solite gite» in macchina, «distribuiti in una decina d'amici su due automobili»,⁴⁵ il futuro narratore vaga con altri «senza una meta precisa»; prima «attirati dalle torri di un castello medievale», «molto meno medievale, quest'ultima [torre], esaminata da vicino, di quel che non avesse promesso di lontano, quando, dalla nazionale, l'avevamo scorta profilarsi contro il deserto azzurro e abbagliante del Tirreno», forse ormeggiando le escursioni proustiane per la Normandia, e, con la torre che non mantiene le promesse, il tema della dialettica tra aspettativa e disinganno,⁴⁶ ed eccolo su «tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma, il quale non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto cimitero». È il «grand cimetière» letterario. Sullo sfondo della legge proustiana della 'lontananza dagli esseri individuali' leggerei la domanda della bimba Giannina e soprattutto la risposta che, dopo poco, ella trova da sé:

domandò ancora Giannina: “perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?” [...] “Si capisce”, rispose. “I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene [...]” [...] “però, adesso che dici così”, proferì dolcemente, “mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri” (p. 342)

In questo modo affettuoso Bassani esprime il rifiuto della Storia intesa come complesso di periodizzazioni, comparti temporali, persino antichità (quella etrusca come quella ebrea). La bambina è come l'artista proustiano, che interviene per tutti morendo nel Tempo-Storia e, sua delizia e condanna,

⁴⁵ È la situazione dell'«automobilata», topica in Bassani come in Proust. Ne *L'odore del fieno* rappresenta un momento affettuoso promosso dal padre (in *Ravenna*, p. 939); nel primo dei *Tre apologhi* segna il ritrovamento dell'intesa sentimentale con la compagna.

⁴⁶ Cui darebbe la stessa impronta didascalica che esso ha, p. es., quand'è declinato da Proust nella forma delle etimologie che tradiscono il senso, snocciolate da Brichtot sempre durante le gite per la Normandia.

rinascendo al ricordo, inteso come il mondo di cui i libri mostrano l'esistenza.⁴⁷

L'orrore di Bassani per il modo evenemenziale di considerare alla Storia si esprime, metaforicamente, in altri luoghi della sua opera. Il 'monumento' nel *Giardino dei Finzi-Contini* ha connotazioni infauste. È negativo nel senso dell'atavismo, un'ipoteca fatale per Ermanno Finzi-Contini, che al cimitero ebraico di Venezia ha fatto le esperienze conoscitive più importanti della sua esistenza, dallo studio erudito delle epigrafi all'incontro con la futura moglie («...vacci, mi raccomando, al cimitero israelitico del Lido (reparto *antico*, ripeto)! Merita, vedrai. Lo troverai tale e quale come era trentacinque anni fa: uguale identico») - p. 429). Nella sera di Pasqua a casa del narratore, la 'monumentalità' è presagio di morte («Guardavo in giro ad uno ad uno zii e cugini [...], già allora mi apparivano avvolti della stessa aura di misteriosa fatalità statuaria che li avvolge adesso, nella memoria» - pp. 509-510). La tomba della famiglia Finzi-Contini, segnata dal gusto pretenzioso e bislacco che vogliono vederci le altre famiglie della comunità, è avvolta da una negatività solo apparente. Il punto di vista dell'Io la riscatta facendone il santuario di un sortilegio shakespeariano (cfr. il famoso «rich and strange» di *The Tempest*,⁴⁸ recuperato montalianamente: «[...] può mutarvi in alcunché/ di ricco e strano»), sortilegio che restituisce alla vita ciò che si è spento nella Storia:

Mezzo affondata nel verde selvatico, con le superfici dei suoi marmi policromi, in origine lisce e brillanti, rese opache da bigi accumuli di polvere, menomata nel tetto e nei gradini esterni da solleoni e gelate, già allora essa appariva trasformata in quell'alcunché di ricco e di meraviglioso in cui si tramuta qualunque oggetto rimasto a lungo sommerso. (p. 349)

⁴⁷ Cfr. *Meritare il tempo*, cit., pp. 79-91: «Lei mi chiede se in Micòl si sarebbero annullati il tempo e lo spazio, se in Micòl il protagonista avrebbe potuto raggiungere la vita; ebbene, esattamente, avrebbe raggiunto sicuramente la vita, ma avrebbe però rinunciato ad essere un artista. È questo il punto, non avrebbe più scritto il *Giardino dei Finzi-Contini*: risultato di una dannazione, ma anche, in un certo senso, speranza di uno strano premio. L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera». Per inciso, noto che Bassani si esprime riformulando forse coscientemente una frase della *Prisonnière* («l'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur»); frase rimasta impressa al giovane Beckett, che la cita nel suo saggio schopenhaueriano e nietzschiano, tutto concentrato in modo inquietante sul tempo (SAMUEL BECKETT, *Proust*, trad. fr. di E. Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990 – del tempo storico Godot avrebbe sancito definitivamente la dannazione).

⁴⁸ *The Tempest* (I. II).

I. CAMPEGGIANI

Si può concordare con chi ritiene il *Giardino* un *Bildungsroman*, e in particolare un *Bildungsroman* finalizzato alla morte come passaggio per approdare dalla vita vera a quella vita riflessa che è l'arte;⁴⁹ simbolicamente – lo si è appena visto – ciò è suggerito dalla magia metamorfica della tomba monumentale dei Finzi-Contini. È una dottrina che viene enunciata, alla fine del libro, dal padre del narratore:

Nella vita, se uno vuol capire, *deve* morire almeno una volta. E allora, dato che la legge è questa, meglio morire da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e risuscitare... (p. 598)

Parole di un uomo bonario e che ignora il destino di scrittore del figlio, e che mi sembrano ispirate a un *topos* non rilevato dalla critica bassaniana, forse perché risale a un Goethe classico e olimpico, difficile da accostare a Bassani, diversamente vigoroso: lo *Stirb und werde*. Strano, in effetti, che Bassani si serva di Goethe per chiarire la propria idea di 'formazione' pur essendo, come sappiamo, lontano dalla dimensione razionale e teleologica della Storia, dotata di un senso che quand'anche si riveli a posteriori appare immanente al tempo (come ad esempio nel *Wilhelm Meister*). Il 'muori e diventa' di Bassani, al contrario, è proteso, proustianamente, fuori dal tempo. Ma la fede goethiana nella maturazione individuale, pronunciata dal padre, rappresenta quel *côté* di 'ordine' cui Bassani non ha mai rinunciato. È a partire dai fatti, e dalla sofferenza che infliggono a causa della loro oggettività insulsa, che egli ricava, con Proust, la *vita integrale* della Storia.

Concludo con svariate segnalazioni di contatti testuali con la *Recherche*, nella forma di un elenco (stilato, approssimativamente, secondo l'ordine cronologico delle opere bassaniane) inquadrabile nel discorso svolto. Con la rappresentazione proustiana della morte della nonna Bassani è in debito di un grumo di caratteristiche che, nell'ambito della rappresentazione dell'agonia di alcuni suoi personaggi, incidono sull'effetto patetico della minuzia a fronte della totalità disumana della Storia: il sorriso sulla maschera del defunto e il dettaglio delle bombole d'ossigeno (che nel *Giardino* prolungheranno disperatamente la vita di Alberto Finzi-Contini). Il

⁴⁹ Segnalo in particolare la ricchissima lettura di FRANCESCO BAUSI, *Il giardino incantato. Giorgio Bassani lettore di Thomas Mann*, «Lettere italiane», n. 2, 2003, pp. 219-248. Aggiungo ciò che Bausi tace a vantaggio della tesi del rapporto con Mann, ovvero che il tema è eminentemente proustiano.

«vago, assurdo sorriso felice» sul «profilo di cera della madre» Maria Mantovani, descritto nella visuale della figlia Lida,⁵⁰ può avere un modello nel «sorriso» altrettanto assurdo della nonna del Narratore proustiano,⁵¹ sintomo o effetto di uno straniamento delle sembianze della defunta cui corrisponde un momento di trapasso nel corso dell'esistenza del 'figlio', naturalmente verso un destino da esuli, da incompresi che vivranno nel culto del passato.

Quanto agli *Occhiali d'oro*, il personaggio di Fadigati è ritenuto dai critici vicino a quello di Charlus, e la sua relazione con Deliliers apparentabile alla morbosa dipendenza di questi dall'altrettanto virile e meschino Morel. Confermano tale assimilazione alcuni dettagli. La predilezione di Fadigati per la musica di Wagner,⁵² che nel *Tempo ritrovato* è *Leitmotiv* estenuante e capzioso associato a Charlus. Il comportamento di

⁵⁰ «...a fissare il profilo di cera di sua madre. Le palpebre socchiuse, il naso che appariva d'un tratto più grande, più forte, le labbra accennanti a un vago, assurdo sorriso felice: quella fisionomia fin troppo familiare le si rivelava di colpo diversa, tale come se solamente adesso lei fosse in grado di coglierne tutte le particolarità. Non si saziava di guardare la faccia di sua madre. E sentiva intanto che qualcosa di vecchio, di acre, di duro, le si veniva adagio adagio sciogliendo dentro» (*Lida Mantovani*, pp. 37-38)

⁵¹ *RTP* II, p. 620: «Ma grand-mère essayait, elle aussi, de tendre vers Maman son visage. Il avait tellement changé que sans doute, si elle eût la force de sortir, on ne l'eût reconnue qu'à la plume de son chapeau. Ses traits, comme dans des séances de modelage, semblaient s'appliquer, dans un effort qui la détournait de tout le reste, à se conformer à certain modèle que nous ne connaissions pas. Ce travail du statuaire touchait à sa fin et, si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci. Les veines qui la traversaient semblaient celles, non pas d'un marbre, mais d'une pierre plus rugueuse»; *RTP* II, pp. 627-628: «Et je compris seulement qu'elle ne voyait pas, à l'étrangeté d'un certain sourire d'accueil qu'elle avait dès qu'on ouvrait la porte, jusqu'à ce qu'on lui eût pris la main pour lui dire bonjour, sourire qui commençait trop tôt, et restait stéréotypé sur ses lèvres, fixe, mais toujours de face et à mesure du changement de place ou d'expression de la personne qui venait d'entrer [...]»; *RTP* II, p. 641: «La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille».

⁵² «Verso le tre, le quattro di notte, dalle persiane dell'appartamento di Fadigati filtrava quasi sempre un poco di luce. Nel silenzio del vicolo, interrotto soltanto dagli strani sospiri dei gufi appollaiati lassù in alto lungo i vertiginosi, appena visibili cornicioni del duomo, volavano fiochi brandelli di musiche celestiali, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner: Wagner, soprattutto, forse perché la musica wagneriana era la più indicata a evocare determinate atmosfere. L'idea che la guardia Manservigi, o l'usciera Trapolini, o l'ex calciatore Baùsi, fossero in quello stesso momento ospiti del dottore, non poteva venire accolta dall'ultimo sonnambulo, di transito a quell'ora per via Gorgadello, altro che a cuor leggero» (p. 241).

I. CAMPEGGIANI

Fadigati sul treno Ferrara-Bologna, il quale, come Charlus sul *tortillard* normanno, è dapprima schivo, scegliendo una carrozza diversa da quella dove sono riuniti gli altri viaggiatori, salvo poi venire integrato nella comunità. Il treno di Bassani, alla stregua del trenino proustiano o della sezione ‘viaggi in auto con Albertine’, serve a descrivere il quotidiano in modo statico e tipico, provocando, come nella *Recherche*, «una sorta di intreccio in cui va perduta l’unità prospettica», nel senso che «l’ordine cronologico viene a essere accolto nel racconto»⁵³ e tutta la quantità di eventi di una stagione della vita è riportata su un unico asse. L’evocazione dei ricordi pare procedere di pari passo con la successione delle stazioni. Questa tecnica fa trapelare ancora una volta con evidenza lo scetticismo di Proust nei confronti della categoria del divenire temporale; in Bassani promana forse una tenue sensazione di relativismo intimistico nei confronti della Storia, d’altronde nel suo treno converge l’esperienza autobiografica del giovane pendolare, che certo contribuisce a renderne il ruolo più ampio e simbolico.⁵⁴ Infine, il primo *Lied* di Schubert sul quale, negli *Occhiali d’oro*, è modulato il «fischio di famiglia» non può non dovere qualcosa al mondo delle citazioni proustiane che si trasformano in un dolce gioco familiare, segni di un codice tendente a escludere l’estraneo: difficile, poi, stabilire se *François le Champi*, con il suo segreto legato all’incesto, getti una luce sul possibile doppiofondo narrativo di Schubert, ossia sul fatto che il musicista è evocabile come esempio di omosessuale discriminato, iscrivendosi nel paradigma della doppia esclusione (di Fadigati e dell’Io narrante) che regge il romanzo.

Il *Giardino dei Finzi-Contini* è il testo più proustiano di Bassani, per il «ruolo a posteriori rivelatore del tempo»⁵⁵ e per alcune evidenti ispirazioni tematiche segnalate dagli studiosi, dall’alterigia affascinante dei Guermantes trasfusa nell’«ereditaria superbia», nell’«isolamento», addirittura nel «sotterraneo, persistente antisemitismo da aristocratici» dei Finzi-Contini al «vocabulaire d’Albertine» vicino ai vezzi linguistici di Micòl, al guermantesco «finzi-continico», ad alcuni giochi di citazioni e di

⁵³ HANS ROBERT JAUSS, *Tempo e ricordo nella Recherche di Marcel Proust*, trad. it. di A.B. Anguissola, Firenze, Le lettere, 2003, p. 187, n. 45.

⁵⁴ BASSANI, *Opere*, cit., p. 1317, *In risposta V*: «A partire dall’autunno successivo (1934) cominciai a frequentare Lettere a Bologna, prendendo ogni mattina quel treno del mio primo racconto in assoluto, “III Classe”, del quale mi sarei ricordato tanti anni dopo, nel ’57, all’epoca della stesura degli “Occhiali d’oro”».

⁵⁵ DOLFI, *Le forme del sentimento*, cit., p. 42, n. 142.

reticenze condotti da Micòl alla scena del tentativo di bacio che pare ricalcata su quella, altrettanto fallimentare, che ha luogo a Balbec nella camera di Albertine,⁵⁶ ad altro ancora. Da segnalare è l'influsso proustiano sulla cultura botanica di Micòl, esempio di animismo metaforico: le piante sono 'vive' e possiedono una loro moralità struggente. Piantate forse «da Lucrezia Borgia», connettono vite precedenti al presente e, in modo vago, all'eternità. Come in Proust, il loro valore morale è espresso attraverso simbolismi biblici. Le *Washingtoniae* sono «i miei sette vecchioni», con le loro «barbe venerande», «sette eremiti della Tebaide, asciugati dal sole e dai digiuni»; quanta «eleganza, *santità* in quei loro tronchi», «assomigliavano ad altrettanti San Giovanni Battista, veramente, nutriti di sole locuste»; «per un platano [...] la sua ammirazione sconfinava nella riverenza». Per gli alberi da frutto Micòl ricorre al dialetto, come faceva con Perotti, saporoso e fedele tanto quanto Françoise;⁵⁷ per il resto, la galleria botanica è inquadrata in un percorso devozionale lungo il giardino («più tardi ebbero inizio i pii

⁵⁶ In proposito notiamo, con Varanini, la ripresa del dettaglio narrativo e simbolico dell'ascensore (dove l'io vive la sensazione effimera di euforia onnipotente), ma anche le analogie nel rifiuto femminile: Micòl è impenetrabile perché depositaria tanto del senso della vita quanto del senso della morte, per questo cita *Bartleby* rivendicando la libertà cieca dell'«I prefer not to»; Albertine, o meglio, la proiezione di lei costruita dal Narratore, «[...] était de ces êtres à qui, avant l'âge de l'amour et bien plus encore quand il est venu, on demande plus qu'eux ne demandent et même qu'ils ne peuvent donner» (*RTP* II, p. 287). Comune è il dettaglio del «campanello», con il quale Micòl comunica con Perotti e Albertine con il maître dell'Hôtel (««Finissez ou je sonne» s'écria Albertine voyant que je me jetais sur elle pour l'embrasser» *RTP* II, p. 286). Ad accostare ancora Micòl ad Albertine è l'intraprendenza impertinente con cui entrambe vivono l'ospitalità di parenti: p. es., l'indipendenza di Micòl dalla famiglia si compie a Venezia, presso gli ignari zii («i parenti veneziani sembravano appartenere a una civiltà completamente estranea ai golf e ai calzettoni color tabacco di Alberto, alle lane inglesi e alle tele gialline, da studioso e da nobile di campagna, del professor Ermanno» - p. 362), presenze spurie in qualche modo sovrapponibili a Mme Bontemps, la zia di Albertine.

⁵⁷ Cfr., riguardo a un Perotti contadino come Françoise, p. 412: «I piccoli occhi, per esempio, grigi anche essi e pungenti, scintillanti di dura, contadinesca arguzia veneta, ridevano bonari...». E p. 437: «Per gli alberi da frutta, ai quali era riservata una larga fascia di terreno [...], Micòl nutriva un affetto molto simile – avevo notato – a quello che mostrava nei riguardi di Perotti e di tutti i membri della sua famiglia. Ma ne parlava, di quelle umili piante domestiche, con la stessa bonarietà, con la stessa pazienza, e tirando molto spesso fuori il dialetto, da lei adoperato soltanto trattando con Perotti, [...]. Non c'era che il dialetto per parlare di queste cose. Soltanto la parola dialettale le permetteva, nominando alberi e frutta, di piegare le labbra nella smorfia fra intenerita e sprezzante che il cuore suggeriva».

I. CAMPEGGIANI

pellegrinaggi»). In Proust si trova una vera e propria liturgia dei biancospini, «bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge» (I, 111):

Mais, sans oser les regarder qu'à la dérobée, je sentais que ces apprêts pompeux étaient vivants et que c'était la nature elle-même qui, en creusant ces découpures dans les feuilles, en ajoutant l'ornement suprême de ces blancs boutons, avait rendu cette décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique. (I, 111)

La siepe di Méséglise impreziosisce la parte di Swann, e i biancospini, cui sarà detto addio al momento del trasferimento a Parigi, sono sempre descritti in termini sacri.⁵⁸ Sintomatico allora che nel *Giardino* il luogo di culto ufficiale, la sinagoga, sia memore della descrizione impressionistica con cui Proust restituisce l'aspetto fulgido di San Marco. La «nebbia d'oro» (p. 366) agli occhi dei bambini immersi in un rito che li sovrasta («intimità, segreta, apprezzabile nel suo valore soltanto da chi ne era partecipe [...] in virtù di una tradizione più antica di ogni possibile memoria [...]») può dovere qualcosa alla «lumière poudroyante» di un santuario fatto di materia che gli artisti hanno «ajourée et rehaussée d'or».⁵⁹ D'altronde Micòl presto ci parla delle *nebbie* veneziane intorno al duomo: «[...] i lontani marmi della facciata e del campanile del duomo [...] Oh, la nebbia! Non le piaceva, quando era così, che le faceva pensare a degli stracci sporchi. Ma presto o tardi la pioggia sarebbe finita: e allora la nebbia, di mattina, trafitta dai deboli raggi del sole, si sarebbe trasformata in un che di prezioso, di delicatamente opalescente, dai riflessi in tutto simili nel loro cangiare a quelli dei “lattimi” di cui aveva piena la stanza» (p. 451). E approda – come Proust – a una riflessione su quali pittori abbiano saputo restituire davvero Venezia: «Era stato a Venezia – proseguì –, forse per suggestione delle nebbie locali che erano così diverse dai nostri cupi nebbioni padani, nebbie infinitamente più luminose e vaghe (soltanto un pittore al mondo aveva saputo renderle: più che il tardo Monet, il “nostro” De Pisis), era stato a

⁵⁸ RTP I, p. 136: «La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir; au-dessous d'elles, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé [...]».

⁵⁹ RTP, IV, p. 209; p. 225.

Venezia che lei aveva cominciato ad appassionarsi ai lattimi» (p. 452).⁶⁰ La collezione dei «lattimi» appartiene ormai all'arredo di legno e vetro della stanza di Micòl, una stanza-«transatlantico» (p. 453), che insieme all'ascensore, la cui cabina era uno «scatolone tutto lucidi legni color vino, scintillanti lastre di cristallo» (p. 530), evoca le atmosfere da *rêverie* del Grand Hôtel di Balbec, con le pareti di smalto azzurro o le vetrate che confinano col mare, che danno quasi sull'irreale. È il tema dell'adolescenza, del cerchio soggettivo delle percezioni che si assesta in rapporto al mondo esterno, e già dell'innamoramento per immediata e potente assimilazione a un'icona («Per via dei capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da *fille aux cheveux de lin*, che non apparteneva che a lei, riconobbi subito Micòl Finzi-Contini» - p. 378). Insomma, si deve credere che di alcune delle opere pubblicate sulla «*Nouvelle Revue Française*, rivista di cui custodivo gelosamente in camera da letto diverse annate» (p. 396), Bassani avesse sin da giovane una conoscenza appassionata. E oltre a scampoli della dottrina proustiana dell'amore egli riecheggia, nel *Giardino* e negli *Occhiali d'oro*, la similitudine tra omosessuali e uccelli: Alberto, forse, ama Malnate e il suo segreto trapela, agli occhi dell'io narrante, con la «scomposta rapidità di un uccello spaventato» (p. 493); Fadigati era «appollaiato sulla sua gruccia come un grosso uccello, rimaneva ancora lassù, a scandire uno dopo l'altro i punti con voce metallica» (pp. 344-345). Proustiana è l'assimilazione di una tendenza sessuale a un paradigma zoologico o botanico. In specie, entrambi i passi sono lapilli della grande descrizione di un Robert de Saint-Loup mutato da poi che vive scopertamente (almeno agli occhi del Narratore) la propria omosessualità.⁶¹

⁶⁰ «Et puisque à Venise ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie, c'est esquiver le caractère de cette ville, sous prétexte que la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre (exceptons les superbes études de Maxime Dethomas) qu'en représenter seulement les aspects misérables, là où ce qui fait sa splendeur s'efface, et pour rendre Venise plus intime et plus vraie, de lui donner de la ressemblance avec Aubervilliers. Ce fut le tort de très grands artistes, par une réaction bien naturelle contre la Venise factice des mauvais peintres, de s'être attachés uniquement à la Venise, qu'ils trouvèrent plus réaliste, des humbles camps, des petits rii abandonnés» (*RTP IV*, p. 205).

⁶¹ «[...] je fus frappé combien il changeait. Il ressemblait de plus en plus à sa mère, la manière de sveltesse hautaine qu'il avait héritée d'elle et qu'elle avait parfaite, chez lui, grâce à l'éducation la plus accomplie, elle s'exagérait, se figeait; la pénétration du regard propre aux Guermantes lui donnait l'air d'inspecter tous les lieux au milieu desquels il

I. CAMPEGGIANI

Per finire, in *Dietro la porta* compare il tema della capacità evocativa del nome,⁶² ripreso estrinsecamente (con pari 'facilità' nella prosa *La felicità* è ripresa la sonata di Vinteuil, brano beatifico in quanto non decifrabile dalla sola intelligenza e non convertibile in una 'verità', nella musica «che non si definiva nel ritmo e nella melodia», che «piuttosto che da una distanza di spazio sembrava provenire da un abisso di tempo, da un punto del passato impossibile a raggiungersi: come la felicità» - p. 987). Introiettato nella narrazione è invece il rituale del bacio della madre, la quale proustianamente *non* è un personaggio ma, contraddistinta da uno straniamento che la eleva al di sopra dell'esperienza sociale, un paradigma

passait, mais d'une façon quasi inconsciente, par une sorte d'habitude et de particularité animale. Même immobile, la couleur qui était la sienne plus que de tous les Guermantes, d'être seulement l'ensoleillement d'une journée d'or devenu solide, lui donnait comme un plumage si étrange, faisait de lui une espèce si rare, si précieuse qu'on aurait voulu le posséder pour une collection ornithologique; mais quand, de plus, cette lumière changée en oiseau se mettait en mouvement, en action, quand par exemple je voyais Robert de Saint-Loup entrer dans une soirée où j'étais, il avait des redressements de tête si soyeusement et fièrement huppée sous l'aigrette d'or de ses cheveux un peu déplumés, des mouvements de cou tellement plus souples, plus fiers et plus coquets que n'en ont les humains, que devant la curiosité et l'admiration moitié mondaine, moitié zoologique qu'il vous inspirait, on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau. Tout ce retour, d'ailleurs, à l'élégance volatile des Guermantes au bec pointu, aux yeux acérés était maintenant utilisé par son vice nouveau qui s'en servait pour se donner contenance. Plus il s'en servait, plus il paraissait ce que Balzac appelle tante. Pour peu qu'on y mît un peu d'imagination, le ramage ne se prêtait pas moins à cette interprétation que le plumage. [...]» (RTP IV, pp. 281-282).

⁶² Cfr. p. 619: «Come si chiamavano? I loro cognomi terminavano tutti in *ini*, Bergamini, Bolognini, Santini, Scanavini, Zaccarini: roba del genere, che evocava attraverso simili suoni famiglie piccolissimo-borghesi di merciai, di salumieri, di legatori di libri, di impiegati del Comune, di mediatori di piazza, eccetera.». Tema forse già sfiorato nel *Giardino* (p. 263: «Si indugiava nell'androne, vasto, fresco e semibuio come una cripta, assiepodoci davanti ai grandi fogli bianchi degli scrutini finali, affascinati dai nostri nomi e da quelli dei nostri compagni, che a leggerli così, trascritti in bella calligrafia ed esposti sottovetro di là da una leggera grata di fil di ferro, non finivano mai di stupirci.»). Baluginerà, forse, ne *L'airone*: «Era a tal punto distaccato da se stesso e dal mondo, ormai, così tranquillo e sereno, che un poco più avanti, alle porte di Tresigallo, il nome del paese, scritto a grandi caratteri sul muro esterno di una casa ai margini dell'abitato, lo colpì come se non gli fosse mai venuto sott'occhio prima d'allora. Tresigallo. Che razza di origine poteva avere un nome del genere? Stasera stessa doveva ricordarsi di andare a guardare nel Frizzi o nel Treccani. Chissà che qualche notizia in merito non gli riuscisse di metterla insieme» (p. 885).

morale cui riportare le scoperte dell'Io.⁶³ Simbolo che oscilla tra oggettività e soggettività, non può non affascinare un Bassani in equilibrio su uno stile memorialistico che vuole essere minuziosamente fedele alla realtà e con distacco riprodurla, non come una 'sonata' (si pensi alla tecnica moralistica di Tolstoj) ma come una «sinfonia».⁶⁴

Ida CAMPEGGIANI
Scuola Normale Superiore di Pisa

⁶³ Delle forme che Bassani in *Dietro la porta* dà al rituale proustiano ne ricordo una sola: «E senza dare né a lui né alla mamma il bacio sulla guancia di ogni sera, uscii rapido dalla stanza. [...] Il sonno non veniva [...] intesi nel corridoio il passo della mamma./ Si fermò davanti alla porta. La udii chiamarmi sottovoce, quindi la camera si riempì della sua presenza. Che noia! – pensavo furibondo, fingendo di dormire –. La sentivo lì accanto, alta e silenziosa sopra il mio corpo disteso, e avrei voluto alzarmi, insultarla, picchiarla, cacciarla via. Ma ecco leggera, fresca e leggera come mai, la sua mano scendere attraverso il buio a toccarmi la fronte e a posarvisi. Bastò questo. Non mi ci volle altro perché di lì a poco, di nuovo solo, fossi sommerso ancora una volta dal mio vecchio, riparatore sonno di bambino» (p. 720).

⁶⁴ EDMUND WILSON, *Axel's Castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930*, London-New York, Scribner's sons, 1948, p. 132: per la *Recherche* è opportuno parlare di «symphonic structure rather than narrative in the ordinary sense».