

Alessandro Guetta

La luce e gli oggetti. Lo sguardo come rivelatore nell'opera di Giorgio Bassani

Il tema che cercherò di sviluppare è quello dello sguardo: un tema centrale, secondo me, nella narrativa di Giorgio Bassani. Lo collegherò con il tema dell'oggetto dello sguardo, o più in generale della percezione. Attraverso una serie di esempi, tenterò di mostrare come vi sia un'evoluzione di questo tema in Bassani; e che questa evoluzione è legata a dei motivi non solo personali, ma anche storici. Per concludere, proporrò una breve analisi teorica di questo tema, riferendomi all'estetica della pittura metafisica; una corrente artistica italiana alla quale Bassani era tutt'altro che estraneo¹.

Le cinque storie ferraresi

In due delle *Cinque storie ferraresi*, *Una lapide in via Mazzini* e *Una notte del '43*, lo sguardo è al centro della narrazione, anzi ne costituisce l'occasione.

Una lapide in via Mazzini inizia, in modo cinematografico (p. 89-90; 92)² con la scena di una serie di sguardi, volti all'insù, verso l'operaio che fissa la lapide commemorativa degli ebrei ferraresi deportati. Tra questi, uno in particolare, ironico e gentile, quello di Geo Jozs, che "volge intorno gli occhi celesti" e fa

¹ Segnaliamo a questo proposito l'articolo di Marco Antonio Bazzocchi, *Longhi, Bassani e le modalità del vedere*, in « Paragone », 63-64-65 (2006). In questo stesso numero della rivista sono pubblicati altri interventi sulla relazione tra Bassani e Longhi.

² Tutte le citazioni si riferiscono a *Il Romanzo di Ferrara* (Mondadori, Milano 1998), in cui Bassani ha raccolto, rielaborandole in parte, le sue opere narrative.

notare, "sogghignando", che quella lapide deve essere rifatta, perché anche lui vi è iscritto mentre - lo possono vedere tutti - è invece lì, tra loro: spaventosamente ingrassato, invecchiato, ma vivo.

Da quel momento, Geo Josz porterà in giro per la città quello sguardo ironico, posandolo su tutti coloro che hanno qualcosa da farsi perdonare: i fascisti, i collaborazionisti, ma anche i "rossi" che gli hanno occupato la casa per farne la sede dell'A.N.P.I. Quegli occhi sono insostenibili: sono un atto d'accusa silenzioso da parte di qualcuno che viene da un altrove che si vuole rimuovere. Sono un anacronismo, colpevole di ostacolare la "giusta" rinascita della città, il "legittimo" riemergere della vita. E man mano che la vita riprende il sopravvento, la presenza di Geo diventa sempre più ingombrante, di cattivo gusto, persino: è visto come un pazzo, un fissato, un mentecatto.

Seguiamo alcuni passaggi del racconto: p. 94: "Si accontentava di portare attorno quella sua faccia di malaugurio"; p. 96: "Osservare stringendo le labbra, con occhio critico, tutte le barbe di varia foggia e misura che la guerra, non diversamente dalle famose carte false, aveva reso d'uso comune anche a Ferrara"; p. 97: "Geo Josz [...] taceva. Fissava a uno a uno quei volti abbronzati, sanguigni, [...] come se attraverso le barbe, al di sotto di esse, cercasse di scoprire chissà quali segreti, di indagare su chissà quali magagne." Geo rappresenta l'incarnazione, e insieme la rivendicazione, della tragedia, di fronte alla quale gli atteggiamenti trionfalistici diventano improvvisamente vani, risibili; e rappresenta il *prima*, i diritti legittimi che i vincitori tendono a dimenticare, dopo la bufera: "Quella casa - diceva il suo sguardo che, spostatosi a un certo punto dalla parte della dattilografa, era diventato improvvisamente minaccioso: tanto che la ragazza aveva subito smesso di battere sui tasti -, quella casa dove *loro*, i rossi, si erano piazzati da sì e no tre mesi al posto degli *altri* che l'avevano occupata prima, cioè i neri, era di sua proprietà, non se ne ricordavano?" (p. 98).

L'esame del superstite si sostanzia in seguito nel controllo esercitato dall'alto della torretta dov'era provvisoriamente alloggiato, una specie di osservatorio che impedisce la giustizia sommaria e clandestina dei comunisti, esercitata fino allora nelle cantine che davano sul cortile della sua palazzetta (p. 100-101). Ma dopo che aveva provocato "il silenzio e il disagio" presso i nuovi occupanti, con il suo "occhio freddo, di ghiaccio" (p. 102), e contemplato "con fissità caparbia, fanatica" il pizzo bigio da squadrista dello zio Geremia Tabet, il credito che i concittadini erano disposti a concedere a Geo Josz si esaurisce. Adesso basta, non bisognava esagerare.

E lui si trasforma. Ha bisogno di testimoniare, e lo fa nei modi più patetici, che lo fanno prima compatire, poi rifiutare. Si riveste dei cenci che indossava al suo ritorno, e turba il normale svolgimento della vita sociale proprio nei suoi punti nevralgici: il caffè del centro, il nuovo dancing appena inaugurato. "Geo fissava dal suo tavolino i gruppetti [degli antichi bastonatori del '22 e del '24] con un'aria tra di sfida e di implorazione, non senza che il suo atteggiamento contrastasse, a completo suo svantaggio, s'intende, in confronto alla

timidezza, al desiderio evidente di non farsi troppo notare che gli ex tiranni esprimevano da ogni gesto" (p. 118). Infine, quello sguardo accusatore cerca disperatamente una presa che gli manca; dovunque i ferraresi volgessero il capo, lo trovavano lì "sempre con quell'ombra di rattristato stupore nello sguardo" (p. 120). Geo ha perso, abbandona la scena in un modo ignoto, forse è partito, forse si è suicidato: lo scandalo è chiuso.

Anche in *Una notte del '43* il lettore è invitato a seguire la direzione di uno, anzi di diversi sguardi. Nel cuore della città, attorno al Castello, la gente seduta al caffè segue i forestieri che passano, "guarda e sogghigna" se qualcuno fiancheggia in un certo punto la spalletta della Fossa, ma "a certe ore della giornata [...] gli occhi si fissano in maniera particolare, i respiri addirittura si mozzano" (p. 183). In quel punto preciso, infatti, ebbe luogo in una notte d'inverno del '43 un terribile eccidio a opera dei fascisti, il primo episodio della guerra civile italiana.

Qui il gioco degli sguardi è più complesso, si trasforma in gioco di specchi: perché quegli occhi "vedono" la scena non direttamente ma attraverso altri occhi, quelli del farmacista paralitico Pino Barilari, invisibile ma ben presente lì al primo piano, da dove domina quello scorcio e da dove forse ha assistito - unico testimone - alle mitragliate notturne che hanno ucciso in piena notte undici prigionieri (p. 185).

Questa dinamica ricalca quasi quotidianamente quella dell'"avvenimento fondatore", che ci è svelato alla fine del racconto in una seconda ripresa, un secondo sussulto narrativo (il primo è il processo al presunto colpevole dell'eccidio, il fascista soprannominato "Sciagura") dopo un passaggio che poteva già costituire un finale. La giovane moglie del farmacista racconta, anni dopo, che quella notte era uscita, per motivi che si possono immaginare riguardo a una donna impetuosa con un marito invalido, e che le canzonacce e gli spari che echeggiavano per le vie l'avevano costretta a rincasare tardi. Arrivata al Castello, in una notte di luna piena, aveva visto quei corpi ammassati; dopo un primo momento di smarrimento, "il pensiero di Pino le aveva attraversato la testa. Allora si era voltata. E Pino era lassù, immobile dietro i vetri della finestra del tinello, un'ombra appena visibile che la guardava. Erano rimasti così, a fissarsi per qualche secondo, lui dall'oscurità della stanza, lei dalla strada; e senza sapere, lei, quello che avrebbe potuto fare. Finalmente si era decisa, era entrata in casa" (p. 222). Ma vi aveva trovato il marito a letto, con la coperta tirata fin sopra le orecchie, e sembrava proprio che dormisse.

Verso quella stessa finestra si erano levati, di scatto, gli occhi di "Sciagura", il giorno dopo, quando un milite gli aveva fatto notare "quel signore là sopra", indicando i vetri dietro i quali si intravedeva la sagoma immobile di Pino Barillari. Ma al processo, convocato come testimone, il farmacista aveva dichiarato che, quella notte, dormiva.

Anche questo è uno sguardo accusatore. Anche in questo caso la storia non si lascia cancellare perché c'è un testimone muto che, con la sua sola presenza, rappresenta un ostacolo. Come lo sguardo di Geo Jozs, anche quello di Pino Barillari gela le coscienze dei ferraresi, sta lì a ricordare costantemente ciò che si vorrebbe dimenticare, mette davanti ai loro occhi in una continua ripetizione quello che avvenne in una notte di incredibile chiaro di luna, "come se l'immaginazione collettiva avesse bisogno di ritornare sempre là, a quella notte tremenda, e di riavere uno per uno dinanzi agli occhi i volti degli undici fucilati quali nel punto supremo il solo Pino Barillari li aveva avuti" (P. 210).

È questo il modo scelto da Bassani per affrontare in una forma letteraria gli eventi tra i più tragici nella storia italiana del XX secolo, cioè il genocidio degli ebrei e gli ultimi anni del fascismo: attraverso un giudizio morale non espresso ma eloquente, sospeso a uno sguardo esterno. L'autore non si implica ancora in prima persona - lo farà a partire da *Gli occhiali d'oro* - e si affida a un terzo personaggio. Questa mediazione gli permette di osservare con pienezza, di cogliere il dramma; non c'è spazio, in questo caso, per l'indistinzione, il dubbio, la nebbia.

La percezione crepuscolare della borghesia provinciale del '900 cede il posto ai contorni nitidi, siamo lontani dallo sguardo lontano del dottor Elia Corcos, in *La passeggiata prima di cena*, ambientato prima della guerra. Il dottor Corcos, ebreo, ha sposato una cattolica, ma non c'è ribellione alle leggi del gruppo in questo gesto, forse solo stanchezza: in questo personaggio è prefigurato Edgardo Limentani, protagonista de *L'airone*, la cui analisi concluderà questa proposta di lettura. Così lo descrive la nuora, silenziosamente innamorata: "Lo sguardo di Elia! Nulla in verità poteva sfuggirgli. Eppure, insieme, sembrava quasi che non vedesse... Le stava di fronte di là dal tavolo, la faccia presa in pieno dal lume del lampadario centrale. E intanto, parlando e sogghignando appena sotto i grandi baffi bianchissimi, sembrava guardarla. Ma la vedeva, in realtà? La vedeva *veramente*? Certo un'espressione ben strana, povera Gemma, quella dei suoi occhi in quel momento! Neanche se lui, a partire dal mattino successivo alla sera che aveva promesso a sua sorella di sposarla, cose e persone le avesse sempre guardate proprio così: dall'alto, e in qualche modo da fuori del tempo" (p. 85-86).

La percezione cambia, negli anni del dramma, la nebbia cede il posto alla chiarezza. Seppure per interposta persona, il rapporto del narratore col mondo è affermativo: la Storia sembra esaltare i contorni degli oggetti.

Le leggi razziali

Con fine ironia, Bassani intitola *Le leggi razziali* una poesia, pubblicata nel 1974 nella raccolta *Epitaffio*³, che con le leggi razziali sembra conservare solamente il legame cronologico.

La magnolia che sta giusto nel mezzo
del giardno di casa nostra a Ferrara è proprio lei
la stessa che ritorna in pressoché tutti
i miei libri

La piantammo nel '39
pochi mesi dopo la promulgazione
delle leggi razziali con cerimonia
che riuscì a metà solenne e a metà comica
tutti quanti abbastanza allegri se Dio
vuole
in barba al noioso ebraismo metastorico

Costretta fra quattro impervie pareti
piuttosto prossime crebbe
nera luminosa invadente
puntando decisa verso l'imminente
cielo
piena giorno e notte di bigi
passeri di bruni merli
guatati senza riposo giù da pregne
gatte nonché da mia
madre
anch'essa sapiente indefessa da dietro

³ G. Bassani, *Epitaffio*, Mondadori, Milano 1974.

il davanzale traboccante ognora
delle sue briciole

Dritta dalla base al vertice come una spada
ormai fuoresce oltre i tetti circostanti ormai può guardare
la città da ogni parte e l'infinito
spazio verde che la circonda
ma adesso incerta lo so lo
vedo
d'un tratto espansa lassù sulla vetta d'un tratto debole
nel sole
come chi all'improvviso non sa raggiunto
che abbia il termine d'un viaggio lunghissimo
la strada da prendere che cosa
fare.

Dopo il "viaggio lunghissimo" nelle tenebre del nazifascismo (e forse della storia delle persecuzioni ebraiche) la magnolia è, d'un tratto, libera di contemplare il mondo; e proprio allora la forza le viene meno, e prevale l'incertezza. Sembrerebbe che la libertà si associ all'incapacità di vivere.

Il giardino dei Finzi-Contini e Dietro la porta

Se si considera *Il giardino dei Finzi-Contini* come un *Bildungsroman*, si noterà che i momenti in cui la crisi di identità dell'autore è più forte si traducono in sguardi che non raggiungono le dimensioni reali del loro oggetto, che non lo riconoscono. Non si deve dimenticare che la narrazione de *Il giardino dei Finzi-Contini* si ferma alla vigilia delle persecuzioni vere e proprie, con un pudore che non fa che aumentare la forza del non detto: le deportazioni, la distruzione fisica di un mondo, repentina e inconcepibile fino alla sua esecuzione. Ma prima di quegli eventi, il mondo – e lo sguardo che tenta di raggiungerlo – manifesta ancora la sua stanchezza.

L'amore "sbagliato" dell'autore per Micòl - sbagliato perché astratto e letterario, al di qua della realtà - si manifesta nella scena intimista eppure tragica della stanza di lei malata, quando una frase di Micòl esprime quell'impossibilità: "Perché fai così... Tanto, è inutile"(p. 538). E subito dopo, l'autore va in bagno, e

vede la sua faccia riflessa allo specchio: (p. 539)⁴. La percezione dell'*io* come *un altro* è caratteristica di un processo di estraniamento, in cui il corpo è visto come una carcassa, il fuori è del tutto scisso dal dentro. Questa estraniamento dolorosa, tuttavia, avrà esiti positivi. La malattia adolescenziale si risolverà in una lunga descrizione dello scenario abituale, ma percepito questa volta in modo netto, nella sua pienezza. Non è un caso che, anche in questo caso, la lucidità percettiva si dispieghi in una notte di luna piena, quando i contorni sono più chiari. L'autore si aggira per il grande giardino, e ne capisce finalmente gli eventi (i probabili incontri tra Micòl e Mainate) e le dinamiche. Rivive i momenti drammatici, li supera e ritorna "presso di sé": "avevo fatto molto tardi, [...] era sciocco e anche cattivo da parte mia continuare a torturare così mio padre, il quale, anche quella notte, in pensiero perché non rincasavo, non riusciva probabilmente a prendere sonno" (p. 607). Le sofferenze del passato, che avevano origine nella mancanza di corrispondenza tra soggetto e oggetto, diventano materia narrativa: "Che bel romanzo" (*Ibid.*).

La stessa situazione è l'oggetto di un intero romanzo, *Dietro la porta*, nel quale l'autore ha la rivelazione di sé dall'esterno, nella descrizione inattesa che un suo compagno di classe dà di lui, che sta ascoltando nascosto. Scopre di essere un borghese viziato e presuntuoso, con probabili tendenze omosessuali, che parla della propria religione con lo stesso orgoglio con la quale avrebbe potuto sbandierare il conto in banca del nonno buonanima, facoltoso commerciante di tessuti all'ingrosso (p. 714). La madre è una donna piacente, "magari un po' sfasciata come sono sempre le ebre" (p. 715) e di una sensualità che intimidisce.

Lo sguardo che l'autore rivolge ai suoi familiari, appena tornato a casa, gli rivela delle persone che non conosceva: "Li scrutai uno dopo l'altro tutti quanti come se fossero degli estranei" (p. 718). La consapevolezza, in questo caso, non conduce a un superamento. Bassani si definisce, alla fine del romanzo, come destinato alla separatezza, incapace di accedere alla verità contrariamente al suo compagno di classe, pur considerato più mediocre di lui. "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).

Interpretare i romanzi di Bassani secondo una progressione cronologica è un'ipotesi tentante. Il suo ultimo romanzo, *L'airone*, è anche l'unico ambientato nel dopoguerra, quando – per riprendere la metafora della poesia « Le leggi razziali » – l'acacia si può guardare intorno. Il motivo del rapporto con gli oggetti e con il proprio corpo è esasperato, e si conclude nell'unico modo che sembra dar senso alla vita: il suicidio.

⁴ Sul tema dello sguardo vedi Mario Barenghi, *Lo sguardo di Jor. Per una rilettura del Giardino dei Finzi Contini*, in *Il Romanzo di Ferrara. Atti del Convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, a cura di Paolo Grossi, Cahiers de l'Hôtel de Galiffet, Parigi, 2006.

L'airone e la pittura metafisica

Per cogliere meglio la tematica de *L'airone* è opportuno trattare brevemente di altri autori e di altre forme d'espressione. In alcuni capitoli de *L'airone* è descritto il palazzo dell'I.N.A.: "Dietro, appena distinguibile [perché avvolto nella nebbia, *mia nota*], con la facciata fitta di finestre strette senza persiane dalle quali usciva una luce bianca, viva, più da città che da paese, l'enorme casamento dell'I.N.A." (p. 857). Credo che in questa descrizione (ripresa alla pag. 864, e alla pag 878, in cui è messa in evidenza la luce viva che esce dalle finestre senza imposte) si possano ritrovare gli stabili del ciclo di Giorgio De Chirico *Piazze d'Italia* (tra cui la piazza di Ferrara) e di altri quadri suoi e di altri pittori italiani della corrente "metafisica". In quei quadri, la realtà è come sospesa, e gli oggetti sono isolati nei loro contorni nitidi. Il palazzo dell'I.N.A. emerge con la sua mole dall'oscurità, si fa anch'esso nitido parallelamente alla presa di coscienza progressiva dell'autore.

Credo che il paragone tra la narrativa di Bassani e queste correnti artistiche s'imponga; una cosa è certa: nella pittura metafisica gli oggetti, soprattutto quelli ordinari, assumono una rilevanza particolare. Sia De Chirico sia un altro importante esponente della pittura metafisica, Carlo Carrà, mettono in evidenza nei loro scritti teorici come gli oggetti ordinari, se contemplati nella loro radice metafisica, conducano a una pacatezza spirituale che corrisponde alla contemplazione delle idee platoniche. Cito a questo proposito una pagina significativa di Carrà:

Col progresso degli anni, cresce [...] quest'abitudine di cercare la nostra armonia nelle cose che ci circondano, perché noi sentiamo che se dimentichiamo il reale perisce ogni ordine e proporzione e quella giusta valutazione della vita e dell'arte che alla fine per chi vi si attiene significa chiamare ancora una volta le cose coi nomi loro. Sono le 'cose ordinarie', che operano sul nostro animo in quella guisa così benefica che raggiunge le estreme vette della grazia [...]. Per cui noi opiniamo che una tale pacata felicità sia la più elevata ebrietà inventata dall'uomo; e che l'abbia inventata soltanto un uomo il quale abbia molto osservato, molto meditato e anche molto sofferto. Sono le 'cose ordinarie' che rivelano quelle forme di semplicità che ci dicono uno stato superiore e posteriore dell'essere, il quale costituisce tutto il segreto fasto dell'arte.⁵

In un'intervista del '79, Bassani ricorda che negli anni '40 vedeva tutti i giorni il pittore Giorgio Morandi - che ebbe un periodo "metafisico" - e lo storico dell'arte Roberto Longhi, suo professore all'Università di

⁵ Carlo Carrà, "Pratica per una nuova pittura", in Id., *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze 1918, poi in Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di Massimo Carrà, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 147.

Bologna - che nel 1937 aveva scritto una monografia su Carrà⁶. Alcuni studi sono stati dedicati alla relazione Longhi-Bassani,⁷ tuttavia credo che il parallelo possa essere approfondito, anche per mettere in luce eventuali differenze, che testimonierebbero di epoche in cui prevalevano, in successione, il desiderio di concentrarsi sulle piccole cose dopo l'ebbrezza del futurismo (e per proteggersi dai toni esaltati del regime fascista) e le difficoltà a mettersi in rapporto con gli oggetti e con le persone propria del secondo dopoguerra, che all'epoca era definita "incomunicabilità".

Si parlava di incomunicabilità anche a proposito dei film di Antonioni. E le atmosfere di quei film, i suoi silenzi e l'emergere incantato ma muto dei paesaggi, sono molto simili, credo, a quelle de *L'airone*. Si può dire lo stesso per *La dolce vita* di Fellini - le scene che si svolgono all'E.U.R., in particolare - ma anche di un film di prima della guerra, *Ossessione* di Visconti, che si svolge proprio a Ferrara. Non si deve dimenticare che la sensibilità di Bassani è vicina a quella cinematografica, e che lui stesso insegnò per diversi anni sceneggiatura a una scuola di cinema.

Concludiamo con l'analisi dello sguardo ne *L'airone*.

Il rapporto di estraniamento, avviato nel *Giardino dei Finzi-Contini*, qui si sviluppa e raggiunge punte tragiche: di una tragicità sommersa, chiusa in se stessa. Nei due romanzi, gli unici personaggi capaci di muoversi a proprio agio tra gli oggetti sono dei comunisti, o della gente del popolo: nel *Giardino* è Mainate, che critica l'uso degli oggetti di Alberto Finzi-Contini, malato e omosessuale represso: "Dopo tutto gli oggetti non sono che oggetti - esclamò - Perché farsene schiavi? Guardassi a questo proposito Alberto - continuò - Cavolo! A forza di circondarsi di cose squisite, perfette, senza errori, anche lui un giorno o l'altro sarebbe finito col diventare... Si avviò verso l'uscio, senza terminare il discorso" (p. 569). Ne *L'airone* sono tutti i personaggi escluso il protagonista che hanno presa sulla realtà, e in particolare l'uomo che lo accompagna nella battuta di caccia.

Edgardo Limentani, il borghese ebreo che abbandona i suoi beni a chi li può riconoscere e gestire - la moglie cristiana, i braccianti comunisti - percepisce il mondo, e il proprio corpo, in modo oggettivo, distante, come cose che hanno perso il loro senso, anche strumentale: "Non era tanto l'esile zampillo incolore della propria orina che fissava, quanto, piuttosto, con una curiosità, una sorpresa, e un'amarezza mai provate prima d'allora, il membro da cui lo zampillo usciva. 'Toh', sogghignò. Grigio, misero, da niente, con quel segno della circoncisione, così familiare e insieme così assurdo... Non si trattava che di un oggetto, in fondo, di un puro e semplice oggetto come gli altri" (p.839).

⁶ Sulle interviste rilasciate da Bassani, in cui appare chiaramente il suo debito intellettuale e artistico nei confronti della pittura, vedi Elisabeth Kertesz Vial, *Giorgio Bassani : Entrevues et premiers essais critiques*, in "Chroniques italiennes" n. 58/59/2/3 (1999), pp. 79-99.

⁷ Vedi nota 1.

L'immagine di sé ritorna più tardi, in uno specchio, "un'immagine lontana, appena accennata, quasi fosse in procinto di dissolversi" (p. 845).

La lucidità che conduce al suicidio si manifesta, come negli altri testi, attraverso un progressivo schiarirsi del paesaggio. Anche in questo caso, come nella *Notte del '43* e nel *Giardino dei Finzi-Contini*, si tratta di una scena notturna. La nebbia si dirada, nella piazza di Codigoro (pp. 878-879): "La piazza gli si spiegava davanti in tutta la sua vastità. [...] Niente nebbia, anzi, durante quell'ultima mezz'ora l'atmosfera si era fatta addirittura cristallina. [...] Si avviò. Procedeva adagio, lasciandosi portare dalle gambe verso il centro della piazza, e nel frattempo lo spazio circostante e ogni cosa compresa dentro di esso, il monumento ai Caduti, l'ex casa del Fascio, lo stabilimento dell'I.N.A., prendevano a mano a mano un aspetto diverso, lentamente si modificavano".

Il romanzo si chiude su un'altra luce, che non ha né la lucidità lunare della coscienza né i contorni indistinti del sole diurno: è una specie di alone smorzato che sfugge alla definizione. "Bianca, laggiù, reclusa nel suo bozzolo di luce" (p. 900). La madre che, in *Dietro la porta*, nel momento della verità che gli aveva fatto vedere i membri della sua famiglia nella loro dimensione reale, si sottraeva allo sguardo della realtà: "(il volto di mia madre, invisibile, uno strano blocco della memoria mi impediva di ricordarlo)" (p.718).

La circolarità di temi e di sensibilità tra la pittura, il cinema e la letteratura, in un'epoca privilegiata per l'arte italiana, mi sembra evidente. Del resto, Bassani stesso considerava il pittore Giorgio Morandi una specie di «alter ego fraterno», che partecipava a una stessa, particolare condizione d'artista⁸. E, proprio come un pittore o un regista, Bassani modula lo sguardo, secondo le epoche, storiche e personali.

⁸ Angela Paoli, *Le jardin des livres de Giorgio Bassani*, « Le Monde », 19/5/2006.