

DALLA PITTURA ALLA NARRATIVA NE «IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI»

Giovanni Di Iacovo

1. IL GIARDINO COME PROTEZIONE DAL PRESENTE E RICOSTITUZIONE DEL PASSATO

Nel mondo cristianizzato, almeno fino al primo Rinascimento, al giardino si associavano concetti di fertilità e bontà divina attinti alla simbologia dell'Eden; a partire dal tardo Rinascimento, «il giardino come spazio intimo si arricchirà di caratteristiche che attingono al magico»¹, come accade nel giardino di Armida, artificio meraviglioso e paradiso pagano per il quale Tasso si ispira al celebre giardino omerico: l'orto di delizie di Alcino. Nell'ultima decade dell'Ottocento, D'Annunzio sostituirà l'incanto e il soprannaturale con la carnalità di giardini dove può accadere che le foglie emanino odore umano. Infine, la rivoluzione industriale, annullando la distanza tra città e campagna, avvia la dissoluzione del paesaggio naturale e, di conseguenza, la riduzione del valore autentico del giardino e della capacità stessa di leggerne i simboli, riducendolo a un *non-luogo*, spazio fisico del naturale quanto della *téchne*. Tuttavia i giardini urbani e suburbani, luoghi di ricreazione ma anche di rifugio, separati dalla città e quindi dalla vita sociale e dai ritmi del reale, divengono anche ambiente di *rêverie*, metafora di paesaggi intatti, immagine di remote condizioni edeniche. È questo il caso del giardino del capolavoro di Bassani, cui viene attribuita anche la funzione di corrispondere a un'interpretazione del mondo vissuto come in tempi lontani. Un giardino che si erge a luogo anche metaforico, contribuendo a rendere il romanzo una grande opera sul tempo, sul destino e sulla memoria.

¹ Cangeri 2006, 11.

La nostalgia insita nell'evoluzione del concetto di giardino è la stessa nostalgia del *tempo andato* che permea il romanzo sin dall'interrogativo posto, nelle prime pagine, da una bambina che visita la necropoli etrusca di Cerveteri: «Papà' domandò ancora Giannina 'perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle nuove?'. Le battute finali della protagonista appaiono come una risposta a quella iniziale domanda: «Il caro, il dolce, il pio passato». Un passato che, nel romanzo, è inteso anche come passato recente, per la precisione: «[...] a circa due mesi da quando erano state promulgate le leggi razziali».

Il giardino dei Finzi-Contini, pubblicato nel 1962, è parte di quel grande organismo romanzesco cui Giorgio Bassani lavorò nel corso di circa quarant'anni e che va sotto il nome de *Il romanzo di Ferrara*. Si tratta di una macrostruttura, sostenuta da un complesso meccanismo di relazioni e rimandi interni, che raccoglie gran parte dell'opera narrativa dello scrittore: *Dentro le mura*, *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*, *L'airone*, *L'odore del fieno*. Romanzi autonomi, ma nello stesso tempo legati intimamente da una visione poetica comune e da un'ambientazione che diventa anche simbolo di un modo di guardare alla storia, al punto che lo stesso giardino della ricca famiglia ebraica dei Finzi-Contini si rivela essere anche giardino della storia, delle intenzioni, delle idee e di valori etici ed estetici.

Già all'inizio della sua carriera Bassani, nel racconto *Terza Classe*, pubblicato nel *Corriere padano*², alludeva alle «alte mura di un giardino» che, «isolando i suoi abitanti in un luogo e una temporalità altra, creavano un microcosmo meraviglioso, estraneo alla quotidianità sociale e storica»³. In quel racconto del 1936 Bassani evocava il carattere magico della «fiaba ascoltata ad occhi sbarrati con attenzione»⁴. Un anno dopo, nel 1937, tornava nei suoi racconti al tema del giardino: «[...] il viale amico dei tigli» aveva il potere prodigioso di far rinascere «una catena di epoche lontane, dolci, perdute»⁵. Le mura che circondano il giardino di Bassani sono anche quelle delle distinzioni sociali ma, con la promulgazione delle leggi razziali, il muro rivela una sua doppia natura: non solo quella di tenere le classi inferiori fuori, ma anche quella di auto-segregare la differenza ebraica, come era avvenuto nei secoli passati.

² Bassani 1935.

³ Nezri-Dufour 2011, 9.

⁴ Bassani 1936.

⁵ Bassani 1937.

L'io narrante de *Il giardino dei Finzi-Contini* vive immerso in questa atmosfera che nasce e si sviluppa sul lento, assiduo movimento del ricordo che permea il meraviglioso parco. Un microcosmo lontano dagli eventi, ricco di passioni giovanili, pervaso dalla bellezza dei luoghi, che testimonia come la ricca borghesia ebraica viva quasi con snobismo e sufficienza l'arrivo delle leggi razziali: molte battute e ironia nei loro dialoghi, nessuna ribellione esplicita alla progressiva compressione dei loro diritti (dopo l'espulsione dal circolo del tennis, l'allontanamento dalla biblioteca comunale, la negazione della lode alla tesi di laurea, l'abbandono della convivialità con gli amici non ebrei).

Il giardino bassaniano esprime, in sintonia col modello proustiano, la sua intima vita segreta come luogo d'incanto, che tutela non solo l'innocenza, ma la vita stessa della Ferrara del ventennio e della guerra. Al riguardo, Bruno Basile osserva come quell'Eden abbia però anche una moderna, inquietante stagione negativa. Il protagonista riuscirà a entrarvi, e a capirne la natura enigmatica, solo di notte, quando la commedia degli amori è alla sua conclusione e il giardino/paradiso declina, pericolosamente, in una selva senza luci e senza rose.

Gli antichi alberi del giardino, oltre a rappresentare la saggezza, assumono sembianze umane, chiamati a simboleggiare l'aspetto imperituro dell'umanità, con la loro capacità di vivere per secoli, di rinnovarsi a ogni ciclo e di tramandare la memoria degli eventi. Il giardino diviene quindi il luogo privilegiato nel quale fermare il tempo, regno chiuso dell'immortalità. Tutto riporta alla mente stagioni antiche, anche quando poi si rivelano essere altro, come nel passo che segue:

Mi indicava, a una cinquantina di metri di distanza, una di quelle piccole, erbose montagnole coniche, non più alte di due metri e con l'apertura d'ingresso quasi sempre interrata, nelle quali è abbastanza frequente imbattersi facendo il giro delle mura di Ferrara. A vederle, assomigliano un po' ai montarozzi etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende. Senonché la camera sotterranea, spesso vastissima, a cui qualcheduna di esse dà ancora adito, non ha mai servito da casa per nessun morto.⁶

Altri elementi rendono il giardino un luogo sacro, una sorta di tempio votivo consacrato a Micòl già a partire dal momento in cui appare dinanzi a Giorgio dall'alto del muro di cinta, come una divinità nordica, bionda dalla bellezza perfetta, con il cane Jor guardiano fedele. Questa immagine si coniuga con una rappresentazione degli alberi del giardino che attinge

⁶ Bassani 2006, 32.

a elementi antropomorfi e culmina con il *sancta sanctorum* al centro del giardino, ossia la *magna domus*, all'interno della quale il sito più alto è occupato proprio dalla stanza della ragazza.

La chiusura del sacro giardino al mondo esterno ha la valenza di proteggere i giovani dalla realtà in tumulto e di permettere loro una vita spensierata, ma rappresenta anche una sorta di prigionia volontaria, una reclusione testimoniata anche dalla tesi su cui sta lavorando Micòl, su Emily Dickinson, poetessa che ha scelto di vivere un esilio volontario.

Giusi Oddo De Stefanis spiega come il personaggio di Micòl funga da guida nel reame del giardino/paradiso. L'esperienza del protagonista, una volta superato il muro di cinta, assumerebbe tutte le caratteristiche di un pellegrinaggio dantesco, un itinerario morale che porta il giovane verso l'autocoscienza. Si tratterebbe, però, di un viaggio al contrario rispetto a quello di Dante: non una discesa agli inferi con risalita verso il paradiso, ma una storia più simile a quella biblica, dove l'Eden precede la caduta nell'inferno terrestre.

Come afferma Anna Maria Tumino, attraverso il *tópos* del giardino l'autore accenna alla condizione umana e morale degli ebrei esprimendo la loro difficoltà ad accettare le nuove verità dolorose di un mondo cambiato. Dal momento in cui il protagonista è ammesso nel mondo del giardino, le persecuzioni e l'esclusione degli ebrei dalla società ferrarese imposta dal regime fascista sembrano non esistere più. I Finzi-Contini vivono in un isolamento scelto anni fa, un esilio volontario in una modesta porzione di natura privilegiata.

In questo senso, il giardino dei Finzi-Contini somiglia al giardino di Armida, in cui coesistono cose che nella realtà si escludono a vicenda. Analogamente, nel giardino dei Finzi-Contini il protagonista può, nella fantasia, avere l'illusione di essere in un mondo in cui, nella persona di Micòl, si può essere ariani ed ebrei insieme.

Alla fine il giardino si rivelerà, tuttavia, per ciò che è sempre stato, ossia uno spazio fondato su forze distruttive, quali la fatalistica accettazione della morte, la passività, l'insita sterilità, il decadimento. Il giardino è, insomma, un esilio spaziale che si fa anche esilio spirituale. Per il protagonista, la permanenza nel giardino è stata in realtà un viaggio verso il passato, il periodo antecedente questi dolorosi e pericolosi cambiamenti. Il giardino rappresenta l'età infantile, periodo in cui si è protetti e non si devono affrontare le dure verità della vita. Un giardino, quindi, come scenografia di un mondo parallelo e ancora intatto.

2. RIFERIMENTI ALL'ARTE FIGURATIVA NE «IL GIARDINO»

Della poetica della memoria e di numerose sintonie tra le tecniche del visuale e del verbale di Bassani, si trova ampia documentazione all'interno di cicli pittorici di artisti come Giorgio Morandi, Mario Oddone Cavaglieri, Filippo De Pisis, amati dall'autore ed «esemplificativi di quel momento fondante del pensiero critico tra naturalismo e informale»⁷.

A Ferrara, percorrendo l'ultimo tratto di Via Ercole I d'Este, sulla destra si trovano un alto muro di cinta e un grande cancello, oltre il quale è stato individuato il giardino narrato da Bassani, che nella realtà corrisponde a un parco grande e incolto. I riferimenti reali sono riscontrabili in un *dossier* ritrovato negli archivi nazisti di Bad Arolsen dall'Istituto per la Ricerca Internazionale (ITS). Il fascicolo è intestato a tale Silvio Finzi-Magrini, nato a Ferrara, uno dei principali esponenti della comunità ebraica cittadina, arrestato dalla polizia del regime il 16 ottobre 1943 e poi deportato in Germania. In una intervista a *Il Corriere della Sera*⁸ Bassani ammise di essersi ispirato a quella famiglia e, in particolare, al loro giardino. Per quanto riguarda la narrazione di quello spazio, «lo spazio indagato da Bassani è uno spazio topografico, minuziosamente ricostruito, osservato da un preciso punto di vista: un punto di vista per lo più ad altezza d'uomo, coincidente con quello del narratore»⁹.

La stessa via dove si trova la *magna domus* dei Finzi-Contini è descritta nel romanzo come «così nota agli innamorati dell'arte e della poesia del mondo intero che ogni descrizione che se ne facesse potrebbe risultare superflua». Tra gli *innamorati dell'arte* che hanno voluto rappresentare questa zona, Bassani cita il pittore Cavaglieri, al riguardo del quale afferma:

La Ferrara che lui predilige non è quella delle grandi strade ducali che vanno direttamente nella campagna verde e felice bensì la piccola gente nuova che preme da fuori e vuole entrare, e a poco a poco riuscirà a stabilirsi per sempre dentro la cinta delle vecchie mura urbane, sostituendo nelle antiche case aristocratiche e borghesi le famiglie decadute e scomparse.¹⁰

La verosimiglianza è quindi il canone prescelto nella narrazione de *Il giardino*, ma il punto centrale è che Bassani, nella maggior parte dei casi non descrive mimando direttamente la rappresentazione del giardino, la sua

⁷ Venturi 2012, 478.

⁸ Chierici 1994.

⁹ Bassani Pacht 2006, 42.

¹⁰ Prebys 2010, 103.

vegetazione, gli spazi e i colori che lo compongono, bensì attraverso le interpretazioni di certa arte figurativa.

È una tecnica già sperimentata nell'*incipit* del racconto *Passeggiata prima di cena*, del 1953, il quale nasce direttamente dalla descrizione di una cartolina che ritrae Corso Giovecca di Ferrara agli inizi del Novecento. Si tratta di un'immagine desunta da una fotografia scattata da una precisa angolatura, che è la stessa dalla quale l'autore procede per la sua narrazione. Bassani specifica anche il momento del giorno in cui è probabile sia stata scattata la fotografia: «[...] un dorato crepuscolo primaverile emiliano», con la luce che converge sul lato sinistro dell'immagine, nell'ora che anticipa il «rito della cena».

Il legame con l'arte figurativa di certi artisti, che Bassani utilizza nella rappresentazione del giardino in cui si ambienta il suo percorso di scrittura, è immediatamente evidente anche solo tramite una ricognizione delle copertine dei suoi volumi: l'edizione delle *Cinque storie ferraresi* pubblicata da Einaudi nel 1956 aveva in copertina un particolare de *La sala disabitata*, opera che si trovava nella collezione privata di Roberto Longhi e che è stata realizzata da Cavaglieri, la cui ricerca estetica era volta a rappresentare una società che si sforza di apparire lontanissima dalla guerra, sospesa in una sorta di serena atmosfera di rifugio, che coincide con quella all'interno della *magna domus* del romanzo di Bassani. L'edizione einaudiana del 1958 del romanzo *Gli occhiali d'oro* riproduce un *Acquerello* del pittore e scrittore ferrarese Filippo De Pisis; sulla copertina de *Il giardino dei Finzi-Contini* troviamo *Nu couché* di Nicolas de Staël, e l'acquaforte *Campo da tennis* di Giorgio Morandi, inserita tra le pagine 88 e 89; il romanzo *L'alba ai vetri* riproduce un *Paesaggio* realizzato nel 1930, sempre da Giorgio Morandi; *Dietro la porta* ha in copertina un *Interno* dell'artista bolognese d'adozione Carlo Corsi; le riedizioni de *Le cinque storie ferraresi* (con il titolo *Le storie ferraresi*) hanno di nuovo un *Paesaggio* realizzato nel 1941 da Giorgio Morandi. La riscrittura de *Le storie ferraresi* pubblicata da Mondadori nel 1973 riproduce in copertina un *Interno* di Mario Cavaglieri.

Va detto però che, per quanto concerne il legame tra arte figurativa e narrazione, ne *Il giardino* non si risconterà solamente l'influenza di opere e di artisti che hanno fornito elementi metatestuali, bensì quella di cicli pittorici che «addirittura ne hanno determinato la modalità dello scrivere»¹¹.

Per Roberto Cotroneo, che ha molto approfondito l'intera opera bassaniana, l'autore nella sua narrazione non ragiona per storie ma per im-

¹¹ Venturi 2012, 477.

magini, per rappresentazioni figurative. A conferma di questa tesi, analizzando proprio le rappresentazioni degli interni di Filippo De Pisis e Mario Cavaglieri, oltre che i paesaggi e i cortili di Giorgio Morandi, individuiamo in essi una poetica implicita dell'autore che anticipa il tono, il colore, l'ambiente e la luce con cui rappresenterà il giardino, cuore della sua opera. Quegli interni, quei colori, sono un altro degli elementi che Bassani mette in gioco per smentire le interpretazioni più facili del romanzo, raccontando il dramma di una borghesia, anche e soprattutto ebraica, che si contraddice e che non comprende la tragedia: caratteristiche, queste, e obiettivi del lavoro di Bassani, *in primis* la nostalgia del passato. L'utilizzo dell'interpretazione artistica è in Bassani anche modo per indagare i suoi personaggi all'interno del giardino, puntando a «esprimere attraverso un forte impatto immaginativo, sottolineato da un dispositivo della vista [...] il segreto esistenziale del personaggio, ricondotto alla continuità di una catena d'immagini»¹².

Scopo del presente saggio è, appunto, cogliere nelle indicazioni di quegli artisti, di quelle opere e di quelle rappresentazioni del giardino, le tracce del modo di narrare e *vedere* lo stesso elemento-luogo all'interno de *Il giardino dei Finzi-Contini*.

3. INTERCONNESSIONI TRA VISUALE E VERBALE NELLA RAPPRESENTAZIONE DEL GIARDINO

Al rapporto che l'arte figurativa ha avuto con le narrazioni di Bassani, in particolar modo col giardino, è stata recentemente dedicata una mostra curata dall'Italian Cultural Institute di New York, dal titolo *La parola dipinta*, che ha presentato a Manhattan una raccolta delle opere di arte figurativa moderna che maggiormente hanno influenzato lo scrittore; anche qui troviamo Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Mario Cavaglieri.

Prima di addentrarci nel vivo delle interconnessioni tra visuale e verbale ne *Il giardino*, è utile, però, fare un passo indietro per comprendere meglio l'approccio al discorso della compenetrazione di artistico e narrativo in Bassani, che si sviluppa e si articola a partire dal suo periodo universitario. Bassani, frequentando l'Università di Bologna, parteciperà nel tardo autunno del 1935 alle lezioni di Storia dell'arte di Roberto Lon-

¹² Bazzocchi 2006, 63.

ghi, un «vero maestro»¹³. In quegli anni ha inizio un rapporto profondo, destinato a durare per tutta la vita, che vedrà Bassani diventare redattore della famosa rivista fondata da Longhi nel 1950: *Paragone, rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, una delle articolazioni dell'impianto teorico della ricerca di Longhi circa la compenetrazione del linguaggio narrativo con quello artistico¹⁴. La stessa scrittura utilizzata da Longhi nell'analisi dei fenomeni artistici (principalmente pittorici) è costruita con particolari effetti di punteggiatura, sostantivazione e singolari procedimenti sintattici, al punto da analizzare i fatti artistici con andamento narrativo.

Il metodo interpretativo del professore, applicato alle pitture del Quattro-Cinquecento, affascina e suggestiona Bassani al punto che, durante i quotidiani viaggi in treno tra Ferrara e Bologna, studia la vegetazione circostante secondo le tonalità chiaroscurali della pittura di quel periodo, cercando di ricreare (o tradurre) quella luce e quei colori nella sua prima produzione poetica e, in seguito, nella costruzione visuale del suo più celebre giardino. Al riguardo, Anna Dolfi afferma che:

Se si pensa a quella patina densa e assieme leggera, trasparente e vagamente appannata (di tocco che potremmo definire vagamente morandiano) che nutre la malinconia degli oggetti abbandonati della poesia del giovane Bassani, poesia che per l'autore doveva probabilmente rispondere (oltre che alle premesse crociane, inscritte con forza nella sua cultura) a quell'identità di poesia e «candore, innocenza, verità, purezza, bontà, castità, pietà» che era stata, pur nella diversità di temi e di modi, di Baudelaire come di Morandi.¹⁵

Si veda in *Pagine di un diario ritrovato*, il passo in cui Bassani ricorda Ferrara appena giunto a Roma:

Una città agreste, con decorazioni di messi dorate lungo le strade trascorse da lenti carri di cuoi, con viole, covili d'erba, case basse e cucine a pianterreno. E tutto deserto per me, per i miei ritorni dai campi di ogni sera.¹⁶

Un altro importante esempio legato alla descrizione *pittorica* del paesaggio lo abbiamo quando, il 13 agosto 1945, sul periodico sardo *Riscossa* (al quale Bassani lavorò con ogni probabilità tramite la mediazione dell'amico sardo-ferrarese Giuseppe Dessì, all'epoca provveditore agli studi di Sassa-

¹³ Cotroneo - Bassani 2001, 1076.

¹⁴ Per un approfondimento dell'approccio metodologico di Longhi, cfr. Bologna 2007, 392-393.

¹⁵ Antognini - Rodica Diaconescu Blumenfeld 2012, 110.

¹⁶ Cotroneo - Bassani 2001, 974.

ri), l'autore de *Il giardino* pubblicò la lirica *Verso F.*, della quale Anna Dolfi scrive:

La città, che doveva essere al centro della sua intera opera, appariva ancora più impronunciabile, impronunciata, puntata F. appunto mentre a delinearsi era il verde della pianura [...]. Ad essere fissata (e la suggestione figurativa non è estranea all'insieme della composizione che a posteriori risveglia nella memoria perfino alcune immagini del periodo blu di Picasso).¹⁷

La «F» del titolo sta ovviamente per Ferrara, e proprio a Ferrara era nata una scuola artistica metafisica, «crogiolo fertilissimo d'invenzione poetica»¹⁸ di cui esponenti di spicco furono De Chirico, Carrà, De Pisis e, successivamente, Giorgio Morandi. Per Bassani la ricerca metafisica è una palestra per affinare i valori classici della pittura. Secondo Gianni Venturi, Bassani «viene in qualche modo sollecitato a raccontare secondo stilemi e tematiche che con strumenti diversi gli artisti sperimentavano in quegli anni»¹⁹.

L'interesse per lo studio e la rappresentazione narrativa del giardino, in Bassani, non poteva che farlo quindi approdare con entusiasmo, sempre per il tramite di Longhi, alla pittura paesaggistica di Giorgio Morandi. Proprio a Morandi Bassani dedicò il suo primo libro, *Una città in pianura*²⁰, un'opera che mescola lirismo a realismo, avente sempre Ferrara come epicentro. Di nuovo dell'artista, Bassani scriverà:

Morandi, che è il più grande pittore del nostro tempo, pur essendo uno degli spiriti più chiari, lucidi e consapevoli fino alla spietatezza che io conosca (naturalmente si vede dai suoi quadri), nella vita è un vecchio scapolo triste e mite, senza sesso quasi, che vive con le sorelle, dipinge nella stanza dove dorme, con un piccolo Leopardi sul comodino accanto al lettuccio di ferro, e credo che sia molto religioso.²¹

Questo motiva ampiamente anche la lunga battaglia che Bassani condusse presso Einaudi per far inserire ne *Il giardino* una riproduzione di Morandi.

¹⁷ Dolfi 2003, 107.

¹⁸ Pasquali 2007, 43.

¹⁹ Venturi 2012, 478.

²⁰ Nel 1940, presso l'Officina d'Arte Grafica A. Ludni e C., il libro fu pubblicato utilizzando lo pseudonimo di Giacomo Marchi. Il cognome è quello della nonna cattolica, il nome di uno zio molto amato che ricorderà in una poesia della sua ultima produzione ovvero *Storia di famiglia*.

²¹ Le dieci lettere di Bassani da cui è tratto questo brano sono apparse su *Il Corriere della Sera* del 21 giugno 1981 e poi pubblicate nel volume *Di là dal cuore* con titolo *Da una prigione*.

Naturalmente non si tratta dell'inclusione di un mero elemento paratestuale, in quanto anche senza di esso l'influsso della tecnica e della visione di Morandi ne *Il giardino* sarebbe rimasto evidente.

Lo storico dell'arte Arcangeli, sostenitore della tesi secondo la quale la critica non poteva essere distinta dall'arte dello scrivere, successore di Longhi nella cattedra a Bologna e autore di importati studi su Morandi, commenta così l'acquaforte scelta da Bassani per *Il giardino*:

L'incisore del 1921 è un Morandi casalingo, che riprende le sue camminate in periferia, guarda dal limitare della «Cipressina» la villa degli amici Bacchelli, le colline, bellissime, di Bologna, passeggia dalle parti dell'Arsenale, ai Giardini Margherita lungo i campi da tennis.²²

Oltre agli obiettivi teorico-stilistici, nelle pagine de *Il giardino* e nella descrizione della natura al suo interno, possiamo vedere un uso della luce in sintonia con quello che ne fa Morandi.

Morandi è interprete *del silenzio e della sospensione*, che caratterizza sia il quadro ambientale del giardino della *magna domus* che la condizione sociale di chi vive al suo interno, sospesa in un presente dove continua a reiterarsi, ostinato e oscillante tra l'indolente e il disperato, uno stile di vita che spera di poter ignorare la tragedia che si sviluppa oltre quelle mura.

Riguardo alla visione narrativa che Bassani spesso mutua dalle tecniche pittoriche citate, è centrale l'uso molto intenso della luce di Morandi nel ciclo pittorico dei *Paesaggi* dipinti negli anni 1943-44. Si tratta di una luce che «azzera i contrasti e conduce al bianco», laddove il colore ancora modella la presenza degli oggetti, coagulando la luce per stacchi più nitidi e drammatici. Morandi sottrae corpo e consistenza alla materia, sino a lasciare sulla tela poco più di una velatura appena modulata. Ne *Il giardino*, come si evince dai passaggi che seguono, la luce è altrettanto eccessiva, assoluta:

Poche pedalate ancora, e quindi Micòl, proprio lei, figurina bruna incisa su uno sfondo di luce bianchissima, da centrale elettrica [...].²³

La mole gigantesca della magna domus, impervia come una roccia isolata, del tutto buia tranne per la luce bianca, vivissima [...].²⁴

Pedalavo al centro della strada, in piena luce [...].²⁵

²² Arcangeli 1981, 123.

²³ Bassani 2006, 103.

²⁴ *Ivi*, 78.

²⁵ *Ivi*, 102.

Una vera e propria cateratta di luce.²⁶

E l'aumento della luce, non appena conseguito, venne da lei salutato con un grosso «aah» di soddisfazione.²⁷

Le chiome dei nobili alberi gonfie di luce [...].²⁸

Come vidi quasi subito facendomi schermo con la mano dalla luce del sole.²⁹

Interessante è anche l'uso della luce che Bassani fa per descrivere una partita a tennis all'interno del giardino: «Quell'ultima luce invitava a continuare, a insistere in palleggi non importa se ormai quasi ciechi»³⁰. Al riguardo, Francesco Longo fa notare come l'aggettivo «ciechi», da un punto di vista grammaticale, possa riferirsi non solo ai palleggi (che invece che ciechi avrebbero potuto essere definiti imprecisi, mancati ecc.), ma alla mancanza di visione dei ragazzi: «L'autunno rimanda all'insinuarsi dell'antisemitismo così come la cecità al non voler render conto di quanto stava accadendo»³¹.

Oltre al tema del presente, della minaccia imminente, nel giardino bassaniano, il tempo si dilata spesso fino a sfiorare un'eternità che si esprime nei paesaggi invernali, dove al freddo e alla neve è appunto associato tale concetto:

Mi alzavo, mi accostavo alla finestra, guardavo giù, nel parco. Sepolto sotto una coltre di neve alta mezzo metro, tutto bianco, il Barchetto del Duca appariva trasformato in un paesaggio da saga nordica. A volte mi sorprendevo a sperare appunto questo: che neve e gelo non si sciogliessero più, che durassero eterni.³²

Associare alla neve il concetto di eternità è un movimento che compare anche in Morandi: dopo aver presentato la sua opera *Nevicata*, realizzata nel 1910, e poi il *Paesaggio di neve* del 1913, dichiara in un'intervista registrata il 25 aprile 1957 per l'emittente radiofonica statunitense in lingua italiana *The voice of America*³³, che con quelle opere intendeva rappresentare «l'aspetto eterno delle cose». L'opera *Nevicata* è «muto di

²⁶ *Ivi*, 104.

²⁷ *Ivi*, 114.

²⁸ *Ivi*, 27.

²⁹ *Ivi*, 34.

³⁰ *Ivi*, 88.

³¹ Longo 2012, 251.

³² Bassani 2006, 96.

³³ Pubblicata in Vitali 1983.

voci e di presenze umane come lo saranno tutti i suoi paesaggi successivi. Sono paesaggi severi, assoluti e dalla struttura decisa, lontani da ogni naturalismo»³⁴.

C'è chi ha letto nella severità morandiana «il sintomo più probante del suo essere classico, apollineo, distaccato in un iperuranio irraggiungibile»³⁵. Irraggiungibile come il giardino della dimora, territorio estraneo alla città, alla vita comune perché separato dalle alte mura che ne negano la vista ad altri, visto dal protagonista come luogo mitico, urbano ma al contempo esclusivo ed escluso, ove anche le categorie temporali paiono arrestarsi per tributare serenità a chi vi si rifugia.

Il fascino fiabesco delle pagine bassaniane sembra anche nascere dall'impostazione accurata di uno scenario caratterizzato da un'atemporalità sistematica.³⁶

La *severità* dei paesaggi muti di voci e presenze umane esprime una grammatica della solitudine che è cifra di Morandi sin dalle prime opere, dove le colline e le valli dell'Appennino emiliano vengono rappresentate come «dilavate dal tempo, sindoni di solitudine»³⁷, al punto che per il *Paesaggio* del 1911, il cielo sarà definito «vasto di solitudine senza approdi»³⁸. Una solitudine che permea le riflessioni del protagonista de *Il giardino* e che si articola nel suo sentire la solitudine dell'alienazione urbana, legata ai processi della modernità, non meno che di quella più intima ed emotiva, come si evince dai passi che seguono:

La città era facile che desse un'impressione di solitudine [...].³⁹

Ancora una volta avevo scelto per orgoglio e aridità una solitudine nutrita di vaghe, nebulose, impotenti speranze [...].⁴⁰

Il peso di una lontananza e di una solitudine spesso intollerabili [...].⁴¹

La natura del giardino offre, invece, un rifugio sia ai mali della modernità in genere, sia a quello che nel presente andava coagulandosi, come la guerra e la persecuzione razziale. Tuttavia la natura viene affrontata da

³⁴ Bandera 2010, 15.

³⁵ Pasquali 2007, 61.

³⁶ Nezri-Dufour 2011, 11.

³⁷ Brandi 1942, 45.

³⁸ *Ivi*, 46.

³⁹ Bassani 2006, 89.

⁴⁰ *Ivi*, 101.

⁴¹ *Ivi*, 131.

Bassani con una modalità di visione tale da non concedere né indugi *descrittivi* intorno alle morfologie esteriori della singola forma né speculazioni più o meno *scientifiche* circa strutture e dinamiche dell'ordine biologico cui essa appartiene, nella evidenza sensibile, superficiale o nascosta, d'una realtà organica, riducendo al minimo l'osservazione dei dettagli naturali; al punto che lo stesso protagonista viene redarguito da Micòl per la scarsa conoscenza della vegetazione del giardino:

In materia non sapevo nulla, o quasi nulla, e la cosa non finiva mai di meravigliare Micòl. Mi squadrava come se fossi un mostro. «Possibile che tu sia così ignorante?» esclamava. «L'avrai pure studiata, al liceo, un po' di botanica!» [...]. Quanto a me, io rispondevo sempre a vanvera: un po' perché non sapevo sul serio distinguere un olmo da un tiglio, e un po' perché mi ero accorto che niente le faceva piacere come sentirmi sbagliare.⁴²

Così anche i paesaggi di Morandi sono «lontani da ogni naturalismo», realizzati negli anni della guerra, che rappresentano i «cortili di via Fondazza», oppure quelli degli anni Cinquanta, pervasi da un'inquietudine moderna, caratterizzati da una scarna essenzialità e dal rarefarsi della pittura, quando ormai il confine tra paesaggio e natura morta si fa labile. Bassani stesso afferma che «Giorgio Morandi, nella sua riduzione al minimo della realtà, mi ha insegnato che l'artista deve essere vero, a costo di essere quasi niente». Anche ne *Il giardino* la natura non offre in realtà alcun sollievo o anelito edenico, anzi riconferma tramite se stessa la caducità della vita umana:

Di lì a una dozzina d'anni, nel gelido inverno di Stalingrado, sarebbero stati sacrificati per farne legna da stufe.⁴³

Nel giardino bassaniano, una delle poche descrizioni della vegetazione che troviamo, più che di matrice naturalistica, è di carattere etnobiologico e poi affettivo, ed è per bocca di Micòl:

C'era in fondo alla radura del tennis, per esempio, a ovest rispetto al campo, un gruppo di sette esili, altissime *Washingtoniae graciles*, o palme del deserto, separate dal resto della vegetazione retrostante (normali alberi di grosso fusto da foresta europea: querce, lecci, platani, ippocastani, eccetera), e con attorno un bel tratto di prato. Ebbene, ogni qualvolta passavamo dalle loro parti, Micòl aveva per il gruppo solitario delle *Washingtoniae* sempre nuove parole di tenerezza. «Ecco là i miei sette vecchioni» poteva dire. «Guarda

⁴² *Ivi*, 59.

⁴³ *Ivi*, 26.

che barbe venerande hanno!» Sul serio, insisteva: non parevano anche a me sette eremiti della Tebaide, asciugati dal sole e dai digiuni? Quanta eleganza, quanta santità in quei loro tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi! Assomigliavano ad altrettanti San Giovanni Battista, veramente, nutriti di sole locuste. Ma le sue simpatie, già l'ho detto, non erano affatto circoscritte agli alberi esotici. Per un platano enorme, dal tronco biancastro e bitorzoluto più grosso di quello di qualsiasi altro albero del giardino e, credo, dell'intera provincia, la sua ammirazione sconfinava nella riverenza. Naturalmente non era stata la «nonna Josette» a piantarlo, bensì Ercole I d'Este in persona, magari, o Lucrezia Borgia. «Ha quasi cinquecento anni, capisci?» sussurrava, sbarrando gli occhi. «Pensa un po' quante ne deve aver viste, di cose, da quando è venuto al mondo!». E sembrava che gli occhi e le orecchie ce li avesse anche lui, il platano gigantesco: occhi per vederci e orecchie per ascoltarci. Per gli alberi da frutta, ai quali era riservata una larga fascia di terreno al riparo dai venti del nord ed esposta al sole immediatamente a ridosso della Mura degli Angeli, Micòl nutriva un affetto molto simile – avevo notato – a quello che mostrava nei riguardi di Perotti e di tutti i membri della sua famiglia.⁴⁴

Ma all'inizio lo stesso protagonista, in modo sintetico, così si esprime:

Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci e perfino palme ed eucalipti, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere, e il terreno è già tornato da un pezzo come era una volta, quando Moisè Finzi-Contini lo acquistò dai marchesi Avogli: uno dei tanti grandi orti compresi dentro le mura urbane.⁴⁵

Morandi presenta tredici tele, alcune *Nature morte* di vetri, definite da Ascanio Forti, in un articolo pubblicato su *Il Resto del Carlino* del 22 marzo 1913, «compenetrazione di vetrerie in penombra» come quei lattimi in penombra, che Bassani descrive come segue:

Indicai le schiere dei lattimi, baluginanti in penombra sui palchi dei loro scaffali.⁴⁶

Oltre a Roberto Longhi, ad aver influenzato profondamente la formazione artistica di Bassani furono Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte che fondò *Critica d'arte* (cui collaborò anche Longhi) e che frequentò in-

⁴⁴ *Ivi*, 60.

⁴⁵ *Ivi*, 13.

⁴⁶ *Ivi*, 116.

tensamente Bassani a Roma e Firenze e, come s'è visto, Francesco Arcan- geli, che succederà a Longhi nella cattedra di Storia dell'arte di Bologna, entrambi grandi conoscitori dell'opera di Cavaglieri.

Se Morandi ha avuto un ruolo nella visione e nella rappresentazio- ne del giardino in Bassani, Mario Oddone Cavaglieri ha avuto un ruolo altrettanto incisivo per quanto concerne gli interni e la principale figura femminile del romanzo, Micòl.

Bassani dichiarò in diverse interviste che il personaggio di Micòl non è direttamente ispirato a nessuna donna in particolare. La sua condizione e il suo carattere, infatti, simboleggiano la condizione della ricca borghesia ebraica che, nel periodo in cui si ambienta il romanzo, ossia durante la persecuzione razziale, si chiude in se stessa piuttosto che prendere coscienza di ciò che sta accadendo, e vive con snobismo e sufficienza la pro- gressiva compressione dei propri diritti.

Bassani, pur mettendo in scena la storia all'interno di una famiglia aristocratica, rappresenta la nobiltà in modo silenzioso e la sua ricchezza in modo che passi *inaperçue*. Nel romanzo di Bassani non compaiono mai le parole *lusso, sfarzo, ricchezza, opulenza, sontuosità, sfoggio*, e neanche *ricco* o *ricca*, e la stessa parola *bellezza* compare solo due volte, una rivolta semplicemente a un sonetto e l'altra accompagnata all'aggettivo *altera* nei confronti della nonna Regina.

Anche il pittore Mario Cavaglieri, nato da benestante famiglia ebraica, rappresenta una società che appare assai distante dalla guerra, sospesa in una serena atmosfera di fragile benessere. In questo contesto, Cavaglie- ri incastona dei ritratti femminili (sempre la stessa donna, sua compagna di vita e sua modella Giulietta) con caratteristiche di bellezza e ricchezza in cui è forte l'assenza di emozione o di esplicita sensualità.

Cavaglieri, invitato da Longhi a partecipare alla prima Biennale del dopoguerra (1948), riformato al servizio civile, potrà ignorare la guerra e dipingere quel ciclo di interni con ritratti femminili in una fase definita dagli storici dell'arte i suoi «anni brillanti» (tra il 1911 e il 1922). Da uno studio affacciato tramite grandi vetrate su un vasto giardino realizzerà i suoi grandi quadri, nei quali ogni figura è inserita in uno spazio senza profondità, come figure di un arazzo sontuoso⁴⁷. L'ambiente e gli arredi, fino all'ultima suppellettile, sono esaltati come protagonisti, con tutta la forza di colori intensi e puri. È di questo periodo *La sala disabitata* che Bassani volle riprodurre sulla copertina dell'edizione einaudiana del 1956 de *Le cinque storie ferraresi*. Dall'Italia Cavaglieri si trasferirà poi a

⁴⁷ Dentice 2007.

Peyloubère, in Francia, ma nel '43 decise di tornare in Italia per via delle persecuzioni.

Il rapporto tra Bassani e Cavaglieri viene bene approfondito dagli studi in merito di Roberto Tassi, come nel brano che segue:

Era un ebreo veneto, nato a Rovigo, uomo, a quanto sembra, e anche risulta dall'opera, molto raffinato, di estrazione alto borghese, elegante, poco incline alle compagnie, follemente innamorato di Juliette, che è la protagonista della sua pittura. Un artista per ogni verso eccentrico, difficile da far entrare nelle storie. Giorgio Bassani nel 1946, basandosi su un solo quadro, ma eccezionale, quello della collezione Longhi, ha dato del mondo di Cavaglieri una interpretazione, che a mio avviso, resta fondamentale; ha animato quella *Sala di campagna* con bella invenzione narrativa, ha intuito il significato degli oggetti, dell'atmosfera, dell'interno vissuto.⁴⁸

Cavaglieri, attraverso un cromatismo aggressivo dominato però da toni freddi, alle volte presenti anche nei colori più caldi, ritrae figure femminili prive di passione, seppellendo scomode possibilità erotiche nella sovrabbondanza delle decorazioni della stanza e del vestiario elegante.

La stessa apparente estraneità alle passioni caratterizza l'agire di Micòl, giovane donna superficiale che ama giocare con le parole come con i sentimenti altrui, offrendosi ma poi ritraendosi, lasciando solo, appunto, una scia di parole: «[...] le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire»⁴⁹. La prima volta che Giorgio la bacia, Micòl si limita a lasciarlo fare, con aria di fastidio e supportazione insieme:

Mi staccai lentamente. Adesso lei era lì, il viso a venti centimetri dal mio. La fissavo senza parlare né muovermi, incredulo, già incredulo. Addossata allo stipite della porta, le spalle coperte da uno scialle di lana nero, anche lei mi fissava in silenzio. Mi guardava negli occhi, e il suo sguardo entrava in me dritto, sicuro, duro: con la limpida inesorabilità di una spada.⁵⁰

Micòl, appena dopo il bacio, riprende a parlare della neve in giardino, della sua tesi, e a ridere in modo squillante, però già avvoltata dalla rassegnazione per qualcosa di indicibile che sarebbe successo di lì a pochi anni, qualcosa che non poteva sapere, immaginare, e che Giorgio Bassani ha deciso di non descrivere.

⁴⁸ Tassi 1978, 34-35.

⁴⁹ *Ivi*, 7.

⁵⁰ *Ivi*, 103.

La spensieratezza, la superficialità, l'assenza di emozioni nelle ricche donne e negli interni di Cavaglieri esprimono la stessa aristocratica leggerezza di Micòl. Personaggio che, evidente proiezione di una giovinezza inventata, maneggia silenzi, collere e pensieri amorosi. E quando Malnate, il suo amante, dopo una partita di tennis, comincia i suoi comizi politici, Micòl lo prende in giro, al punto che Giorgio afferma che «a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo aborrisse, ad esso preferendo di gran lunga le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»⁵¹. E poiché anche il presente comincia a scolorire, non avendo più molto di cui nutrirsi, preferisce addirittura il passato: «[...] il caro, il dolce, il pio passato».

I dipinti di Cavaglieri offrono una visuale di uno stile di vita e di una opulenza che non esiste più, la sua *rêverie* è anzitutto nostalgia per un mondo tramontato, bellezze senza prezzo e irraggiungibili ma con la fragilità di bambole di porcellana.

Così come negli interni di Cavaglieri la ricchezza e l'agio sono testimoniati dalle suppellettili di pregio che riempiono la scena, anche gli interni della villa dei Finzi-Contini contengono la stessa sovrabbondanza di oggetti:

Ci trasferimmo così nello studio, il quale era una stanza poco meno vasta del salone del biliardo, ma impiccolita, resa anzi angusta, da una incredibile congerie di oggetti disparati.⁵²

Mobili e suppellettili, questi nostri muti e fedeli compagni di camera.⁵³

[...] che brivido raddomantico ogni volta che riusciva a scovarne qualcuno di nuovo, di raro! Volevo sapere quanti pezzi era arrivata a mettere insieme? Quasi duecento.⁵⁴

Un grosso mappamondo, poi un leggio, un microscopio, mezza dozzina di barometri, una cassaforte d'acciaio verniciata di rosso scuro, un candido lettino da ambulatorio medico, varie clessidre di diversa misura, un timpano d'ottone, un piccolo pianoforte verticale tedesco sormontato da due metronomi chiusi nei loro astucci a piramide, e molti altri oggetti, oltre a questi, di dubbio impiego e che non ricordo, conferivano all'ambiente un'aria da gabinetto faustiano.⁵⁵

⁵¹ *Ivi*, 158.

⁵² *Ivi*, 97.

⁵³ *Ivi*, 82.

⁵⁴ *Ivi*, 69.

⁵⁵ *Ivi*, 97.

Descrizioni di oggetti, che per certi versi contrastano, mentre per altri rassomigliano agli oggetti dei morti che compaiono all'inizio del romanzo nella necropoli di Cerveteri:

Letti funebri disposti dentro altrettante nicchie delle pareti di tufo, e adorna fittamente di stucchi policromi raffiguranti i cari, fidati oggetti della vita di tutti i giorni, zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, frecce, perfino cani da caccia e volatili di palude.⁵⁶

E nel *gabinetto faustiano* troviamo anche un quadro di una donna altezzosa che ha molte affinità con il quadro *Giovane donna con ventaglio* del 1920 di Cavaglieri:

La splendida dama bionda in esso effigiata, dritta in piedi, nude le spalle, il ventaglio nella mano guantata, e col serico strascico dell'abito bianco riportato in avanti a dare risalto alla lunghezza delle gambe e alla pienezza delle forme, altra non era, ovviamente, che la baronessa Josette Artom di Susegana. Che fronte di marmo, che occhi, che labbro sdegnoso, che petto! Pareva davvero una regina.⁵⁷

Nel suo personale linguaggio, che si articola attraverso vigorosi impasti pittorici caratterizzati da una gestualità della pennellata lineare e materica, Cavaglieri rivolge poca attenzione all'intento simbolista «preferendo alla vecchia e nuova mitografia una dimensione decisamente meno eroica, più legata al presente, secondo una prospettiva di edonismo intimo, quotidiano, domestico»⁵⁸. Ma l'oggettività di questo intimismo viene traslata da una tecnica vivace, dove il dato percettivo coinvolge le emozioni dello spettatore attraverso una semplificazione delle raffigurazioni, il che ci riporta a quella «riduzione al minimo della realtà» di cui abbiamo già parlato e che tanto Bassani apprezzava in Morandi.

Sottofondo dell'opera di Cavaglieri sono stati per molti anni il Déco, la *belle époque*, la Grande Guerra e l'universo dei salotti delle ricche famiglie e dell'aristocrazia che condividevano con i protagonisti de *Il giardino* l'obiettivo di ricostruire «la freschezza sensoriale del passato»⁵⁹. Il giardino in cui si ambienta il capolavoro di Bassani, magico-dolente, borghese e decadente, circondato di solitudine, i parchi tra tombe e mura, dove un dolore implicito, silenzioso, lacera la vita di continuo (dall'amore non corrisposto alla persecuzione razziale), sono sulla linea di quel simbolismo

⁵⁶ *Ivi*, 8.

⁵⁷ *Ivi*, 98.

⁵⁸ Degl'Innocenti 2007, 2.

⁵⁹ *Ivi*, 2.

crepuscolare cui hanno attinto molti pittori e poeti ferraresi, e la traduzione della visione di Cavaglieri nella rappresentazione del giardino va colta nell'attimo prima che la bellezza ceda il campo alla morte e a una tragedia non più personale, ma storica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antognini - Rodica
Diaconescu Blumenfeld 2012 R. Antognini - R. Rodica Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012.
- Arcangeli 1981 F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1981.
- Bandera 2010 M.C. Bandera (a cura di), *Morandi. L'essenza del paesaggio*, Catalogo della mostra (Alba, 16 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011), Milano, 24ore Cultura, 2010.
- Bassani 1935 G. Bassani, «Terza Classe», *Corriere padano*, 1 maggio 1935.
- Bassani 1936 G. Bassani, «I mendicanti», *Corriere padano*, 22 marzo 1936.
- Bassani 1937 G. Bassani, «Caduta dell'amicizia», *Corriere padano*, 3 luglio 1937.
- Bassani 1947 G. Bassani, «Visita agli studi di Guttuso, Mazzacurati e Leoncillo», *Il mondo europeo* 1 (ottobre 1947).
- Bassani 1953 G. Bassani, «Un inedito di Mario Cavaglieri», *Paragone* 39 (1953).
- Bassani 1974 G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974.
- Bassani 2006 G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bassani Pacht 2004 P. Bassani Pacht, «Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura», in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, Catalogo della mostra (Roma, 2 dicembre 2004 - 27 gennaio 2005), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004.
- Bassani Pacht 2006 P. Bassani Pacht, «Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi», *Paragone-Letteratura* 63-65 (febbraio-giugno 2006).
- Bazzocchi 2006 M.A. Bazzocchi, «Longhi, Bassani e le modalità del vedere», *Paragone-Letteratura* 63-65 (febbraio-giugno 2006).

- Bologna 2007 C. Bologna, «Officina ferrarese di Roberto Longhi», in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Torino, Einaudi, 2007.
- Brandi 1942 C. Brandi, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942.
- Cangeri 2006 F. Cangeri, *Il significato del giardino nel romanzo*, München, Grin, 2006.
- Castaldi - Molinari 2005 R. Castaldi - A. Molinari (a cura di), *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto, 2005.
- Chierici 1994 M. Chierici, «Bassani: la mia Ferrara ovvero un romanzo italiano», *Il Corriere della Sera*, 23 agosto 1994.
- Cotroneo - Bassani 2001 R. Cotroneo - P. Bassani (a cura di), *G. Bassani, Opere*, Milano, Mondadori, 2001.
- Crispolti 1971 E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Assisi - Roma, Carocci, 1971.
- Degl'Innocenti 2007 C. Degl'Innocenti, «Mario Cavaglieri. Un Maestro conosciuto da pochi», in Sgarbi 2007.
- Dentice 2007 F. Dentice, «Mario Cavaglieri. Quel dandy che incontrò pittura e amore», *la Repubblica*, 19 marzo 2007.
- Dolfi 2003 A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Dolfi - Venturi 2006 A. Dolfi - G. Venturi (a cura di), *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni, 2006.
- Longhi 1980 R. Longhi, *Scritti giovanili*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Longo 2012 F. Longo, «Lettura retorica del Giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani», in Antognini - Rodica Diaconescu Blumenfeld 2012.
- Nezri-Dufour 2011 S. Nezri-Dufour, *Il giardino dei Finzi-Contini: una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernandel, 2011.
- Pagliara 2007 M. Pagliara (a cura di), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2007.
- Pasquali 2007 M. Pasquali (a cura di), *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Firenze, Noèdizioni, 2007.
- Pieri - Mascaretti 2008 P. Pieri - V. Mascaretti (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS, 2008.
- Prebys 2010 P. Prebys (a cura di), *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, I, Ferrara, Edisai, 2010.
- Sgarbi 2006 V. Sgarbi (a cura di), *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcan-*

- geli, Catalogo della mostra (Ravenna, 19 marzo - 23 luglio 2006), Milano, Electa, 2006.
- Sgarbi 2007 V. Sgarbi (a cura di), *Mario Cavaglieri*, Catalogo della mostra (Rovigo, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Torino, Allemandi & C., 2007.
- Tassi 1978 R. Tassi, *M. Cavaglieri 1887-1969*, Catalogo della mostra (Rovigo, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di, 1978.
- Varese 1999 R. Varese, «Filippo De Pisis e la rappresentazione di Ferrara», *Critica d'arte* 1 (1999).
- Venturi 2007 G. Venturi, «Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani», in M. Pagliuca (a cura di), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2007.
- Venturi 2012 G. Venturi, «Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani», in R. Antognini - R. Rodica Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012.
- Vitali 1983 L. Vitali, *Morandi*, Catalogo generale, II, Milano, Electa, 1983.