

24.

## LE TECNICHE DEL VEDERE NELL'OPERA DI GIORGIO BASSANI

*Gianni Venturi*

Ritornare ancora sulla tecnica del vedere in Bassani intesa come possibilità narrativa <sup>1</sup> sembrerebbe ormai ripetere un dato acquisito non fosse che la preziosa e monumentale opera curata da Portia Prebys <sup>2</sup> non ci offrisse materia di riflessione, questa volta, riferendosi al contatto di quegli artisti che allungano la lista di coloro che direttamente hanno influenzato non solo il paratesto bassaniano – vale a dire di coloro che esercitarono direttamente la loro influenza sulla costruzione dell'opera – ma addirittura ne hanno determinato la modalità dello scrivere: primo fra tutti Giorgio Morandi.

La necessità bassaniana consiste nell'accompagnare o rendere capibile la tecnica narrativa del 'vedere' attraverso il paratesto affidato alla illustrazione della copertina ma anche, nel caso dell'inserimento nel *Giardino dei Finzi-Contini* 1962, di una acquaforte di Morandi in funzione memoriale; una testimonianza assai singolare e decisiva per capire un procedimento che necessita del testo pittorico o visivo per rafforzare la parola o talvolta per spiegarla.

Dunque il paratesto se è un modo di ampliare il testo o di metterne in luce le valenze segrete, è necessario indagarlo senza lasciarsi andare a un troppo corrivo paragone di *ut pictura poësis*. Occorre capire perché quelle riproduzioni, quei quadri, quelle scelte potessero e dovessero far parte di quella poetica implicita che Bassani tende a recepire non solo dal primo conclamato maestro, Roberto Longhi <sup>3</sup>, e anche dalla

---

<sup>1</sup> Cfr. Venturi 2007, 154-179; Venturi 2008, 33-54.

<sup>2</sup> Prebys 2010, I e II.

<sup>3</sup> Bazzocchi 2006.

frequentazione di Carlo Ludovico Ragghianti, compagno degli anni resistenziali a Roma e a Firenze, ma soprattutto dall'opera e dal metodo di Francesco Arcangeli, allievo di Longhi e successore del maestro sulla cattedra di storia dell'arte a Bologna <sup>4</sup>. Con queste indicazioni non si vuole ripercorrere le strade malfide dello 'spirito del mondo', di *'Kulturgeschichte'* – o quantomeno discutere sulla competenza artistica di Bassani, del resto efficacemente comprovata dai suoi interventi di critica d'arte –, bensì cogliere semmai nelle indicazioni di quelle pitture, di quegli autori scelti, di quelle rappresentazioni della realtà, le spie o tracce del modo di narrare dello scrittore e soprattutto del modo di 'vedere'. Bassani, ne siamo consapevoli, non vuole indirizzare il lettore a interpretare il racconto 'attraverso' quei pittori. La sua è una scelta d'autore che propone *una* sua visione del narrare che necessariamente non deve coincidere con quella del lettore; è una dichiarazione di poetica che molto spesso s'accompagna a un'analisi del quadro, come nel caso emblematico di Cavaglieri, riproposto due volte e nella edizione einaudiana delle *Cinque storie ferraresi* del '56 e nel mondadoriano *Dentro le mura* del '61. Cavaglieri, con De Pisis, de Staël, Corsi, Bacon, Morandi (oltre al meno necessitante Balla in copertina all'*Odore del fieno*) <sup>5</sup> è un pittore che fa parte della 'scuderia' di Longhi, mentre tutti gli altri sono scelte, acutissime, dei pittori moderni privilegiati da Arcangeli, esemplificativi di quel momento fondante del pensiero del critico tra naturalismo e informale. Alle suggestioni di costoro si aggiunge, in tempi più recenti, la sconvolgente adesione al mondo di Francis Bacon, l'artista che gli è più vicino nell'ultima produzione confermata, in copertina, dalla riproduzione di un quadro di Bacon in diretto colloquio con il romanzo più difficile e più nuovo di Bassani: *L'airone* <sup>6</sup>. La lunga fedeltà di Bassani al mondo dell'arte legata alle sue aspirazioni giovanili, è in qualche modo connessa con una ricerca estremamente sottile e profonda condotta sulla e con l'arte contemporanea tanto da far emergere in modo tangibile quel nodo di rapporti complessi e affidati, più che alle pagine di critica d'arte esercitate nel suo lungo sodalizio

---

<sup>4</sup> Una testimonianza di quella amicizia e del suo sviluppo è quella rilasciata da Bianca Arcangeli a Chiara Bortoluzzi e Luca Bossi (Bortoluzzi-Bossi 2005, 31-38). Si veda anche Arcangeli 2006, 19-22.

<sup>5</sup> Giacomo Balla, *Un angolo tranquillo*, 1946.

<sup>6</sup> Cfr. Dolfi 2003, in particolare il capitolo *Un iter malinconico da Morandi a Bacon*, 89-106. Riferimenti a Bacon anche in Dolfi 2006, 143-155. Sulla vita e l'opera di Bacon si vedano Deleuze 2008; Ficacci 2005; Maubert 2009; Sylvester 2003; Peppiatt 2009; Chiappini 2008.

con *Paragone*<sup>7</sup>, alla fondamentale consentaneità di ricerca con quello che più di Longhi è stato il suo punto di riferimento più costante e importante, Francesco Arcangeli. Dei paratesti privilegeremo quelli che possano mettere in luce quel particolare modo di vedere – e quindi descrivere – sia gli interni che gli esterni. È tuttavia necessario procedere ad un esame statistico delle copertine e dei soggetti rappresentati per tentare di concludere come la 'fisicità' della pittura invocata da Arcangeli si proietti come un cono d'ombra sulle scelte non solo tematiche dello scrittore ferrarese.

Interni:

Mario Cavaglieri, *Sala di campagna* (1915) per le *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi 1956<sup>8</sup>; dello stesso, *Interno* (1959) per *Dentro le mura*, Milano, Mondadori 1961.

Carlo Corsi, *Interno* (1960) per *Dietro la porta*, Torino, Einaudi 1964.

Esterni:

Giorgio Morandi, *Strada bianca*<sup>9</sup> (1941), olio, per *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi 1960; *Paesaggio*, acquaforte (1930 circa) per *L'alba ai vetri. Poesie 1942-50*<sup>10</sup>; *Campo di tennis ai Giardini Margherita a Bologna*, acquaforte (1923) per l'illustrazione del *Giardino dei Finzi-Contini*.

Mino Maccari, [*La passeggiata*] acquaforte per *La passeggiata prima di cena*, Firenze, Sansoni 1953; dello stesso, acquaforte per la copertina de *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, Pisa, Nistri-Lischi 1955.

Giacomo Balla, *Angolo tranquillo* (1946) per *L'odore del fieno*, Milano, Mondadori 1972.

---

<sup>7</sup> Cfr. Biagini 2006, 181-200.

<sup>8</sup> Il titolo dell'opera di Cavaglieri ha subito diverse variazioni. Nel 1915 era stato esposto alla Mostra della Secessione a Roma come *Interno*. La copertina delle *Cinque storie ferraresi* (ripresa anche per l'edizione 1995) porta la dizione *La sala disabitata*. Quello corretto rimane *La sala di campagna*.

<sup>9</sup> La dicitura «paesaggio» riportata nella sovraccoperta non è esatta. A questa si adegua il catalogo della mostra *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri* 2004. Si veda il catalogo della mostra *L'opera di Giorgio Morandi* 1966 al n. 62 che riporta il titolo esatto.

<sup>10</sup> «L. 194 mm., a. 175mm. Acquaforte su rame». La lastra, che è il rovescio della *Natura morta* [*Vari oggetti sul tavolo*, 1931, n. 87, Vitali 1964], si trova presso la Calcografia Nazionale, Roma. Firmata in alto in centro: «Morandi». Vitali 1964, n. 20. Il *Paesaggio*, con la *Natura morta* 1931 è stato esposto alla mostra commemorativa di Morandi del 1973: *Giorgio Morandi (1890-1964)* 1973, n. 52.

Acquaforte di un esterno, non riconosciuta e senza titolo nel risvolto di copertina, per *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi 1966.

Figure:

Filippo De Pisis, *Nudo di ragazzo disteso*, (1932), acquerello per *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi 1958 <sup>11</sup>.

Pablo Picasso, *La guerra* (particolare), per *Una notte del '43*, Torino, Einaudi 1960.

Nicolas de Staël, *Nu couché bleu*, olio, (1955) per *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi 1962.

Francis Bacon, *Figure on the Couch*, olio, (1962) per *L'airone*, Milano, Mondadori 1968 <sup>12</sup>.

Gioietta Fioroni, *Figura femminile* [probabilmente Micòl con lo sfondo del castello estense], *gouache* per *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori 1974 <sup>13</sup>.

L'edizione *ne varietur*. *Il romanzo di Ferrara* del 1980 non ha illustrazione di copertina <sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Avrei qualche perplessità nel ricondurre ad una scelta autonoma di Bassani le copertine dei tardi anni ottanta se non condizionata da una strategia editoriale che privilegia per le copertine negli Oscar Mondadori, opere di Filippo De Pisis: *Testa di ragazzo*, 1926, per *Gli occhiali d'oro* (Milano, Oscar Mondadori 1983) e dello stesso, la sublime *Ultima natura morta marina (La penna)*, 1953, per *Dietro la porta* (Milano, Oscar Mondadori 1984); ma anche di De Pisis, *Nudino sulla pelle di tigre*, 1931, per *Dietro la porta* (Milano, Mondadori 1985); o per *Il romanzo di Ferrara* (Milano, Oscar Mondadori 1984), 2 voll. in cofanetto su cui è riportato di De Pisis, *La pavoncella morta*, 1927; nel I vol., De Pisis, *Omaggio a Rubens*, 1931, e nel II ancora di De Pisis, *Ultima natura morta (La penna)*, 1953. Singolare la scelta di Giorgio De Chirico, *L'ora del silenzio*, 1943, per *Gli occhiali d'oro* (Milano, Garzanti 'gli Elefanti' 1986). Ringrazio Portia Prebys per l'accurata ricerca. Una scelta, in questo caso capace di stimolare il rapporto Bassani-Longhi avviene con la riedizione delle *Cinque storie ferraresi* del 2003. Scompare Cavaglieri e al suo posto un indicativo *Paesaggio* di Morandi del 1911, in collezione Vitali, Milano. È certamente una scelta indicativa e conseguente, ma vanificante la implicita critica sulla borghesia ferrarese che Bassani assegnava a quel quadro e alla sua interpretazione. Anche nella post-fazione di Cesare Segre, d'altra parte è ribadita la politicità della scrittura bassaniana e la convinzione di potere definire Bassani «un narratore morale»: Bassani 2003.

<sup>12</sup> Potrebbe essere un caso, ma la positura delle figure di De Pisis, Staël e Bacon è sempre quella di un 'nudo disteso'.

<sup>13</sup> Il progetto della copertina, firmato da Bassani e dalla Fioroni è stato esposto alle mostre di Roma, 2005 e Parigi, 2006. Cfr. i cataloghi delle rispettive mostre in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri* 2004.

<sup>14</sup> Portia Prebys mi conferma ciò che testimoniò ad Anna Dolfi. Bassani voleva per *Il romanzo di Ferrara* la riproduzione di un quadro di Francis Bacon che richiese a

Vediamo ora come questi artisti ebbero la loro consacrazione italiana negli scritti dei maestri e compagni storici dell'arte.

Di Cavaglieri Bassani privilegia, come si è scritto, due quadri: *Sala di campagna* (particolare), 1915, per *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi 1956 (in tutte le edizioni citato come *Sala disabitata*), e *Interno*, 1959, per *Dentro le mura*, Milano, Mondadori 1976. Roberto Longhi su *Il tempo* del 23 maggio 1919<sup>15</sup> dedica un folgorante ritratto del pittore, elevato da «pittore alla moda» a vero artista per i valori coloristici, («i vermi di colore»), quasi primordiali che lo avvicinano alla pittura di Vuillard e del giovane Matisse. C'è un periodo della pirotecnica prosa di Longhi che ci interessa e che sicuramente Bassani conosceva:

Nella *Sala di campagna* [...], nuovi filoni cromatici sono sfruttati da arredi dove la materiale ricchezza è sbandita, come nei cortinaggi a semplici doghe di colore, soavi prodotti dei tappezzieri di provincia: nel *Guardaroba* – che col precedente è uno dei quadri più forti che l'Italia abbia fino ad oggi sacrificato sull'ara scintillante degli impressionismi – Cavaglieri dimostra di sapere ormai cantare all'improvviso anche su chiavi sprezzate e modeste; poiché è dolcemente inaspettato e nuovo incastonare il turchese e i rubini di questa livrea di guardaportone in un cerchio ferrigno di bruni [...].<sup>16</sup>

Nel 1919 Longhi compra la *Sala di campagna*<sup>17</sup> e nel 1949, come Bassani scrive nel saggio sul pittore<sup>18</sup>, lo scrittore vede il dipinto a Roma a casa Longhi e ne diventa in qualche modo l'interprete più autorevole. Lo si deduce dalla mostra retrospettiva del pittore tenutasi a Rovigo nel 1978<sup>19</sup>, una mostra che raccoglie nell'imponente comitato scientifico il meglio della scuola longhiana e non solo, da Mina Gregori a Roberto

---

Mondadori. La casa editrice inoltrò la richiesta al grande pittore che tuttavia rifiutò. Dal rifiuto la decisione di non usare una sovraccoperta che non fosse in sintonia con ciò che, nel momento conclusivo della sua opera, poteva esprimere la sua scelta esistenziale e artistica come era stato negli altri momenti della sua produzione in una sintonia del 'vedere' il mondo.

<sup>15</sup> La si legge ora in Longhi 1980, 433-435, da cui si cita.

<sup>16</sup> *Ivi*, 434-435.

<sup>17</sup> Ora in Fondazione Roberto Longhi a Firenze. Nelle due recentissime esposizioni su Bassani a Roma e a Parigi, il quadro viene riproposto nel contesto dei memorabilia bassaniani. Cfr. Bassani 2004, 104 e n. 14 con illustrazione e la traduzione del testo di Paola Bassani in *Giorgio Bassani. Le jardin des livres* 2006, 114 e n. 14 con illustrazione.

<sup>18</sup> Bassani 1953, ora Id. 1998, 1096-1098.

<sup>19</sup> *Mario Cavaglieri* 1978. Non tiene gran conto per qualche possibile novità nella sistemazione critica del pittore rifarsi al catalogo della recente mostra su Cavaglieri a Rovigo (Sgarbi 2007). Utili informazioni in questo catalogo offre il saggio di Bandera 2007, 42-45.

Tassi, fra gli altri. Il primo nome della lista è quello di Giorgio Bassani che aveva consacrato la fama di Cavaglieri non solo con il magistrale saggio ma anche con la scelta delle copertine dei suoi romanzi. L'utilissima rassegna critica che accompagna il catalogo è straordinariamente indicativa non solo per le motivazioni pittoriche che già Longhi e Giuseppe Raimondi avevano confermato nei loro scritti di qualche decennio prima, ma per la capacità di Bassani di avere suggestionato non poco l'opinione degli storici d'arte come si rileva soprattutto nel saggio di Roberto Tassi. Unica lacuna della preziosa rassegna – ma assai singolare nonostante l'amicizia che legava Bassani a Ragghianti, finissimo interprete della pittura di Cavaglieri – è l'esclusione del critico motivata in maniera lampante per motivi di scuola. Si legga lo scritto di Tassi, prezioso per capire come Bassani poteva 'vedere' gli interni attraverso la pittura di un artista a lui così affine. Lo scrittore aveva concluso il suo saggio del 1953 con una straordinaria evocazione *visiva* degli interni di Cavaglieri, come se il pittore ebreo e rodigino potesse aver interpretato nelle sue stanze così affollate e luminose nello stesso tempo, il meglio di quella borghesia ferrarese che invano aveva tentato di sostituirsi alla grande aristocrazia di cui aveva comprato le dimore, gli oggetti ma non la capacità selettiva del gusto, della rappresentazione alta del potere:

La casa è rimasta vuota. La luce che penetra e inonda, promette vita, pace sicurezza. Nulla cambierà mai qui.

Una società non s'inventa: ed è forse per questo che gli esempi pur recenti del nostro realismo pittorico, fondati tutti, come sono necessariamente su generose ipotesi sociali, risultano tanto meno convincenti di questa immagine realistica dell'*high society*<sup>20</sup> padana di quarant'anni fa.<sup>21</sup>

«Nulla cambierà qui»: il sogno mortuario di Micòl che ama la vita. Una condizione 'ferrarese', se per Ferrara s'intende un'allegoria più che una metafora<sup>22</sup>. La vita come chiuso recinto dove, come nei quadri di

---

<sup>20</sup> Nel risvolto di copertina de *Il romanzo di Ferrara* (Bassani 1974) si ritorna in modo assai vicino allo scritto su Cavaglieri sul tema della borghesia ferrarese: «Chi sono? [i personaggi del romanzo] Borghesi, i più, grandi e piccini: come la stragrande maggioranza degli abitanti di Ferrara».

<sup>21</sup> *Mario Cavaglieri*, in Bassani 1998, 1098.

<sup>22</sup> Istruttivo il rapporto che Bassani istituisce tra la pittura del rodigino Cavaglieri e la scultura del ferrarese Annibale Zucchini amico di Melli e di De Pisis. «Annibale Zucchini è ferrarese ... e vive a Ferrara. Questa circostanza rappresenta un'eccezione apparente alla regola secondo la quale, gli artisti, in questa città, anche se ci nascono, non risiedono volentieri». L'evasione da Ferrara per lo scultore consiste nel non partecipare alla vita sociale, una specie di invisibilità che lo porta a registrare nelle sue figure, quelli che,

Cavaglieri niente cambia: e l'eco potente dello scopritore del *Gattopardo* si riflette sul giudizio amaro e tragico di «una società non s'inventa». Un interno, per nulla proustiano come azzardò forse per attrazione mentale Giuseppe Raimondi<sup>23</sup>, che si rimpalla tra la pittura di Cavaglieri e le consonanze letterarie di Bassani, che attesta una vocazione all'arresto del tempo più che al suo recupero e che Micòl, la signora dei vetri, vagheggia, descrive e che pretende fissare nell'eterno presente in cui vuole imbozzolarsi per sfuggire ad una società ormai vittima e carnefice della storia. Bassani glosserà il destino dei propri personaggi in un risvolto di copertina sicuramente da lui stesso composto come mi ha confermato in occasione della laurea *honoris causa* che Ferrara gli conferì nel 1996: «Ciascuno di costoro si sente, ed è, *diverso* dall'ambiente circostante; e per ciò solo ne risulta escluso, irreparabilmente»<sup>24</sup>.

È con il saggio di Roberto Tassi<sup>25</sup> che viene chiaramente definito e analizzato il rapporto Bassani-Cavaglieri. Si leggano queste righe che il critico dedica al pittore rodigino e all'analisi bassaniana del suo lavoro:

---

dice Bassani, l'artista chiama i suoi 'ritratti' (ed ecco svelata l'apparente incongruenza del titolo: pittore invece che scultore) e che testimoniano il suo amore per la città che è «un rapporto profondo, intimo che interessa soprattutto il cuore e l'intelligenza». Sono parole che ritorneranno nelle interviste concesse da Bassani a commento del suo complesso e difficile rapporto con la città e con quella tenace aporia di per sé poco credibile che si chiama 'ferraresità'. Sembra che rispetto a Cavaglieri e al tema del «nulla cambierà qui» la sensibilità bassaniana, penso dettata dalla spinta dantesca della *gens nova*, attesti questa consapevolezza di un ricambio della società rappresentata dalle teste in terracotta e in bronzo i «suoi 'omini', le sue donnette clericali» che nella sua solitudine, nel suo eseguire 'basso' ancora una volta, sottolinea Bassani, ci offrono una interpretazione etica dell'arte: «La Ferrara che lui predilige non è quella delle grandi strade ducali che danno direttamente nella campagna verde e felice» ma quella che nelle sere d'estate, «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». Bassani 1950 (Prebys 2010, I, S68, 103).

<sup>23</sup> Instaurando un parallelo tra la pittura di fine Ottocento e inizi secolo, Raimondi notava che l'intimismo di Cavaglieri dagli illustri precedenti «ripresero fiato al tempo del secondo Impero, in forme nostalgiche e reazionarie, artisticamente parlando, con la pittura della piccola borghesia dell'epoca naturalista, quando la pittura di tale etichetta non ebbe grandi esempi da contrapporre al naturalismo letterario di Flaubert, per rinascere con il naturalismo minore di Maupassant, o meglio con i rimedi più lirici e poetici di questo: con quello che realizzò la scarsa opera di Jules Renard e di Charles Louis-Philippe, da cui prolificò Gide, e Proust stesso» (Raimondi 1978, 25-26). Non stupisce allora che Raimondi in una recensione apparsa sul *Resto del Carlino* del 1975, titolasse l'articolo *La recherche* di Cavaglieri.

<sup>24</sup> Risvolto cit. della copertina di Bassani 1974 (*Il romanzo di Ferrara*).

<sup>25</sup> Un altro elemento che serve a comporre il raffinato intreccio delle scelte e delle affinità elettive è rappresentato dal carteggio tra Tassi e Arcangeli: Iori 2006.

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 [*sic!*], 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. E forse i rapporti di ambiente, tra la pittura di Cavaglieri, o almeno, un suo lato, e la narrativa di Bassani, anch'essa per una sua parte, andrebbero guardati con un po' di attenzione e allora si potrebbero trovare delle risposdenze, molto più reali e utili di quelle, nominate da quasi tutti i commentatori, ma in verità prive di ogni giustificazione con Proust [...] Ma negli interni in cui gli oggetti hanno tanto valore, si crea un'atmosfera, che non è quella di Vuillard, ma più complicata e crudele; i personaggi, pur così appiattiti, vivono; nascono racconti. L'occhio acuto di Bassani aveva cominciato a vederne, e a riferircene, uno.<sup>26</sup>

Gli oggetti che creano l'interno, come acutamente sottolinea Tassi, producono narrazione: «nascono racconti». I racconti dei Finzi-Contini, di Micòl, di Alberto la cui latente 'differenza' è sottolineata dal nudino di De Pisis, altro fattore di racconti.

Nel 1962 si apre alla romana Galleria dell'Obelisco, presentata da Irene Brin e Gaspero del Corso una mostra di Eva Carocci Vedres nata a Firenze da genitori ungheresi. Il catalogo prelude con una lettera di Elsa Morante alla pittrice e una presentazione di Bassani. È ormai nota l'incomprensione tra i due grandissimi scrittori ed è veramente raro trovare un punto d'incontro che qui si concretizza nel concetto di «interno». Scrive la Morante:

Ora – per quanto l'attributo di dilettante non escluda affatto doni di grazia – ben altra è la grazia che mi si è fatta oggi riconoscere nella tua pittura! Soprattutto nei tuoi *interni*, i quali, sebbene *senza figure*, suggeriscono per intima virtù d'arte la forma vivente ed affettuosa dell'ospite che li abita ogni giorno e che dentro ogni quadretto si sente respirare là, in qualche angolo, pure se è discreta da non farcisi mai vedere. Si capisce che quell'ospite sei tu, ed anche in tal senso proprio (non solo nell'altro, assoluto, che ovviamente è valido per ogni opera d'arte) si può dire che questi ritratti reali delle tue stanze son altrettanti autoritratti tuoi.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Roberto Tassi in *Mario Cavaglieri* 1978, 34-35.

<sup>27</sup> Morante 1962. Cfr. Prebys 2010, I, S104, 112.



Nell'anno del *Giardino* non è di poco conto questa definizione d'interni che accomuna in questo caso due poetiche e due scritture così lontane tra di loro come quelle dello scrittore ferrarese e di Elsa Morante. Non dimentichiamo che in quell'anno, 1962, la Morante subisce il trauma più grande: il suicidio del suo compagno, il pittore Bill Morrow che si lancia da un grattacielo di New York. Di lui erano gli unici quadri appesi nell'appartamento di Via dell'Oca 2 dove ho incontrato per anni Elsa. Qui in attesa di concepire la più straziante rinuncia all'unico oggetto che rendeva l'umanità degna di essere vissuta, la bellezza, testimoniata in quel capolavoro che è *Aracoeli* (e alla bellezza rinuncia anche Bassani nell'*Airone*) ritornano i termini più caratteristici della sua invenzione poetica: 'grazia' e 'bellezza' intrecciate in questa straordinaria idea interni-autoritratto<sup>28</sup> che Bassani sentirà fondamentale e a cui si riallacerà nel saggio sulla Carrocci.

Bassani mette in luce la fine di quel patrimonio di «irrazionale vitalità» che aveva portato al potere il fascismo seguito dal momento in cui si rivelò «il proprio volto stupido e tirannico» Compito dell'artista e del poeta fu quello di «cantare la desolazione, lo squallore, l'alienata tristezza delle loro esistenze». Questo per lui fu l'insegnamento che venne da Firenze e dalla generazione di coloro che come Loria, Bonsanti, Montale o Rosai testimoniarono: «La loro tetraggine, la loro 'senile' disperazione, è quanto di migliore, di moralmente più valido abbia saputo produrre il nostro paese in quel decennio terribile». Il motivo dell'interno-autoritratto proposto dalla Morante è condiviso da Bassani che riflette a ben guardare la tematica dei *Finzi-Contini*, le scelte di Micòl e del «nostro» De Pisis come lei stessa aveva rivelato al telefono nelle conversazioni con l'io narrante<sup>29</sup>. De Pisis ritorna in questa singolare valutazione come «fiorentino» nel senso spiegato precedentemente. Di origine cioè ermetica e quindi fiorentina:

---

<sup>28</sup> Di una consimile ricerca è testimonianza per un autore tanto amato da Bassani quale è De Pisis il saggio di Ranieri Varese che sostiene con giusta causa che il ritratto di Ferrara non sta nella ridottissima iconografia della città compiuta dal pittore ma nelle sue nature morte. L'autoritratto depisissiano è Ferrara ma Ferrara è la sua pittura. Cfr. Varese 1999, 27-38.

<sup>29</sup> Bassani 1998, 424. L'acquerello del *Nudino disteso* in copertina alla prima edizione de *Gli occhiali d'oro* apparteneva a Claudio Savonuzzi critico d'arte, scrittore e sceneggiatore, figlio di uno dei martiri ebrei della lunga notte del '43. Bassani non solo per le comuni origini ferraresi lo frequentava anche a Roma condividendone le scelte di critica storica, specie, come ho scritto in altra sede, i pittori dell'ultimo Cinquecento ferrarese. Cfr. Savonuzzi 2004.

Come i suoi maestri d'arte e di vita fiorentini del decennio tra il '30 e il '40 (anche Morandi e De Pisis, in questo senso sono «fiorentini») Eva Carocci continua dunque a cantare, oggi, la propria debolezza, la propria femminile ed ermetica debolezza.<sup>30</sup>

In questo complesso interessarsi alla problematica sollevata dalla pittura d'interni e esterni il giudizio su Guttuso nel testo apparso su *Il mondo europeo* del 1947<sup>31</sup>, si focalizza per Bassani in due momenti separati e scanditi dalla guerra: da una parte l'intenso realismo e dall'altra una specie di «strana e intensa calma» quasi riflessione dopo il cataclisma. Un realismo che si spoglia della drammaticità più gridata di opere come la celebre *Crocifissione* per assumere toni più 'lirici', se il termine non potesse e non dovesse ingenerare confusione. Una – per usare le parole dello scrittore – «purificazione del suo linguaggio, e insieme una apertura maggiore del suo spirito». Siamo nel 1947; tre anni dopo in un'intervista alla radio e alla domanda rivolta a Cesare Pavese su chi fosse il più grande scrittore neorealista la risposta fu: Vittorio de Sica e *Ladri di biciclette!*

Bassani è ben consapevole della strada poi interpretata in modo esemplare da Arcangeli tra informale o astratto e neo realismo che per il critico diventa 'naturalismo'. La recentissima mostra curata da Spadoni a Ravenna<sup>32</sup> ne dà riprova e indica assai chiaramente la divaricazione e i percorsi tra Nuovo Realismo e Informale e nello stesso tempo l'intreccio di proposte, di aggregazioni di pittori che per un momento fecero un tratto di strada assieme e che si concluderà, insiste Spadoni, nella mostra italiana di Picasso del 1953 che ha permesso agli artisti italiani di trovare una propria forma d'espressione connettendosi col percorso europeo e non solo. A mio avviso, Bassani che vive la stagione romana della nuova arte fin dal suo apparire viene in qualche modo sollecitato a raccontare secondo stilemi e tematiche che con strumenti diversi gli artisti sperimentavano in quegli anni. Altro che narrativa legata ai moduli di tarde riprese proustiane o ottocentesche!

Commentando il passaggio degli studi degli artisti da via Margutta

---

<sup>30</sup> Catalogo della mostra (*Eva Carocci* 1962).

<sup>31</sup> Bassani 1947, 12-13. Pur nella occasionalità dell'intervento bassaniano va comunque notata una ulteriore conferma sulla coerenza delle scelte bassaniane in concomitanza con la scuola bolognese e il magistero di Arcangeli. Leoncillo è uno scultore di Arcangeli e la riprova è testimoniata dalla mostra dedicata a Leoncillo e curata da un finissimo studioso ora direttore della Galleria d'arte moderna di Ravenna e curatore delle mostre epocali su Longhi e Arcangeli, per cui si veda Spadoni 1983.

<sup>32</sup> Spadoni 2011.

a Villa Massimo, Bassani descrive il luogo, il paesaggio, l'«esterno» dunque, con accenti che ricordano il futuro «vedere» di Micòl quando descrive all'io narrante ciò che vede fuori dalla sua stanza:

Il vecchio parco della Villa, folto di quercie, di cipressi e di buie siepi di mortella (un profondo silenzio fascia la bassa, lunga, ugualmente divisa costruzione dove alloggiano e lavorano una ventina di persone) non sembra poter consentire nessuna specie di smanceria borghese. «Avoir une maison commode, propre et belle – un jardin tapissé d'espalliers odorants [...]». <sup>33</sup> Tutto qui per cospirare all'oblio di questo secolo meschino e feroce. Dall'interno degli studi il silenzio silvestre è incrinato soltanto dal sibilo di una piccola fontana settecentesca. Molta pace, molta nobiltà e «grandeur».

---

<sup>33</sup> Ringrazio la cara amica Enza Biagini che generosamente ha rintracciato la fonte dei versi citati, sconosciuti anche ai francesisti più accreditati. Si offrono qui le due versioni rintracciate del testo di Christophe Plantin (1514-1589), *Le bonheur du monde* (versione originale nel francese del Cinquecento): 1) *Avoir une maison commode, propre et belle, / Un jardin tapissé d'espalliers odorants, / Des fruits, d'excellent vin, peu de train, peu d'enfants, / Posséder seul sans bruit une femme fidèle. // N'avoir dettes, amour, ni procès, ni querelle. / Ni de partage à faire avecque ses parents, / Se contenter de peu, n'espérer rien des Grands, / Régler tous ses desseins sur un juste modèle. // Vivre avecque franchise et sans ambition. / S'adonner sans scrupule à la dévotion, / Dompter ses passions, les rendre obéissantes. // Conserver l'esprit libre, et le jugement fort, / Dire son chapelet en cultivant ses entes, / C'est attendre chez soi bien doucement la mort.* 2) *Avoir une maison commode, propre & belle, / Un jardin tapissé d'espalliers odorans, / Des fruits, d'excellent vin, peu de train, peu d'enfants, / Posseder seul, sans bruit, une femme fidèle. // N'avoir dettes, amour, ni procès, ni querelle, / Ni de partage à faire avecque ses parens, / Se contenter de peu, n'espérer rien des Grands, / Régler tous ses desseins sur un juste modèle. // Vivre avecque franchise & sans ambition, / S'adonner sans scrupule à la dévotion, / Dompter ses passions, les rendre obéissantes. // Conserver l'esprit libre, & le jugement fort, / Dire son Chapelet en cultivant des entes, / C'est attendre chez soi bien doucement la mort.* Christophe Plantin è stato tra i più grandi tipografi del Cinquecento. Nato a Tours, ben presto ottiene la licenza di stampare tutti i libri religiosi del dominio spagnolo. Nel 1581 diventa 'arcitipografo' dei Paesi Bassi e in collaborazione con i generi che aprono tipografie ad Anversa, Leyda e Parigi, s'impegna nell'opera principale, la pubblicazione di una Bibbia poliglotta (*Biblia hebraice, cbaldaice, graece et latine...*) patrocinata da Filippo II di Spagna che uscirà in 8 volumi tra il 1569 e il 1572. In contatto con i più grandi umanisti del tempo come lo Scaligero viene ritratto da Rubens, mentre le sue edizioni si espandono in tutta Europa: famosissime le stampe dei libri di Vesalio e di Ortelio. Alla sua morte l'impresa editoriale di Anversa passò al genero Jan Moretus, poi fu acquistata dalla città che nel 1876 la trasformò in museo. Una bibliografia imponente caratterizza l'attività editoriale di Plantin. Del sonetto divenuto in breve tempo famosissimo e citato in ogni antologia francese fino ad essere a tutt'oggi esempio di una vita che si rifà all'ideale classico, ad esempio Marziale («Vitam quale faciant beatiorem»), Klaniczay dà un'interpretazione legata alla «euforia stoica». Una composizione cioè che riflette, quasi sulle orme del quietismo, un ideale centrato sulla lontananza dal mondo e sull'io secondo il modello di stoicismo cristiano. In altre parole l'applicazione della dottrina stoica della sopravvivenza nel mondo così come è fatto. Cfr. Klaniczay-Kushner-Chavy 2000 [vol. 4, *Crises et essors nouveaux (1560-1610)*], 130 e 195.

Un nuovo classicismo – «nuovo realismo» dicono anche – non poteva trovare casa migliore di questa.<sup>34</sup>

La prima domanda che ci si può porre è quale sia stata la strada attraverso la quale lo scrittore è giunto a conoscere la poesia di Plantin. In quegli anni Bassani lavorava molto sulle traduzioni francesi dei contemporanei. Erano anni massacranti: l'insegnamento a Napoli e il ritorno in quella Roma che si preparava a diventare non solo la capitale della nazione recuperata ma anche la capitale culturale soppiantando come si sa una Firenze ormai in declino. Ma c'è un'ipotesi che mi riservo di chiarire e che si rifà a quel clima di straordinaria consapevolezza culturale attuata negli anni *bolognesi* e confermata dalla stesura di *Omaggio* apparsa in *Una città di pianura* pubblicata nel 1940 sotto lo pseudonimo di Giacomo Marchi<sup>35</sup>. Sono gli amici della Scuola Normale di Pisa e tutti sardi trasferiti a Ferrara: i due fratelli Dessì, Pinna, Varese a cui si aggiunge il giovane Bassani. Claudio Varese assieme a Carlo Ludovico Ragghianti compie un viaggio in Belgio nel 1936 e da lì ritorna con un imponente materiale di studio che solo in parte è stato pubblicato<sup>36</sup>. Il dattiloscritto originale molto ampio ora presso gli eredi Varese analizza la cultura belga tra arte e letteratura. Sapendo dunque l'intrinsechezza dei due intellettuali, Ragghianti e Varese, viene logico chiedersi se il nome di Plantin e del suo conosciutissimo sonetto non potesse essere stato citato o rammentato nelle conversazioni con il più giovane Bassani che dai tempi ferraresi delle sue prime prove coltiva la poesia francese.

In questo clima laborioso Bassani attende anche a quelle traduzioni di poeti francesi che successivamente appariranno nel fondamentale volume a cura di Attilio Bertolucci *Poesia straniera del Novecento*<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Bassani 1947, 12.

<sup>35</sup> In appendice a Bassani 1998, 1523-1526. Vedi ora Dolfi 2011.

<sup>36</sup> *Scorci di storia della pittura fiamminga nelle sue relazioni con l'arte italiana* «da un'opera di prossima pubblicazione presso la Regia Accademia d'Italia sui rapporti culturali tra Belgio e Italia», apparsa su *Studi Germanici*, II, 5-6, 523-625. L'opera non fu mai conclusa. Claudio Varese ricorda il viaggio con Ragghianti in *Una memoria* (in Cerboni Baiardi 2001, 13-18): «A Pisa le lezioni così libere di un critico e di un maestro moderno come Matteo Marangoni e, in seguito, le conversazioni di ampia ricchezza e i viaggi con Ragghianti a Parigi e in Belgio hanno contribuito ad accrescere il mio interesse per le arti figurative» (16).

<sup>37</sup> Bertolucci 1958. Sono traduzioni da Jean Toulet e René Char. Quelle di Toulet appaiono proprio in *Il mondo europeo* nel marzo del 1947, lo stesso giornale in cui pubblica la visita agli studi degli artisti (Bassani 1947). Cfr. Prebys 2010, I, T7, 136. Quelle di Char appaiono in *Paragone-Letteratura* nel 1957. Cfr. Prebys 2010, I, T11, 136, e infine nel 1958 nell'antologia garzantiana. Cfr. Prebys 2010, I, T12, 137. Si vedano ora in Bas-

Un'eventuale ipotesi di ricerca potrebbe mettere in luce o confermare che il ricordo della poesia di Plantin potesse passare attraverso la lettura di qualche moderno poeta francese.

Un'altra coincidenza che almeno fa pensare è quella che vede impegnato Bassani nel 1945. La precocità della data molto potrebbe dirci sull'impegno politico che il testo suggerisce e che mi riservo di studiare in altra occasione. Si tratta della traduzione della *Vita privata di Federico II* di Voltaire con un saggio introduttivo di Alberto Savinio<sup>38</sup>. Anche qui non parrebbe solo coincidenza che un testo così impegnativo come quello di Voltaire venisse introdotto da un ritratto sul potere e sulle eventuali affinità con un tiranno appena sconfitto disegnato da uno scrittore-pittore come Savinio. Sono tracce che vanno percorse con cautela e rigore poiché rivelano un 'reseau de liaisons' assai interessante ma che tuttavia non possono non tener conto della contingenza che le ha prodotte. Certo gli echi di queste giovanili frequentazioni sia con il mondo dell'arte che con il metodo rimandano a risultati che solo la pagina scritta, la pagina dell'autore ha saputo cogliere e rimeditare: non un semplice *d'après*. Con questi elementi appare ipotizzabile un'altra coincidenza: lo sconosciuto autore dell'acquaforte riportata nella copertina di *Le parole preparate* non potrebbe 'rievocare' la descrizione del paesaggio descritto nell'elzeviro del 1947 e ricordare la poesia di Plantin?

La figura e la pittura di Morandi per Bassani, allievo di Longhi, è ampiamente presente non solo nello scritto sul maestro, ma nella celebre lettera alla sorella Jenny, dal carcere di Ferrara nel 1943, dove Bassani fu rinchiuso dal maggio al luglio di quell'anno. Di fronte alla presunta 'cattiveria' degli artisti lo scrittore replica che si deve essere cattivi «nei riguardi di tutto ciò che di cattivo, falso, acquisito, stanco, eccetera, eccetera, c'è in noi, *compresa l'originale perfidia*». A questo imperativo etico, così vicino alla pagina recentemente trovata sul suo 'mestiere' di poeta<sup>39</sup>, lo scrittore associa il nome di Morandi:

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

---

sani 1998, 1405-1408.

<sup>38</sup> Voltaire 1945 (traduzione di Giorgio Bassani con un saggio di Alberto Savinio). Cfr. Prebys 2010, I, T5, 136. Da notare come a differenza dell'uso del tempo, quando cioè anche per i grandissimi il nome del traduttore appare non in evidenza o addirittura non c'è, qui addirittura la traduzione bassaniana precede il saggio introduttivo di Savinio e ha la stessa evidenza. Il libro verrà ristampato dalle Edizioni Studio Tesi (Pordenone, 1988).

<sup>39</sup> Vedilo sul *Corriere della sera* del 27 maggio 2003: «Darei metà della mia vita per esprimermi facilmente».

conosca (naturalmente si vede dai suoi quadri), nella vita è un vecchio scapolo tísico 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.<sup>40</sup>

Il paragone avanzato con Baudelaire che, con una vita totalmente diversa, considera la poesia «candore, innocenza, verità, purezza, bontà, castità, pietà, come per un Morandi» riflette, in verità, un'immagine del pittore che Arcangeli più che Longhi rovescerà nella forte immagine dell'eticità della pittura morandiana. Ma qui, anche se il brano si conclude con la sottolineata consapevolezza che per l'artista o per il poeta è necessaria una «condizione di ingenuità» così esplicitamente di marca romantica e crociana, ciò che importa sottolineare è la consapevolezza di Morandi, è la sua «spietatezza» di fronte alla realtà, termine che molto ci dice sul ruolo che giocherà nell'immaginario bassaniano. Più tardi, nel ritratto di Longhi – dove appare associato nel magistero la figura di Momi Arcangeli, Bassani pone il rapporto arte-vita come «qualche cosa di molto problematico, vago, e incantevole. Come la vita. Come il futuro che mi stava dinanzi. Come il tennis e gli amori...»<sup>41</sup>. È il momento delle grandi speranze in cui arte e vita romanticamente coincidono e dove la vitalità («Ero un ragazzo dotato di un fisico eccellente (giocavo al tennis niente affatto male [...] e la vita per me era tutta da scoprire») <sup>42</sup> si associa senza il presupposto del serriano «esame di coscienza» alla fiducia e all'abbandono all'«arte».

La straordinaria litografia di Morandi inserita tra le pagine 88 e 89 del *Giardino dei Finzi-Contini* 1962 non illustra solo un tema tra i più tensivi del romanzo, né è solo un ricordo autobiografico o un memoriale del passato, dell'approdo all'«arte»<sup>43</sup>, ma diventa una chiave di lettura del romanzo, quasi un ideale omaggio alla figura e all'opera di Morandi<sup>44</sup>. Alla luce della longhiana «elegia luminosa» Bassani sceglie

<sup>40</sup> Le 10 lettere apparse sul *Corriere della sera* del 21 giugno 1981, vengono pubblicate in *Di là dal cuore* col titolo Da una prigione in numero di 14. Ora in Bassani 1998, 949-962. Quella alla sorella Jenny, studentessa di pittura, porta il n. 13, 958-960.

<sup>41</sup> Un vero maestro, Bassani 1998, 1074.

<sup>42</sup> *Ivi*, 1073.

<sup>43</sup> Risulta attendibile ciò che Andrea Emiliani mi testimonia a proposito delle partite di tennis che si tenevano tra Longhi e gli allievi nel campo dei Giardini Margherita alla presenza di Morandi. Si veda Emiliani 1993.

<sup>44</sup> L'attenzione e il rimando all'insegnamento morandiano sono testimoniati non solo dalla scelta delle opere in copertina ma anche da una poesia, *Per un quadro di Morandi*, nell'edizione mondadoriana di *Un'altra libertà*, 1951, nella sezione *Dal profondo* dedicata a Marguerite Caetani. È poi ripresa in *L'alba ai vetri. Poesie 1942-50* con in

e commenta con la lunga fedeltà a Morandi «l'impegno di interiorità spoglia», ciò che Longhi in quel fatidico 1945, a Firenze appena liberata, poteva indicare come «il maestrevole percorso di Morandi», tanto più 'maestrevole' quanto più impregnato di «umana sostanza». Ecco allora che l'indicazione di quella acquaforte perde il valore contingente dell'illustrazione da campo da tennis<sup>45</sup> per farsi spia di un atteggiamento morale, di una scelta, quella scelta che Arcangeli individua tra mille angosce e conflitti nel libro contestato, rifiutato dallo stesso pittore che uscirà nel 1964<sup>46</sup>.

Morandi, la storia di Morandi, in una specie di ineluttabile triangolazione passa soprattutto attraverso il libro a lui dedicato da Arcangeli che proponeva con toccante precisione quella che resterà l'unica direzione percorribile individuata dal critico, la morandiana *Strada Bianca* della sua avventura estetica, il «luogo simbolico dove gli artisti combattono ancora per proporre un modo ideale di vita naturale 'ultima' contro la prevaricazione incombente della civiltà urbana, e dei suoi inquinamenti, prima di tutto, ideologici»<sup>47</sup>. Potrebbe essere solo un caso, allora la scelta della *Strada bianca* per *Le storie ferraresi*? O la grafica di

---

sovraccoperta l'acquaforte di Morandi, *Paesaggio* (circa 1930); infine, dopo la raccolta di Mondadori, 1982, *In rima e senza* la si legge in Bassani 1998, 1396: «O tu cui lenta abbraccia la collina accaldata, / casa persa nel verde, esile volto e bianco, / solo tu durerai, muto, eroico pianto, / non resterai che tu, e la luce assonnata». Il correlativo oggettivo – ancora una volta prestito montaliano – insiste su quel concetto di realtà etica «muto, eroico pianto» e sul problema della forma-luce che Bassani accoglie dall'insegnamento di Longhi. Il critico, riprendendo l'ormai classica corrispondenza Proust-Morandi conclude «che soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le 'ricordanze' tonali si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro; ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiarimento immediato del soggetto che gira al minimo». Morandi al *Fiore* (1945), Longhi 1982, 1097-1098.

<sup>45</sup> Dalla prima conversazione al telefono tra Micòl e l'io narrante, «lunga, anzi lunghissima» – quella che permette all'io narrante di 'vedere' la camera di Micòl – a quella del commiato – Bassani immette notizie apparentemente reali che servono allo straniamento della realtà, come la notizia della partecipazione ai Littoriali della Cultura e dell'arte (cfr. Molinari 2006, 23-33) e la notizia sui campi da tennis bolognesi: «'Beh, per il tennis non mi dirai che non potresti farlo. Io, per esempio, appena posso prendo il treno e filo a Bologna a ...' 'Filerai a filare, va' là, confessa: dalla morosa'. 'No, no debbo laurearmi anch'io l'anno prossimo, non so ancora se in storia dell'arte o in italiano (ma credo in italiano, ormai ...), e quando ne ho voglia mi concedo un'ora di tennis. Fisso un ottimo campo a pagamento in via del Cestello o al Littoriale, e nessuno può dire niente'». Bassani 1998, 377. Sul concetto di 'vero' e 'falso' in letteratura e nell'arte si veda Ginzburg 2006.

<sup>46</sup> Per la ricostruzione della vicenda, fondamentale il saggio di Andrea Emiliani (2006, 57-62).

<sup>47</sup> Si veda Scolaro 2006, 71.

Maccari, amata da Longhi e a cui Arcangeli attribuisce una funzione di 'avvertimento' per il Morandi ancora inconsapevole della tradizione? E dell'Ottocento<sup>48</sup>? C'è uno straordinario commento di Arcangeli alla 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.<sup>49</sup>

Questo «strumento di indagine di se stesso e del visibile» è condiviso nella scelta di una città, Bologna per Morandi, Ferrara per Bassani, di luoghi, di oggetti e perfino di letture. Si leggano le dichiarazioni di entrambi – e dei compagni d'università, come Antonio Rinaldi che traduce Rimbaud, il poeta venerato da quella generazione assieme ad Ungaretti – sulla «padania», su quella scelta di un luogo da cui l'arte e la poesia prendono la *humus* e il senso. Nella costellazione di Arcangeli degli «ultimi naturalisti» appaiono le letture che Bassani ha privilegiato di un Ottocento che è l'inizio della modernità: Pascoli, Leopardi con il suo peso fondamentale nella poetica morandiana – e Verga e Nievo e Manzoni. In Morandi la catalogazione 'piccolo-borghese' che Arcangeli strenuamente combatte si associa al problema etico che assurge ad esemplarità della ricerca. La esplorazione del fondo morale di Morandi nell'Italia degli anni trenta è condotta da Arcangeli con una religiosità commovente che, sono fermamente convinto, Bassani avrebbe ed ha condiviso:

Il senso della pittura del Morandi di quegli anni non si può intendere, insomma, senza quel legame col 'fondo morale' della pittura contemporanea,

---

<sup>48</sup> «Quei due giovanotti, allora certo meno moderni di lui (ma il corso del più ingenuamente artista dei due, Maccari, si diversificò poi da quello di Longanesi), lo portarono tuttavia a una riesplorazione cosciente di quel vecchio mondo, si potrebbe dire prenatale, che Morandi non ha mai sostanzialmente abbandonato, ma che ha portato tuttavia a così mirabili chiarimenti e approfondimenti [...] Perché non dire, insomma, che alcune incisioni morandiane hanno un patetico ma fermissimo sapore Ottocento?»: Arcangeli 1981, 159.

<sup>49</sup> *Ivi*, 123. Di questa incisione si occupò anche Giuseppe Raimondi nel suo celebre saggio su *Le stampe di Giorgio Morandi, 1948*, un lavoro approvato e apprezzato da Morandi stesso. Su questa acquaforte nella versione 1921, lastra piccola (cfr. Vitali 1964, n. 11) così scrive: «È un ricordo di qualche nostra passeggiata estiva, quando si sorte da via Fondazza e, per la luminosa via Santo Stefano, si arriva ai Giardini. Nella stampa di Morandi è un'ansia poetica, quasi spenta; una gonfia vena, una modulazione vasta di canto come in un folto d'alberi del Lorenese, o di Annibale; ma temperata ad un rigore tutto moderno, cézanniano, con quelle squadrature, e profilature di luce e di ombre geometriche»: Raimondi, *Il campo di tennis ai pubblici giardini (del 1921)* in *Id.* 1970, 170.



che altro non era, in sostanza, il suo legame, non già con la superficie, ma con la profondità della vita storica.<sup>50</sup>

Altro che 'santino' sul grande pittore! E chi si accorse per primo della scandalosa verità del libro su Morandi che imbarazzò perfino Longhi (un Longhi Cireneo in questo caso) fu un poeta; e non a caso l'amico di una vita di Bassani, Attilio Bertolucci. Basti rileggere uno scritto di Bertolucci apparso sull'*Europa letteraria* del 1965. Bertolucci, compagno di strada e dai percorsi simili a quelli del giovane Bassani entrambi a lezione da Longhi e da Arcangeli, difende quel libro e quella posizione critica:

Non ho letto in questi ultimi tempi un libro italiano più bello del *Giorgio Morandi* di Francesco Arcangeli non un romanzo né una raccolta di poesie. [...] Questo libro è anche una confessione, un esame di coscienza, una ricerca del tempo perduto, che riguarda oltre che quella di Morandi la generazione di mezzo, e parlo degli scrittori, oltre che dei pittori e scultori.<sup>51</sup>

Morandi dunque e Cavaglieri e de Staël e Bacon. Questi i pittori-simbolo e i maestri e i compagni di strada di Bassani e della sua poetica.

Quale allora potrebbe essere il punto di raccordo fra Morandi, de Staël, Bassani? Dopo questo percorso mi parrebbe evidente che la scelta di Bassani si opera entro la dimensione mentale della solitudine e della ferita. Leggendo la vita e le lettere di de Staël, specie quelle raccolte da Chastel<sup>52</sup> appare evidente che la tensione ultima alla natura, direbbe Arcangeli, si conclude con uno scacco, quello scacco esistenziale che nemmeno la «folgoranza» poteva lenire. La ferita provocata dall'impossibilità di vedere nella sua intrezza la natura porta alla solitudine, alla differenza: come essere ebrei, essere omosessuali, essere incapaci di attingere il fondo e di capire la storia. Non è qui il caso di ripercorrere il lungo e affascinante percorso dell'informale<sup>53</sup>. Arcangeli l'ha fatto da par suo nel momento stesso che la consonanza esistenziale provocava la scelta di quella pittura. Anche Bassani ha scelto, e ha scelto da artista.

---

<sup>50</sup> Arcangeli 1981, 180.

<sup>51</sup> Bertolucci 1965/1, 158-159.

<sup>52</sup> Commovente e acuto il commento alle lettere nello scritto di Roberto Tassi (1994), 19-27, specie per il concetto di *Fulgurance*: «'Fulgurance' è una parola molto destaëliana, poiché contiene l'esplosione, l'irradiazione, la non quiete interiore, e ciò che vibra, ciò che colpisce; contiene anche la luce, la chiarezza, la cosa che l'ossessionava come quotidiana gioia, quotidiana protettrice, e come fine, raggiungimento di tutto il suo percorso» (22). Concetti che Bassani avrebbe potuto condividere.

<sup>53</sup> Per de Staël: Crispolti 1971, 134-135.

Se non avesse scritto *L'airone*, forse non sarebbe stato necessario indicare in Bacon l'ultimo approdo: sarebbe bastato de Staël. Arcangeli, conclusa la ricerca su Morandi poteva sottolineare che «Morandi non è soltanto antesignano della pittura di materia o dell'*informel*, chi non lo sa?» ma già con mano sicura ripropone quel legame che, attraversa un cinquantennio della pittura europea, e approda a Morlotti e a Burri. Per arrivare alla più pertinente tra le comparazioni:

Fra il Morandi 1936 e il de Staël 1953 si potrebbero condurre confronti quasi puntuali. Analogo il senso della zona stratificata, spesso, che combatte aspramente con la zona contigua, ne nascono, al limite, profili solidi e inquieti, traiettorie dibattute: un dramma concentrato ed esplicito della forma e materia tonale in Morandi, della forma e della materia colorata in de Staël.<sup>54</sup>

È dunque lo stesso Arcangeli che opera un accostamento diretto certamente non sconosciuto a Bassani, vista la frequentazione con il critico e per conseguenza anche la visione della mostra torinese del '60 dove s'imbatte nel *Nu couché*. L'insistito rimando di Arcangeli agli strettissimi rapporti tra arte e letteratura, con lo sconfinamento all'ottava arte, il cinema; l'analisi meno *tranchant* di quella dello scrittore sull'*école du regard* (ma non va dimenticato che per Bassani questi sono gli anni delle polemiche con l'avanguardia degli anni sessanta e con il gruppo '66), la necessità di perseguire nell'indagine su Morandi una pista europea e non solo del 'classicismo' italiano approdano conseguentemente al nesso Morandi-de Staël. E non si può certo dedurre da questi indizi e tracce che la scelta di Bassani fosse stata casuale. I legami con *Paragone*, anche se molto allentati in quegli anni, il suo aggiornamento e curiosità di uno strumento narrativo e non lirico come quello che Arcangeli sostiene nella pittura dei due grandi artisti; la stessa vicenda esistenziale di

---

<sup>54</sup> Volontariamente ricorro per queste citazioni all'estratto del pensiero di Arcangeli che costituisce la scheda introduttiva al Catalogo della mostra *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale*, 166-167 (Spadoni 2006) perché vi si trova la più evidente riprova del nesso voluto e perseguito da Arcangeli. L'indicazione di Arcangeli viene ribadita da una recensione apparsa sul *Resto del Carlino* del 27 gennaio 1960 (la si legga ora, sempre in questo catalogo, a p. 200). Un'altra e definitiva testimonianza critica di questa connessione è rappresentata dal saggio di Andrea Emiliani, *Un'impossibile felicità* (1994, 28-33). E a conclusione di questo lavoro non posso non segnalare questo giudizio di Emiliani che mi trova pienamente consentaneo, e idealmente riferirlo alla scrittura di Giorgio Bassani, un giudizio che si fonda sulla premessa di un «de Staël restituito al tempo della storia e insieme lo riconduce a noi per la profonda moralità dei modi» auspice e idealmente presente «il nome di Giorgio Morandi a testimone partecipe, non casuale, della stagione conclusiva di Nicolas de Staël».

de Staël riconducono il problema ancora una volta alla necessità di un racconto che si può esprimere – come ancora una volta gli aveva insegnato l'esperienza bolognese – modulato in diverse 'tecniche' artistiche. E dunque il problema del vedere la realtà che sta alla base di ricerche parallele e non certo un caso di paratesto più o meno intelligente. Accertare e approfondire questo particolare aspetto della ricerca bassaniana mi sembra possa e debba ricondurre l'autore, finalmente, entro il canone della classicità del moderno e farne una delle voci più originali e autentiche del Novecento.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arcangeli, Bianca (2006). Là è nato tutto, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Claudio Spadoni (a cura di), Milano, Electa, 19-22.
- Arcangeli Francesco (1981). *Giorgio Morandi* [1964], Torino, Einaudi.
- Bandera, Cristina (2007). La «Sala di campagna (La sala disabitata; Interno)», in *Mario Cavaglieri*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Vittorio Sgarbi (a cura di), Torino, Allemandi & C., 42-45.
- Bassani, Giorgio (1947). Visita agli studi di Guttuso, Mazzacurati e Leoncillo, *Il mondo europeo* I (ottobre), 12-13.  
(1950). Annibale Zucchini pittore ferrarese, *Fiera letteraria* V.14 (2 aprile).  
(1953). Un inedito di Mario Cavaglieri, *Paragone* 39.  
(1962). *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.  
(1974). *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori.  
(1998). *Opere*, Roberto Cotroneo (a cura di), Milano, Mondadori.  
(2003). *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi.
- Bassani, Paola (2004). Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura, in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 99-129.
- Bazzocchi, Marco A. (2006). Longhi, Bassani e le modalità del vedere, *Paragone-Letteratura* 63,64,65 (febbraio-giugno), 1-16.
- Bertolucci, Attilio (1958). *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti.  
(1965/1). Morandi e Arcangeli: storia di due generazioni, *La fiera letteraria* VI.33, 158-159.
- Biagini, Enza (2006). Scheda su Bassani a *Paragone/Letteratura*, in *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi, Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 181-200.

- Bortoluzzi, Chiara - Bossi, Luca (2005). La polvere del ricordo. Intervista a Bianca Arcangeli, in *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Rita Castaldi, Antonietta Molinari (a cura di), Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 51, 31-38.
- Castaldi, Rita - Molinari, Antonietta (a cura di) (2005). *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 51.  
(a cura di) (2006). *Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli, poesie e prose (1938-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 56.
- Carboni Baiardi, Giorgio (a cura di) (2001). *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana (Roma), Vecchiarelli.
- Chiappini, Rudy (a cura di) (2008). *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 5 marzo - 29 giugno 2008), Milano, Skira.
- Coliva, Anna (a cura di) (2009). *Caravaggio-Bacon*, Milano, Federico Motta.
- Crispoliti, Enrico (1971). *L'informale. Storia e poetica*, Assisi - Roma, Beniamino Carucci.
- Deleuze, Gilles (2008). *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.
- Dolfi, Anna (2003). *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.  
(2006). «Ut pictura», Bassani e l'immagine dipinta, in *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Anna Dolfi - Gianni Venturi (a cura di), Roma, Bulzoni, 143-155.  
(2011). Due scrittori. La forma breve e l'azzurro, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Valeria Pala, Antonella Zanda (a cura di), Roma, Bulzoni, 93-110.
- Dolfi, Anna - Venturi, Gianni (a cura di) (2006). *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni.
- Emiliani, Andrea (a cura di) (1993). *Proporzioni. Scritti e lettere di Alberto Graziari*, 2 voll., Bologna, Nuova Alfa.  
(1994). Un'impossibile felicità, in *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile - 17 luglio 1994), Dominique Astrid Lévy, Simon Studer, Simona Tosini (a cura di), Monza, Pizzetti, 28-33.  
(2006). Il «Morandi» di Arcangeli: lo specchio infranto, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Claudio Spadoni (a cura di), Milano, Electa, 57-62.
- Eva Carocci* (1962). Catalogo della mostra, Roma, Galleria dell'Obelisco.
- Ficacci, Luigi (2005). *Bacon*, Köln, Taschen.
- Ginzburg, Carlo (2006). *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.

- Giorgio Bassani. Il giardino dei libri* (2004). Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2 dicembre 2004 - 27 gennaio 2005), Roma, De Luca.
- Giorgio Bassani. Le jardin des livres* (2006). Catalogo della mostra (Paris, Salle du Vieux Colombier, 4-27 maggio 2006), Roma, De Luca.
- Giorgio Morandi (1890-1964)* (1973). Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 maggio - 22 luglio 1973), Roma, De Luca.
- Iori, Ivo (a cura di) (2006). *Roberto Tassi. Come un eroe di Conrad. Il sodalizio con Francesco Arcangeli*, Parma, Monte Università Parma Editore.
- Klaniczay, Tibor - Kushner, Eva - Chavy, Paul (sous la direction de) (2000). *L'époque de la Renaissance 1400-1600*, Amsterdam, Benjamins.
- L'opera di Giorgio Morandi* (1966). Catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 30 ottobre - 15 dicembre 1966), Bologna, Alfa.
- Lévy, Dominique Astrid - Studer, Simon - Tosini, Simona (a cura di) (1994). *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile - 17 luglio 1994), Monza, Pizzetti.
- Longhi, Roberto (1980). *Scritti giovanili* [1956], Firenze, Sansoni [II rist.]. (1982). *Da Cimabue a Morandi*, Saggi di storia delle pitture italiane scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori [4ª ed.].
- Mario Cavaglieri 1887-1969* (1978). Catalogo della mostra (Rovigo, Accademia dei Concordi, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di.
- Maubert, Franck (2009). *Conversazione con Francis Bacon*, Bari, Laterza.
- Molinari, Antonietta (2006). Bassani, Quilici e il «Corriere padano», in *Giorgio Bassani: dalle riviste alle prime pubblicazioni. Articoli, poesie e prose (1938-1945)*, Rita Castaldi, Antonietta Molinari (a cura di), Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto 56, 23-33.
- Morante, Elsa (1962). Lettera a Eva, in *Eva Carocci Vedres*, catalogo della mostra, testi di Elsa Morante e Giorgio Bassani, Roma, Galleria l'Obelisco.
- Pagliara, Maria (a cura di) (2007). *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit.
- Pala, Valeria - Zanda, Antonella (a cura di) (2011). *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Peppiatt, Michael (2009). Il sacro e il profano, in *Caravaggio-Bacon*, Anna Coliva (a cura di), Milano, Federico Motta, 25-43.
- Pieri, Piero - Mascaretti, Valentina (a cura di) (2008). *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS.
- Prebys, Portia (a cura di) (2010). *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, vol. I, Ferrara, Edisai.  
(a cura di) (2010). *La memoria critica su Giorgio Bassani*, vol. II, Ferrara, Edisai.
- Raimondi, Giuseppe (1970). *Anni con Giorgio Morandi*, Milano, Mondadori.

- (1978). Pitture di Mario Cavaglieri [1953], in *Mario Cavaglieri 1887-1969*, catalogo della mostra (Rovigo, Accademia dei Concordi, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di, 25-26.
- Savonuzzi, Claudio (2004). *Ferrara amore nascosto e inappagato*, a cura di Carlo Bassi, Ferrara, 2Glibri.
- Scolaro, Michela (2006). L'eternità imperfetta, in *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Claudio Spadoni (a cura di), Milano, Electa, 63-73.
- Sgarbi, Vittorio (a cura di) (2007). *Mario Cavaglieri*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Torino, Allemandi & C.
- Spadoni, Claudio (a cura di) (1983). *Leoncillo*, catalogo della mostra, prefazione di Cesare Brandi, Roma, L'Attico Esse Arte.
- (a cura di) (2006). *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 19 marzo - 23 luglio 2006), Milano, Electa.
- (a cura di) (2011). *L'Italia s'è desta 1945-1953. Arte in Italia nel secondo dopoguerra*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte, 13 febbraio - 26 giugno 2011), Torino, Allemandi.
- Sylvester, David (2003). *Interviste a Francis Bacon*, Milano, Skira.
- Tassi, Roberto (1994). Penser peinture, in *Nicolas de Staël*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, 10 aprile - 17 luglio 1994), Dominique Astrid Lévy, Simon Studer, Simona Tosini (a cura di), Monza, Pizzetti, 19-27.
- Varese, Ranieri (1999). Filippo De Pisis e la rappresentazione di Ferrara, *Critica d'Arte* 1, 27-38.
- Venturi, Gianni (2007). Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani in *Interni familiari nella letteratura italiana*, Maria Pagliara (a cura di), Bari, Progedit, 154-179.
- (2008). Il vedere e il narrare. Ermeneutica e tecniche del racconto in *Una lapide in via Mazzini*, in *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Piero Pieri, Valentina Mascaretti (a cura di), Pisa, ETS, 33-54.
- Vitali, Lamberto (1964). *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi.
- Voltaire (1945). *Vita privata di Federico II*, Giorgio Bassani (trad.), con un saggio di Alberto Savinio, Roma, Atlantica.