



HAL
open science

Sadismo a scuola: "Dietro la porta" di Giorgio Bassani fra "Cuore", "Agostino", "Un voyage à Cythère" e... il tradimento di Giuda

Enzo Neppi

► **To cite this version:**

Enzo Neppi. Sadismo a scuola: "Dietro la porta" di Giorgio Bassani fra "Cuore", "Agostino", "Un voyage à Cythère" e... il tradimento di Giuda. Ferroni Giulio, Gurreri Clizia (dir.). Cento anni di Giorgio Bassani, Edizioni di storia e letteratura, pp.53-71, 2019. <hal-02898286>

HAL Id: hal-02898286

<https://hal.science/hal-02898286v1>

Submitted on 27 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Sadismo a scuola. *Dietro la porta* di Giorgio Bassani
all'ombra di *Cuore*, Agostino, *Un voyage à Cythère*,
e... il tradimento di Giuda

I

1. Ma che romanzo è *Dietro la porta*?

Scritto nel corso del 1963, in coincidenza con le polemiche del Gruppo 63 contro Bassani e *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta* uscì nel febbraio del 1964, pochi giorni dopo un'intervista a "L'Europa letteraria" in cui lo scrittore negava recisamente l'intenzione di rispondere con questa sua nuova opera all'"attuale stato di crisi del romanzo italiano ed europeo". Nella stessa intervista osservava di non sentirsi "sovrastato" o "impedito" dal "clamoroso successo" del *Giardino dei Finzi-Contini* e precisava che "nessun clamore potrà mai distrarlo, in futuro, dal testimoniare quel che avrà da testimoniare".¹

Umberto Eco aveva pubblicato nel 1962 *L'elogio di Franti*. Se *Dietro la porta*, a differenza di *Cuore*, non è propriamente un diario scolastico, è tuttavia certamente la narrazione retrospettiva di un anno di scuola, dall'ottobre del '29 alla successiva estate. Ma come l'autore del *Giardino* non è una nuova Liala, così quello di *Dietro la porta* non è un nuovo De Amicis. Di un romanzo come *Cuore* *Dietro la porta* è forse anzi il più radicale sovvertimento. Ma un sovvertimento che usa armi diverse da quelle di Eco e del Gruppo 63.

Che cos'è allora *Dietro la porta*? Un *Bildungsroman*? Cristina Terrile ha parlato piuttosto di una *Verbildung*, di un'alterazione dello spirito, di una "deformazione primigenia".² *Dietro la porta* è un'educazione sentimentale, un'iniziazione sessuale? Parlerei piuttosto di scoperta del sesso e di 'contagio' sessuale, in un ambiente scolastico esclusivamente maschile: attraverso il compagno di scuola Pulga, il giovane narratore-protagonista – di cui ignoriamo il nome ma che per brevità chiamerò d'ora in poi Giorgio* – si cimenta per la prima volta con il proprio corpo sessuato, con l'onanismo e l'omoerotismo, scopre la sessualità rimossa (fantasmata o reale) dei genitori, quella della madre in particolare.

Ma attraverso questi diversi temi *Dietro la porta* – come tante altre opere di Bassani – diventa anche un romanzo dell'emarginazione sociale e dell'esilio interiore, che pone per tale via la questione dell'Altro, il problema della differenza fra amore e odio dell'Altro. Scopo di questo saggio è chiarire il modo in cui questa questione è affrontata in *Dietro la porta*. Ma il filo conduttore che mi guiderà sarà il filo dell'intertestualità.

2. Un adolescente smarrito: il giovane Törless

Dietro la porta può essere utilmente paragonato a altri romanzi di "vita scolastica" e di iniziazione al sesso, per esempio *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* di Robert Musil (1906),³ che si svolge in un internato maschile, e racconta la storia di un adolescente, Basini, sottoposto a sevizie da due compagni, Beineberg e Reiting, con la complicità passiva del protagonista.

¹ G. Bassani, *Opere* (infra *Opere*) Milano, Mondadori, 1998, p. 1207.

² Cfr. C. Terrile, "È effabile soltanto ciò che si dice, ciò che si fa". *La scrittura dell'immanenza nell'ultimo Bassani*, "LaRivista" 3 (2015), p. 60 (<http://etudesitaliennes.hypotheses.org>)

³ Sono grato a Anna Dolfi per avermi suggerito la potenziale fecondità del confronto fra il romanzo di Bassani e quello di Musil.

Nel romanzo di Musil incontriamo, come in Bassani, il contrasto fra una sfera diurna dei rapporti con gli insegnanti e coi genitori, e una sfera notturna di inconfessate pulsioni. Quando, per esempio, nelle prime pagine del romanzo, una prostituta, Božena gli ricorda con insistenza sua madre, Törless si chiede con meraviglia come mai due donne così diverse, da un lato “una creatura” che si muove “attraverso la vita come una stella”, e dall’altro “un groviglio di tutte le voglie sessuali”, possano congiungersi nella sua mente, “stringersi nell’angustia dello stesso pensiero”.⁴ Törless si sente dilaniato fra due mondi: “uno solidamente borghese, in cui tutto era regolato e razionale [...] ed uno avventuroso, pieno di oscurità, di misteri, di sangue e di sorprese inimmaginabili” (*ibid.*, p. 48).

Non potrà quindi meravigliarci che anche nel romanzo di Musil ricorra più volte la metafora della porta, in un’accezione analoga, ma che per certi versi è il rovescio di quella che troviamo in Bassani. A un certo punto Törless ha l’impressione che “dal mondo chiaro e diurno, l’unico da lui conosciuto finora, una porta *immetta* in un altro mondo, bieco, tempestoso, appassionato, nudo e distruttivo” (*ibid.*, p. 54). E quando, subito dopo, l’adolescente consiglia ai compagni di denunciare alla direzione i furti di Basini, questi gli rimproverano di comportarsi “come se fuori dalla porta” [als ob vor der Tür] ci fosse una “pioggia di zolfo” che li sterminerà tutti, se non si affretteranno a denunciare il ladro (*ibid.*, p. 55). Ma mentre in Bassani la porta che non si apre è quella che permetterebbe al protagonista, se avesse il coraggio di spalancarla, di confessare le sue più riposte pulsioni, di comprendere meglio se stesso e gli altri, in Musil invece la porta dà su un mondo notturno il cui affioramento rischierebbe di scatenare le forze più distruttrici. Siamo qui **forse** vicini alla differenza fra una concezione freudiana e una concezione groddeckiana o surrealista dell’Es. Nel primo caso si tratta di porlo sotto il dominio dell’Io, nel secondo di liberarne le forze represses.

Un’altra analogia fra i due romanzi si esprime attraverso il disagio che causa in entrambi la nudità, quella maschile in particolare. Osservando Beineberg, attardandosi con lo sguardo sulle “contorsioni delle sue membra”, Törless prova un senso di “ribrezzo” e di “repulsione” (*ibid.*, p. 22). Più tardi, quando Basini viene spogliato e frustato dai compagni, Törless deve ammettere con disagio che anche lui ha provato “una voglia bestiale” di saltargli addosso e “picchiarlo”; in preda a un’“eccitazione selvaggia”, deve “aggrapparsi” a un trave per “combattere la vertigine” che lo tira giù, e “con grande turbamento” si accorge di essere in uno stato “d’orgasmo sessuale” (*ibid.*, pp. 86-87). In modo non molto diverso, in *Dietro la porta*, Giorgio* prova “disgusto, schifo” ripensando al “sesso oscenamente [...] enorme” di Pulga,⁵ ma poi sente anche il membro che gli si indurisce, mentre nella sua fantasia picchia il compagno senza pietà.⁶

Alla fine Basini, su consiglio di Törless, confessa alle autorità scolastiche i furti che hanno permesso ai compagni di ricattarlo e brutalizzarlo, ma non riesce a farli punire per le sevizie che gli hanno fatto subire. Concordando le loro testimonianze, questi riescono a addossargli tutta la responsabilità di quel che è accaduto, e causano **l’espulsione di Basini** dall’internato. Ciò che colpisce di più il lettore nelle ultime pagine del romanzo – e costituisce una differenza fondamentale rispetto a *Dietro la porta* – è l’assenza di un’istanza morale. Törless non difende Basini, e quando il ragazzo fa un estremo tentativo di ottenere il suo

⁴ R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* (trad. di Anita Rho, 1959) in Id., *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Torino, Einaudi, 1986, p. 37. Questa traduzione del romanzo di Musil si trova nel catalogo delle opere possedute da Bassani (M. Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, p. 241 (IV.C.30)). – Poco dopo Törless si ricorda però che certe sere anche sua madre aveva un riso strano e si stringeva al braccio del marito. E gli viene il sospetto che anche per lei “le notti” siano “sentieri bui” che conducono a “gioie misteriose” (*ibid.*, p. 39).

⁵ *Opere*, p. 636.

⁶ *Dietro la porta*, Torino, Einaudi, 1964 (infra DP64), p. 90. Il passo si può leggere anche in G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974, p. 557 ma è espunto nell’edizione del 1980.

aiuto, gli risponde crudelmente che lo considera un “individuo marcio e vigliacco”. Per impietosirlo, l’adolescente gli mostra il corpo coperto di “lividure”, ma lui si volta dall’altra parte “nauseato” (*ibid.*, pp. 161-162). A Törless manca completamente quel senso di solidarietà per le vittime di cui in realtà è carente anche Giorgio*, ma che almeno lo spinge a chiedersi, nell’ultima pagina del romanzo, se non sia stato ingiusto nei suoi confronti.

3. Riflessioni sulla verità in letteratura: il contro-modello deamicisiano

Come già si è indicato, *Dietro la porta* può essere anche confrontato con *Cuore*, benché niente permetta di asserire con sicurezza che Bassani, scrivendo la propria opera, avesse in mente il romanzo di De Amicis. Alcune somiglianze di trama e di ambientazione sono nondimeno flagranti, e presentano un interesse notevole. Entrambi i romanzi, come si è detto, ripercorrono linearmente un anno di scuola, anche se solo *Cuore* si presenta come un diario steso via via da ottobre a luglio dell’anno seguente,⁷ mentre il narratore di *Dietro la porta* parla di eventi accaduti trent’anni prima (*Opere*, p. 592). Entrambi i protagonisti si trovano inoltre in una situazione nuova e stressante, anche se c’è ovviamente una grande differenza fra la terza elementare di *Cuore*, e la prima liceo di *Dietro la porta*. Nel 1881-82, anno in cui è ambientato il romanzo di De Amicis, la scuola dell’obbligo finiva con la seconda, e l’ingresso in terza presupponeva dunque il superamento di una prima barriera, in parte paragonabile al passaggio cruciale dal ginnasio al liceo cinquant’anni dopo, passaggio accompagnato da un cambiamento d’insegnanti, aule e compagni.⁸ Non a caso, quindi, il primo giorno di scuola il piccolo Enrico è triste: non ha più il suo caro maestro delle classi inferiori, e anche la scuola gli sembra meno bella di prima (*Cuore*, pp. 7-10). A sua volta, Giorgio* – che vive quasi come un terremoto l’ingresso in prima liceo – prova il primo giorno una stretta al cuore, vedendo l’amato professor Meldolesi che si allontana alla testa della sua nuova quarta (*Opere*, p. 582).

Anche in *Cuore* poi, come in *Dietro la porta*, c’è un incontestato primo della classe: si tratta di De Rossi, il quale, come Cattolica, non solo “ha una memoria meravigliosa” e “capisce ogni cosa a volo”, ma in più è “grande, bello, con una grande corona di riccioli biondi” e “sa già tirare di scherma”. Enrico confessa la propria invidia: certi giorni, quando è in difficoltà con i compiti, prova “quasi un certo dispetto contro di lui”. Ma quando poi torna a scuola, e lo vede “così bello, ridente, trionfante”, “cortese” e amato da tutti, ogni dispetto gli “va via dal cuore”, e “si vergogna di aver provato quei sentimenti” (*Cuore*, p. 50-51).

Anche lui bello, intelligente e dotato di straordinaria memoria, più alto e più maturo di Giorgio*, Cattolica non ha però la generosità di De Rossi; “avaro di sé”, durante i compiti in classe aiuta solo i vecchi compagni della sezione A (*Opere*, p. 594-595). Anche Giorgio* lo invidia e vorrebbe diventare suo amico, ma il comportamento di Cattolica non lo aiuta a superare il proprio risentimento.

C’è un tratto di comportamento che attesta in modo particolarmente vistoso la differenza fra i due. Cattolica ripete più volte che lui sta bene solo a casa propria, e che proprio questa è la principale differenza fra lui e Pulga, che invece cerca sempre di intrufolarsi nelle case degli altri (*Opere*, pp. 660-661). Più in generale, in *Dietro la porta*, il fatto che un ragazzo faccia i compiti con questo o quel compagno di classe, a casa propria o a casa dell’altro, è un eccellente parametro del suo prestigio personale e del suo status sociale. In *Cuore* invece il padre di Enrico vuole che il figlio vada ogni giorno a trovare un compagno o lo faccia venire a casa, in modo da farsi poco a poco “amico di tutti” (*Cuore*, p. 61). Fra le visite più gradite egli riceve appunto quelle di Derossi, Coretti e Nelli; altri si recano a casa

⁷ Cfr. E. De Amicis, *Cuore. Libro per ragazzi*, a cura di Luciano Tamburini, con un saggio di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 2001 (infra *Cuore*), pp. 3-4.

⁸ Cfr. *Cuore*, p. 9 e *Opere*, pp. 584-591.

sua quando più tardi si ammala gravemente (p. 214). Durante la tonsillite di Giorgio* viene invece a trovarlo soltanto Pulga, e una sola volta.

Questo non vuol dire naturalmente che la società di *Cuore* sia meno classista di quella di *Dietro la porta*. Le gerarchie sociali e professionali sono ben presenti anche nel romanzo di De Amicis, e ce lo dimostra in modo quasi caricaturale il fatto che molti bambini si portino dietro dovunque gli emblemi (le stimmati) del mestiere paterno. Così per esempio “il muratorino”, che porta gli abiti smessi dal padre, ancora bianchi di calcina e di gesso, sporca le poltrone su cui si siede (p. 66). Il codice della distinzione borghese implicherebbe la sua esclusione dalla casa di Enrico, ma ciò non avviene perché immediatamente entrano in gioco altri due codici della medesima società, di cui De Amicis si fa campione: quello, implicito, dell’indulgenza caritatevole, e quello della dignità del lavoro, vero e proprio pilastro della società ottocentesca, sia nella sua versione borghese che in quella marxista. Di conseguenza, non solo il muratorino è ammesso in casa di Enrico, nonostante la sua giacchetta macchiata di bianco il sofà, ma per di più il padre gli vieta di ripulirlo in presenza dell’ospite in quanto, come gli spiega, “quello che si fa lavorando [...] è polvere, è calce, è vernice [...] ma non sudiciume [...]. Non dir mai d’un operaio che vien dal lavoro: – È sporco. – Devi dire: – Ha sui panni i segni, le tracce del suo lavoro” (p. 68).

Il genitore ribadisce lo stesso principio, nelle ultime pagine del romanzo, quando scrive al figlio che se fra quaranta anni riconoscerà “nei panni d’un macchinista il suo vecchio Garrone col viso nero”, dovrà saltare sulla macchina e gettargli “le braccia al collo”, quand’anche nel frattempo lui, Enrico, fosse diventato “Senatore del Regno” (p. 217). La raccomandazione è generosa, ma di fatto inchioda Garrone al suo destino di classe: il ragazzo studia con impegno ed è “forte in aritmetica” (p. 315), ma le parole del genitore danno per scontato che da grande – a differenza di Enrico, cui tutte le ambizioni sono permesse – farà il macchinista come suo padre (p. 33).

Può darsi, quindi, che nel ginnasio-liceo di Giorgio* ci siano più occasioni di ascensione sociale che nelle elementari di *Cuore*, ma in compenso la retorica dell’eguaglianza e della dignità del lavoro è morta e sepolta. Gli alunni di origine modesta, piccolo-borghese o contadina, sono numerosi, ma sono guardati con condiscendenza dal protagonista. Delle ragazze, per esempio, ci è detto che vengono da umili famiglie di merciai, salumieri o legatori di libri, e il loro futuro di professoresse o di farmaciste è guardato con profondo disprezzo. Fra i maschi, Lattuga non ha forse gli abiti coperti di calce ma puzza, per cui nessuno vuole sederglisi accanto, e certo nessuno lo accoglierebbe nella propria casa. Tutte le forme di solidarietà umana fra rappresentanti di classi sociali diverse sono soppresse. Rimane una giustapposizione d’individui e piccoli gruppi ostili, che si affrontano quotidianamente in una sorta di guerra totale, senza esclusione di colpi.

Non è meno interessante paragonare il modo in cui è accolto un nuovo alunno, nei due romanzi e nelle due scuole. Riprendendo un modello letterario che ha il suo precedente più prestigioso nel primo capitolo di *Madame Bovary*, anche De Amicis ci racconta, in una delle prime pagine del romanzo, l’arrivo di un nuovo alunno, che viene dalla lontana Calabria. Come noto, la celebre scena permette all’autore di presentare la scuola come crogiuolo di unità nazionale. Il testo mette in rilievo i tratti tipicamente meridionali del ragazzo, ma anche l’accoglienza festosa che gli è subito fatta: il maestro lo presenta come un “fratello venuto da lontano”, chiama Derossi a dargli l’abbraccio del benvenuto, e spiega che “trentamila italiani sono morti” per rendere un tale evento possibile (*Cuore*, pp. 13-15).

Al confronto, l’ingresso di Pulga nella classe di prima liceo del “Guarini” è talmente degradato e dimesso da sembrar concepito come un rovesciamento della patetica scena di *Cuore*. A differenza del calabrese, che è scuro di pelle, ha gli occhi neri e porta abiti scuri e uniformi, Pulga è un biondino dagli occhi azzurri che si veste in modo eterogeneo: pullover verde, pantaloncini grigi, calzettoni avana. Viene dagli Appennini bolognesi, a meno di cento

chilometri di distanza, ma il suo sguardo è freddo e distante come “un ghiacciaio d’alta montagna”; deve cercarsi da solo un banco libero e quando crede di averlo trovato gli viene subito spiegato che il posto è occupato (*Opere*, p. 607).

Ne dobbiamo concludere che Bassani sia indifferente agli ideali risorgimentali, ai valori di eguaglianza e solidarietà nazionale tanto enfatizzati da De Amicis nel suo romanzo scolastico? Sia certe pagine del *Romanzo di Ferrara*, sia le interviste in cui Bassani definisce paradossalmente *Il Gattopardo* “un grande poema nazional-popolare”, che sarebbe piaciuto a Gramsci e a Croce, e forse obliquamente ci vuol far capire che aspira allo stesso riconoscimento per la propria opera,⁹ dimostrano chiaramente che egli si considera a tutti gli effetti uno scrittore civile, e che la sua visione della società italiana non è totalmente estranea e ostile a quella di De Amicis. Anche Bassani mira a una letteratura che contribuisca a rinnovare il senso dell’eguaglianza, dell’appartenenza e dell’unità nazionale. È riguardo al metodo per realizzare tale obiettivo che Bassani diverge radicalmente non solo da De Amicis ma anche, per esempio, dal neorealismo, col suo “populismo sentimentale”, con la sua aspirazione a una letteratura che si metta immediatamente al servizio della politica.¹⁰ Dopo quasi un secolo di retorica risorgimentale, Bassani non crede che sia possibile rifondare l’unità della nazione italiana proponendone un’immagine oleografica e edulcorata, e presentandone le figure più nobili (per esempio la maestra socialista Clelia Trotti) come se incarnassero veramente l’intera comunità, come se tutti potessero legittimamente riconoscersi in esse, quando nella realtà perfino il loro campo le marginalizzava e le disprezzava. Secondo Bassani, se si vuole veramente combattere il fascismo e la mentalità che gli ha permesso di governare per vent’anni il paese, la via da seguire è un’altra, lontana da qualsiasi forma di imbellettatura retorica.

È questo probabilmente il motivo profondo per cui Bassani rovescia la strategia edificante di De Amicis, ma segue una via diversa anche da quella, per esempio, di Sciascia, che spesso introduce nei suoi romanzi un personaggio che incarna gli ideali dello scrittore. Bassani si astiene – specie da quando si mette in gioco come personaggio in prima persona – dall’attribuire alla voce narrante o a uno dei suoi personaggi una dichiarata posizione morale. Una tale voce sarebbe inevitabilmente autocelebrativa, assolverebbe Giorgio* (se non altro il Giorgio* che narra, e che noi lettori tendiamo a identificare con lo scrittore), lo collocherebbe su un piedistallo, e attraverso di lui assolverebbe e collocherebbe sul piedistallo il lettore, che invece è invitato a rivivere tutti i pregiudizi dei personaggi, a chiedersi se si sarebbe comportato diversamente. Forse, alla fine, questi pregiudizi riuscirà a combatterli e vincerli, ma solo a condizione di sconfiggere una parte di sé.

4. L’ipotesto moraviano: *Agostino*

Questa, nelle sue grandi linee, la lettura di *Dietro la porta* che vorrei qui proporre. Questa la linea di spartiacque che lo distingue e lo contrappone a *Cuore*. Ma per cogliere appieno questa specificità, sarà utile attraversare un altro intertesto, un vero ponte fra il romanzo di De Amicis e quello di Bassani. Mi riferisco a *Agostino*, che da un lato contiene una chiara allusione polemica a *Cuore* e dall’altro è un vistoso ipotesto di *Dietro la porta*. Il mio punto di partenza sarà la satira moraviana del filantropismo di *Cuore*.

Sin dalle prime pagine del romanzo di De Amicis, il padre ricorda a Enrico i suoi due principali privilegi e doveri. Il primo consiste nel fatto di andare a scuola e studiare, quando altri ci vanno solo la sera, o solo la domenica, dopo avere lavorato tutta la settimana. Il padre di Enrico non può accettare che il figlio si lamenti e trovi dura la scuola, “questo vastissimo

⁹ *Opere*, pp. 1207-1209, 1217. Cfr. l’intervista a Stelio Cro (1977) in *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di Valerio Capozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2016, pp. 126-131.

¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

formicolio di ragazzi di cento popoli”, questo “movimento” che “è il progresso, la speranza, la gloria del mondo” e senza il quale l’umanità ricadrebbe nella barbarie (*Cuore*, pp. 23-24).

Il secondo dovere è quello della misericordia, l’obbligo di soccorrere i bisognosi:

Questa mattina, camminando davanti a me quando tornavamo dalla scuola, passasti accanto a una povera, che teneva fra le ginocchia un bambino stentito e smorto, e che ti domandò l’elemosina. Tu la guardasti e non le desti nulla, e pure ci avevi dei soldi in tasca. [...] Oh, mai più, Enrico, non passare mai più davanti a una madre che mendica senza metterle un soldo nella mano! (*Cuore*, pp. 57-58).

C’è un episodio di *Agostino* che può essere letto come una parodia di questi due passi di *Cuore*. Esso racconta di un giorno in cui Agostino è andato a cercare come altre volte la banda di ragazzi del popolo, figli di pescatori o di marinai, che gravitano intorno al bagnino Saro, ma arrivando più tardi del solito scopre che si sono allontanati. Poco dopo Agostino è accostato da un signore accompagnato da un bambino; l’uomo lo prende per un garzone, e gli chiede quanto costi un’ora di patino. Lusingato dall’errore, Agostino porta i due in mare, e nel corso della gita risponde alle domande del padre. Questi gli chiede se va a scuola, e alla risposta di Agostino, che imita il tono ipocrita dei ragazzi di Saro in simili situazioni (“vorrei... ma come si fa? [...] bisogna campare”), si volge al figlio e gli dice, riproducendo l’argomento del genitore deamicisiano: “vedi, questo ragazzo non può andare a scuola perché deve lavorare... e tu hai il coraggio di lamentarti perché devi studiare?”.¹¹ Proseguendo sulla stessa falsariga, il genitore propone al figlio di regalare il suo pallone di cuoio “a questo ragazzo che non ce l’ha”, ma siccome il bambino rifiuta e allora Agostino umilmente rinuncia al dono, il padre fa al figlio una predica dal **sapore** inequivocabilmente deamicisiano:

“Vedi, questo ragazzo è migliore di te” soggiunse accarezzando la testa al figliolo, “è povero e tuttavia non vuole il tuo pallone, te lo lascia... ma tutte le volte che fai i capricci e ti lamenti... devi ricordarti che ci sono al mondo tanti ragazzi come questo che lavorano e non hanno mai avuto palloni né alcun altro balocco” (*ibid.*, pp. 393-394).

In *Dietro la porta* non ritroviamo lo stesso intento parodico, ma è analogo nei due romanzi il contrasto fra i figli dei ricchi (Agostino e Giorgio*) e i figli dei poveri (Pulga e i ragazzi di Saro), succubi a livello scolastico ed economico, ma che si vendicano ostentando la propria superiore conoscenza delle cose del mondo. In alcuni episodi, poi, il nesso tra i due romanzi sembra diventare davvero esplicito, e induce a pensare che Bassani avesse ben presente il testo di *Agostino* mentre scriveva *Dietro la porta*. Così, per esempio, uno dei ragazzi di Saro chiede a Agostino se la sua casa sia grande e questi, vanitoso, gli risponde: “abbiamo venti stanze” (*ibid.*, p. 354). In modo simile, Pulga si lamenta con i compagni dell’assurda vanità di Giorgio*, e descrive la sua casa come “un palazzo vero e proprio” in cui la famiglia occupa da sola “un appartamento di una ventina di stanze” (*Opere*, p. 674).

Un secondo indizio del legame fra i due romanzi è costituito dal fatto che in entrambi il protagonista è etichettato dai compagni come omosessuale, senza che lui sia in condizione di ‘discolparsi’. In *Agostino* Saro si porta un giorno in barca da solo l’adolescente, con il pretesto di portarlo più in fretta a Rio, dove si trovano gli altri ragazzi, e lascia sulla spiaggia il negro Homs, che vorrebbe venire con loro. Durante la gita Saro si fa recitare delle poesie e intanto gli stringe la mano, **mentre intanto Agostino tenta invano di svincolarsi**.¹² A un certo punto però il ragazzo mostra una tale “forsennata ripugnanza” che il bagnino capisce che “il suo piano è fallito”, e lo riporta a riva. Ma sulla spiaggia li aspettano gli altri ragazzi, che sono

¹¹ A. Moravia, *Opere*, II, *Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di Simone Casini, Milano, Bompiani, 2002, pp. 391-392.

¹² Moravia, *Opere* II, cit., p. 373.

stati prevenuti da Homs, e accolgono con pesanti allusioni Agostino,¹³ il quale solo ora comincia confusamente a capire che cosa significhi, per gli altri ragazzi, “andare in barca” con il bagnino. Dopo questo episodio, Agostino si sente il cuore trafitto “da una amarezza profonda” e quando più tardi tutti lo prendono in giro, si rende oscuramente conto di essere entrato “in un’età di difficoltà e miserie” da cui non riesce a immaginare “quando sarebbe uscito”. Sgomento si chiede come mai “in quel mare, sotto quel cielo” corra “una barca come la loro, così colma di cattiveria, di crudeltà e di perfida corruzione”, una “barca traboccante di ragazzi in tutto simili a scimmie gesticolanti e oscene, con quel Saro beato e gonfio al timone”.¹⁴ Il suo stato d’animo non è molto diverso da quello di Giorgio*, dopo che Luciano lo ha denunciato ai compagni di scuola come “un finocchio”, un “busone” in attesa “di saltare il fosso” (*Opere*, p. 678).

Non meno pregnante è la rivelazione, in entrambi i romanzi, della madre come corpo sessuato e soggetto di desiderio. In *Agostino* dice uno dei ragazzi: “La madre [...] è la più bella donna della spiaggia... io e Homs un giorno siamo stati sotto la cabina per vederla spogliarsi... ma ci è caduta la veste sugli occhi e non abbiamo veduto nulla... ha certe gambe... e un petto”. Viene inoltre fatto notare che il marito non si vede mai, ma che la donna di sicuro si consola, con “quel giovanotto della villa Sorriso”¹⁵. In modo simile, Luciano menziona le occhiate assassine, la bocca ingorda, il petto della madre di Giorgio* e la sospetta di combinarne di tutti i colori al marito anzianotto (*Opere*, pp. 676-77). Verso la fine del romanzo *Agostino* spia attraverso la porta socchiusa la madre e il giovanotto seduti al pianoforte, ma che a un certo punto smettono di suonare:

Il bacio fu lungo e parve ad Agostino che ogni volta che il giovane voleva interromperlo, la madre, con insaziata avidità, lo rinnovasse. Veramente, egli non potè fare a meno di pensare, ella pareva affamata di quel bacio, come chi ne è stato troppo a lungo digiuno” (*ibid.* p. 403).

Più pudico, Bassani rappresenta raramente il sesso e mai con la crudezza di Moravia. Attraverso la porta, Agostino vede il petto palpitante della madre, l’intero corpo che quasi ricade indietro per la violenza della passione, mentre un uomo la bacia. Quando invece, nel capitolo 14 di *Dietro la porta*, la madre si rivela a Giorgio* come soggetto di desiderio il ragazzo si trova di fronte a una fotografia in cui essa rivolge al padre uno sguardo, un sorriso che solo dieci anni dopo egli intuisce come pervaso di desiderio. Ma in entrambi i romanzi l’adolescente riceve la rivelazione di una dimensione fin lì celata della figura materna.

Il paragone fra le due opere è dunque quanto mai pertinente. Ma c’è anche una differenza importante. In *Agostino* ciò che più turba e tormenta il ragazzo, al di là della gelosia che prova verso la madre, è il tormento di essere ancora un bambino, di cominciare a intuire l’esistenza di un mondo diverso da quello in cui è finora vissuto, ma in cui ancora non riesce a entrare. Nell’ultima pagina del romanzo la madre gli dice che d’ora in poi la tratterà “come un uomo” e il ragazzo pensa prima di addormentarsi: “Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse” (*ibid.*, p. 415). L’età adulta è insomma ancora lontana, ma l’adolescente sembra convinto che alla fine uscirà dal tunnel. Il protagonista di *Dietro la porta* è invece sicuro (e i trent’anni da allora trascorsi glielo dimostrano) che il tempo non cambierà nulla, che la ferita non si rimarginerà mai (*Opere*, pp. 581, 692).

Questa considerazione vale in particolare per quello che possiamo chiamare il problema del rapporto fra corpo e anima. Se consideriamo nel suo insieme l’opera di Moravia, niente ci permette di dire che egli abbia idee univoche a questo riguardo. È però interessante

¹³ “E bravo il nostro Pisa a cui piacciono le gita in barca” (*ibid.*, p. 374)

¹⁴ *Ibid.*, pp. 376, 378, 383.

¹⁵ Moravia, *Opere* II, p. 350.

esaminare un altro suo romanzo di iniziazione alla vita e alla condizione d'adulto, *La disubbidienza* (1948), di poco posteriore a *Agostino*, e che sembra muovere da una problematica affine. Nel protagonista, Luca, vi è sin dall'inizio una reazione di nausea, rifiuto e "disobbedienza" nei confronti del cibo, della natura, dei genitori e del proprio corpo, reazione che culmina in un desiderio di morte, in un rifiuto dell'esistenza, e favorisce lo scoppio di una gravissima malattia. Ma il delirio e la sofferenza fisica si trasformano a un certo momento in una sorta di cura, che monda e affina il malato, che lo purifica dai mali del mondo, e da cui allora – attraverso le premure dell'infermiera che lo inizia alla vita e all'amore – risorge il desiderio di vivere, rinasce la fame del mondo, e diventa di nuovo possibile l'accettazione "ubbidiente" di ciò che esiste, oggetti e persone, e delle proprie stesse pulsioni. Delicatamente iniziato all'amore dall'infermiera, "entrato tutto intero nel ventre" di lei, come se fosse il grembo materno, Luca accetta allora di nuovo "le viscere" della vita,¹⁶ ripudiate per tanto tempo. L'infermiera è per lui "una deità salita" su "dalla terra" (*ibid.*, p. 1187) per fargli dono del proprio corpo e del proprio amore, e santificare in tal modo la vita. E anche tutte le altre cose che costituiscono la trama dell'esistenza riacquistano allora un senso (*ibid.*, p. 1194).

5. *Un voyage à Cythère*

Non si può dire invece che nella prospettiva di *Dietro la porta* il dissidio del corpo e dell'anima, proprio come il conflitto con gli adulti e con i compagni di scuola, possano essere mai superati. Ce lo dimostrano le osservazioni del narratore nella prima e nell'ultima pagina del romanzo, ma prima ancora l'epigrafe baudelairiana presente sia nella prima edizione che in quella del 1974, e soppressa invece nel 1980. Confrontati all'epilogo della *Disubbidienza*, questi due versi di *Un voyage à Cythère* acquistano un valore particolare. Che cos'è infatti tradizionalmente il viaggio a Citera, isola di Afrodite, se non l'iniziazione all'amore, l'incontro con la divinità che più di ogni altra incarna la divinità dei sensi e della natura, l'unità di umano e divino, e dunque un'esperienza religiosa estranea a quel dissidio di corpo e spirito che è invece così essenziale nel cristianesimo?

Il poema baudelairiano fa chiaramente allusione alla tradizione pagana nelle sue prime stanze, quando il viaggiatore paragona il proprio cuore a un uccello che vola gioioso, e la nave a un angelo ebbro di un sole radioso. Citera è per lui una bella isola di verdi mirti e di fiori appena sbocciati, venerata da tutte le nazioni del mondo. Le sue speranze sono però deluse allorché, avvicinandosi, scopre che l'isola è un deserto pietroso, in cui echeggiano aspre grida, e in mezzo al quale si erge uno strano oggetto. Non un tempio ombroso, custodito da una giovane vergine, come esigerebbe la tradizione, bensì una forca a tre bracci, da cui pende un impiccato, col corpo dilaniato da uccelli feroci. Abitatore di Citera, figlio di un cielo così bello, l'impiccato espia i propri "culti infami" e i propri "peccati". Ma alla sua vista il viaggiatore si accorge che le sue pene non sono diverse. L'impiccato dell'isola di Citera è un'allegoria della sua tormentata esistenza; e sconsolato allora recita i due versi riprodotti dall'epigrafe di Bassani: "–Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!"¹⁷

Gérard de Nerval, a un cui diario di viaggio s'ispira quasi letteralmente Baudelaire, aveva rimproverato al poeta la sua interpretazione troppo cristiana dell'episodio. Secondo Nerval, Citera si sarebbe ridotta nello stato pietoso da lui descritta proprio perché la Grecia,

¹⁶ Moravia, *Opere* II, p. 1191.

¹⁷ C. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. di Luigi de Nardis con testo a fronte, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 226-231.

convertendosi al cristianesimo, ha abbandonato il culto di Venere.¹⁸ Ma sia che Baudelaire scriva il suo poema in una prospettiva interamente cristiana, sia che egli invece veda una continuità fra il dualismo cristiano e quelle perversioni, proprie all'uomo moderno, che egli ha posto al centro della sua opera, sembra verosimile che Bassani, citando Baudelaire, abbia in mente quelle pulsioni rimosse, quelle distorsioni mentali, quegli odi sadici e a quei rancori segreti inscenati con discrezione ma in modo inequivocabile anche dal suo romanzo, e a cui fanno in particolare allusione le letture, d'ispirazione baudelairiana e sadiana, con cui Pulga cerca di adescare e corrompere Giorgio* nel sesto capitolo del romanzo (*Opere*, pp. 630-631). Non tanto i *Promessi sposi* di Guido da Verona, in cui Lucia concede le proprie grazie all'Innominato e desidera diventare attrice di varietà, ma la cui funzione è soprattutto provocatoria, in chiave antiscolastica, e che non sono molto più di una parodia libertina, gaudente, e tutto sommato anodina del capolavoro manzoniano. E non tanto Pitigrilli, ricordato probabilmente non per lo scetticismo e l'erotismo mondano dei suoi romanzi, ma in quanto spia dell'OVRA, e in quanto denunciatore di figure importanti dell'antifascismo italiano. Fra le letture consigliate da Pulga a Giorgio* quelle veramente trasgressive, e pertinenti per capire certi aspetti di *Dietro la porta*, sono *Aphrodite* di Pierre Louÿs (1896), *Le jardin des supplices* di Mirbeau (1899) e *Sesso e carattere* di Otto Weininger (1903).

Nel primo di questi romanzi, Chrysis, cortigiana di origine ebraica e dal fascino irresistibile, ma che si concede per una modica somma a tutti gli abitanti della città, acconsente di darsi a Démétrios, lo scultore che si è follemente innamorato di lei, solo dopo che questi avrà commesso tre crimini, fra cui un atroce assassinio.¹⁹ Démétrios compie i tre delitti ma poi si vendica della donna possedendola in sogno e rifiutandola nella realtà, facendola condannare a morte per i crimini commessi da lui, e usando poi il suo cadavere come modello per una statua in cui rappresenta “la Vie Immortelle” (*ibid.*, p. 313). Come chiarisce l'introduzione, il romanzo sancisce così la vittoria di una visione del mondo pagana, estetizzante e sensuale – che in nome del piacere legittima qualsiasi violenza, ma afferma nel medesimo tempo il primato dell'arte – sulla tradizione ebraico-cristiana, con le sue remore religiose e morali (*ibid.*, pp. v- x).

In modo non molto diverso, nel *Jardin des supplices* di Mirbeau, lunga carrellata di atroci sevizie, il protagonista, descritto come un uomo precocemente invecchiato, illustra attraverso la propria storia personale le tesi che sono state avanzate nel prologo (chiamato “Frontispice”), quando durante una conversazione mondana a casa di un illustre scrittore alcuni amici si sono trovati d'accordo sul fatto che l'assassinio è una pulsione fondamentale dell'uomo, e base di tutte le nostre istituzioni.²⁰ Su un solo punto l'uomo non è d'accordo con gli altri, e si dissocia in particolare dallo scrittore: quest'ultimo ha infatti sostenuto la tesi “femminista” secondo cui, grazie alle donne noi dimentichiamo i nostri istinti selvaggi, impariamo ad amare, ci eleviamo fino alla concezione dell'Ideale e della pietà (*ibid.*, p. 58). Il giovane pensa, al contrario, che “i crimini più atroci” siano “quasi sempre opera della donna” (p. 59), e a dimostrazione della sua tesi racconta la storia della sua lunga passione per Clara, un'inglese crudele e bellissima che, approfittando della “libertà” che regna in Cina, lontano dai “pregiudizi” e dalle “ipocrisie” dell'Europa, ha creato a Canton un “jardin des supplices” in cui assiste ogni settimana a scene di raffinata tortura. Si tratta di sevizie crudeli, che prolungano per ore e ore l'agonia delle vittime, e grazie alle quali Clara raggiunge gli stati di eccitazione morbosa e d'invasamento che costituiscono il sommo diletto della sua vita. In lei si esplica così l'essenza della femminilità, cioè l'essenza della natura:

¹⁸ C. Pichois, J. Dupont, *L'atelier de Baudelaire: « Les fleurs du mal », édition diplomatique, Tome I*, introduction, commentaires et éclaircissements philologiques, Paris, Champion, 2005, pp. 595-602.

¹⁹ P. Louÿs, *Aphrodite. Mœurs antiques*, Paris, Mercure de France, 1896, pp. 61-69.

²⁰ O. Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, édition présentée et annotée par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1988, p. 44.

Les hasards de la vie [...] m'ont mis en présence, non pas d'une femme... mais de la femme. Je l'ai vue, libre de tous les artifices, de toutes les hypocrisies dont la civilisation recouvre [...] son âme véritable. [...] La femme a en elle une force cosmique d'élément, une force invincible de destruction, comme la nature... Elle est à elle toute seule toute la nature!.... (ibid., p. 61).

La terza delle opere lodate da Pulga, *Sesso e carattere* (1903) di Otto Weininger, si presenta come un trattato scientifico e filosofico e in questo senso è molto diversa dalle altre due; si ricollega tuttavia a esse nella misura in cui sembra fornire una giustificazione teorica di ordine metafisico alle loro affermazioni misogine.

Fortemente influenzato dal platonismo e dall'antinaturalismo cristiano, ma anche da Schopenhauer, da Wagner e dalla tradizione idealista tedesca, Weininger è convinto che l'io costituisca l'essenza dell'uomo, e che nel contempo sia anche l'unica entità realmente esistente, e veramente divina.²¹ Ma proprio a questo riguardo, sussiste secondo Weininger una differenza fondamentale fra uomo e donna, che egli giustifica attraverso una distinzione fra la sfera ideale (in cui la distinzione fra uomo e donna è una distinzione assoluta, di carattere metafisico) e la sfera empirica (in cui i tratti maschili e femminili sono sempre mescolati in ogni individuo) che gli permette di rifiutare a priori, attraverso una sorta di paralogismo sistemico, qualsiasi fatto che contraddica la sua teoria. Per Weininger, personalità e carattere, io, coscienza e genialità – cioè il vero essere – sono attributi esclusivamente maschili. Le donne invece, anche quando sono adulte, percepiscono il mondo per mezzo di idee confuse e indeterminate, come nelle forme di vita più elementari, per cui in loro la distinzione fondamentale fra “pensare” [Denken] e “sentire” [Fühlen] non si realizza mai pienamente (ibid., pp. 89-90). Ne segue, secondo Weininger, che le donne non padroneggiano pienamente i fondamenti del pensiero logico e razionale, e di conseguenza anche quelli del pensiero morale, che presuppone platonicamente e kantianamente l'uso della ragione. Le donne, inoltre, non hanno una vera e propria identità e personalità individuale, sono dunque propriamente incapaci di vita interiore e di vita sociale, sono incapaci di pietà, di rimorso, di sensi di colpa e d'amore, e la loro memoria è interamente legata alle uniche sfere cui esse tengano veramente: quelle della procreazione e del sesso (ibid., pp. 130-132, 173-175, 185). La donna è prostituita [Dirne] o madre [Mutter] e nient'altro (ibid., pp. 195-218).

Siccome solo l'io e la coscienza esistono veramente, Weininger giunge in tal modo alla conclusione che la donna per sé non esiste, che non c'è in lei nessun contenuto ontologico positivo, che è propriamente un'invenzione dell'uomo. È stato l'uomo a immaginare l'eterno femminile, che **lo guida** verso le sommità dello spirito. È stato l'uomo a inventare le Beatrici e le Laure, queste donne ideali, creature della sua fantasia, in cui si riflette la sua essenza divina, e a proiettare sulla donna concreta, che in sé è nulla, i propri fantasmi (ibid., pp. 219-239). Ma nel contempo l'uomo è anche all'origine della donna carnale: è lui che l'ha generata, e l'ha posta al centro del mondo, allorché ha abbandonato la sfera dello spirito cui era destinato, per cadere nella sfera corporea e diventare una creatura sessuata (ibid., p. 283). Weininger ne deduce che la vera emancipazione della donna è l'emancipazione del mondo dalla donna, cioè l'emancipazione dell'io, dello spirito da quell'esistenza fisica, terrena, carnale e sessuata di cui la donna è l'epitome (ibid., pp. 317-331). La donna è la conseguenza dell'affermazione, nell'uomo, della sessualità. Il suo scopo è che l'uomo esista come essere sessuato e tale rimanga. La donna è un'adoratrice del fallo e null'altro (ibid., p. 237). “La donna è la colpa dell'uomo” [die Schuld des Mannes] (ibid., p. 284).

Per molti versi, questa gnosi di stampo idealistico ci potrà sembrare il rovesciamento assoluto del sadismo integrale descritto dal narratore del *Jardin des supplices*, come anche del

²¹ O. Weininger, *Sesso e carattere*, introduzione e traduzione di Giulio Fenoglio, seconda edizione riveduta, Torino, Bocca, 1922, pp. 149-156.

paganesimo radicale proclamato nel romanzo di Louÿs. Ma nonostante tutte le differenze che li separano, questi tre testi sembrano tuttavia condividere una tesi molto precisa: in tutti e tre la donna è identificata con la sessualità, con il corpo, con la natura e con tutto ciò che in essa è nocivo e morboso, essa è l'incarnazione di una tentazione malefica, di un potere diabolico che l'uomo deve a tutti i costi schiacciare.

6. Il tradimento di Giuda

Torniamo a *Dietro la porta*. Un confronto fra il romanzo di Bassani e quelli consigliati al compagno da Pulga è reso difficile dal ricorso a strategie retoriche molto diverse, o addirittura antitetiche. All'eloquenza esuberante, all'enfasi erotica e sadica di cui sono maestri Louÿs e Mirbeau si contrappone il ricorso sistematico alla reticenza, alla litote e all'ellisse in Bassani, reticenza che sembra prolungare, nel narratore adulto, l'estremo pudore del giovane protagonista. Questo pudore non gli impedisce di ricordare i titoli di alcuni scabrosi romanzi di fine Ottocento, ma gli impedisce di imitarli, di scendere sullo stesso terreno. In questo senso, e prima di tutto dunque sul piano stilistico, *Dietro la porta* è veramente una dichiarazione di guerra ai libri che Pulga ammira e vuol far leggere a Giorgio*.

Ma se ci volgiamo a considerare la realtà sociale, i comportamenti, le idee difese dai personaggi di *Dietro la porta*, il quadro si fa più sfumato. Prendiamo per esempio la questione femminile. Essa è centrale in Louÿs, Mirbeau e Weininger, mentre non è minimamente trattata in *Dietro la porta*. Questo però non vuol dire che i personaggi del romanzo non abbiano opinioni molto precise sulle donne. Sin dalle sue prime conversazioni con Giorgio*, Luciano Pulga si sofferma incantato a meditare sulle frequentatrici dell'albergo Tripoli, "consorti di ingegneri" e "avvocati" ma che passano il pomeriggio sul letto di un hotel malfamato, a "fare hop-là, hop-là" (*Opere*, p. 629). Successivamente, della madre di Giorgio* lo stesso Pulga prende in considerazione, come si è visto, solo le occhiate insinuanti, "mezzo materne e mezzo assassine", e le presunte infedeltà coniugali. Delle compagne di classe egli dice, sprezzante, nella scena della 'metempsicosi': "Quelle non contano. Non le hai viste? Da dove vuoi mai che vengano? Verranno tutte quante dalle oche e dalle galline" (*Opere*, p. 669).

Sulle labbra di Luciano questi giudizi non ci sorprendono troppo. Ma la posizione di Giorgio* è veramente diversa? Influenzato da Luciano, anche lui scopre con sgomento la sessualità della madre. L'influenza del compagno di studi non spiega però tutto. Il suo atteggiamento di fondo verso le donne era infatti già formato all'inizio dell'anno, prima dell'entrata in scena di Pulga. Si vedano per esempio le sue osservazioni nel primo capitolo, quando recensisce minuziosamente tutti i compagni di classe, e spende qualche parola su ciascuno di essi. Delle due uniche vamp della quinta ginnasio Giorgio* scrive che sono state bocciate, ma che la cosa le lascia di sicuro indifferenti: una infatti sta per sposarsi, l'altra deve essersela svignata a Roma a fare l'attrice (*Opere*, p. 585). Il senso dell'osservazione mi sembra inequivocabile: mentre fra i ragazzi il successo negli studi è indispensabile per farsi un nome, le ragazze studiano soltanto quando non hanno niente di meglio da fare. E infatti di quelle che frequentano la prima liceo Giorgio* scrive che sono tutte "beghine senza carattere", "bambinucce [...] umiliate dai grembiuli neri", di cui uno non ricorda neppure i cognomi – un giudizio sostanzialmente identico a quello di Pulga (*Opere*, p. 584). Anche il giovane Giorgio*, come Weininger e come Luciano, è dunque persuaso che le donne non sono veramente capaci di un'attività intellettuale, che non hanno coscienza e spirito, che al limite non hanno neppure bisogno di un nome proprio, perché nella loro esistenza – in cui non c'è niente d'individuale – contano solo la maternità e il sesso.

Un discorso simile potrebbe essere fatto per il sadismo e il pansessualismo che abbiamo visto dispiegarsi in *Aphrodite* e nel *Jardin des suppliques* e che, a prima vista, contrasta diametralmente sia con l'ordinato mondo scolastico del liceo Guarini, sia con

l'ambiente familiare affettuoso, protettivo e sereno entro il quale è cresciuto Giorgio*. I racconti di Pulga sull'albergo Tripoli, accanto a quelli sul padre che picchia i figli e la madre con il consenso di lei, hanno lo scopo evidente di rivelare a Giorgio* che cosa si cela dietro la decorosa facciata della morale borghese, di mostrargli la vita "nella sua realtà effettiva", senza "doratura di pillola" (*Opere*, p. 627).

Ma questo non è solo un male nascosto; esso regge anche gli aspetti più visibili della società in cui vivono Giorgio* e i suoi compagni di classe.

Limitiamoci qui a considerare il caso più flagrante, quello di Cattolica, e delle complesse relazioni che si tessono fra lui, Giorgio* e Pulga. Oltre a essere una perfetta incarnazione della rispettabilità borghese (a 15 anni è già fidanzato e ostenta un anello da "commendatore"), Cattolica rivendica la propria fede cattolica, che sembra confermata dal suo stesso cognome. Non a caso la prima vera conversazione fra i due adolescenti avviene nella chiesa del Gesù, proprio di fronte al liceo Guarini. Giorgio* vi è entrato una mattina di gennaio, subito dopo l'Epifania, ed ha contemplato a lungo i *Pianzùn d'la Rosa*, il gruppo scultoreo "di legno dipinto" – un *Compianto sul Cristo morto* – davanti al quale lo portava da bambino l'unica sua parente cattolica, la zia Malvina, che alla vista di quella "scena atrocissima" scoppiava ogni volta a piangere. Risalendo poi in silenzio la chiesa quasi deserta, il ragazzo ha scorto Cattolica raccolto in preghiera in un banco della navata centrale, e poco dopo fra i due si è svolta una conversazione che avrebbe potuto essere addirittura amichevole, se il compagno non avesse vivamente protestato contro la domanda di Giorgio*, che gli chiedeva se per caso il suo cognome potesse indicare un'ascendenza ebraica (*Opere*, pp. 602-606).

Cattolica è di nuovo associato alla figura del Cristo morto verso la fine del romanzo. Nella camera da letto da cui Giorgio* spia la conversazione fra Pulga e Cattolica vi è infatti un'immagine sacra, "un Gesù dagli occhi azzurri e languidi", il cui cuore "rosso e grosso, piazzato come un frutto mostruoso in cima al petto" sembra quasi entrare in competizione con un altro oggetto "gonfio", "enorme", ricordato in tutt'altro contesto: il sesso di Pulga (*Opere*, pp. 665, 636).

Quando però passiamo a considerare il comportamento concreto di Cattolica, ben pochi dei suoi atti sembrano ispirarsi alla misericordia cristiana, o anche soltanto a quella disposizione affettiva, a quelle lacrime tipicamente femminili di dolore e pietà, che Giorgio* conosceva sin dall'infanzia attraverso la zia Malvina. Già nelle prime pagine del romanzo veniamo a sapere che "una segreta demarcazione di confine" separa Giorgio* e Cattolica e gli "impedisce di comunicare con la libera familiarità dell'amicizia" (*Opere*, p. 593). Ma è soprattutto in relazione a Pulga che si rivela pienamente il carattere di Cattolica. In primavera, dopo la tonsillite di Giorgio*, le conversazioni anche telefoniche fra lui e il compagno di banco diventano più frequenti, ma non sono l'indizio di un'amicizia nascente. È abbastanza evidente che fanno parte di un piano escogitato da Cattolica per far nascere in Giorgio* il sospetto che Luciano parli di lui, e provocare alla fine una rottura fra i due. Giorgio* non si lascia incantare dalle *avances* di Cattolica, che accrescono anzi la sua diffidenza, ma non riesce a sottrarsi alle sue trame (*Opere*, p. 647). Si convince infatti sempre di più che le insinuazioni di Cattolica, per quanto maligne, non possono non essere basate su fatti accertati, e questo aumenta simultaneamente il suo dolore, il suo senso di solitudine ma anche il suo desiderio di vendicarsi del compagno che lo tradisce.

Anche il copione immaginato da Cattolica per lo smascheramento e la punizione di Pulga non s'ispira certo alla morale cristiana. A Cattolica non sembra sufficiente che Giorgio* ottenga la prova tangibile delle maldicenze di Luciano. Egli teme che se il regolamento di conti non avverrà subito, domani Luciano, "imbroglione e mánfano com'è", negherà i fatti, pretenderà di non essere stato capito, o addirittura passerà al contrattacco e accuserà Giorgio* di non essersi comportato da vero amico quando lo ha sospettato e spiato da dietro una porta.

Secondo Cattolica, l'unica soluzione, se Giorgio* vuole veramente punire il compagno che lo tradisce, è uscire subito fuori dal nascondiglio, e dargli sul posto "un fracco di botte". Una sola sberla ben assestata basterà per buttarlo giù. Per facilitare l'impresa, la disposizione delle sedie e delle poltrone è modificata e in batter d'occhio lo studio di Cattolica si trasforma in un ring (*Opere*, p. 662-664).

Giorgio* è insomma invitato a ricorrere al metodo collaudato dello squadristico fascista per intimidire gli oppositori. Notiamo tuttavia che il piano escogitato da Cattolica aveva già attraversato la mente di Giorgio* la sera prima. Reduce da una conversazione telefonica con il compagno, il protagonista ha chiuso a chiave la porta della sua camera, e dopo essersi lentamente spogliato, si è sdraiato nudo e supino sul letto, con le mani intrecciate dietro la nuca (*Opere*, p. 651). Si sente "vittima" di un'enorme "ingiustizia" da parte di Pulga, progetta di vendicarsi l'indomani mattina, affrontando "il Giuda", e mentalmente assapora i minimi dettagli della scena a cui si prepara:

Gli avrei chiesto a bruciapelo: "Dunque è così, eh? Dunque è vero che parli male di me, eh?" e senza aspettare che lui negasse o confermasse, lo avrei schiaffeggiato davanti a tutti. Vedevo la scena: io rosso, gli occhi fuori della testa; i pugni alzati a picchiare; lui, il piccolo miserabile, l'ignobile piccolo malandrino, mentre, contorcendosi ai miei piedi, cercava di proteggersi la faccia livida, tumefatta; e gli altri, in silenzio, a fare cerchio attorno. Infierivo, lo massacravo di botte, e Luciano non si difendeva. Si limitava a ripararsi il viso con le mani di cui mi mostrava i ripugnanti palmi callosi, senza neanche piangere. Le pigliava e basta (*Opere*, p. 651-652).

Luciano si trasforma qui sotto i nostri occhi. All'inizio del paragrafo è il Giuda che deve essere punito per il suo tradimento; ma via via che avanziamo nella lettura diventa l'escluso, il reietto, contro il quale non si accanisce soltanto Giorgio*, suo giustiziere, ma l'intera comunità in collera: una piccola folla unanime, in cui sembra riassumersi lo spirito dei regimi totalitari o fanatici, basati sull'emarginazione dell'individuo ribelle e sul consenso collettivo al terrore. Alla fine della scena Pulga è diventato il martire che subisce il proprio calvario impotente, senza neppure abbozzare un gesto di resistenza, in una postura non molto diversa da quella del Cristo morto nella chiesa del Gesù, o da quella dello stesso Giorgio*, quando dopo essere caduto giocando a calcio, era rimasto a terra, inerte, sovrastato dalla figura gigantesca di Pulga (*Opere*, p. 633).

Dobbiamo però attendere il paragrafo seguente – che qui leggo nell'edizione del 1964, perché Bassani lo ha espunto nell'edizione del 1980 – per cogliere appieno la dinamica sadica e erotica della scena che, come ho già indicato, viene a collocare il protagonista in una posizione simile a quella del giovane Törless, quando si eccita assistendo alle sevizie perpetrate dai compagni contro Basini:

Mi vedevo con l'immaginazione picchiare senza pietà: e il membro frattanto mi si era indurito come quando, da bambino, attraverso la porta socchiusa di cucina, spiavo non visto la cuoca (Ines, si chiamava: un pacifico donnone di campagna, dall'aria materna) sventrare un pollo (DP64, p. 90).

Ma se dunque Pulga in un primo tempo è Giuda, ma poi si trasforma implicitamente in un Cristo depresso (ma non compianto), da parte sua chi è Giorgio*, come vede se stesso, prima e dopo la sua vendetta, e soprattutto che cosa vuole fare di lui Cattolica quando lo incita a picchiare il compagno?

Rispondere a quest'ultima domanda non è particolarmente difficile. Giuda è uno dei nomi del popolo ebraico, ed è quello prediletto dall'antisemitismo cristiano che, approfittando della coincidenza fra il nome della nazione e quello del discepolo che ha tradito Gesù, estende la sua colpa a un intero popolo, designato come "popolo deicida". Ma anche Giorgio* è 'giudeo'; incitandolo a picchiare "il Giuda" Pulga, Cattolica lo spinge a rinnegare e punire in Pulga la propria condizione di ebreo; lo rende complice della violenza collettiva contro

l'ebreo deicida, contro ciò che diventerà fra qualche anno anche lui, con la promulgazione delle leggi razziali.

Che questa sia l'intenzione di Cattolica, che lo stesso Pulga diventi attraverso le sue parole una figura dell'ebreo errante²² (che dunque Giorgio* picchiandolo si accanisca contro se stesso), o se non altro un rappresentante di quelle razze bastarde e inferiori per le quali il primo della classe ostenta il più grande disprezzo, ci è confermato esemplarmente da un passo in cui Cattolica enuncia in modo inequivocabile la propria visione del mondo, che di fatto è, puramente e semplicemente, una teoria della razza, una teoria dell'opposizione fra razze pure e razze meticcie, fra popoli autoctoni e popoli senza patria:

Quando penso che al mondo c'è della gente come Pulga, mi sento rivoltare il sangue. [...] Pur di intrufolarsi nelle case degli altri, chissà quanti chilometri sarebbe disposto a macinare in un giorno, quello lì, con quei suoi due stecchi di gambine. Sai certi cani bastardi che basta fargli un fischio e subito accorrono, trotta e scodinzolando? Da autentico meteco, Pulga è proprio così. [...] Io, vedi, sarà perché non sono un bastardo e nemmeno un meteco, e le mescolanze non posso soffrirle, mi fanno venire una specie di pelle d'oca, io non sto bene che a casa mia (*Opere*, p. 660-661).

Probabilmente sono queste parole di Cattolica a aprire gli occhi a Giorgio* e a fargli prendere coscienza della trappola in cui sta per cadere. Se infatti è forte in lui il desiderio di vendicarsi di Pulga, alla fine resiste alla tentazione. All'ultimo momento, invece di uscire dal suo nascondiglio, scende le scale, ritorna a casa alla chetichella, e il giorno dopo rompe con tutti e due, facendo fra l'altro in modo che Pulga venga a occupare il suo posto accanto a Cattolica, mentre lui si ritira in fondo alla classe. Giorgio* significa così al compagno di classe che se Pulga è un Giuda, lui, Cattolica, non è da meglio.

In questo gesto di Giorgio* possiamo vedere un ritorno a quel ruolo di orgogliosa solitudine che egli aveva rivendicato all'inizio dell'anno attraverso il motto di Dante ("L'essilio che mi è dato a onor mi tegno") ma a cui, nei mesi successivi, non era rimasto fedele. È inoltre degno di nota che la reazione di Giorgio* alle accuse di Pulga sia diversa da quella di Giorgio Bassani, nell'episodio reale a cui si sarebbe ispirato il romanzo. Secondo la testimonianza di Giano Magri, uno dei suoi compagni di scuola, proprio il futuro scrittore aveva architettato "lo scherzo", per mettere alla prova l'amicizia di "un ragazzo molto magro e dalla figura un po' sgraziata", entrato da poco nella loro classe. Interrogato sul compagno, il ragazzo aveva cominciato a coprirlo d'ingiurie, gli altri alunni erano rimasti allibiti e l'avevano cacciato via, poi avevano "aperto la porta della stanza accanto" e vi avevano trovato "Bassani in lacrime".²³ Se si pensa al ruolo del 'compianto' nel romanzo, queste lacrime acquistano un particolare valore. L'impressione è che Bassani abbia preferito trasferirle su altre figure, sulla zia Malvina o sullo stesso Pulga, che non abbia avuto il coraggio di attribuirle al personaggio che nel romanzo lo rappresenta. Lo scrittore permette a Giorgio* di vincere la tentazione della violenza e della vendetta, ma gli risparmia l'estrema 'umiliazione' di esporsi alla compassione o alla derisione degli altri.

Proprio quest'ultima osservazione ci può però anche aiutare a capire il comportamento di Giorgio* nei confronti di Pulga nelle ultime pagine del romanzo, durante il loro ultimo incontro a Cesenatico, e il duro giudizio che emette su di sé il narratore, ancor più severo in DP64 (e nel 1974) che nella stesura finale:

²² La presunta presenza in Pulga di molti degli stereotipi attraverso i quali la propaganda antisemita definisce l'ebreo è stata sottolineata da Lucienne Kroha, *The Drama of the Assimilated Jew. Giorgio Bassani's "Romanzo di Ferrara"*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 153, 163-164, 167, 176, 178, che rimanda all'interessante saggio di M. Renda, *Lo spazio vischioso. Tracce weiningeriane in "Dietro la porta"*, in *Ritorno al "Giardino"*, a cura di A. Dolfi, G. Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 127-142.

²³ *Il filo della memoria. Giorgio Bassani studente dell'"Ariosto"*, a cura di Silvana Onofri, Ferrara, 2004, ("Quaderni del Liceo Classico "L. Ariosto" Ferrara", 44, p. 171; <http://www.liceoariosto.it>).

Tardo a capire, incapace d'un solo gesto e d'una sola parola, inchiodato alla mia viltà e al mio livore, io rimanevo il solito piccolo, impotente sicario di sempre. E la porta dietro la quale ancora una volta mi nascondevo (a lui, Luciano, e a mia madre insieme...) né adesso né mai avrei potuto trovare, in me, la forza e il coraggio necessari a spalancarla (DP64, p. 148).

Perché questa incapacità di Giorgio* di accettare il confronto con Pulga, di affrontare la verità? Per rispondere a questa domanda ripensiamo prima di tutto a come ha reagito Giorgio* quando Pulga si è sbottonato i pantaloni davanti a lui e gli ha mostrato il suo sesso. L'adolescente ha avuto una reazione di "disgusto", di "schifo", che non è tutto sommato molto diversa da quella di Cattolica di fronte al meteco Pulga, e attraverso la quale sembra già manifestarsi l'assillante bisogno di tenere a distanza il compagno (*Opere*, p. 636).

Lo stesso atteggiamento di fondo continua a caratterizzare Giorgio* anche durante il successivo incontro con Luciano in villeggiatura. Quando il compagno gli propone di andare insieme a trovare a Ferrara il "bel pezzo di mora" che gli ha sorriso dal primo piano della pensione Mafarka, Giorgio* gli spiega freddamente che a lui in tre non piace. Quando lo stesso Luciano gli chiede se qualche bella signora si sia presa l'incarico di sverginarlo, Giorgio* risponde che frequenta una compagnia tutta di maschi, e che la sua faccia gonfiata dai foruncoli scoraggerebbe qualsiasi dama. Egli sembra in tal modo voler chiarire a Luciano che le accuse secondo cui sarebbe un finocchio in potenza, che sta per saltare il fosso, lo lasciano indifferente, e non gli fanno nessuna paura. E dei due, infatti, il più spaventato è Pulga, che gli risponde balbettando, "smorto in viso come un annegato" (*Opere*, p. 696).

Ma la più forte mossa di affermazione virile, il più flagrante gesto vendicativo nei confronti di Pulga è compiuto poco dopo, quando Giorgio* lo invita a fare un giro in moscone. Giunto al largo, si getta in acqua, mentre Pulga, che non sa neppure nuotare, si aggrappa al sedile, sopraffatto dal panico. Ma Giorgio* nuota il crawl con tanta perizia che l'altro non può fare a meno di seguire con ammirazione le sue evoluzioni, e ingenuamente lo paragona a "un motoscafo", quasi che in lui il progresso tecnico e la prestanza fisica si coniugassero in modo perfetto (*Opere*, p. 697). Nel corso di questa scena, Giorgio* diventa per Pulga un'icona virile e asserisce inequivocabilmente la propria superiorità. Durante l'anno scolastico Pulga lo aveva tenuto in propria balia. Ora però la situazione si è capovolta. Con la sua esibizione natatoria, con le sue risposte taglienti, Giorgio* prende il sopravvento. Pulga è bruttino, ha «un piccolo corpo bianco e scheletrico», reso ancora più esile dal rigonfio abnorme del sesso sotto le braghette grigie (*Opere*, p. 692-693). Giorgio* invece è bello, atletico e nuota con maestria. La sua vittoria è totale, ma proprio per questo, su un altro piano, è una bruciante sconfitta.

Com'è infatti la società in cui vivono Giorgio* e Pulga? Una società che esclude, discrimina, crea dei 'reietti': la donna, l'omosessuale, l'ebreo, lo straniero. In tale categoria rientra senz'altro Pulga; ma vi appartiene anche Giorgio*, sia a causa di certe sue difficoltà psicologiche, sia a causa della minaccia di persecuzione che già incombe in quanto ebreo su di lui. Nel romanzo il più tipico rappresentante del potere discriminatorio esercitato dal gruppo dominante è Cattolica. Ma si può dire che Giorgio* sia veramente diverso da lui? Giorgio* rinuncia a picchiare Pulga davanti a tutti; ma invece di vincere la ripugnanza che suscitano in lui il corpo sgraziato, l'astuzia, la crudeltà, la sessualità ossessiva di Pulga, invece di diventare suo complice contro il comune nemico, sceglie nonostante tutto di vendicarsi e farlo soffrire, di ribadire la propria superiorità fisica e intellettuale.

È in questo senso che Giorgio* rimane "dietro la porta", incapace di guardare in faccia "la verità". Ed è questa la lezione che ci propone alla fine il romanzo. Fedele alla sua estetica crociana, l'autore si guarda bene dal tradurla in concetti o precetti dispensati al lettore dallo scrittore. Costruendo minuziosamente la trama, ci fornisce tuttavia gli elementi per farci un'opinione da soli. Inoltre, a scanso di equivoci, ciò che nel romanzo potrebbe rimanere in

parte celato, è assai chiaramente indicato dal risvolto di copertina del 1964, steso molto probabilmente da un acuto Calvino:

L'infornale malvagità, la gratuita perfidia del piccolo ragazzo bolognese, da dove provengono? Quale è la loro vera origine? *Forse* Luciano obbediva a un movente disperato, *forse* la sua malvagità era soltanto la maschera dell'amore, di un desiderio senza speranza... [...] il romanzo nasce tutto da qui, da questa domanda che non ha mai trovato risposta. Nasce dal sospetto, dal dubbio, e insieme dalla consapevolezza profonda, da parte del protagonista-narratore, della propria impotenza a sopportare il rischio del vero, dunque a riamare. La penna dello scrittore è mossa ancora una volta da un antico rimorso.

Ma se all'origine del romanzo vi è un antico rimorso per non avere riconosciuto l'amore e non avere saputo riamare, è forse un caso che in alcuni luoghi cruciali campeggi il compianto di amici e parenti su un Cristo morto, campeggino le lacrime incontenibili della povera zia Malvina? Ciò che viene così contrapposto alle ideologie sessiste, razziste e sadiane di fine Ottocento, poi riprese dai regimi totalitari del Novecento, non è il cristianesimo in quanto tale, non sono certo i suoi contenuti dogmatici. Attraverso la visione della zia Malvina, che si copre il capo per celare le lacrime, attraverso l'immagine del cuore rosso e grosso del Cristo morto, Bassani vuole semplicemente ricordarci che accanto ai messaggi di odio, ci sono anche i messaggi d'amore. Ma per schiudersi a tali messaggi bisogna trovare il coraggio di vincere il proprio orgoglio e le proprie paure, un coraggio che il protagonista di *Dietro la porta* non ha. La sua anima vanitosa è piena di rancori e contraddizioni, il suo corpo è tormentato da pulsioni di cui si vergogna. Per cominciare a affrontare se stesso, ha dunque veramente bisogno della preghiera baudelariana che fa da cornice al romanzo:

- Ah ! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût!