*LA PASSEGGIATA PRIMA DI CENA: PERCORSI DELLO SGUARDO, E LA
LEZIONE DI GEORGES SEURAT*

ALESSANDRO GIARDINO

Riassunto: L'articolo offre un'analisi dei legami intertestuali esistenti tra il racconto "La passeggiata prima di cena" di Giorgio Bassani ed il dipinto *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* di Georges Seurat. In particolare, l'articolo illustra questa relazione alla luce del dibattito italiano sul post-impressionismo mettendo in evidenza come, nel solco di questo discorso critico, Bassani cerchi di integrare nel proprio racconto una serie di strategie visive, formali e poetiche riconducibili al dipinto di Seurat. Infine, attraverso una lettura al tempo stesso semiotica e psicanalitica del rapporto fra testo scritto e intertesto visivo, l'articolo si propone di ricondurre le modalità di questa relazione alla costruzione in Bassani di un'identità narrativa volta a rappresentare un primo passo nella costruzione dell'autore implicito di *Il romanzo di Ferrara*.

Georges Seurat. *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884-86

Scritto parallelamente ad una prima versione di "Lida Mantovani"¹, il racconto "La passeggiata prima di cena" ripercorre le tappe iniziali nello svi-

¹ Il 1948, anno di una prima versione definitiva del racconto con il titolo di

luppo di un identità narrativa che nel corso di *Il romanzo di Ferrara* assumerà sempre maggiore spessore, dando infine vita alla figura del suo autore implicito². In particolare, rappresentando tra i racconti ferraresi quello in cui maggior spazio è dedicato alla storia della nascente comunità italo-ebrea, l'universo di "La passeggiata prima di cena" sta allo sviluppo di questa identità come il Reale³ in Lacan sta all'accesso dell'individuo al linguaggio⁴. Nel corso dell'analisi, si vedrà dapprima come questa identità narrativa cerchi di tirarsi fuori dallo spazio amorfo del Reale attraverso una serie di meccanismi proiettivi, quindi si illustrerà il suo relazionarsi ad una serie di prescrizioni culturali riconducibili al concetto lacaniano di Ordine simbolico. Pertanto, i lacaniani Reale, Immaginario ed Ordine simbolico saranno letti nell'analisi di "La passeggiata" come tensioni testuali le quali, esercitate in misura sempre diversa, definiranno una particolare configura-

"Storia di Debora" è anche l'anno in cui Bassani si dedica ad una prima stesura di "La passeggiata prima di cena". Il titolo defintivo di "Lida Mantovani" e le relative modifiche sono invece del 1955.

² Si utilizza la definizione di "autore implicito," nell'accezione assegnata al termine da Wayne Booth e si fa dunque riferimento all'immagine dell'autore come desunta dal testo, piuttosto che alla persona reale dell'autore. Dal momento che il nostro "autore implicito" si definisce attraverso l'Opera piuttosto che attraverso un singolo testo, sarebbe più esatto, nel sistema di Booth, utilizzare il termine di "autore-carriera." Ciononostante, si è preferito fare ricorso al termine più noto di "autore implicito" sia per una sua più immediata comprensione sia per evitare nell'analisi dei singoli testi di dover differenziare tra le due figure. Per una più ampia discussione sul tema, si guardi Booth, *The Rhetoric of Fiction*.

³ Si utilizzerà la lettera maiuscola per i termini Reale, Immaginario e Ordine Simbolico per differenziare l'uso lacaniano dei termini dalla loro accezione comune.

⁴ Si utilizzano i termini Reale, Immaginario e Ordine simbolico così come definiti da Lacan nel corso di un'annosa, complessa e spesso contraddittoria teorizzazione. In particolare, si segnala un'oscillazione di Lacan tra una definizione di questi concetti come tappe dello sviluppo, e l'elaborazione del *Séminaire Vol. XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, in cui Reale, Immaginario e Simbolico sono visti come forze sincroniche. In termini di massima ed al fine di orientare il lettore si ricorda che il Reale rappresenta per Lacan la dimensione pre-simbolica (ed in alcuni scritti libidica) del soggetto. L'Immaginario corrisponde di volta in volta alla fase dello specchio, alla dimensione narcisistica dell'infanzia e alla relazione di identificazione con la madre, e con il suo desiderio. Laddove il Simbolico, come insieme di norme e codici linguistici, è l'orizzonte ultimo della socializzazione e della maturità sessuale, rimanendo ciononostante in parte ancorato all'inconscio.

zione del testo. Se difatti i meccanismi speculari e proiettivi dell'Immaginario daranno luogo nel racconto ad una narrazione per cornici concentriche, questi non saranno mai completamente capaci di emanciparsi né dalle spinte destrutturanti del Reale né dalla matassa discorsiva corrispondente all'Ordine simbolico.

In questo articolo si cercherà di dimostrare come nel tentativo di riprodurre l'interazione di queste forze nella costruzione di un'identità narrativa, l'autore guardi alla lezione del post-impressionismo ed al dipinto *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* di Georges Seurat come ad un insuperato modello. Per ragioni analoghe, si sosterrà che quell'interesse per le arti visive che la critica generalmente riconduce ai nomi di Roberto Longhi e Giorgio Morandi andrà nel caso di Bassani non solo allargato ad altri nomi ma problematizzato sulla base del discorso estetico e storico-artistico operante in Italia tra i primi decenni del Novecento e gli anni Cinquanta⁵. Attraverso una disamina del dipinto seuratiano alla luce di questo discorso si cercheranno infatti di illustrare le modalità attraverso le quali Bassani ne fa un proprio intertesto, mostrando come la tensione interna al quadro tra spinte dispersive di natura libidica e corrispettivi tentativi di messa in cornice sia dall'autore riprodotta in "La passeggiata prima di cena". Nelle conclusioni, si vedrà come tanto il riferimento al post-impressionismo di Seurat, quanto la traiettoria della visione che questo veicolo possano essere interpretati sulla base di una lettura lacaniana dello sguardo, così fornendo una valida chiave di lettura per il racconto e per la successiva analisi delle *Cinque storie ferraresi*⁶.

⁵ Per un'analisi più dettagliata dei rapporti Bassani-Longhi, e Longhi-Morandi si guardi in particolare a Bassani Pacht, "Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi;" Bazzocchi, "Longhi, Bassani e le modalità del vedere;" Costa, "Un palco di proscenio: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani;" Langiano, "Il tempo e l'immagine: la scrittura antiprospectica di Giorgio Bassani;" Patrizi, "Le parole motivate dalle immagini. Bassani e la pittura."

⁶ Tutte le citazioni che nel corso del capitolo faranno riferimento agli scritti di Giorgio Bassani sono estratte e seguono la numerazione delle pagine di Giorgio Bassani, *Opere*. Ciononostante, per il gruppo di racconti che compaiono in *Opere* nella sezione del *Romanzo di Ferrara* sotto il titolo di *Dentro le mura*, si è preferito nell'analisi il titolo originario di *Cinque storie ferraresi*, utilizzando per le citazioni il numero di pagina dei racconti in *Dentro le mura*, e facendo attenzione ogni qualvolta si faccia riferimento ad un'edizione precedente a quella definitiva dell'80 di indicare la versione con la data corrispettiva.

La scena storico-artistica italiana e la lezione del post-impressionismo.

Dopo una lunga stagione di disinteresse da parte della critica, l'intera parabola dell'impressionismo francese è riportata in auge in Italia da una serie di articoli scritti dal giovane Ardengo Soffici⁷. In particolare, Soffici diviene nel primo decennio del Novecento uno dei principali promotori del post-impressionismo ed è grazie alla sua operazione critica che figure come quelle di Degas e Cézanne giungono finalmente alla ribalta⁸. Diffidando dal filone coloristico di Monet, infatti, indirizza i critici e gli artisti italiani verso quelle opere che, pur adottando una pennellata impressionista, sembrano caratterizzarsi per una più intima e ponderata percezione dell'oggetto rappresentato. In altri termini, il critico si fa portavoce di un impressionismo già molto vicino agli ideali crociani, fatto questi che determinerà l'avvicinamento di Giuseppe Prezolini e la conseguente fondazione di *La Voce*. Definendo in termini proto-idealistici le opere di Cézanne e differenziando l'artista dagli altri pittori impressionisti, Soffici scrive:

[Cézanne] dovè insomma, scorgere come tutta quell'opera fosse soprattutto empirica e descrittiva, e come in essa mancasse il sigillo di questa volontà divina che attira a sé le forme delle cose, le analizza, le concentra e le rimanda, trasformate, a vivere per l'universo una vita eterna che si chiama stile. (228)

⁷ Negli anni in cui l'impressionismo francese conosce una propria interna metamorfosi lasciandosi alle spalle le veloci esecuzioni *en plein air* per volgersi verso astrazioni variamente simboliste, la scena culturale ed estetica italiana è in larga parte dominata dall'ingombrante figura di Gabriele D'Annunzio. È solo all'interno del *milieu* lombardo della Scapigliatura che la novità post-impressionistica è recepita e promossa. In particolare, lo scapigliato e mercante d'arte Vittore Grubicy de Dragon introduce in Italia la teoria scientifica dei colori concepita da Rood e rielaborata da Seurat, creando un ponte tra il divisionismo francese e le nuove leve dell'arte italiana. Al movimento italiano, ed in particolare all'opera teorica di Segantini, va dunque ricondotta la ricezione del post-impressionismo nelle sue varianti francesi ed italiane. Tuttavia, se negli anni in cui vengono elaborate, le teorie idealizzanti di Giovanni Segantini rimangono sostanzialmente prive di sviluppo, è solo la paziente opera di Ardengo Soffici a recuperarne il senso e la portata. Per una panoramica su questo periodo si veda Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia*.

⁸ Tra i primi interventi di Soffici su Cézanne e l'Impressionismo si ricordano, "Paul Cézanne," [1908] (Soffici 226-34); "L'impressionismo e la pittura italiana," [1909] (Soffici 3-28).

Aggiungendo poi in un articolo scritto l'anno dopo:

Amando e seguendo la natura, come la divina ed eterna maestra di tutte le arti, il pittore italiano imparerà che — come lo provano specialmente i capolavori di Cézanne e di Degas — se il disegno, la tecnica e la colorazione non sono cose fisse, immutabili nel loro concetto, assolute nei loro aspetti ma in perpetua trasformazione ... imparerà dico, che né quello, né quest'altra servirà per estrinsecare "il concetto suo della mente che è in te." (27-28)

Soffici, in breve, diviene interprete di un Cézanne molto poco impressionista e già avviato sul filone dell'astrazione; un Cézanne per il quale, insomma, più che il risultato finale conta "il concetto della mente che è in te." Seguace di Soffici, e continuatore fra gli anni Quaranta e Cinquanta del culto di Cézanne in Italia è lo storico dell'arte Lionello Venturi⁹. Alla componente espressiva dell'arte romantica ed alla linea armonica dell'arte classica, infatti, Venturi oppone l'illuminazione del pimitivismo, e individuando in Cézanne un rappresentante di questa scuola, lo storico dell'arte ne loda la capacità di condensare in idea il caos fenomenologico dell'esistenza¹⁰.

È dunque attraverso il dibattito italiano preparato da Soffici e continuato da Venturi¹¹, che Giorgio Bassani conosce e comprende il valore del post-impressionismo ed è a questa tradizione critica che si ispira ogni suo successivo riferimento a Paul Cézanne e a George Seurat. In primo luogo, infatti, nel descrivere in "Laggiù, in fondo al corridoio" il processo creativo soggiacente alle *Cinque storie ferraresi*, l'autore ricalca il *topos* venturiano di un Cézanne a lungo incapace di sistematizzare il proprio fare pittorico. Se infatti Venturi sostiene, "l'uomo Cézanne, ... ha continuato a ripetere sino all'ultimo la sua insoddisfazione di non saper realizzare" (*Impressionisti e Simbolisti* 107), Bassani scrive, "Certo è che fin da principio ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere" (935). Quindi, nel manife-

⁹ Si ricordi che Lionello Venturi scrisse alcuni dei suoi saggi più importanti all'estero essendo uno dei dodici docenti universitari che nel 1931 rifiutarono di prestare giuramento di fedeltà al Fascismo, e conseguentemente perdendo la cattedra. Sulla vicenda di Venturi si veda Taurasi, *Lionello Venturi intellettuale antifascista*.

¹⁰ Si veda Venturi, *Il gusto dei primitivi* [1926].

¹¹ Tra gli scritti di Venturi su Paul Cézanne, si fa qui riferimento in particolare modo a *Cézanne*; ed ancora, *Impressionisti e Simbolisti*.

stare in “Gli anni delle storie” (prima versione di “Laggiù, in fondo al corridoio” in *L'odore del fieno* del 1972) la propria intenzione di comporre i propri racconti alla Cézanne, e vale a dire “con forme geometriche, in prevalenza sferiche, coni, imbuto, cerchi concentrici, eccetera,” (*L'odore del fieno* 146)¹² Bassani si rifa ulteriormente al saggio su Cézanne di Venturi, ed in particolare a quella lettera riportata in francese dal critico, in cui Cézanne afferma la necessità di, “Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central” (*Impressionisti e Simbolisti* 114). Ma c'è di più! Non solo per Lionello Venturi passa la ricezione bassaniana dell'opera di Cézanne e del post-impressionismo, ma è attraverso Lionello Venturi che Bassani legge Georges Seurat, maestro fino a quella data generalmente ignorato dalla critica italiana.

Nel rilanciare e rileggere l'impressionismo ed il post-impressionismo francese, Venturi porta alle luci della ribalta Seurat, il più scientifico dei post-impressionisti, ed attraverso le proprie riflessioni traccia il percorso lungo il quale avverrà la lettura e l'appropriazione del divisionismo francese da parte dello scrittore di “La passeggiata”. Venturi infatti nota come sin dal 1883, il padre del *pointillisme* si fosse distinto per una particolare capacità di distanziamento dall'oggetto o dal paesaggio d'affezione, quindi per una sua conseguente riduzione degli stessi in motivi pittorici. Venturi, inoltre, evidenzia l'assenza di ogni soluzione di continuità tra Cézanne e Seurat, assegnando tuttavia all'ultimo il primato della sintesi. Il critico crede infatti che il seuratiano *esprit de synthèse* derivi dalla capacità mostrata dall'artista di ricondurre l'impressionistico culto del sentimento nei gangli di un nuovo metodo pittorico e legge la sua tecnica divisionista come una geometria luminosa in cui sono coordinate poesia ed architettura. Scrive infatti Venturi:

La sua visione era certo originale e diversa da quella degli impressionisti, pervasa di un bisogno di intensità e ordine, di rielaborazione mentale della sensazione. Ma la sensazione c'era, ed era viva e vibrante anche nei limiti che l'ordine imponeva. (*Impressionisti e Simbolisti* 130)

A queste tecniche di distanziamento e sintesi, ed a questa fusione tra lirismo ed architettura, aspira Giorgio Bassani nei lunghi mesi che conducono al compimento di “La passeggiata prima di cena”. Seguendo l'inse-

¹² Anna Dolfi ha segnalato il legame Cézanne-Bassani aprendo la strada a nuove ricerche in questa direzione. Dolfi, tuttavia, non si è concentrata sul percorso di filiazione della fonte bassaniana, conseguentemente tralasciando parte dell'interesse esistente in questo legame. Vedi Dolfi, “Sulla geometria costruttiva.”

gnamento di Seurat, Bassani cerca infatti di ricondurre il materiale frammentario e indiviso del Reale in un sistema organizzato, ed attraverso l'utilizzo di forme geometriche e di cornici successive di far emergere una soggettività interna al testo. In quanto segue, si cercherà dunque di interpretare all'interno di queste coordinate storico-artistiche, il legame intertestuale tra "La passeggiata prima di cena" e *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*. In un primo momento, infatti, si vedrà come, partendo da semplici citazioni visive ed approdando a veri e propri paralleli di struttura e poetica, il racconto di Bassani riproduca in vario modo le strategie visive presenti nel quadro di Seurat. Quindi, si assocerà il Reale del racconto con la componente pulviscolare e cromatica del quadro di Seurat, e si confronteranno le operazioni di sintesi dell'Immaginario bassaniano con quelle che, nel dipinto, sono realizzate attraverso l'utilizzo di cornici convergenti. Infine, si definirà la traiettoria intertestuale come non direttamente dipendente dal dipinto, ma piuttosto come situata a metà strada tra il discorso storico-artistico italiano e la collocazione che al suo interno il nostro autore vi acquisisce.

"La passeggiata prima di cena" e *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*

In una lettera indirizzata a Cesare Gnudi, e riportata da Paola Bassani in *Il giardino dei libri*, Giorgio Bassani scrive:

Circa il mio racconto, forse hai ragione tu. Ma le parentesi non sono un vezzo, credimi: e tu ne hai compreso le intenzioni, mi pare. La difficoltà che il lettore incontra è una conseguenza di quella specie di tensione lirica che mi pareva necessaria per non cascare nel sentimentalismo banale. Si *parva licet*: anche a quella meravigliosa "Grande Jatte" di Seurat, che ho qui sotto gli occhi, potrebbe essere rimproverata la rigidità di certi particolari. Ma era l'unica difesa possibile contro la dolcezza di quel soave pomeriggio di domenica. Ne ripareremo. Ciao. Tuo Giorgio. (111)¹³

Laddove la lettera di Bassani segnala un rapporto di semplice somi-

¹³ Marco Bazzocchi ha a sua volta ipotizzato che l'interesse di Bassani nei confronti di Seurat sia legato al suo rapporto con lo spazio visivo. Si veda Bazzocchi, "Longhi, Bassani e le modalità del vedere". Tuttavia Bazzocchi si limita ad osservare che quando Bassani fa riferimento a Seurat, "indichi così il suo bisogno di sottolineare, attraverso il libero indiretto, la presa di distanza del personaggio, anzi il modo per fare sentire lo spazio fisico di questa distanza" (64).

gianza tra racconto e dipinto, la mia analisi cercherà di dimostrare che, come già intuito da Paola Bassani¹⁴, l'influenza della lezione di Seurat su "La passeggiata prima di cena" è decisamente più profonda. In particolare, mi sembra possibile sostenere che tanto l'aspetto teatrale dell'opera seuratiana quanto il tema stesso del quadro siano riprodotti su quella cartolina che, accidentalmente ritrovata dal narratore del racconto, segna l'inizio di "La passeggiata". Infatti, come nel quadro di Seurat, la foto della cartolina rappresenta una comunità moderna e borghese colta dall'obiettivo nel breve momento che separa la frenesia del giorno dal calare della notte, e con questa, il venire meno di ogni gerarchia o divisione sociale. Quindi, la maniera in cui la cartolina incornicia una foto scattata precedentemente e la collocazione della cartolina stessa fra altre ad essa simili rimanda, a mio avviso, a quelle possibilità d'ampliamento del concetto di cornice che, come si vedrà, rappresentano uno degli elementi di forza tanto del quadro quanto del racconto. Ma anche più interessante è che all'equivalenza delle strutture formali e contenutistiche si aggiungono in "La passeggiata" quelle che sembrano emergere come vere e proprie citazioni del quadro seuratiano. Nel descrivere la propria cartolina, infatti, Bassani menziona un "cane che annusa il marciapiede", "[uno] scolareto che attraversa la strada di corsa" e "il signore di mezza età, in *redingote* e bombetta" (56)¹⁵. Ebbene, basta rivolgere uno sguardo attento alla *Grande Jatte* per notare come analoghi personaggi e luoghi vi siano effettivamente rappresentati. Ciononostante, il sistema della analogie tra racconto e quadro non si arresta qui e, riproponendosi in maniera anche più interessante attraverso l'utilizzo di tecniche specifiche, necessita di una lettura ravvicinata per emergere con chiarezza.

"La passeggiata prima di cena" è originariamente concepita da Giorgio Bassani come un testo singolo, divenendo solo in un secondo momento un capitolo delle *Cinque storie ferraresi*. In "La passeggiata", Bassani racconta la

¹⁴ Paola Bassani ha segnalato come una riproduzione del dipinto di Seurat si trovasse nell'appartamento di Giorgio Bassani a Roma. Inoltre, grazie anche alla lettera di Gnudi, Paola Bassani suggerisce che questa immagine abbia inciso sull'elaborazione di "La passeggiata prima di cena". Si veda Bassani Pacht, "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura" e la sua didascalia dell'immagine di *La Grande Jatte*. Sviluppando questa intuizione della figlia e mostrando attraverso quali canali Bassani conobbe Seurat, il mio articolo cerca di illustrare le modalità ed i possibili significati di questo intertesto.

¹⁵ Si noti come nella versione di "La passeggiata prima di cena" del '56 Bassani descrive corso Giovecca come "una grossa carraia, irta di ciottoli e ineguale nel fondo come il letto di un torrente" (1619), molto simile al torrente del quadro seuratiano.

storia del dottore ebreo Elia Corcos e del suo infelice matrimonio con l'infermiera cattolica Gemma Brondi e ripercorre, parallelamente alle loro vicende, la storia di quella comunità ebraica ferrarese dalla quale egli stesso proviene, nell'arco di tempo che va dall'abolizione dei ghetti alla tragica svolta dei campi di concentramento. Soffermandosi su un episodio privato e di apparentemente scarso interesse, l'autore riesce pertanto a ricostruire un affresco storico della propria società, non dimenticando a tale scopo di inglobarvi i discorsi ed il sentire delle sue varie componenti ebraiche, e non. Tuttavia, a questa confusa matassa discorsiva si affiancano e contrappongono spinte contrarie verso la struttura e l'ordine; spinte che, puntando ad una definizione del protagonista Elia Corcos, permettono al racconto di procedere ed al lettore di approdare a strati sempre più profondi del testo. In effetti, se la narrazione prende le mosse da una semplice immagine in cartolina, è solo attraverso l'introduzione di Gemma Brondi che il racconto fuoriesce dalla propria condizione di stallo. È difatti grazie allo sguardo di Gemma, prima, e di sua sorella Ausilia, poi, che il personaggio di Elia, vero protagonista del racconto, inizia finalmente a delinearsi, e che i suoi legami con la soggettività dell'autore cominciano lentamente ad emergere. D'altronde, è lo stesso Bassani che in "Laggiù, in fondo al corridoio", racconta:

La passeggiata prima di cena mi costò enorme fatica. Cominciai a scriverla verso la fine del '48, e ci lavorai per più di due anni. Avevo buttato giù una pagina, quella di apertura, poi mi ero fermato. Sentivo di avere in mano un buon attacco, ricco di promesse e implicazioni. Ma dove mi avrebbe condotto la stradicciola tortuosa che avevo imboccato non lo sapevo proprio. (936) ¹⁶

In quanto segue, si individueranno le ragioni di questa *impasse* nella difficoltà del protagonista bassaniano di fuoriuscire dal Reale, leggendo in maniera analoga la similitudine tra le pagine iniziali di "La passeggiata" e l'immagine di *La Grande Jatte* di Seurat. Quindi, si vedrà come nel descrivere le interazioni del Reale con l'Ordine Simbolico e con l'Immaginario del proprio racconto l'autore riprenda e riproduca in ambito letterario gran parte delle tecniche utilizzate dal quadro di Seurat.

¹⁶ Nel volere mettere in moto un'immagine non è da escludere l'influenza della lezione ecfrastica di Longhi. Sul seguito della lezione longhiana nella letteratura italiana si veda Mirabile, *Scrivere la pittura*.

Il *pointillisme* di “La passeggiata”

Nitida e comprensibile ad una certa distanza, la trama pittorica di *La Grande Jatte* appare, una volta avvicinati, composta da tessere cromatiche non solo estremamente varie ma quasi antagoniste a quelle geometrie che dovrebbero contenerle. Le piccole *taches* di colore, infatti, se più frequenti in una specifica zona cromatica, si ritrovano ugualmente in ciascuna delle zone circostanti, determinando appunto quell'aspetto rifrattivo e pulviscolare che ha reso noto il dipinto¹⁷. Effetti simili a quelli di *La Grande Jatte* sono non solo evocati, ma scientemente perseguiti da Giorgio Bassani all'interno di “La passeggiata prima di cena”. In particolare, componendo la scena iniziale attraverso un pululare di cose e persone, l'autore ammette:

Non appena uno tenta di indagare, socchiudendo magari le palpebre, l'esiguo spazio centrale della cartolina corrispondente al fondo più remoto della Giovecca ... 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*). (56 — corsivo mio)

Non solo il riferimento allo sfaldarsi dell'immagine mano mano che ci si dirige verso il punto di fuga è un elemento chiaramente riconoscibile del quadro di Seurat, ma nel parlare di “pulviscolo luminoso” Bassani sembra fare scopertamente riferimento alla tecnica utilizzata dal pittore post-impressionista. Inoltre, ad ulteriore conferma dell'influenza esercitata da Seurat e come riproducendo un effetto della percezione peculiare a *La Grande Jatte*, in “Laggiù, in fondo al corridoio” Bassani scrive:

Che cos'era infatti “La passeggiata prima di cena”, a considerarla sotto il profilo esclusivo della sua struttura, se non l'evento mobile di un'immagine da principio confusa, scarsamente leggibile, che poi con estrema lentezza, quasi con riluttanza, venisse messa a fuoco. (939)

Tuttavia, come nel quadro di Seurat, le tensioni destrutturanti di “La passeggiata” non servono che ad opporsi a forze antagoniste. Da un lato, infatti, l'autore manifesta l'aspirazione a congelare la vita lungo le linee di una rigida maglia prospettica, dall'altro, questi mostra il rifiuto della vita stessa a farsi contenere in quelle forme morte, ed il suo conseguente trabordare organico. Difatti, se le pressioni esercitate dall'Ordine simbolico

¹⁷ Per uno studio dettagliato dell'utilizzo della tecnica *pointilliste* di Georges Seurat, si veda Gage, “The Technique of Seurat-A Reappraisal” (209-18); e “Seurat's Silence” (219-27).

attraverso i discorsi antagonisti degli ebrei italiani e degli italiani cattolici determinano in “La passeggiata” il gioco geometrico operato da Seurat sui personaggi ed i suoi effetti di segmentazione della forma, le pulsioni contrastanti del Reale riproducono la forza dispersiva del colore. Tuttavia, se le due forze opposte del puntinismo e della geometria si incalzano senza sosta nel quadro di Seurat, è nelle zone di cornice che queste raggiungono un equilibrio e nel contempo un momento di massima frizione. Resta pertanto da vedere se una simile dinamica sia rintracciabile in “La passeggiata prima di cena”, ma per far ciò sarà necessario comprendere cosa sia la cornice in Seurat, ed in che modo si inserisca nel suo complesso gioco dello sguardo.

Giochi di cornice

Tra i vari elementi della tecnica seuratiana, l'uso della cornice in *La Grande Jatte* rappresenta oggi quello di forse maggiore interesse. La stessa analisi della tecnica puntinista sarebbe infatti incompleta se non si prendesse in considerazione il ruolo esercitato dal colore non solo nel centro della rappresentazione ma anche sulle superfici liminali. In particolare, attraverso il contrasto di colori esercitato in ciascuna delle cornici del quadro, Seurat pone l'accento non solo sulla natura illusoria della pittura, ma anche su quello che della sua opera è il contesto di esposizione e ricezione. Bassani, che già del pittore aveva ammirato la capacità di sintesi, intuisce quindi le infinite possibilità insite nel meccanismo di cornice e, attraverso Venturi, riprende e sviluppa questa dinamica all'interno del proprio racconto.

In *La Grande Jatte* Seurat ricorre ad un meccanismo di duplice cornice. Nello specifico, da un lato il pittore realizza sulla tela una prima cornice pittorica, tra l'altro utilizzando quella stessa tecnica puntinista adoperata nelle scene centrali, dall'altro, sceglie una cornice reale di colore bianco, creando così un ennesimo contrasto tra i bordi del quadro e la somma dei colori utilizzati al suo interno. Inoltre, attraverso l'insistenza riposta sulla cornice tanto come oggetto quanto come strumento retorico, Seurat sottolinea il valore fittizio del dipinto, e vale a dire il principio secondo il quale quello che vediamo non è il frutto di un'imitazione ma di una costruzione composta a tavolino. Se attraverso il ricorso alla tecnica *pointilliste* per la prima cornice Seurat ne mette in evidenza l'artificialità e l'impossibile aspirazione all'invisibilità, nello scegliere il bianco per la seconda cornice, questi ne sfuma i confini, e rimandando alla superfici bianche delle pareti circostanti, ne evidenzia il suo esistere tra interno ed esterno del racconto e, in altri termini, tra testo e contesto. L'utilizzo di una doppia cornice, quindi, contribuisce alla creazione di un'idea di ricorsività che spinge lo spettatore a

ricercare le molte altre cornici esistenti all'interno ed all'esterno dell'opera.

L'idea di cornice è non solo un motivo centrale in "La passeggiata prima di cena", ma è anche uno prezioso strumento nella costruzione dello spazio narrativo. In primo luogo, infatti, la cornice svolge nel testo una funzione di individuazione e progressiva messa a fuoco¹⁸. In particolare, partendo dal rinvenimento della cartolina tra mille altre, passando alla descrizione della cartolina stessa, e concentrandosi poi su una sezione specifica dell'immagine, il narratore crea una serie di cornici visive secondo una linea che va dal generale al particolare. Quindi, grazie anche alla lettura venturiana del dipinto seuratiano, Bassani comprende che per organizzare il proprio magmatico materiale in un racconto ordinato e incalzante bisogna ricomporre il tutto lungo precise linee prospettiche. Di conseguenza, nel descrivere la cartolina che segna l'inizio del racconto, l'autore ricorre a tutte le regole della scatola prospettica, progressivamente evocando, grazie anche al numero crescente di dettagli topografici, un sempre più lucido scenario teatrale. Bassani racconta:

A destra e in ombra, a guisa di quinta, si staglia lo sperone del Teatro Comunale, mentre la luce, che è quella tipica di un dorato crepuscolo primaverile emiliano, converge interamente al lato sinistro dell'immagine. Da questa parte le case sono basse, per lo più a un solo piano, coi tetti ricoperti da grosse tegole brune ... La cartolina è ricavata da una fotografia. Come tale essa dà conto, e non senza efficacia rappresentativa, dell'aspetto della Giovecca intorno alla fine del secolo XIX (una specie di lunga carraia nell'insieme piuttosto informe, col suo ruvido ciottolato ... scompartito nel mezzo dalle esili righe parallele delle rotaie del tram. (53)

In breve, non solo la fonte luminosa proveniente da sinistra dona all'immagine un senso di maggiore profondità, ma lo stesso sfondo architettonico riproduce angolazioni da quinta teatrale, la convergenza delle diagonali contribuendo ulteriormente alla creazione di uno spazio tridimensionale.

È attraverso una narrazione che va dal generale al particolare e sulla spinta delle linee prospettiche operanti nello spazio narrato, che lo sguardo del lettore si posa finalmente su Gemma, colei che nonostante (o in ragione di) la sua funzione marginale segnerà il passaggio dalla visione al racconto. Difatti proprio la liminalità di Gemma, ed il suo guardare come dall'esterno metterà in moto una seconda serie di cornici, questa volta non

¹⁸ Sui valori deittici, o di individuazione della cornice, si veda Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of the Visual Art; Field and Vehicle in Image-Signs."

più visive ma narrative, e corrispondenti alle successive “focalizzazioni”¹⁹ reggenti lo sguardo del narratore. La liminalità di Gemma infatti sarà reiterata da quella della sorella Ausilia, la focalizzazione dell’una sarà seguita da quella dell’altra. Con la differenza, tuttavia, che laddove nella focalizzazione di Gemma, Elia è ancora in uno spazio corrispondente al Reale, le successive focalizzazioni di Ausilia cercheranno a più riprese di catturare un Elia congelato nel regno proiettivo e narcisistico dell’Immaginario. La messa in moto delle pratiche di cornice sin dalle prime pagine di “La passeggiata” rappresenta, infatti, un fattore determinante nella costruzione di Elia Corcos. Proprio il carattere provvisorio delle focalizzazioni portate sul personaggio determina infatti il continuo slittare dello sguardo del lettore ed una composizione della persona di Elia continuamente differita e sfocata.

Elia appare per la prima volta a Gemma sotto forma di voce, “una frase che fu sussurrata in quel preciso istante al suo orecchio” (58) e dunque come sostanza incorporea e non identificabile. Nonostante l’autore focalizzatore-esterno fornisca qualche tratto del suo aspetto, la conversazione tra Elia e Gemma “che forzava gli sguardi di lei a evitare quelli pungenti e nerissimi di lui,” (58) determina che a questa altezza del racconto il protagonista resti ancora all’interno del Reale, e dunque fuori dello spazio visivo del lettore. A quella mutilata di Gemma, seguono le focalizzazioni di sua sorella Ausilia, ogni giorno “seduta da *arzdora* ... a braccia conserte alla finestra,” (59) ed incapace di una vita sentimentale propria. Ausilia, infatti, osserva da lontano gli incontri di Gemma con il dottore ebreo, ma nonostante ciò, risulta presto chiaro che quella di Ausilia è una focalizzazione viziata da una serie di fantasie e sollecitazioni culturali, e che ancora una volta l’Elia che ne emerge è una figura dai contorni abbastanza vaghi. Dei sempre nuovi particolari sull’immagine del corteggiatore che “le delizie dello spiare, del riferire, del congetturare e del dedurre” (63) di volta in volta forniscono, il lettore si chiede dunque quanto sia vero e quanto invece appartenga ai sogni deliranti e romantici di una osservatrice comunque lontana dallo svolgersi dei fatti. Certo è che dal sogno romantico alla fredda realtà di una fotografia è per Ausilia questione di attimi. Ecco allora che lasciata la finestra sull’avvenire, Ausilia si rende artefice di una nuova e diversa focalizzazione sul protagonista, e questo grazie non solo ad una nuova direzione dello sguardo, questa volta rivolto all’indietro e all’interno

¹⁹ Si intende con il termine “focalizzazione” lo spazio ed il contenuto narrativo delimitato dalla gamma di visioni e percezioni attribuibili ad un singolo personaggio, o punto di vista. Si veda in particolare Génette, *Nouveau discours du récit*.

(della casa ma forse anche della memoria), ma anche attraverso un'ulteriore zoomata sulla persona fisica del dottore. In particolare, frugando in un piccolo mobile domestico, Ausilia s'imbatte in una fotografia precedentemente nascosta da Gemma, un gruppo fotografico all'interno del quale è possibile individuare il "viso smunto, avido e estremamente pallido di Elia Corcos" (62). E tuttavia anche in questo caso, e nonostante la pretesa di realtà della foto, rimane il dubbio sulla reale immagine del protagonista e sulla verosimiglianza di un dettaglio prelevato dal proprio contesto originario. Partendo dunque dalla voce quasi fuori cornice e seguendo un processo di lento avvicinamento ecco che Elia finalmente si presenta ai Brondi nella sua persona reale. Tuttavia, focalizzato dai Brondi che gli sono seduti di fronte, Elia non è altro che un "nome, cognome, paternità, professione, l'indirizzo ...," (65) una figura sociale che in qualche modo ha già rinunciato ad ogni sincero contatto umano, e di cui solo Gemma, posizionata di lato, riesce a cogliere quello che ad una visione frontale difficilmente traspare.

Attraverso la geometrizzazione degli spazi, la messa in prospettiva e soprattutto attraverso le successive cornici visive e narrative l'autore stringe pertanto lo sguardo sul personaggio di Elia. Tuttavia, proprio l'utilizzo parossistico di queste misure gradualmente genera la sensazione di un al di là del testo. Attraverso una lettura semiotica sull'uso ricorsivo della cornice, si cercheranno pertanto le origini profonde di questa sensazione e si interrogherà il posizionamento dell'autore nei confronti di un quadro così magistralmente creato.

Quando caos ed ordine si incontrano, e l'uso paradossale del fattore repressivo

Se numerose sono state le ricerche dedicate a *La Grande Jatte* di Seurat, e se numerose tra queste hanno mostrato il carattere democratizzante ed avanguardistico dell'opera del post-impressionista, rari sono stati gli studi in grado di restituire la dimensione contraddittoria e paradossale della sua tecnica²⁰. Tra gli interventi passati e recenti su *La Grande Jatte*, difatti, il nome di Lionello Venturi spicca ancora oggi per la perspicace analisi di quello che

²⁰ Tra gli studi recenti sul quadro di Seurat, si segnalano per completezza Robert L. Herbert, *Seurat and the making of La Grande Jatte*, e la raccolta di studi sul dipinto realizzata dall'Art Institute of Chicago, in *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 14. Tra i testi epocali che hanno ridefinito lo studio di Seurat soprattutto nel contesto statunitense, si veda Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. In questo ambito può interessare che nel fare una rassegna degli scritti sul quadro dal 1980 in poi, Herbert individui un filone Venturi, il quale, antagonista al filone Clark, volge

è il sottotesto psicologico del dipinto e non sorprende, quindi, che nell'utilizzo bassaniano dell'intertesto pittorico, questo aspetto del quadro sia traslato e rielaborato ulteriormente. Venturi aveva infatti osservato come tanto in Cézanne che in Seurat geometria ed astrazione rappresentassero le tecniche attraverso le quali riportare all'ordine la massa magmatica del sentimento, sottolineando nondimeno il valore di *maquillage* di questa operazione. In particolare, nel commentare l'opera di Seurat e *La Grande Jatte*, Venturi ricordava come nonostante la ricerca di ordine maniacale, la visione dell'artista non fosse mai completamente distante dalla sensibilità impressionistica, così come mai totalmente privi di lirismo fossero i suoi tentativi in direzione di un'astrazione puramente cerebrale. Scrive Venturi:

L'anima candida, infantile, di Seurat si rivela a pieno in questi paesaggi; e ci si accorge che l'armatura dello scienziato, che il riserbo del giovane che s'isola anche fra gli amici, geloso di tutto, persino del suo successo, rispondono al bisogno di celare la troppa tenerezza, la troppa ingenuità, da cui è tutto plasmato. (*Impressionisti e Simbolisti* 149)

Resta dunque da vedere in quale maniera questa latente sensibilità emerga nel dipinto seuratiano e se siano di conseguenza rintracciabili analoghe dinamiche all'interno di "La passeggiata prima di cena". In un celebre scritto da taluni ritenuto come un vero e proprio manifesto della sua arte, Seurat aveva scritto "L'art c'est Harmonie. L'Harmonie c'est l'analogie des contraires"²¹. Seurat aveva dunque scelto un'armonia creata per contrasti, un equilibrio instabile, proponendo non solo un'oscillazione tra struttura e spinte vitalistiche, ma in sostanza pensando al quadro in termini di opposizione di forze. In particolare, in quella che Venturi definisce come l'armatura dell'artista si intravedevano già tutti i crismi di una dinamica repressiva, così come nell'emergere di quell'"estrema sensibilità" o nell'equilibrio instabile ricercato da Seurat, emergeva la consapevolezza di non potersi disfare completamente delle soggiacenti spinte libidiche. È mia convinzione che nell'utilizzare *La Grande Jatte* come intertesto di "La passeggiata" Bassani colga questo valore duplice dei meccanismi di cornice, riproponendo la simultanea rimozione e sintomatizzazione della ferita determinata dall'abbandono del Reale, quella che anche Roberto Cotroneo nel caso di Bassani definisce "una ferita insanabile"²². D'altro canto Freud

Herbert individui un filone Venturi, il quale, antagonista al filone Clark, volge la propria attenzione agli aspetti narrativi e psicologici del quadro piuttosto che a quelli socio-economici.

²¹ Citazione di Seurat riportata in lingua originale da Lionello Venturi (*Impressionisti e Simbolisti*, 132).

stesso, parlando del ritorno del rimosso in quel “Delirio e sogni nella *Gradiva* di W. Jensen” che è probabilmente la sua migliore analisi di un testo letterario, aveva sottolineato “il modo veramente singolare di questo ritorno, che avviene come per un malizioso tradimento. Proprio ciò che è stato scelto come mezzo di rimozione — come la forza del proverbio — diventa il portatore di ciò che ritorna; nel rimovente stesso e dietro di esso si afferma alla fine vittorioso il rimosso”(485)²³.

Per meglio comprendere l'utilizzo paradossale tanto dell'intertesto seuratiano quanto del racconto di Bassani sarà utile guardare alla loro operazione col senno di poi, e vale a dire prendendo in considerazione il dibattito sulle funzioni filosofiche e semiotiche di cornice, così come si è sviluppato negli ultimi quarant'anni, ed in particolare a partire dallo scritto di Derrida *Parergon*²⁴. Nello scritto *Parergon*, Derrida illustra infatti quella che della cornice è la natura e la funzione contraddittoria, sottolineando come la sua stessa liminalità non escluda ma piuttosto determini la sua compartecipazione tanto ai contenuti da questa individuati quanto al contesto culturale nel quale è essa stessa inserita. Derrida ovviamente pensa al *parergon* (il quale è già di per sé termine più ampio di cornice) sia in termini di oggetto fisico che di strumento teorico, e suggerisce una sua ricorrenza in osservazioni che oscillano dalle cornici interne al quadro alla società come cornice ultima dello stesso.

Sullo sfondo di queste riflessioni, in “In and Around the ‘Second Frame’”, John C. Welchman definisce la storia dell'arte dal dopoguerra in poi come una vera e propria storia della cornice, suggerendo un percorso generativo che vede una graduale estensione del concetto di cornice ed una sua progressiva fagocitazione dell'idea di museo, del contesto istituzionale, fino alla società tutta²⁵. In particolare, Welchman, individua nelle pratiche della neoavanguardia pittorica il punto di partenza di questo percorso,

²² Si fa riferimento al saggio di Cotroneo in introduzione alle *Opere* di Bassani.

²³ In “Delirio e sogni nella *Gradiva* di Wilhelm Jensen” Freud equipara il meccanismo della creazione letteraria a quello della creazione onirica, mostrando come in entrambi il contenuto latente trovi una via di palesarsi nel contenuto manifesto attraverso strutture linguistiche repressive che fungono da spie del contenuto rimosso (*Saggi sull'arte*, 456-540).

²⁴ Si veda Derrida, “Parergon” (*La vérité en peinture*, 19-168).

²⁵ Si veda Welchman, “In and Around the ‘Second Frame’” (Duro, 203-22). La raccolta di saggi di Duro, da cui è tratto anche il testo successivo di Marin, offre una pluralità di punti di vista sull'utilizzo retorico della cornice nell'arte contemporanea.

ricordando come sia solo a partire dagli anni Cinquanta che si sviluppa in arte una consapevolezza più ampia della cornice non solo come oggetto ma come strumento retorico. Guardando agli artisti della Neoavanguardia, Welchman ricorda infatti come questi “transgressionists and guardians of the frame” (206) fossero al tempo stesso nemici e schiavi della cornice, sottolineando inoltre, attraverso il caso di Frank Stella come la cornice ritorni spesso dall’invisibilità a cui era destinata, e come redenta dal proprio stato periferico ai margini della composizione diventi il suo contenuto ed emblema.

Frank Stella è anche al centro delle riflessioni di Louis Marin in, “The Frame of Representation and Some of its Figures”²⁶, da questi stesso definito come viaggio semiotico al di sopra dei margini della rappresentazione. Nell’analizzare la struttura del dipinto di Stella *Gran Cairo*, infatti, Marin fa riferimento ad una serie di cornici concentriche e ricorsive le quali, partendo dalle zone più esterne del dipinto e spingendosi fino al punto di fuga, rappresentano “a victory of frame and framing-of presentation-over representation” (Duro 92). Marin non solo descrive il dipinto come integralmente riflessivo, e vale a dire incentrato sulla propria stessa riflessività, ma sottolinea anche la sua maniera di strutturare lo spazio secondo una progressione temporale. In altri termini, nell’ottica di Marin, nel dipingere una cornice dopo l’altra al fine di enfatizzare la “flatness” del dipinto, l’artista conduce il nostro sguardo verso un vuoto abissale tanto più lontano quanto più profonda è la piramide rovesciata creata dai quadrilateri che lo compongono. Scrive Marin, “Our gaze descends this staircase to meet the central square, that vanishing point that itself represents the ‘point’ of the subject, that is, the site of infinite reflexivity” (Duro 94)²⁷. Per Marin questo punto è infatti il luogo in cui autore e spettatore si fondono in una sola persona, creando una posizione che diviene insieme interna ed esterna al dipinto.

L’attenzione portata ai valori retorici e semiotici della cornice nel dibattito filosofico e storico-artistico del secondo dopoguerra (dibattito al quale il nostro autore non fu certamente estraneo) aiutano a comprendere quanto di avanguardistico Bassani avesse colto in *La Grande Jatte*, e secondo quali modalità ne avesse fatto un intertesto per “La passeggiata prima di

²⁶ Si veda Marin, “The Frame of Representation and Some of its Figures” (Duro, 79-95).

²⁷ “Il nostro sguardo discende questa scalinata per raggiungere il quadrato centrale, il punto di fuga che da solo rappresenta il ‘punto’ del soggetto, e ciò il punto di un’infinità riflessività” (traduzione mia).

cena". Attraverso la propria tecnica, Seurat aveva infatti indicato a Bassani una sua personale ed ambivalente versione della modernismo in pittura, e soprattutto nel suo peculiare uso della cornice, ne aveva segnalato il valore ambivalente e contraddittorio. Se da un lato, infatti, la cornice svolgeva in Seurat la sua tradizionale funzione di isolamento dei contenuti, dall'altra questa creava un'accelerazione nelle spinte prospettiche tanto centripete quanto centrifughe. In maniera analoga a *Gran Cairo* di Frank Stella, la *Grande Jatte* rinviava dunque a quanto della cornice sono le estensioni retoriche, e vale a dire a quelle che Welchman individua come le cornici seconde. Bassani condivide infatti con l'opera di Seurat una simile esigenza di narrare, ed al tempo stesso di riflettere sulle pressioni esercitate dal variegato complesso dei discorsi culturali sulla propria personale narrazione. Un analogo utilizzo della cornice, o sarebbe meglio dire delle cornici, serve in Bassani, come in Seurat, a differire e celare l'emergere della propria individualità ma anche a sottolineare la parzialità di ogni narrazione e punto di vista. Allo stesso tempo, questa tecnica di distanziamento e di rimozione - rimozione di una partecipazione estremamente personale nei confronti dei contenuti narrati - rimanda inevitabilmente anche in Bassani a tutto quello che rispetto alla cornice è eccedente e ne determina l'uso.

Nel capitolo finale di "La passeggiata", Elia è scorto all'interno di uno studiolo collocato in fondo ad un lungo corridoio nel contempo reale e metaforico; un corridoio, per l'appunto, reso sempre più lungo dal coro di voci e cornici che cercano di catturare Elia senza donargli mai spazio. È in questo punto di fuga, tuttavia, che Elia ritrova una sua voce, seppure sottilissima e, di conseguenza, quel parziale controllo della propria posizione determinato dal suo divenire vertice di una piramide rovesciata. In questo punto, infatti, che è punto di massima riflessività, Ausilia, nel suo ruolo di spettatrice, può parlare per Elia. Scrive infatti il narratore:

Le stava di fronte, di là dal tavolo ... sembrava guardarla.

Ma la vedeva, in realtà? La vedeva *veramente*? ... Neanche se lui, a partire dal mattino successivo alla sera la che aveva promesso a sua sorella di sposarla, cose e persone le avesse sempre guardate proprio così: dall'alto, e in qualche modo fuori dal tempo. (83)

Attraverso la specularità dell'Immaginario, Elia sembra dunque finalmente capace di acquisire un'immagine di sé, ed al tempo stesso di cristallizzarla all'interno di un universo narcisistico e separato dal mondo. Ma "La passeggiata prima di cena" non termina qui. La ricomparsa *in extremis* dello sguardo di Gemma sancisce, come nel corso della prima apparizione di Elia a casa Brondi, la precarietà di una simile conquista, riportando a galla quella dinamica del desiderio così faticosamente celata.

Lo sguardo anamorfico

Nella sua ormai celebre analisi dello sguardo²⁸, Jacques Lacan descrive il concetto di anamorfosi, come punto di vista laterale, ricorrendo alla differenza già delineata da Sartre in *L'être e le néant* tra “voir” e “être-vu-par-autrui”²⁹. Come per Sartre, infatti, la differenza tra l'occhio che guarda e l'idea dello sguardo emerge per Lacan nel momento in cui un osservatore percepisce improvvisamente di essere a sua volta osservato, e quindi colto nella propria repressa natura desiderante. Diversamente da Sartre, tuttavia, Lacan riconduce l'angoscia dell'essere guardati e le dinamiche del desiderio al simultaneo riemergere dell'ansia di castrazione, indicando come sia a questa situazione psicologica che vada associata l'interruzione della specularità narcisistica dell'Immaginario.

In “La passeggiata prima di cena” “l'idea dello sguardo” è legata alla posizione occupata nel testo da Gemma Brondi. Infatti, mentre ad Ausilia è inchiodata la serie di cornici che in maniera sempre più insistita stringono sul personaggio di Elia, Gemma svolge sin dall'inizio del racconto una pressione di forza uguale e contraria. In particolare, se ad Ausilia si può attribuire la prospettiva dell'Immaginario, a Gemma può essere associata la prospettiva anamorfica e dunque l'affondamento nel corpo desiderante di Elia Corcos. Circa lo sguardo di Gemma, l'autore scrive:

Chi, se non lei, nel buio tinello rustico di casa Brondi, sedeva giusto fra lui, Corcos, e il capofamiglia, a pari distanza dall'uno e dall'altro: nel posto quindi più adatto per cogliere l'istante preciso in cui sporgendosi subitaneo nell'ombra il volto dell'ospite era entrato, livido, nel cerchio della luce? ... No, nessuno meglio di Gemma Corcos, nata Brondi, era stato in grado di valutare il tempo che c'era voluto perché il sacrificio fosse consumato ... Diceva quel suo volto pieno di paura (il profluvio di parole che intanto seguiva a uscirgli dalla bocca non contava, non aveva la minima importanza): “per qual motivo mi trovo qui ... Mi è dato ancora scegliere, volendo.” (69)

E, inserendo nuovamente Gemma all'interno del vortice narcisistico che lega Ausilia ed Elia a fine racconto, e del quale si è già detto, aggiunge:

²⁸ Il concetto è elaborato in dettaglio da Jacques Lacan nel Seminario XI. Si veda Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed in particolare la sezione “Du regard comme *Objet Petit a*” (67-119).

²⁹ Si veda Sartre, “Le Regard” (*L'être e le néant*, 310-67).

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 fuori del tempo (83-corsivo mio)

Gemma rappresenta dunque uno sguardo laterale puntato sul Reale, capace sin dal primo momento di vedere Elia per quello che è, e mai distratta dalla visione proiettiva dell'Immaginario.

Discostandosi da precedenti interpretazioni critiche ed evidenziando un loro mancato riconoscimento della duplice prospettiva bassaniana, l'analisi della lezione di Seurat confluisce dunque in una lettura di "La passeggiata prima di cena" capace di affiancare alla fuga narcisistica nell'Immaginario contrastanti dinamiche del desiderio, dinamiche queste che divengono intelligibili solo per via ricorsiva ed anamorfica. In particolare, se le letture del racconto di Marilyn Schneider e Oddo de Stefanis suggeriscono il finale allontanamento di Elia dal mondo, e se la stessa Anna Dolfi, attraverso il *topos* della "lastra di vetro," ritiene diaframmatico non solo il rapporto dei protagonisti con la realtà ma anche il loro relazionarsi con l'altro da sé, queste interpretazioni, pur meritoriamente descrivendo la dimensione dell'Immaginario, sembrano in fin dei conti incapaci di cogliere la dimensione del Reale, e dunque la differenza tra la prospettiva geometrica di Ausilia e la visione anamorfica di Gemma.

Inoltre, proprio l'analisi semiotica dei meccanismi di cornice e la funzione di rimozione e sintomo da questi svolta nel testo, può aiutare a comprendere le ragioni che hanno spinto Bassani alle molteplici riscritture di "La passeggiata". Infatti, pur non volendo appiattire la dimensione storica e discorsiva del testo, deve essere stato forte nell'autore il desiderio di riorganizzare alla maniera sintetica di Cézanne o Seurat l'insieme delle sue tensioni interne, e di farne così una lezione universale³⁰. D'altro canto, quando nella lettera a Gnudi l'autore accomuna la "rigidezza" di *La Grande Jatte* a quella di "La passeggiata", questi, certamente influenzato dalla lettura

³⁰ In "La passeggiata prima di cena". Anacronismi e parodie di Giorgio Bassani ebreo antifascista e letterato crociano," Piero Pieri si è concentrato sulle varianti del racconto nel passaggio da una edizione all'altra, cercando di dimostrare lo smorzarsi in Bassani di un iniziale lirismo ma soprattutto della critica nei confronti della comunità italo-ebraica. Pur riconoscendo il fascino dell'interpretazione di Pieri e concordando in linea di massima con le sue ipotesi, ritengo che i cambiamenti siano dettati soprattutto da una necessità di semplificare il rac-

venturiana, fa già riferimento alla capacità dell'artista di riprodurre il proprio mondo per via di astrazione e ricostruzione geometrica e, forse ancora di più, per tentativi successivi di smontaggio e montaggio volti al raggiungimento di una sua variante noumenica. Scrive infatti Bassani in "Laggiù, in fondo al corridoio":

Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significante, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi. (939)

Se Venturi aveva sottolineato come le diverse operazioni di sintesi di Seurat su *La Grande Jatte* ne avessero determinato il suo divenire fatto scientifico, ricostruire di volta in volta "La passeggiata" significava, per Bassani riprodurre un mondo in cui, similmente al dipinto³¹, uomini e donne avrebbero smesso di essere persone reali colte nell'*hic et nunc*, divenendo così prototipi delle loro corrispettive posizioni socio-economiche³². Conseguentemente, una serie di dettagli storici che avevano senso nel '48, o nel '56, e vale a dire a breve distanza dagli eventi narrati, sono fatti scomparire nella versione definitiva del racconto, e tuttavia è ancora possibile vedere il "pulviscolo luminoso," "la nebbia leggera," ed al tempo stesso le varie cornici, il loro strutturale spingere verso l'interno e l'esterno, il loro ricadere sulla figura di un autore "posto di fronte di là" dove ci troviamo anche noi, e come Elia in qualche modo "fuori del tempo;" ed ancora, ma questa volta di lato, lo sguardo di Gemma, il desiderio di Elia, il suo inconsapevole auto-ingannarsi, l'illusorietà della sua, della nostra, conquista.

In epigrafe alla versione di "La passeggiata" del 1956 Bassani, riprendendo un passaggio dai *Notebooks* di Henry James, scrive:

conto, rendendolo accessibile ad un pubblico più vasto e facendo emergere con più forza la sua componente strutturale.

³¹ Che in Seurat si operi una lettura approfondita della dimensione socio-economica è stato dimostrato da Timothy J. Clark nel celebre capitolo conclusivo del suo *The Painting of Modern Life*.

³² È percepibile nelle prime edizioni di "La passeggiata" un'insistenza particolare sulla contiguità e la convivenza di individui provenienti dalle più disparate condizioni economiche e sociali, nonché sulla loro natura ibrida e contraddittoria. Si veda a tal proposito come in "La passeggiata" del '56 presente in *Opere* l'autore usi frasi come "popolazione della città, rappresentata nei suoi più vari strati sociali" (1620), o ancora "un'età felice, meravigliosa, quando Iddio, al di sopra di ogni divisione di razza, di classe di religione, parlava ugualmente a tutti gli uomini" (1646).

Why does my pen not drop from my hand on approaching the infinite pity and tragedy of all the past? It does, poor helpless pen, with what it meets of the ineffable, what it meets of the cold Medusa-face of life, of all the life lived, on every side. Basta, basta. (1618)

Sarà forse un caso, ma questo penna che con fatica si avvicina alla tragedia del passato, all'ineffabile, e che inevitabilmente cade e non cade di fronte alla testa della gorgone, ricorda molto da vicino gli scritti di Freud sulla testa di Medusa ed il complesso di castrazione³³. D'altro canto, al di là dei suoi connotati fallici il cadere-non cadere di questa penna indica anche la dimensione linguistica e lacaniana che questa angoscia assume in Bassani, suggerendo, forse più di mille parole, il doppio nodo che per l'autore lega la lettera al desiderio, ed il desiderio alla ferita³⁴. "La passeggiata prima di cena", le sue molteplici cornici e la duplice prospettiva che grazie anche alla lezione di Seurat Bassani riproduce al suo interno non fanno dunque che riportare a galla questa interna contraddizione, una contraddizione appunto espressa dall'occhio frontale che guarda e che possiede, e dallo sguardo laterale che lo attraversa e rivela.

McGILL UNIVERSITY

BIBLIOGRAFIA

Fonte primaria

Bassani, Giorgio. *Opere*. Milano: Mondadori, 1998.

Opere citate

Art Institute of Chicago Museum Studies, 14. Chicago: Art Institute of Chicago, 1989.

Barocchi, Paola. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia: dal Divisionismo al Novecento*. Messina-Firenze: G.D. Anna, 1974.

Bassani, Giorgio. *Odore del fieno*. Milano: Mondadori, 1972.

³³ Si veda Freud, "La testa di Medusa" (*Opere* Vol. IX 415-416). In particolare, non solo Freud sostiene che il terrore di Medusa sia legato al complesso di castrazione nel suo legame con la vista, ma sottolinea la paralisi narcisistica che si accompagna a tale istanza.

³⁴ Sui rapporti esistenti in Lacan tra Immaginario, Reale ed Ordine Simbolico e sulla loro possibilità di definire prospettive della visione in un testo letterario, attraverso la trasformazione del desiderio in lettera si veda Lacan, "Le séminaire sur la 'Lettre volée'" (*Écrits*, 11-61).

- Bassani Pacht, Paola. "Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura." *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*. Roma: De Luca Editori, 2004: 99-106.
- , "Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi." *Paragone* 63-64-65 (2006): 36-45.
- Bazzocchi, Marco. A. "Longhi, Bassani e le modalità del vedere." *Paragone* 63-64-65 (2006): 57-77.
- Clark, Timothy J. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton : Princeton UP, 1986.
- Costa, Simona. "Un palco di proskenion: il personaggio-spettatore di Giorgio Bassani." *Paragone* 63-64-65 (2006): 46-56.
- Dell'Aquila, Giulia. "Gli scritti d'arte di Giorgio Bassani." *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*. Pisa: Edizioni ETS, 2007.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Éditions Flammarion, 1978.
- Dolfi, Anna. *Giorgio Bassani : una scrittura della malinconia*. Narrativa Novecento. Roma: Bulzoni, 2003.
- . "Sulla geometria costruttiva." Ed. Piero Pieri e Valentina Mascaretti. *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Pisa: ETS, 2008: 11-23.
- Duro, Paul. Ed. *The Rhetoric of the Frame : Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge; New York: Cambridge UP, 1996.
- Fontanille, Jacques. *Les Espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)*. Paris: Hachette, 1989.
- Freud, Sigmund. *Opere di Sigmund Freud*. Ed. Cesare Musatti. Torino: Bollati Boringhieri, 1980.
- . *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- Gage, John. *Color and Meaning : Art, Science, and Symbolism*. Berkeley: California UP, 1999.
- Génette, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Herbert, Robert L., et al. *Seurat and the Making of La Grande Jatte*. Chicago: Art Institute of Chicago in association with the University of California Press, 2004.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire de Jacques Lacan, Vol. XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Langiano, Anna. "Il tempo e l'immagine: la scrittura antiprospectica di Giorgio Bassani." *Sincronie* N.24 (2008):157-73.
- Mirabile, Andrea. *Scrivere la pittura: la "funzione Longhi" nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo, 2009.
- Oddo De Stefanis, Giusi. *Bassani dentro il cerchio delle mura*. Ravenna: Longo, 1981.
- Patrizi, Giorgio. "Le parole motivate dalle immagini. Bassani e la pittura." Ed. Maria Ida Gaeta. *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*. Roma: Fahrenheit 451, 2004: 179-95.
- Pieri, Piero. "La passeggiata prima di cena. Anacronismi e parodie di Giorgio Bassani ebreo antifascista e letterato crociano." *Memoria e giustizia : le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*. Pisa: ETS, 2008: 16-42.
- Sarte, Jean Paul. *L'Être e le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Éditions Gallimard, 1943.

- Schapiro, Meyer. "On Some Problems in the Semiotics of the Visual Art; Field and Vehicle in Image-Signs" [1969] *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol.6 1(1972-73): 9-19. Web. 28 Dec. 2011. <<http://www.jstor.org/stable/3780400>>
- Schneider, Marilyn. *Vengeance of the Victim: History and Symbol in Giorgio Bassani's fiction*. Minneapolis: Minnesota UP, 1986.
- Soffici, Ardengo. *Opere*. 7 vols. Firenze: Vallecchi, 1959.
- Taurasi Giovanni. *Lionello Venturi intellettuale antifascista*. Carpi: Nuovagrafica Scarl, 2006.
- Venturi, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Torino: Einaudi, 1972 [1926].
- . *Cézanne*. Luglio : L'arte, 1935.
- . *Impressionisti e Simbolisti : Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cezanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*. Firenze: Del Turco Editore, 1950.