

Cuadernos de **Filología Italiana**

ISSN: 1133-9527

<http://dx.doi.org/10.5209/CFIT.54001>EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Giorgio Bassani. Per una lettura interpretativa dell'*Airone*, dagli scritti sull'arte al *Nouveau Roman*.

Alessandro Giardino<sup>1</sup>

Recibido: 14 de marzo de 2016 / Aceptado: 23 de abril de 2016

**Riassunto.** Nonostante il rapporto di Giorgio Bassani con le arti visive sia stato spesso discusso dalla critica bassaniana, permane la convinzione che le preferenze artistiche dello scrittore siano state irreversibilmente condizionate dai maestri di gioventù e, per quanto concerne la pittura, da Roberto Longhi e da Giorgio Morandi in particolare. Pur riconoscendo l'impatto della lezione di quei maestri sulla formazione dell'immaginario bassaniano, quest'articolo si propone di guardare all'evoluzione delle preferenze estetiche dell'autore, concentrandosi sull'*Airone* quale momento cerniera. È infatti nell'ultimo grande romanzo di Bassani che è possibile cogliere pienamente l'allontanamento dello scrittore da quell'universo culturale che anima i suoi scritti precedenti. Ispirato dal discorso estetico portato avanti dal movimento pittorico del *Realismo Esistenziale* e dagli esperimenti narrativi del *Nouveau Roman*, Bassani costruisce in questo testo una versione rovesciata della Ferrara dei suoi primi racconti.

**Parole chiave:** arte; Nouveau Roman; Bacon; Airone.

### [en] For an interpretative reading of *L'airone*, from the art writings to the *Nouveau Roman*

**Abstract.** Although Giorgio Bassani's relation with the visual arts has often been discussed, his critics remain convinced that the writer's artistic preferences have been irreversibly influenced by his mentors and, for what relates to painting, by Roberto Longhi e Giorgio Morandi in particular. While acknowledging the impact of Longhi e Morandi in the formation of Bassani's imagery, this article looks at Bassani's aesthetic itinerary, by focusing on *L'airone* as a watershed moment. Indeed, it is in this last great novel by Bassani that is possible to fully understand Bassani's distance from the cultural universe of his previous works. Inspired by the aesthetic discourse advanced by the pictorial movement of the *Realismo Esistenziale*, as well as by the narrative experiments of the *Nouveau Roman*, Bassani depicts here an upside-down version of the Ferrara described in his first stories.

**Key words:** Art; Nouveau Roman; Bacon; Airone.

**Sommario:** 1. Per una nuova lettura dell'estetica bassaniana 2. Parlare degli altri per parlare di sé 3. Un nuovo sguardo.

**Come citare:** Giardino, A. (2016): «Giorgio Bassani. Per una lettura interpretativa dell'*Airone*, dagli scritti sull'arte al *Nouveau Roman*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, pp. 11-25.

<sup>1</sup> St Lawrence University. Modern Languages and Literatures, Romoda Drive 23, 13617 Canton N.Y. [agiardino@stalwu.edu](mailto:agiardino@stalwu.edu)

## 1. Per una nuova lettura dell'estetica bassaniana

Ad una rassegna veloce della critica bassaniana non può sfuggire come alcuni momenti pure importanti della vita e della formazione artistica dello scrittore abbiano finito per cristallizzarsi in luoghi comuni, e fra questi l'ininterrotto legame di dipendenza tra lo scrittore e i due maestri Roberto Longhi (Bassani-Pacht 2006: 36-45; Bazzocchi 2006: 57-77; Dell'Aquila 2007: 30-36; Dolfi 2006: 142-152; Mirabile 2009: 13-50, 119-132; Patrizi 2004: 179-188) e Giorgio Morandi (Dolfi 2003: 89-106; Guetta 2010: 1-10; Langiano 2008: 157-173; Venturi 2006: 15-28; Venturi 2010: 255-283; Venturi 2012: 477-498)<sup>2</sup> rappresenta uno di quelli più difficili da scalfire. In realtà, sebbene la lezione di Longhi e Morandi risulti determinante nel profilarsi di uno sguardo bassaniano, quello sguardo inevitabilmente cambia e si trasforma nel corso del tempo, grazie anche alle continue sollecitazioni provenienti dagli amici artisti e critici d'arte. La tendenza di una parte della critica bassaniana a fermarsi agli anni della formazione di Bassani rischia pertanto di temperare eccessivamente gli elementi di difformità che gradualmente emergono nel *Romanzo di Ferrara* e, anche peggio, di occultare la novità dirimpante del suo ultimo romanzo *L'airone*. Ovviamente, è questo un aspetto che dipende a sua volta dall'economia generale del mercato, dalla necessità di creare antologie in cui ogni autore possa rappresentare un tema o un movimento, un'economia insomma che appiattisce la complessità per dar rilievo al dogma. Eppure, sarà forse meglio chiarirlo sin dal principio, della Ferrara metafisica di Morandi, di quel mondo protetto e celebrato quale alternativa all'internazionalizzazione del capitale, di quell'universo immutato e immutabile, nell'ultimo Bassani resta ben poco. In effetti, anche quando stralci di quell'universo culturale restano visibili – in fin dei conti Ferrara è sempre Ferrara e Codigoro è sempre Codigoro – questi ritornano nell'*Airone* in chiave fantasmatica e sinistra. E non perché talune ossessioni o fantasmi non siano già presenti all'epoca delle *Cinque storie ferraresi* (Bassani scrive già *post quem*, e vale a dire dopo la guerra e dopo l'olocausto), ma poiché, mano a mano che le luci su Ferrara si spengono, quelle apparizioni cominciano a fare più paura.

Nonostante i tentativi compiuti negli ultimi vent'anni per sprovvincializzare l'opera di Bassani (Cappozzo 2016; Antognini 2012), la critica immancabilmente ritorna sull'opinione dell'attardato scrittore padano d'impostazione proustiana (Urbani 1999: 191-206; Rinaldi, 108-116; Campeggiani 2012: 1-29; Dolfi 1991: 95-115), cantore di una Ferrara fascista e antisemita. In realtà, lungi dal voler negare l'influenza di Proust sul periodare bassaniano, bisognerebbe forse chiedersi se Bassani non abbia preservato il dialogo interiore e l'approccio modernista solo per portarli poi alle loro estreme conseguenze, e cioè un vero e proprio cambiamento di rotta. Se così fosse, bisognerà allora dare ragione a Enrico Testa, quando sostiene:

---

<sup>2</sup> Per una più ampia discussione dei rapporti di Bassani con Roberto Longhi e Giorgio Morandi si veda Giardino (2013b: 9-24). Va nondimeno osservato che pur insistendo sui rapporti Bassani-Longhi e Bassani-Morandi, Anna Dolfi ha saputo indicare per l'autore le tappe di un'evoluzione estetica. Ciononostante, le sue conclusioni non sempre combaciano con le mie.

Nella sintassi dell'*Airone*, il registro analitico-geometrizzante convive (altro sistema di forze del libro) con quello patemico-dilemmatico [...]; da qui il vibratile e patemico configurarsi della scrittura che mira – stavolta come nei quadri di Bacon – allo stravolgimento dei profili, all'alterarsi discontinuo – per soprassalti e approssimazioni – del discorso, all'irricognoscibilità (se si potesse immaginare un suo volto) dei tratti fisiognomici della voce. (Testa 2011: 182)

D'altronde, suggerisce Bassani, ci sono tanti modi di essere uno scrittore ebreo, e soprattutto ci sono i modi del prima e quelli del dopo l'olocausto, sicché quelli del dopo non possono ignorare lo slittamento avvenuto all'interno della cultura letteraria e visiva, anche grazie ai nuovi equilibri internazionali e la presenza ormai dilagante di mezzi di comunicazione a base fotografica. In questo saggio, sarà mia cura concentrarmi sulla seconda polarità, e vale a dire sull'impatto delle arti visive del secondo Novecento sulla realizzazione dell'*Airone*. Allo stesso tempo, come si vedrà nell'ultima sezione di questo saggio, non solo le due dimensioni saranno sempre legate in Bassani ma sarà possibile rintracciare una serie di equivalenze tra le prove pittoriche del movimento italiano del *Realismo esistenziale* e la produzione narrativa del *Nouveau Roman* francese.

Quando si legge il romanzo di Ferrara, si incontrano due Bassani, due voci, due mondi. Questi mondi sono contigui, l'uno l'immagine speculare dell'altro, il guanto e il suo rovescio. In particolare, pur non abbandonando mai completamente il lessico corposo, la sintassi elaborata, il discorso interiore e a tratti psicologizzante, Bassani prende progressivamente le distanze dal narratore onnisciente delle *Cinque storie ferraresi* o dal narratore-protagonista della sua trilogia in prima persona, per assestarsi sempre di più nella posizione di un narratore che del protagonista e del suo mondo sa solo quanto quest'ultimo gli permette di conoscere (Urbani 2015: 109-36)<sup>3</sup>. Inoltre, se fino all'ultima pagina del *Romanzo di Ferrara*, Bassani descrive la città delle sue origini, immobile nonostante il passare degli anni e il susseguirsi dei governi e delle fazioni politiche, le crepe diventano sempre più ampie e la commemorazione nostalgica inizia a tendere sempre di più al riso amaro. Bassani, in altri termini, non cambia soggetto alla propria "tela", ma inizia a usare una nuova tavolozza, altri colori, una gestualità più violenta. D'altro canto, questo cambiamento di rotta si inserisce in una discussione sul realismo all'interno del quale l'autore promuove una linea nuova e dissonante che avvicinandolo ai pittori del *Realismo esistenziale* e agli scrittori francesi del *Nouveau Roman* ne fa uno scrittore eretico all'interno del panorama letterario dell'epoca. Discostandosi da un'idea di realismo funzionale alla nuova classe politica, quella che Bassani esprime a partire dall'*Airone* è allora una visione che, respingendo l'entusiasmo fideistico nella cesura rappresentata dalla guerra, mostra il retaggio del passato fascista sul presente liberale e, al tempo stesso, getta qualche luce sulla palude culturale creata dall'avanzamento del capitalismo e dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa.

<sup>3</sup> Attraverso una panoramica sull'*Opera* di Bassani, Urbani guarda alla posizione del narratore bassaniano dalla *Cinque storie ferraresi* fino agli ultimi scritti e, in questo contesto, definisce *L'Airone* come un «raccontamento alla terza persona» (Urbani 2015: 127; trad. mia). Urbani aggiunge anche che in quest'ultimo grande romanzo «la tecnica narrativa consacra la scomparsa del narratore omodiegetico e serve all'utilizzo impersonale della terza persona del singolare» (Urbani 2015: 131; trad. mia).

## 2. Parlare degli altri per parlare di sé

Per uno scrittore come Bassani i cui primi passi avvengono all'ombra dello storico dell'arte Roberto Longhi, non deve sorprendere che alcune delle più importanti dichiarazioni di poetica siano da ritrovare all'interno degli scritti sull'arte. Diversamente da quanto precedentemente sostenuto da Giulia Dell'Aquila, infatti, questi scritti (nella maggior parte dei casi apparsi in introduzione a cataloghi di mostre) vanno letti in chiave interpretativa, e vale a dire non solo per quello che ci dicono degli artisti in questione ma soprattutto per quello che rivelano del nostro autore (Dell'Aquila 2007: 33)<sup>4</sup>. Tra gli scritti che Bassani sceglie e riordina all'interno di *Di là dal cuore*, il pezzo su Mario Cavaglieri ha occupato, da Dolfi in poi, una posizione critica privilegiata (Dolfi 2003: 90-92)<sup>5</sup>. Qui, infatti, Bassani che, in veste di critico d'arte è ancora assestato su posizioni morandiane, sembra servirsi di Cavaglieri per celebrare l'universo asfittico delle proprie origini. L'autore scrive:

Una società non si inventa. Ed è forse per questo che gli esempi più recenti del nostro realismo pittorico, fondati tutti, come sono necessariamente, soltanto su generose ipotesi sociali, risultano al confronto tanto meno convincenti di questa immagine realistica della *high society* padana di quarant'anni fa. (Bassani 2009: 1098)

Bassani ci racconta inoltre di come Cavaglieri, da lungo tempo emigrato in Francia, sia riuscito a sottrarsi al graduale deterioramento della borghesia contadina e del latifondo. Nel contempo, sottolinea l'autore, proprio quella distanza ha consentito a Cavaglieri di salvaguardare il ricordo degli ambienti domestici e del paesaggio. In altri termini, diversamente da tanti scrittori o pittori appartenenti alla stagione del neorealismo, Cavaglieri non ha dovuto rinunciare al valore memorialistico dei propri paesaggi; piuttosto, ancorandosi al proprio passato, l'artista è stato capace di costruirsi una nuova idea di presente. Similmente, quando in *Di là del cuore* Bassani scrive delle diatribe letterarie dell'epoca, lo scrittore parla di un «identico dibattito che dura da tempo in Italia fra gente che vive di memorie e gente che vive di speranze» (Bassani 2009: 980), ma aggiunge poi: «Per nessuno, adesso più che mai, il presente esiste. Un incubo doloroso e confuso, ecco cosa sono i nostri giorni» (Bassani 2009: 980). Parzialmente accostando l'opera Cavaglieri a quanto da lui stesso realizzato all'interno delle *Cinque storie ferraresi*, Bassani considera dunque che non esiste presente sul quale non si stenda l'ombra lunga del passato. E si pensi a Geo Jozs in *Una Lapide in Via Mazzini*, esempio eccellente di un passato che non è mai possibile lasciarsi interamente alle spalle.

È dunque su una particolare relazione con la memoria storica, personale e politica (Pieri 2012: 445-456)<sup>6</sup> quanto su una percezione della realtà meno

<sup>4</sup> Dell'Aquila (2007: 33) scrive ad esempio: «Gli interventi di Bassani qui considerati hanno sempre una natura occasionale, che ne esclude la lettura ai fini di un recupero di considerazioni generali sul gusto dello scrittore in materia d'arte».

<sup>5</sup> Dolfi menziona anche *Interno* di Cavaglieri per la sopraccoperta di *Dietro la Porta* per l'edizione Mondadori del '73.

<sup>6</sup> Pieri insiste sull'arte tutta bassaniana di riproporre e continuamente rielaborare la memoria storica della

ottimistica di quella dei neorealisti italiani che si gioca la partita che separa il 'realismo' di Bassani e dei pittori e scrittori a lui fraterni da un'arte troppo spesso corrotta da un'agenda politica<sup>7</sup> – e si pensi fra i tanti al caso Renato Guttuso –. Quali allora gli altri possibili neorealismi? Dove trovare una descrizione del presente che sia capace di mostrare in filigrana i riverberi fantasmatici e sinistri di un passato che non si può e non si deve dimenticare? D'altronde, se è vero che la seconda guerra ha spazzato via ogni residua fiducia nei valori dell'umanesimo, quei valori e quel mondo ritornano sotto forma di incubo o allucinazione. Come allora dar loro voce? In un secondo pezzo sull'artista Giovanni Omiccioli, Bassani risponde in parte a queste domande:

I quadri di Omiccioli – coi loro cupi colori-nero, blu scuro, verde bottiglia, rosso spento, grigio – parlavano di questo: dell'orrore e della tristezza che avevamo lasciato là fuori, per poco, e che avremmo ritrovato intatti ad attenderci. Tuttavia c'era qualche altra cosa in quelle tele che persuadeva ad accogliere orrore e tristezza senza disperazione: una dolcezza serena, pensosa, che si esprimeva forse nella luna manzoniana, pallida e senza raggio (Orto 50), sorta in un canto a vegliare l'immobile riposo di un piccolo mondo concluso. (Bassani 2009: 1102)

Ecco allora che, secondo Bassani, in questo mondo di devastazioni e rovine l'artista non può semplicemente guardare avanti ma deve invece sforzarsi di ricostruire, partendo proprio da quelle macerie. Eppure ci troviamo qui ad assistere ad una primissima fase dell'opera di Omiccioli, una fase vale a dire in cui l'artista, al pari del Bassani morandiano delle origini, si trova nella posizione: «di uno, sepolto in fondo a un carcere, che fosse tuttavia tanto libero, in sé, ancora tanto fresco e naturalmente ingenuo e puro da reinventare per se stesso, a forza di fantasia e fede, la propria infanzia perduta» (Bassani 2009: 1103). In questa fase Omiccioli opera ancora secondo modalità simili a quelle suggerite alla sorella Jenny sul modello di Morandi, allorché, da una prigione, questa reale, l'autore scrive:

Cara Jenny, per disegnare bene, bisogna essere molto cattivi, ricordatelo. Bisogna smontare il mondo, per ricostruirlo pezzo a pezzo, con infinita pazienza [...] vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricrearle al di fuori dell'atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume un valore simbolico, d'eterno. (Bassani 2009: 955-957)

---

comunità ebraica all'interno del contesto italiano. Nel far ciò, Pieri riepiloga e sviluppa quanto già in più occasioni argomentato e, ovviamente, parte delle riflessioni del suo libro *Un poeta è sempre in esilio*.

<sup>7</sup> Anche Dolfi ha parlato per Bassani di un neorealismo "alternativo" conducendo un discorso molto simile al nostro ma che origini, a suo avviso, nella lezione di Flaubert (Dolfi 2012: 103-24). Per Dolfi, infatti «doveva trattarsi di un realismo diverso [...] attraverso modalità narrative che, più del neorealismo italiano in voga di quegli anni, dovevano probabilmente ispirarsi e passare da qualcosa che potremo esemplificare facendo ricorso all' 'effèt de réel'» (Dolfi 2012: 119). Quello che infatti interessa a Dolfi dell'*effèt de réel* flaubertiano sono le «notazioni scandalose» per quella loro capacità di usare il referente come reale, qualcosa che a nostro avviso assomiglia da molto vicino alla resistenza degli oggetti proposta dagli scrittori del *Nouveau Roman*.

E tuttavia, quello stesso terremoto che separa la produzione di Bassani in due fasi contrapposte ma speculari sarà avvertito anche dall'amico Omiccioli, sicché una volta attraversato il fossato e giunti al di là dello specchio, ad emergere dalla pittura di Omiccioli sarà qualcosa di profondamente diverso. Bassani che, a sua volta, vive questa trasformazione, se ne accorge grazie alla presenza di quella che definisce una nuova «aria del nord» (Bassani 2009: 1106), aria che a suo avviso si traduce in «mari di bitume, quelle rocce che paiono di metallo, [...] colori violenti, sì, ma che sembrano tutti mischiati, anche il rosso scarlatto, col nero più nero» (Bassani 2009: 1106)<sup>8</sup>. Sarà dunque solo a partire dalla serie *Scilla* di Omiccioli che Bassani inizierà a parlare dell'artista come se si stesse già formando in lui quel mondo che traspare nell'*Airone*, e vale a dire quell'universo oscuro che caratterizzerà gli ultimi capitoli del *Romanzo di Ferrara*. In effetti, come non si può non pensare all'*Airone* e a quel rientrare del narratore bassaniano dalla prima alla terza persona quando, descrivendo Omiccioli, Bassani ne parla come di uno che «giunto ad un punto del proprio cammino, senta improvvisa in sé la forza di giudicare se stesso col disinteresse di un estraneo» (Bassani 2009: 1106); o ancora, quando si apprende dello stato d'animo del protagonista dell'*Airone*, Edgardo Limentani, allorché il narratore racconta: «ancora una volta era come tra lui e le cose che vedeva si levasse una specie di sottile e trasparente lastra di vetro. Le cose tutte di là; e lui, di qua, a guardarle ad una ad una e a meravigliarsene» (Bassani 2009: 713). Facendo rimontare la serie delle analogie alla prima produzione di entrambi, Bassani vuole quindi andare a vedere cosa succede una volta che i labili confini di quel mondo vanno disintegrandosi ed il male, ora non più concetto alieno ma condizione universale, inizia a richiedere un'investigazione più profonda. È allora nell'incapacità di comprendere questo processo di ricerca che una gran parte della critica, ferma sull'equazione Bassani-Morandi, ha mancato di cogliere i paralleli tra gli scritti d'arte di Bassani e la sua maturazione come scrittore. Ed è all'interno di questa prospettiva critica Dell'Aquila ha riportato le opinioni di altri critici che nel descrivere la pittura di Omiccioli hanno parlato del «fresco impeto alla Walt Disney» (Ciarletta 1966: 1) o del «cronista furetto, perspicuo e tutti occhi», espressione questa già usata da Alfonso Gatto (Ciarletta 1966: 109), dinnanzi alla totale incomprendimento di una sostanziale sintonia tra le tappe dell'opera di Bassani e quelle da questi individuate, e forse per via meramente proiettiva, nella pittura di Omiccioli. Sarebbe potuto invece essere più interessante notare come Bassani riutilizzi proprio quell'«impeto alla Walt Disney» letto nel catalogo dell'amico in riferimento agli animali imbalsamati dell'*Airone*, allorché scrive:

Gli scoiattoli [...] sebbene immobili riuscivano lo stesso a esprimere non soltanto tutta la grazia maliziosa, l'agilità, l'allegria da gnomi di Walt Disney della loro natura, ma anche qualcosa d'altro, di più, chissà come connesso al

<sup>8</sup> A più riprese Bassani individua in Stendhal (Henri Beyle) un maestro indiscusso, e chiaramente «Il rosso e il nero», che dà il titolo al celebre romanzo del francese, doveva divenire per Bassani un contrasto sintomatico tra le aspirazioni dell'individuo e le forze avverse della società e della libido. Si vedano oltre ai vari riferimenti a Stendhal negli scritti critici, (Bassani 2009: 958, 1020-21, 1088, 1159, 1198) la famosa «riga stendhaliana (...) all lost, nothing lost» (Bassani 2009: 518) che il protagonista del *Giardino dei Finzi-Contini* invia a Micòl per segnalare la fine della loro relazione.

proprio essere là, al sicuro, e per sempre, dietro il grosso cristallo di divisione.  
(Bassani 2009: 834)

In generale, pur accennando ai minimi punti di raccordo tra Bassani e gli artisti da questi descritti, Dell'Aquila pensa a un Bassani sempre uguale a se stesso, ed è concentrandosi su questo Bassani irrimediabilmente morandiano e metafisico che la critica sceglie, ed in maniera estremamente selettiva, il suo materiale d'analisi.

Sulla scorta di queste riflessioni, va letto anche il pezzo di Bassani su Sergio Bonfantini. Anche in questo caso, in effetti, ci si può difficilmente accontentare di frasi quali «La fedeltà strenua, disperata, nei confronti delle proprie origini, è infatti uno dei dati più fermi e ricorrenti di una generazione» (Bassani 2009: 1249), se non si aggiunge, come appunto fa Bassani, che colloquiare con i padri può significare certo «resuscitarli» ma magari per «opposizione, per contestazione appassionata e religiosa» (Bassani 2009: 1249). Bassani osserva infatti che, pur senza rinnegare completamente gli schemi della *Metafisica* e di *Valori plastici*, Bonfantini «non ha mai voluto accogliere l'invito ad allontanarsi dalla realtà» (Bassani 2009: 1250), preferendo alle algide elucubrazioni dei pittori di primo Novecento la descrizione del contado padano nella sua gretta semplicità, e dunque al di là di ogni stoicizzante monumentalismo. Inoltre, per meglio illustrare cosa intende per “realtà” e per “realismo”, Bassani si dilunga nella descrizione dei *Giocatori di carte* di Bonfantini, e così facendo, dimostra ancora una volta l'impatto della propria evoluzione culturale sul processo di scrittura. Nello specifico, virtualmente collocando l'artista in una posizione simile a quella del protagonista dell'*Airone*, Bassani riesce a spiegare l'alienata estraneità di Edgardo Limentani e a svincolare la scena dei giocatori di carte da quella lezione cézanniana di cui oggi si conosce il peso che assunse sulla prima produzione dell'autore (Dolfi 2008: 11-23; Giardino 2013a: 19-25). Al suo posto, nel caso dell'*Airone* come del quadro di Bonfantini abbiamo un'osteria e dei giocatori reali o meglio, come scrive Bassani, questi giocatori, questa «osteria, lui li ha veduti veramente» (Bassani 2009: 1251).

Come già osservato altrove (Giardino 2013a: 158-165), una parziale cecità della critica nei confronti dell'itinerario artistico bassaniano sembra divenire quasi ostinazione nel caso di uno scritto come quello su Francesco Tabusso. In un pezzo originariamente apparso nel 1970 in introduzione a un catalogo per la Galleria Gian Ferrari, Bassani apre descrivendo senza mezze parole il rifiuto da parte di Tabusso del «rigore intellettuale» del vecchio maestro Casorati, e aggiunge che «della metafisica figurativa di quello nella pittura di Tabusso è rimasto ben poco anzi niente» (Bassani 2009: 1272). È evidente tuttavia che, descrivendo il rapporto Tabusso-Casorati, l'autore faccia riferimento alla propria relazione con i maestri di un tempo, tanto più quando, in un affondo che la critica ha deciso colpevolmente di ignorare, Bassani scrive «i padri bisogna digerirli, oppure, se si preferisce, vomitarli. Occorre sbarazzarsene, insomma» (Bassani 2009: 1272). Come nel caso di Bonfantini allora, alle «speculazioni mentali» si preferiscono gli «interni di poveri abituri e le finestre feritoie» (Bassani 2009: 1273) – si noti in tal senso come, anche nel caso di Bonfantini, Bassani avesse già parlato di un fascio di luce verticale che illumina la scena dei giocatori di carte secondo una tipologia che, a

sua volta, riproduce i raggi caravaggeschi nella conversione di San Matteo<sup>9</sup>; e sarà allora, attraverso simili finestre-feritoie che la luce entrerà negli ambienti altrimenti cupi e asfittici dell'*Airone*, costringendo i suoi protagonisti a guardare la realtà che li circonda «da vicino, da molto vicino» (Bassani 2009: 1273). In particolare, come gli immaginari protagonisti dei quadri di Tabusso, Edgardo Limentani appare kafkianamente piegato all'«umiliata prospettiva di una bestia da cortile, o addirittura di un insetto» (Bassani 2009: 1273); e che Bassani sapesse che, nel descrivere Tabusso, stesse in realtà già parlando di se stesso è testimoniato dal suo schermirsi: «Non vorrei accollare a Tabusso, che non conosco di persona, pensieri non suoi» (Bassani 2009: 1273).

Ultimo tra gli scritti d'arte a confermare l'ormai compiuta svolta bassaniana è il pezzo su Francesco Casorati<sup>10</sup>. Anche qui, un'analisi puramente descrittiva non permetterebbe di andare molto lontano da quanto osservato precedentemente da altri. È invece attraverso una lettura interpretativa della pittura di Francesco Casorati (figlio del più noto Felice) che è possibile determinare quelle che dell'immaginario bassaniano sono le nuove coordinate. Nello specifico, ritornano qui le finestre ad “oblò”; si veda per esempio l'episodio in cui Limentani salendo le scale dell'albergo osserva: «Lassù, da una specie di oblò aperto a mezza altezza nella parete di contro, appariva il cielo. Era un cielo scuro, percorso da nuvole gonfie e veloci» (Bassani 2009: 733); o ancora, in quello che sembra un progressivo rabbuiarsi degli spazi, «la finestra in forma di oblò, di poco sottostante al punto di luce della lampadina [...]. Un disco nero, spento e opaco» (Bassani 2009: 797). Appaiono nuovamente anche le finestre “feritoie”: si veda la Salsamentaria che Limentani descrive come «un unico ambiente: stretto, profondo, semibuio. Lungo le pareti laterali, a larghi intervalli l'una dall'altra alcune finestre anguste come feritoie» (Bassani 2009: 788). Si percepisce infine uno spazio dominato da «presenze non umane» (Bassani 2009: 1313) e uno sfondo del cielo che, come per Tabusso, diventerà «notturno quasi nero» (Bassani 2009: 1314). Se, per esempio, nel ripercorrere l'arrivo di Bassani a Codigoro, il narratore racconta «Entrò in un paese a passo d'uomo: mezze luci accese [...]. Non vedeva quasi niente [...] avanzava a fatica, come dentro una specie di budello sotterraneo» (Bassani 2009: 783), non è difficile ipotizzare che in un budello sotterraneo il protagonista (e al suo seguito il lettore) sia entrato sin dalle primissime pagine del romanzo. Infine, se a colpirlo nella pittura di Casorati figlio sono ancora una volta, gli “uomini-formiche” e le atmosfere da “saga nordica”, forse anche più interessante è l'equivalenza individuata da Bassani tra il mondo degli uomini e l'universo ornitologico, e particolarmente pregnante apparirà dunque la descrizione bassaniana del quadro *L'Oppressore accalappiato* (1970). Qui infatti ci è dato

<sup>9</sup> Ovviamente le somiglianze con il Caravaggio romano non potevano sfuggire a Bassani allievo di Longhi. Si ricorda infatti che è a Roberto Longhi che si deve gran parte del recupero storico-artistico della figura di Caravaggio e della scuola dei caravaggeschi, dai *Quesiti Caravaggeschi* del 1928 fino alla celebre mostra su Caravaggio del 1951.

<sup>10</sup> Ovviamente ci sono tra gli articoli raccolti in *Di là dal cuore* altri scritti dedicati ad artisti e alle arti in generale. Molti altri ancora sono gli interventi non inclusi da Bassani nel volume delle *Opere*, eppure tanto per i primi quanto per i secondi, è possibile sostenere che, pur offrendoci informazioni importanti sulle preferenze estetiche di Bassani, sono forse meno utili a delineare un percorso bassaniano. Tra i molti si ricordano per esempio il pezzo dedicato a Mimì Quilici Buzzacchi (Bassani 2009: 1234-36) o quello per Pier Nicolò Berardi (Bassani 2009: 1288-95), oltre che il più tardo articolo su Richard Piccolo (Bassani 1985: 1-4).

assistere, secondo Bassani, ad una punizione esemplare per un enorme corvo-piccione che – come sarà per il latifondista Limentani – ha pensato di poter abusare dei poveri ed inermi braccianti al suo servizio. Fornendoci dunque una chiave d'accesso per la metafora dell'airone nell'omonimo romanzo, Bassani racconta:

Preso al laccio da uno dei suoi stessi compagni, [...] il traditore è ormai ridotto all'impotenza. Mezzo soffocato, strabuzzando i folli occhi rotondi, e aprendo a dismisura il gran becco inutile, a foggia di forbici da giardiniere, evidentemente non ha più scampo. (Bassani 2009: 1315)

In breve, da un lato, l'immaginario bassaniano si forma al fianco degli artisti che questi segue e promuove nel corso degli anni. Dall'altro, al pari di questi, l'autore avverte suggestioni d'oltralpe che a più riprese indentifica con un'«aria del nord».

È, infatti, pensando all'aria del nord, che va ricordato come un decisivo momento di svolta per molti pittori italiani fu rappresentato dall'ingresso in Italia della pittura di Andy Warhol e di Francis Bacon<sup>11</sup>; di quest'ultimo, non a caso, *Figure on the Couch* sarà scelto da Bassani come sopraccoperta dell'*Airone* nell'edizione Mondadori del '68. D'altronde, per un parallelo perfetto tra *L'airone* e la pittura dell'epoca, bisognerà pensare all'opera di Alberto Sughì, altro amico pittore che mostrerà una tendenza, simile a quella di Bassani, ad integrare e combinare l'immaginario di questi due grandi pittori del secondo Novecento. In effetti, che Sughì rappresenti un fondamentale legame tra Bacon e Warhol è esplicitato da Bassani. stesso nell'introduzione da questi scritta per un catalogo dei Realisti esistenziali, Sughì compreso. In questa introduzione, infatti, Bassani fa riferimento a quella che intepreta come una nuova fase della carriera di Sughì, sostenendo altresì che il pittore gli sembra ormai pronto «per accogliere e far sua perfino la lezione di Bacon, tenebroso stregone nordico» (Bassani 1963: 3). Nel far ciò, sostiene Bassani, Sughì, non diversamente dai suoi colleghi pittori, compie un definitivo superamento dell'estetica morandiana. Nello specifico, parlando del gruppo riunitosi per la mostra, Bassani scrive:

Tutti insieme si ritrovano a dir di no alla pittura del Novecento italiano fra le due guerre: al suo lirismo, alla sua purezza, alla sua esemplarità emblematica: puntando per converso sul contenuto, sui valori ieri così spregiati del «racconto» e dell'«illustrazione» [...]. È comunque una pittura che chiede la diretta partecipazione emotiva e psicologica dell'astante, e non come quella di Morandi, Carrà e Rosai, la pura deliberazione estetica. (Bassani 1963: 3)

Tra questo Sughì maturo e il Bassani dell'*Airone*, allora, molte sono le somiglianze. E si pensi per esempio all'insistenza sui temi dell'alienazione urbana,

<sup>11</sup> Come già osservato in altra sede (Giardino 2013a: 144-49), l'ingresso in Italia della pittura di Bacon costituì un momento cerniera dell'arta italiana. Come si vedrà negli esperimenti pittorici dei *Realisti esistenziali* e del *Gruppo del Portonaccio*, i pittori italiani mutueranno da Bacon *il topos* dell'uomo in gabbia ma anche una particolare relazione con la realtà industriale. Sul discorso estetico innescato dalla pittura di Bacon e lanciato in Italia da Luigi Carluccio, si vedano in particolare le introduzioni ai cataloghi per le prime mostre dell'artista inglese in Italia (Carluccio 1958; 1962; 1966) e la panoramica storico-artistica offerta dagli scritti di Micheli e Mascherpa (Mascherpa 1981; De Micheli 1991).

ma anche all'attenzione verso luoghi d'incontro impersonali come alberghi o bar di passaggio, dove l'intimità si riduce spesso a pochi attimi, per poi essere nuovamente abbandonata. Chissà poi perché è proprio pensando agli alberghi che più incalzante risulta per entrambi l'avanzare di una società dell'informazione in cui stragi umane si riducono spesso a un semplice titolo di giornale. Scrive Sughì:

Nello stesso istante nel mondo accadono cose terribilmente diverse: in una camera un uomo ama una donna; in un'altra stanza una donna viene uccisa. E altre più diverse ancora; "La conferenza al vertice entro dicembre", "Fedeltà atlantica" "Riarmo della Germania occidentale", "Krusciov a New York" (Sughì 2014: 28)

E non si dimentichi, a tal proposito, come proprio nel bagno dell'albergo di Bellagamba, Limentani, muovendosi come all'interno di una prigione, afferra una pila di foglietti costituita da stralci di giornale e leggendone i titoli sconnessi, conclude:

Doveva essere appartenuto a un giornale di qualche mese avanti – rifletté [...] SPERI A NEW YORK, diceva un titolo a grossi caratteri. Ebbene – cercava di ricordare –, quand'è che c'era andato De Gasperi in America a parlare con Truman e con Marshall? [...]. Prese vari altri foglietti, a caso, di nessuno dei quali gli sarebbe stato possibile stabilire la provenienza, ma non tutti ritagliati dalle pagine dello stesso giornale, e non tutti della stessa data. RITTO DI INSURRE GATO DALLA COST, diceva un altro titolo. E un altro ENNI E TOGLIATTI-ATTACCANO IL GOVER. E un altro ancora: RRE SANGUE EBRAICO-A POLONIA D'OGGI. (Bassani 2009: 735-36)

### 3. Un nuovo sguardo

Ad accomunare gli artisti scelti da Bassani nei suoi scritti sull'arte è un nuovo rapporto con la realtà, un rapporto di cui il movimento francese del *Nouveau Roman* costituisce un illustre antecedente nell'ambito delle letterature<sup>12</sup>. In effetti, sebbene Bassani dimostri sin dagli anni '50 di conoscere gli scritti dei francesi e di apprezzarne l'avanguardistica enfasi su tecniche di racconto quasi documentaristiche, è solo con l'esplosione del '68 che l'autore decide di fare appello a simili modalità di racconto.

In risposta a un'intervista apparsa su *Nuovi argomenti* nel 1959, lo scrittore ritorna ben due volte sui protagonisti del *Nouveau Roman* e, in maniera più o meno velata, introduce una dichiarazione di poetica che troverà poi la sua piena maturazione all'interno dell'*Airone*. In primo luogo, Bassani cerca di trovare dei possibili equivalenti all'interno della letteratura italiana. Bassani scrive: «Nell'immediato anteguerra Carlo Cassola scrisse due piccoli libri di racconti (*La vista*, *Alla periferia*) che anticipano curiosamente la visività da oggetto fotografico di Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute» (Bassani 2009: 1170). Quindi, lanciandosi in una premonizione che porterà lui stesso a compimento, l'autore

<sup>12</sup> Non sorprende che nell'analizzare le varianti romane e emiliane del realismo esistenziale, Mauro Corradini individui un'analogia con il *Nouveau Roman* francese (De Micheli 1991: 31-37), concentrandosi sul maggiore spessore memorialistico della pittura di Sughì.

scrive:

Ad ogni modo, non mi pare azzardato prevedere che la fortuna in Italia di manierismi narrativi del genere di quelli di Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, dipenderà in gran parte dalla sorte che sarà riservata alla nostra democrazia. L'impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale, il "moderno" qualunque neocapitalista e neopositivista, e la conseguente messa al bando dei comunisti. (Bassani 2009: 1171)

Non deve pertanto sorprendere che nel momento in cui il comunismo mostra i suoi connotati più oscuri (sono questi gli anni della primavera di Praga e dell'irrigidimento della stretta sovietica) e un certo qualunque comincia a permeare la cultura di sinistra, Bassani decida di scrivere un romanzo anomalo<sup>13</sup>. Resistendo alle mode dell'epoca e alla mercificazione che quelle stesse mode celano senza troppo successo, Bassani non solo fa ricorso a tecniche controcorrente come quelle dei nuovi realisti francesi, ma in maniera più o meno consapevole nasconde nel proprio testo una serie di "sottointesi" che non devono sfuggire al lettore avvertito. Due sono dunque i piani attraverso i quali la lezione dei francesi emerge all'interno dell'*Airone*: il piano dello stile – che si caratterizza in sostanza per un particolare sguardo sulla realtà – e il piano dei contenuti, con chiari riferimenti intertestuali ai romanzi del *Nouveau Roman*. Per quanto riguarda il primo aspetto, è possibile indicare da subito come, pur non rinnegando completamente se stesso, Bassani riprenda una particolare tecnica dello sguardo la cui interpretazione ha diviso i critici del gruppo francese in due partiti bene sintetizzati da Colette Audry quando parla di uno «sguardo disumanizzato, destabilizzato, oggettuale, in una parola di una semplice lente di vetro, di un puro obiettivo» (Garnham 1983: 44; trad. mia) e di altri come Hazel Barnes i quali ritengono che questa «coscienza deformi piuttosto che riportare gli eventi, creando una distorsione patologica che riesce solo a nascondere al lettore qualsiasi verità questi possa ragionevolmente aspettarsi» (Garnham 1983: 44; trad. mia). In altri termini, è possibile individuare nelle vicende di Edgardo Limentani quella stessa misteriosa vaghezza che si avverte nei libri di Butor, Robbe-Grillet e Sarraute, e questo perché la quasi ossessiva descrizione di paesaggi ed azioni (da macchina fotografica, per l'appunto) finisce spesso per mascherare un vuoto sostanziale, una zona insondabile nella coscienza dei personaggi.

Quando poi si passa dal piano dello stile a quello dei legami intertestuali, i rimandi diventano anche più palesi. Se ad esempio si esamina un romanzo come *Le Voyeur* di Robbe-Grillet (libro che, come dimostrato dalla citazione precedente, Bassani ben conosceva), è possibile non solo notare come il tema di una morte non certa – e vale a dire, il presunto suicidio di Limentani e l'apparente omicidio della giovane donna nel testo di Robbe-Grillet – rappresenti il fulcro della vicenda, ma che la deambulazione al contempo reale e diegetica intorno a questa zona d'ombra

<sup>13</sup> Filippo La Porta ha acutamente messo in relazione la stagione del '68 con la scrittura dell'*Airone*, evidenziando tra l'altro come il romanzo di Bassani fosse in piena controtendenza, al tempo stesso celando elementi di critica sociale (La Porta 2011: 185-96).

si traduca in gesti narrativi estremamente simili. In particolare, tanto Matthias, protagonista del *Voyeur*, che Edgardo Limentani si aggirano nello spazio di una giornata per luoghi e villaggi conosciuti durante gli anni dell'infanzia e a lungo disertati. In questi stessi luoghi, entrambi calcolano quasi compulsivamente i tempi necessari ad una missione a sua volta caratterizzata da un'ossessione numerica (vendere un certo numero di orologi per Matthias, cacciare un certo numero di uccelli per Edgardo). Inoltre, tanto Matthias quanto Edgardo appaiono privi di reale motivazione, finendo spesso per concentrarsi su una serie di dettagli apparentemente senza importanza – e tra questi l'orologio Vacheron-Costantin di Limentani non può non essere non menzionato, per l'importanza che l'orologio avrà nel *Voyeur* –. Ne deriva quindi una percezione allucinata della realtà e, all'interno di questa, immagini deformate di donne rappresentate sempre come sensuali e voraci<sup>14</sup>. Infine, e quasi ad offrirci un indizio definitivo che *Le Voyeur* di Robbe-Grillet sia sullo sfondo dell'*Airone*, Bassani introduce all'interno del suo romanzo una scena che risulterebbe altrimenti priva di significato. Creando una sorta di flashback intertestuale che ricorda da molto vicino l'epicentro del libro di Robbe-Grillet e vale a dire la scena ripetuta all'infinito della giovane donna succube del vecchio nei pressi di una marina o di una tolda, Bassani costruisce un ponte tra *L'Airone* e il suo referente testuale, e così facendo conduce fino alla vertigine il *trompe l'oeil* già presente nel romanzo del francese. Bassani racconta:

Sulla tolda di una chiatta ancora lontano dalla banchina, quasi al centro dello specchio d'acqua antistante, si muovevano due persone, un uomo e una donna. L'uomo, se non vedeva male, era un vecchio corpulento, coi capelli bianchi e un maglione nero da repubblicchino; la donna, una ragazza molto giovane, bionda, in giubbotto di fustagno e calzoni attillati tipo blue-jeans. Gridavano, gesticolavano, si rincorrevano attorno alla cabina del natante, dal cui finestrino usciva una luce debole, debole, da lanterna. Le loro gride acute, remote. (Bassani 2009: 624)

Come se non bastasse, Bassani si spinge poi fino al cuore della vicenda del *Voyeur*, e vale a dire a quella morte quasi certa che segnerà anche la conclusione del proprio testo. Così facendo, Bassani apre tuttavia alla lezione più ampia appresa da Robbe-Grillet e dagli scrittori a lui affini, e vale a dire mostra di aver ormai completamente interiorizzato quella sostanziale indifferenza insegnataci dai mezzi di comunicazione di massa, anche in presenza della violenza più bieca. Il narratore termina infatti la scena precedente:

Impotente come era di avvicinarsi di più, gli sembrava di assistere dal margine di una piazza sterminata a una rappresentazione di burattini fatta per lui solo. Inutile. Il vecchio, l'orco, alla fine ci sarebbe riuscito, non c'era da dubitarne, a mettere le mani addosso alla bella fanciulla che inseguiva? Ma poi? Anche se, dopo averla afferrata e immobilizzata, le avesse piantato il coltellaccio nella gola palpitante, che cosa in fondo sarebbe accaduto veramente? Bastava guardare le faccende della vita da una certa distanza per concludere che valevano tutte quante per quello che valevano, e cioè niente, o quasi. (Bassani 2009: 824)

<sup>14</sup> Per un'analisi alternativa alle mie sui disturbi di personalità di Bassani, si veda anche Mariana Istrate (2010: 141-45).

È per tutte queste ragioni allora che non posso concordare con Alessio Milani quando, interpretando le sopramenzionate frasi di Bassani sugli scrittori del *Nouveau Roman*, questi afferma:

Considerare lo sperimentalismo manieristico di Butor, di Robbe-Grillet, di Natalie [sic] Sarraute aiuta a inquadrare meglio quello di Sanguinetti o di Giuliani apparentandogliasi oppositivamente: quell'avanguardia in Francia aveva seguito una lunga esperienza di lettura realistica che aveva quasi "dato fondo" alle risorse del paese. Quanto era stato autentico e legittimo in Francia allora non necessariamente lo sarebbe ora in Italia, e certo sperimentalismo entro i nostri confini riporterebbe solo a situazioni già pienamente scontate con la letteratura del ventennio fascista. (Milani 2012: 69)

Sono infatti convinto che per Bassani i tempi fossero oramai maturi per servirsi della lezione dei colleghi francesi e che, in altri termini, la situazione politica e culturale dell'Italia degli anni Sessanta costringesse, a suo avviso, a una letteratura dello sguardo, letteratura che questi sperimenta, con successo, all'interno dell'*Airone*.

Nell'*Ère du Soupçon*, libro che fungerà da manifesto per il movimento del *Nouveau Roman*, Nathalie Sarraute raccoglie una serie di saggi al fine di offrire alcune linee guide per gli scrittori della nuova generazione. Quando si legge *L'airone* si ha l'impressione che Bassani ne abbia seguito meticolosamente i dettami. Al pari dei romanzi dei francesi, infatti, è possibile percepire che nell'*Airone* «la durezza e opacità hanno saputo salvaguardare la complessità e densità interiore» (Sarraute 1956: 21; trad. mia). D'altro canto, non sarebbe assurdo includere Bassani in quella lista immaginaria redatta dalla critica-scrittrice e composta da «individui isolati, disadattati, solitari e morbosamente ancorati alla loro infanzia e ripiegati su se stessi, i quali coltivano un'attitudine più o meno consapevole per una certa forma di fallimento e finiscono dunque, abbandonandosi a un'ossessione all'apparenza inutile, per cogliere e aggiornare un frammento di realtà ancora sconosciuto» (Sarraute 1956: 182; trad. mia). È tuttavia, forse di anche maggior rilievo, la conclusione del libro della Sarraute – libro che, tra l'altro, Bassani conosceva e conservava all'interno della propria biblioteca –. In particolare intitolando l'ultimo saggio della raccolta, *Quello che vedono gli uccelli*, Sarraute anticipa quella metafora ornitologica dell'alienazione che Bassani farà propria nell'*Airone* e per la quale, se non si vuole parlare di vero e proprio debito intertestuale, va almeno osservato il comune sentire e sguardo sul mondo, uno sguardo, tra l'altro, che, come si è visto in precedenza, costituirà una linea conduttrice nelle sue analisi di critico d'arte, e diverrà centrale nel suo pezzo su Casorati. In effetti, come per l'airone morente del suo omonimo romanzo e come nel caso dei tanti uccelli dipinti dagli amici pittori e immancabilmente notati e descritti da Bassani critico d'arte, di Edgardo Limentani possiamo sapere cosa vede, appena vedere cosa sente, ma cosa pensa, cosa pensa davvero non ci sarà mai dato sapere.

## Riferimenti bibliografici

- Bassani, Giorgio (1963): «Introduzione», in *Banchieri, Ferroni, Giannini, Luporini, Sughì pittori*, Milano, Galleria Gian Ferrari.
- Bassani, Giorgio (1968): *L'airone*, Milano, Mondadori.
- Bassani, Giorgio (1985): *Richard Piccolo*, Roma, Galleria dell'arte il Gabbiano.
- Bassani, Giorgio (2009): *Opere*, Milano, Mondadori.
- Bassani Pacht, Paola (2004): *Giorgio Bassani: Il giardino dei libri*, Roma, De Luca.
- Bassani Pacht, Paola (2006): «Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi», *Paragone*, 63-65, pp. 36-45.
- Bazzocchi, Marco (2006): «Longhi, Bassani e le modalità del vedere», *Paragone*, 63-65, pp. 57-77.
- Campeggiani, Ida (2012): «Proust nell'opera di Bassani», *Chroniques Italiennes* 23, pp. 1-29.
- Cappozzo, Valerio (ed.) (2016): *Lezioni Americane di Giorgio Bassani*, Ravenna, G. Pozzi.
- Carluccio, Luigi (1958): «Introduzione», in *Francis Bacon*, Torino, Galleria d'arte Galatea.
- Carluccio, Luigi (1962): «Introduzione», in *Francis Bacon*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.
- Carluccio, Luigi (1966): «Introduzione», in *Francis Bacon*, Torino, Galleria Toninelli Arte Moderna.
- Ciarletta, Nicola (1966): «Introduzione», in *Giovanni Omiccioli. Trent'anni di grafica*, Roma, Galleria d'arte l'Astrolabio.
- Della Porta, Filippo (2011): «La vita imbalsamata: riflessioni sull'*Airone* e su una radicalità poco italiana», in Antonello Perli (ed.), *Giorgio Bassani: La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, G. Pozzi, pp. 185-196.
- Dell'Aquila, Giulia (2007): *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Pisa, ETS.
- De Micheli, Mario (ed.) (1991): *Realismo esistenziale: Momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965*, Milano, Mazzotta.
- Dolfi, Anna (1981): *Le forma del sentimento. Prose e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana Editrice.
- Dolfi, Anna (2003): *Giorgio Bassani: Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
- Dolfi, Anna (2006): «“Ut Pictura”»; Bassani e l'immagine dipinta», in Anna Dolfi e Gianni Venturi (ed.), *Ritorno al “Giardino”: Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Roma, Bulzoni, pp. 143-155.
- Dolfi, Anna (2008): «Sulla geometria costruttiva», in Piero Pieri e Valentina Mascaretti (ed.), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*. Pisa, ETS, pp. 1-23.
- Dolfi, Anna (2012): «Bassani, la storia, il testo e l'“effet de réel”», in Roberta Antognini e Rodica Diaconescu Blumenfeld (ed.), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del Decimo Anniversario della Morte*, Milano, LED, pp. 103-124.
- Garnham, Barry Gordon (1983): *Alain Robbe-Grillet: Les Gommages et Le Voyeur*, Londra, Grant and Cutler.
- Giardino, Alessandro (2013a): *Giorgio Bassani. Percorsi dello sguardo nelle arti visive*, Ravenna, G. Pozzi.
- Giardino, Alessandro (2013b): *Giorgio Bassani. Soggettività e discorso nelle arti visive*, tesi di dottorato, Montreal, McGill University.
- Guetta, Alessandro (2010): «La luce e gli oggetti: lo sguardo come rivelatore nell'opera di Giorgio Bassani», *TestoSenso* 11, pp. 1-10.

- Istrate, Mariana (2010): «Il linguaggio emotivo nella letteratura. Riferimento a *L'airone* di Giorgio Bassani», in Elena Pirvu (ed.), *Giorgio Bassani, a dieci anni dalla morte*, Firenze, Cesati, pp. 139-148.
- Langiano, Anna (2008): «Il tempo e l'immagine: la scrittura antiprospectica di Giorgio Bassani», *Sincronie*, 24, pp. 157-173.
- Mascherpa, Giorgio (1981): *Dal realismo esistenziale al nuovo racconto*, Milano, Galleria San Fedele.
- Milani, Alessio (2012): «Giorgio Bassani critico di autori stranieri: “nessuna risposta all'attuale crisi del romanzo europeo”», in Massimiliano Tortora (ed.), *Giorgio Bassani. Critico, redattore, editore* (Atti di convegno), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 63-80.
- Mirabile, Andrea (2009): *Scrivere la pittura: La “funzione Longhi” nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo.
- Patrizi, Giorgio (2004): «Le parole motivate dalle immagini. Bassani e la pittura», in Maria I. Gaeta, (ed.), *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, Roma, Fahrenheit 451, pp. 179-188.
- Pieri, Piero (2012a): «Un poeta è sempre in esilio. L'ebraicità di Bassani alla luce della tradizione letteraria», in Roberta Antognini e Rodica Diaconescu-Blumenfeld (ed.), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, pp. 445-456.
- Pieri, Piero (2012b): *Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani*, Ravenna, G. Pozzi.
- Pirvu, Elena (ed.) (2010): *Giorgio Bassani, a dieci anni dalla morte* (Atti di Convegno), Firenze, Cesati.
- Rinaldi, Micaela (2002): *Il profumo del passato nella narrativa di Giorgio Bassani* in *Esperienze letterarie*, XXVII (4), pp. 107-116.
- Robbe-Grillet, Alain (1955): *Le Voyeur*, Paris, Éditions de Minuit.
- Sarraute, Nathalie (1956): *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- Sughi, Alberto (2014): *Il mio lavoro di pittore*, Torino, U. Allemandi.
- Testa, Enrico (2011): «“Dire tutto”. Lessico e sintassi dell'*Airone*», in Antonello Perli (ed.), *Giorgio Bassani: La poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, G. Pozzi, pp. 171-183.
- Urbani, Bernard (2015): «Du je au il; de *Gli occhiali d'oro* à *L'airone*», in Maria Pia De Paulis-Dalembert (ed.), *Il romanzo di Ferrara de Giorgio Bassani: réalisme et réécritures littéraires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 109-36.
- Urbani, Bernard (1992): «Il giardino dei Finzi-Contini: un roman proustien de la mémoire», in Hélène Commérot (ed.), *Novecento (Mélanges offerts à Monsieur le Professeur Gilbert Bosetti)*, Grenoble, Publications du CERCIC, 22, pp. 191-206.
- Venturi, Gianni (2012): «Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani», in Roberta Antognini e Rodica Diaconescu-Blumenfeld (ed.), *Poscritto a Giorgio Bassani*, Milano, LED, pp. 477-498.
- Venturi, Gianni (2010): «Giorgio Bassani e l'ermeneutica del vedere. Nuove ipotesi», *Letteratura e Arte*, 8, pp. 255-283.
- Venturi, Gianni (2006): «Prime risultanze su uno scrittore», in Anna Dolfi e Gianni Venturi (ed.), *Ritorno al “Giardino”: Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Roma, Bulzoni, pp. 15-28.