



Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana

Juan Carlos de Miguel y Canuto¹; Paolino Nappi²

Recibido: 27 de marzo de 2016 / Modificado: 30 de mayo de 2016 / Aceptado: 15 de junio de 2016

Riassunto. Studio degli adattamenti cinematografici delle tre narrazioni di Giorgio Bassani che nel giro di un trentennio hanno raggiunto il pubblico delle sale commerciali: *La lunga notte del '43* (1960), *Il giardino dei Finzi Contini* (1970), *Gli occhiali d'oro* (1987). Nell'analisi condotta, si bada principalmente ai rispettivi registi (Florestano Vancini, Vittorio De Sica, Giuliano Montaldo), alle sceneggiature, agli interpreti, alla tecnica dell'immagine, alla partitura musicale ma soprattutto al confronto fra i film e le opere letterarie, anche sulla base delle testimonianze e dei giudizi dello stesso Bassani. Sono tre casi ben diversi. Si sottolineano i tratti più caratteristici di ogni film, intesi come opere artisticamente autonome, al di là dei punti letterari di partenza. Si tenta insomma di comprendere il senso delle tre diverse operazioni di adattamento e di stabilire fino a che punto esse costituiscano o meno interpretazioni o letture apprezzabili delle opere di partenza.

Parole chiave: Bassani; letteratura e cinema; adattamenti cinematografici; analisi cinematografica.

[en] From the book to the screen: Sense and sensibility in Bassani's filmography

Abstract. This is a detailed study of the film adaptations of three prose works by Giorgio Bassani that have been made for the commercial cinema during three decades: *La lunga notte del '43* (1960), *Il giardino dei Finzi Contini* (1970) and *Gli occhiali d'oro* (1987). The analysis of the films is centred principally on the respective directors (Florestano Vancini, Vittorio De Sica, Giuliano Montaldo), the scripts, actors, technical visual aspects and scores, but it is above all a comparison between the three films and the narratives on which they are based, in which use is made of the statements and recorded opinions of Bassani himself. The three films are all very different from one another. Attention is drawn to the distinctive characteristics of each, considering them as works whose autonomy goes beyond that of the respective literary original. In short, this chapter is an attempt to draw out the meaning of the adaptations and to evaluate to what extent the films may be considered interpretations or defined readings of the prose narratives in each case.

Key words: Bassani; literature and cinema; film adaptation; cinematic analysis.

Sommario: 1. Per cominciare 2. La lunga notte del '43 3. Il giardino dei Finzi Contini 4. Gli occhiali d'oro 5. Per concludere

¹ Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Departament de Filologia Francesa i Italiana, Avda. Blasco Ibáñez, 32 – Valencia.
Juan.C.Miguel@uv.es.

² Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació. Departament de Filologia Francesa i Italiana, Avda. Blasco Ibáñez, 32 – Valencia.
pablonappi@hotmail.com.

Come citare: De Miguel y Canuto, Juan Carlos; Nappi, Paolino (2016): «Dal libro allo schermo: ragione e sentimento nella filmografia bassaniana», *Cuadernos de Filología Italiana*, 23, pp. 43-66.

1. Per cominciare

Il più che giusto apprezzamento e la rivalutazione critica dell'opera di Giorgio Bassani negli ultimi anni si sono estesi solo in parte al cinema da essa derivato, una triade filmica che certamente merita un approfondimento. Il volume di Federica Villa *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, apparso nell'anno 2010, segna uno spartiacque nella bibliografia specifica, proprio per il fatto di essere stata la prima monografia a occuparsi con competenza di Giorgio Bassani (1916-2000) nella sua veste di uomo di cinema. Il progressivo avvicinamento dello scrittore alla settima arte, legato soprattutto a Soldati, Pasolini e Visconti, è avvenuto negli anni Cinquanta, prima come critico e poi anche come sceneggiatore. Dunque, la scrittura letteraria di un autore sempre più affermato si è allargata fino a diventare scrittura cinematografica. Invece, a partire dagli anni Sessanta, con evidente discontinuità discorsiva nonché temporale, e senz'altro come una sorta di riconoscimento alla maestria del Bassani narratore, comincia la tappa filmica, ultima, che Villa denomina di «restituzione», cioè «il viaggio in uscita» (Villa 2010: 25), quando si realizzano i tre adattamenti delle opere omonime (o quasi, nel caso dei primi due titoli), rispettivamente *La lunga notte del '43* (1960), *Il giardino dei Finzi Contini* (1970) e *Gli occhiali d'oro* (1987). Sono tre narrazioni appartenenti al *Romanzo di Ferrara*, che in qualche modo rappresentano, non compiutamente però, l'iter bassaniano attraverso tre momenti diversi³. Il giudizio di Villa su queste trasposizioni non è favorevole, poiché, secondo l'autrice, «La riproposta ecologica dell'opera bassaniana in film perde paradossalmente tutta la propria intrinseca filmabilità, la smarrisce, operando forme di razionalizzazione dell'incerto e dell'effimero» (Villa 2010: 25). Quindi, nell'opinione della studiosa, i film sarebbero il risultato di una specie di antologizzazione tematica, giacché «In modi diversi gli adattamenti non ragionano sulla scrittura, bensì sui soggetti o parti di essi, dandone buone prove di traduzione, trasponendone le storie» (Villa 2010: 25-26)⁴. La nostra intenzione è quella di

³ Nel *Romanzo di Ferrara*, pubblicato per la prima volta nel 1974, si concentra quasi tutta la narrativa di Bassani. Il testo era già stato rielaborato più volte e lo sarà ancora fino a pervenire all'edizione ultima del 1980. In tempi molto recenti si è stampato un volume che contiene, fra l'altro, testi narrativi del giovane Bassani finora quasi sconosciuti o dimenticati, pubblicati a suo tempo sulla stampa o in luoghi marginali (Bassani 2014).

⁴ Sulla natura cinematografica di alcuni passaggi bassaniani, cfr. ad esempio Fink (1998). Il celebre *incipit* del racconto *La passeggiata prima di cena* (nella stesura del 1956), con la descrizione di una vecchia cartolina, un'animata veduta di corso Giovecca, o la dissolvenza che apre al lungo *flashback* dello stesso *Gli occhiali d'oro*, sono alcuni esempi in cui «l'impressione di "sceneggiatura"» è particolarmente evidente. Impresione che poi, nel caso del primo racconto, ancora secondo Fink (1998: 59), si perde nelle riscritture successive. Riguardo alle prime opere bassaniane, ugualmente importante sarà l'apporto della riflessione di un maestro della critica e della storia dell'arte come Roberto Longhi. La sua influenza, a partire dai fondamentali studi sulla prospettiva, è ravvisabile anche in termini di costruzione narrativa, per il lavoro che lo scrittore realizza sulla distanza, sulle simmetrie, «sull'incrocio degli sguardi», come modalità di coagulazione del senso (Bazzocchi 2006: 66). Una ricerca tecnica che, ancora secondo Bazzocchi, porta a un racconto orizzontale delle cose, imperniato sulle percezioni e sulle voci collettive, privo di una direzionalità causale o teleologica. Il realismo che sconfinava in un irrealismo, in cui i personaggi e le cose sono isolati dal mondo e colti in una dimensione assoluta, farebbe di Bassani uno scrittore manierista, alla stregua dell'amico Pasolini. Dalla letteratura all'arte al cinema, le connessioni appaiono dunque intense e stratificate. Com'è noto, Longhi

approfondire l'analisi di questi tre film in necessario rapporto con le rispettive opere narrative, ma non in subordine rispetto a esse, per giungere ad alcune conclusioni che coinvolgeranno la nozione stessa di adattamento⁵.

2. La lunga notte del '43

La lunga notte del '43, esordio nel lungometraggio – dopo una notevole stagione documentaristica – del ferrarese Florestano Vancini⁶, è il primo film tratto da un'opera di Bassani. Il cineasta, in collaborazione con Ennio De Concini e Pier Paolo Pasolini, adatta per lo schermo *Una notte del '43*, l'ultima delle *Cinque storie ferraresi*⁷. Presentato alla XXI edizione del Festival di Venezia, il film conquisterà il premio «Opera prima»⁸, in un anno, il 1960, glorioso per la storia del cinema italiano.

La lunga notte del '43 è un'opera importante, anche dal punto di vista storico. Si tratta, innanzitutto, del primo film che rappresenta i crimini di guerra commessi dagli italiani e non dai tedeschi⁹, e che dichiara con forza che il fascismo non è finito con la fine della guerra. *La lunga notte* darà peraltro il via a tanti film sulla Resistenza e sulla guerra, dopo il nefasto governo Tambroni nato dal connubio tra democristiani e neofascisti (Fink 1993: 24).

Sia il racconto di Bassani sia il film si svolgono intorno a un fatto di sangue, un evento storico, la strage di undici civili ferraresi compiuta dai fascisti il 15

appare esplicitamente citato ne *Il giardino dei Finzi-Contini*; il suo nome viene fatto ben sette volte nello spazio di una pagina scarsa (Bassani 1962: 103-104).

⁵ Oltre alle tre opere principali, su cui ci soffermeremo, la filmografia bassaniana – intesa in senso ampio – comprende almeno altri tre titoli. Il primo in ordine cronologico, dopo *La lunga notte* di Vancini, è un film televisivo prodotto dalla Rai, *Una lapide in via Mazzini*, diretto nel 1962 da Mario Landi e ispirato all'omonimo racconto delle *Cinque storie ferraresi*. Interpretato dall'attore Lando Buzzanca, il film era parte del ciclo *Racconti dell'Italia di oggi*, adattamenti letterari da scrittori contemporanei (tra i titoli, anche *Il taglio del bosco* di Vittorio Cottafavi, da Carlo Cassola). Del 2002 è invece il cortometraggio documentario *L'airone - I luoghi*, diretto da Cesare Bornazzini e realizzato con la partecipazione della Fondazione Bassani. Il film ripercorre, a più di trent'anni di distanza, i luoghi del romanzo omonimo. Nel 2013, infine, Elisabetta Sgarbi ha diretto il film *Quattro storie d'amore*, che comprende un episodio ricreato/inventato dedicato alla Micòl del *Giardino*. Come nel caso del film Rai di Landi, purtroppo questa pellicola non è in commercio né reperibile e non abbiamo potuto accedere ad essa e integrarla – come avremmo voluto – in questa analisi. Cfr. <http://www.elisabettagarbi.it/films.aspx> (gennaio 2015).

⁶ Vancini è stato un esponente importante di quello che per comodità potremmo chiamare il cinema d'impegno civile italiano, sebbene il suo nome non sia mai stato incluso tra i "classici". Significativo che un documentario a lui dedicato, *Florestano Vancini*, diretto da Fabio Micolano (2008), riporti il seguente sottotitolo: *Cronaca di un autore che i libri di cinema non hanno sufficientemente apprezzato* (occhieggiante al titolo di uno dei suoi film migliori, *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*).

⁷ Pubblicato inizialmente in *Botteghe Oscure*, quaderno XV, 1955, pp. 410-50, il racconto viene incluso nelle *Cinque storie ferraresi* (1956). Nel 1958 è inserito nella raccolta *Racconti italiani*, a cura di Giovanni Carocci, con prefazione di Alberto Moravia e illustrazioni di Giulio Confalonieri (Lerici, Milano 1958). Dopo la ristampa Einaudi del 1960, nel 1973 viene pubblicato in una nuova edizione completamente rivista delle *Cinque storie ferraresi*, dal titolo *Dentro le mura*; nel 1974 converge nel *Romanzo di Ferrara* in una versione leggermente diversa. L'edizione del 1980 presenta nuove varianti. Nelle prossime pagine si cita dall'edizione Einaudi 2003, che riproduce quella del 1956, la versione che è alla base del film.

⁸ Il film si aggiudicherà anche la Targa Mario Gromo alle Grolle d'oro di St. Vincent, mentre Enrico Maria Salerno vincerà il Nastro d'Argento per la migliore interpretazione maschile.

⁹ Gambetti (2000: 40) riporta la notizia del rifiuto del progetto da parte del produttore Goffredo Lombardo, proprio perché questi avrebbe voluto imporre a Vancini la sostituzione dei fascisti coi tedeschi. Il film sarà poi prodotto da Tonino Cervi (figlio di Gino) e Sandro Jacovoni della Ajace Film.

novembre del 1943, di fronte alla spalletta che cinge il Castello estense. A scatenare la furia dei repubblicani era stato l'assassinio del federale di Ferrara (Igino Ghisellini, il cui corpo fu ritrovato la mattina del 14 novembre 1943 a Castello d'Argile; nel film diventerà il Console Bolognesi), nei giorni del Congresso del Partito Fascista Repubblicano di Verona. Nella ricostruzione di Bassani tra finzione e storia, ripresa sostanzialmente nel film, l'eccidio avviene sotto la finestra di casa Barilari, in cui vivono Pino e sua moglie Anna; sotto è la farmacia Barilari, in cui lavora la donna. Pino non lascia mai l'abitazione, è da qualche anno paralitico e passa gran parte delle giornate proprio dietro a quella finestra, intento a risolvere giochi enigmistici. Anche quella notte Pino è lì, e guarda quel tratto di corso Roma in cui il fascista «antemarcia» Carlo Aretusi, detto Sciajura, fa aprire il fuoco contro il gruppo di cittadini inermi. Anna non è in casa, quella notte, la sparatoria non le permette di rientrare fino alle quattro del mattino. Al ritorno, s'imbatterà nella visione terribile dei corpi sparsi a terra, simili a «fagotti» o a «stracci» (Bassani 2003: 170)¹⁰. Alzando lo sguardo verso la finestra, vede suo marito. Quando entra in casa, lui è già a letto, sembra dormire.

La notte del '43, che nel racconto e nel film (ma con qualche piccola e significativa sfasatura cronologica, che raccoglie Fink 1993: 17-18) diventa quella del 15 dicembre, per le ragioni – non solo “poetiche” – che in parte spiega lo stesso Bassani¹¹, rappresenta il nucleo drammatico e drammaturgico tanto del racconto quanto del film.

Il titolo della pellicola merita attenzione. Più volte si è letto che Bassani, non senza bonarietà, non avrebbe mai perdonato a Vancini quell'aggettivo, “lunga”, che si accompagna alla sostituzione dell'articolo, da indeterminativo a determinativo¹². Certo, quello di Bassani è un titolo più vago e allo stesso tempo più suggestivo, che ben si confà tanto allo stile narrativo, a quel riconcorrersi e sovrapporsi di voci e “visioni” (dell'immaginazione) dei ferraresi intorno a una notte decisiva – perché teatro di un trauma originario, nella loro storia, poi oggetto di rimozione –, quanto nel rimandare – nell'uso dell'articolo – al titolo di un'altra storia ferrarese, *Una lapide in via Mazzini*. Vancini ricorda di aver scelto immediatamente questo titolo, all'altezza del primo trattamento scritto a Roma, in parte mentre lavorava con Valerio Zurlini come aiuto-regista (estate del 1959). Fu lo stesso Zurlini, afferma ancora Vancini, a proporgli l'idea del film dopo la pubblicazione del libro di Bassani (De Concini, Pasolini, Vancini 1993: 33). Il

¹⁰ L'immagine dei cadaveri come «fagotti» riversi sulla neve era anche in *Una lapide di via Mazzini* (Bassani 2003: 77).

¹¹ «Mi piaceva la neve, mi affascinava il contrasto tra i corpi esanimi dei fucilati e la neve... Ci sono entrate poi anche ragioni di attendibilità, di credibilità. Pino Barilari, il protagonista del racconto, è un personaggio di pura invenzione. Dovevo in qualche modo fare altrettanto con la cornice» (Bassani 1998: 1326-7). Nella sua analisi del racconto, Pieri (2008: 225-232), pur partendo dalla dichiarazione dell'autore, rintraccia le ragioni più profonde, tanto della presenza della neve («inquietante meteorologia di morte» anche in altri luoghi bassaniani), quanto del cambiamento della data dell'eccidio, dettata dalla necessità di «far coincidere la libertà finale del racconto con la verità dei fatti». Nel film non ci sarà la neve; il paesaggio urbano e rurale sarà dominato, invece, dalla nebbia.

¹² Così, ad esempio, nella Cronologia inclusa nel Meridiano Mondadori che raccoglie le *Opere* di Bassani (1998: LXXXI). Vancini ricorda: «Il mio rapporto con Bassani è stato un rapporto di documentazione. Lui non ha fatto alcuna obiezione ai cambiamenti fra racconto e film. Ha letto attentamente i dialoghi. Qualche anno dopo mi disse, in dialetto, “questa non me la dovevi fare”: si riferiva al titolo del film. In realtà lo conosceva fin dall'inizio, senza alcuna contrarietà; me lo disse un po' per scherzo un po' sul serio (forse gli dispiaceva che non fosse stato il suo...)» (Gambetti 2000: 59, nota 3).

cineasta, peraltro, era legato all'eccidio da un ricordo personale, quello degli undici corpi trucidati e lasciati in strada, e quello delle decine di persone in fila davanti alla Casa del Fascio il mattino successivo. Sono due immagini che troviamo nella "notte" ricostruita da Bassani. Anche il film, dunque, rimanda a una memoria personale e nasce in qualche modo da un doppio legame: quello tra la testimonianza di eventi reali e la finzione costruita intorno a essi dal regista e dagli sceneggiatori, che a sua volta si intreccia con la ricostruzione operata da Bassani nella sua cornice finzionale.

Ma torniamo alla scelta del titolo da parte di Vancini, che lascia certo intuire un approccio critico alla storia, non solo rievocativo (Pedrini 2003: 87). Essa annuncia uno dei caratteri più importanti del film tutto, il suo valore polemicamente civile, la denuncia di una continuità porosa, dell'immobilismo morale di alcuni italiani di fronte al fascismo, la paralisi e l'impotenza dei tanti Barilari che traghettarono il Paese fino allo spensierato boom economico. La lunga notte di Vancini dura, infatti, almeno un quarantennio: dalla marcia su Roma, il cui ricordo si riverbera nella tragica vicenda di Barilari, si passa alla dichiarazione di guerra di Mussolini a Francia e Gran Bretagna (la carrellata di immagini su cui si sovrappongono i titoli di testa è aperta appunto dal «Folgorante annunzio del Duce»), fino al presente, quando Franco Villani (Gabriele Ferzetti), personaggio solo del film in quanto assente nel racconto di Bassani, incontra l'assassino di suo padre, la vecchia guardia Carlo Aretusi-Sciagura (Gino Cervi), che aveva ordinato l'eccidio degli undici cittadini ferraresi.

Più volte il regista ha ribadito che *La lunga notte* non è un film sulla Resistenza, quanto piuttosto sulla non-resistenza (Napolitano 2008: 21). Unica, timida eccezione è forse un personaggio secondario, Gilberto, l'amico della famiglia Villani che – di fronte alla fuga verso la Svizzera che intraprenderà poi Franco dopo l'assassinio del padre – vorrebbe invece «reagire» alla feroce violenza fascista, dopo la lunga passività degli antifascisti che si sono fatti «picchiare, mettere in galera, ammazzare»¹³. Ma Franco, evidentemente, non coglierà l'invito e si rifugerà all'estero.

Ecco dunque che la stessa presenza del personaggio di Franco, borghese figlio di antifascista, ma in definitiva un "attesista" che poi, dopo la guerra, si rifarà una nuova vita fuori dall'Italia, diventa fondamentale per il funzionamento del film. Con la centralità che acquisisce la storia d'amore tra lui e Anna, personaggio, inquieto e mercuriale, più approfondito psicologicamente che non nel racconto di Bassani – che però ebbe a criticare ferocemente l'innovazione del film, una «storia d'amore che non esiste», basata su dialoghi che si limitano a «fare da riempitivo del vuoto assoluto» (Varese 1992: 314) –, gli autori del film decidono di reinventare e rendere visibile ciò che nel racconto scritto è solo immaginabile. L'indecisione di Franco e la sua viltà, anche di fronte ai sentimenti di Anna, sono il risultato di un compromesso narrativo che deve necessariamente rinunciare alle complessità del testo di partenza per riformulare il discorso in maniera più lineare, popolare – ma non nel senso deteriore e indiscriminatamente riduttivo che lo stesso Bassani attribuisce addirittura al neorealismo *tout court*, «inguaribilmente lirico e

¹³ Fink (1993: 27) ricorda che il personaggio di Gilberto è uno dei pochi contributi di Pasolini alla sceneggiatura.

sentimentale» (Varese 1992: 314), cui evidentemente, ma fuori tempo massimo, ascrive il film – e appunto “filmabile”.

Il grande spazio concesso alla *love story* tra Franco e Anna non è l'unico apporto originale del film rispetto al racconto. Tra i due testi vi sono infatti differenze strutturali importanti. Nel film non troviamo le parti del racconto ambientate dopo la guerra: né il processo alla Casa del Fascio rievocato nel capitolo IV, né la vita, e i ricordi della notte fatale, di Anna Barilari dopo la separazione da Pino, avvenuta nel 1948.

Nel film il processo viene essenzialmente “sostituito” dalla sequenza in cui Carlo Aretusi fa visita a Barilari, alludendo subito ai tempi in cui era il suo «capomanipolo»: «Ti vogliamo con noi, come una volta», gli dice. È all'epoca della squadracia di Sciangura – come nell'ottobre del '22, di ritorno dalla marcia su Roma – che Barilari ha contratto la malattia venerea che lo ha reso paralitico. Lo spettatore viene a saperlo soltanto ora, come un piccolo colpo di scena, mentre nel racconto di Bassani la vicenda è ricordata già alla fine del secondo capitolo. Alla domanda di Aretusi sulla notte appena trascorsa, quella della strage, Barilari risponde: «Dormivamo, come tutte le notti». Poi, quando Aretusi lascia la casa (le note della canzone *Vincere!* si sentono provenire dalla strada), Pino viene preso da uno sfogo di rabbia impotente. Nel racconto, invece, al processo Barilari dirà, sgonfiando di colpo, in nulla, la grande tensione generale: «Dormivo». E subito dopo Bottecchiari, il Segretario Provinciale dell'A.N.P.I. presente in aula, vede distintamente Sciangura rivolgere a Barilari «un ammicco, già, un impercettibile ammicco d'intesa» (Bassani 2003: 185).

Nel confronto tra il «Dormivamo» del film e il «Dormivo» del racconto, c'è chi ha visto, oltre alla volontà più o meno cosciente di Pino di salvaguardare l'onore della moglie, una sorta di conseguenza dell'insostenibile «grado delle efferatezze» fasciste, perché comunque la menzogna è estorta con le minacce (Pavolini 2015: 39), o la dimostrazione che Barilari è «una vittima dei soprusi altrui», e in particolare del ricatto dell'ex squadrista, in ultima istanza «una risposta alla cattiveria del mondo» (Villa 2010: 184). Non siamo sicuri che, come pensa Villa, vada perduto «quel senso di colpa che inonda il personaggio bassaniano» o il segno di «profonda sconfitta» che lo caratterizza (Villa 2010: 184). Il film rende sicuramente più esplicito il rapporto di sudditanza-violenza tra Barilari e Aretusi¹⁴, ma quel senso di colpa e soprattutto quella sconfitta sono ben presenti anche nel film, e si trasmettono con efficacia allo spettatore. Se nel racconto rimane, in parte, un personaggio impenetrabile¹⁵, il Barilari del film è comunque ancora «un impotente, un escluso, un emarginato», come veniva descritto dallo stesso Bassani, che per questo lo sentiva «in qualche modo simile a [lui] per altri motivi» (Bassani 1998: 1343). Se si perdono irrimediabilmente i sottili riferimenti letterari (Dostoevskij, Mann, D'Annunzio) cui rimanda la figura del sifilitico Barilari,

¹⁴ In un'intervista del 1984, Bassani parlava di una relazione di tipo omosessuale tra Barilari e il «suo aguzzino Sciangura» (Kertesz-Vial 2011: 278). Non ci sembra che questo elemento di autoesegesi sia stato accolto in maniera sostanziale dalla critica.

¹⁵ Non è forse azzardato legare, ancorché come mera suggestione, questa rappresentazione del personaggio a una matrice profonda, a quella che fu una formazione morale e filosofica insieme dello scrittore: «Il fatto che io abbia sentito così a fondo l'idealismo, comporta la certezza, per me, che l'io profondo è ineffabile. È effabile soltanto ciò che si dice, che si fa» (Camon 1973: 58). E il cinema, aggiungiamo noi, mostra – non può che mostrare – appunto ciò che i personaggi dicono, ciò che essi fanno.

raccolti finemente da Pieri (2008), il Barilari del film è ancora un «uomo-bambino» il cui rifiuto della testimonianza è essenzialmente una forma di autodifesa. «Spettatore immobile», il suo no è necessario quanto lo è una rimozione traumatica, che non può non sfociare nel comportamento schizoide (Dolfi 2003: 24-25) Il cinema può accrescere, inoltre, la componente voyeuristica che caratterizza il personaggio fin dai primi minuti: si guardi la scena in cui Anna si cambia nella camera da letto, con il gioco di specchi che rimanda, a Barilari e allo spettatore, l'immagine della donna. Pino, in questa stessa scena, sta consigliando alla moglie il film da vedere: l'uomo conosce a menadito la programmazione di tutti i cinema, anche se non ci va mai. È la moglie a raccontargli i film che vede.

Anna, come detto, è un personaggio più rotondo nel film, dove si presenta sostanzialmente come una doppia vittima: della paralisi morale del marito, a cui grida la sua indignazione perché sa che lui ha visto e non parlerà (mentre lei confessa di averlo tradito, contrariamente a quanto avviene nel racconto, in cui il sonno di lui le evita di dover raccontare l'ennesima bugia); e dell'inetitudine dell'uomo di cui si è innamorata. All'indomani della terribile notte, la donna racconta a Franco quello che ha visto: «Sembrava un povero mucchio di stracci; ho capito che cos'è la nostra vita oggi, la mia», e poi aggiunge, riferendosi al marito: «Anche lui ha visto tutto, anch'io so chi ha ucciso tuo padre». Franco non vuole sentire, così come Pino, pur guardando, si è in realtà rifiutato di assumere la responsabilità di ciò che ha visto. «Va' via! Cosa c'entri tu con la mia famiglia», grida all'amante.

Nelle inquadrature che chiudono la concitata sequenza, la regia sfrutta bene lo scambio simbolico di sguardi silenti. Anna, dopo aver camminato sola nella folla della città, mentre dagli altoparlanti imperversa ancora *Vincere!* (un elemento di continuità con la scena del dialogo tra Aretusi e Barilari), assiste all'occhiata di intesa che Sciagura lancia a Pino, rimessosi alla finestra, dopo il loro dialogo, e a sua volta lancia uno sguardo, prima indignato poi affranto, al marito. Subito dopo, intercettata dal farmacista innamorato di lei (altro personaggio, forse superfluo, introdotto dal film), abbandona definitivamente la scena. Il farmacista e Pino, in semi-soggettiva, si guardano per un attimo, poi quest'ultimo si toglie gli occhiali e scoppia in lacrime. La voce di Sciagura prende possesso della scena, gridando ai suoi: «Dobbiamo terrorizzare l'Italia!». La rivolta di Anna nel film è al contempo più esplicita e meno ambigua rispetto al racconto, in cui essa si tradurrà nella scelta della prostituzione, che fa del personaggio «un riflesso angosciato di un sentimento di giustizia nato il 15 dicembre del '43», in opposizione al marito «borghese senza dignità introspettiva e senza sensi di colpa» (Pieri 2008: 253).

Un'altra differenza notevole tra film e racconto ha a che fare con l'ipotesi storica sull'eccidio, in particolare sull'antefatto che scatena la strage, l'assassinio del federale di Ferrara. Bassani sembra avallare la tesi partigiana, come evidenziato recentemente da Pavolini (2015: 41), una posizione che possiamo scorgere anche nel riferimento a «quel fatale 15 dicembre del '43» che troviamo in *Una lapide in via Mazzini*, «dal quale aveva avuto inizio, in Italia, la non mai abbastanza deprecata "lotta fratricida"» (Bassani 2003: 77). La natura di inchiesta del film detta anche il suo porsi in gioco in una presa di posizione netta, ancora nel segno della polemica: per gli autori della pellicola non ci sono dubbi, a uccidere Bolognesi-Ghisellini furono gli stessi camerati per un regolamento di conti interno,

per eliminare un elemento troppo acquiescente, come segno di riscossa dei fascisti tutti d'un pezzo¹⁶.

Necessità di mostrare, dunque, di additare, anche. Il film riesce, in effetti, a dare il meglio di sé anche nella rappresentazione dell'eccidio, che nel racconto di Bassani, come detto, viene lungamente "immaginato" e poi consegnato alla memoria dei ferraresi («Chi non ricorda, a Ferrara, la notte del 15 dicembre 1943», leggiamo all'inizio del capitolo III): esso non accade, infatti, «sotto lo sguardo testimone. Ma l'esistenza di quello sguardo rende tutti potenzialmente testimoni» (Villa 2010: 183)¹⁷. Nel film, invece, la fucilazione avviene sotto gli occhi di Barilari e dello spettatore, con un gioco di riprese soggettive e oggettive, in cui i punti di vista si alternano, dall'alto della finestra¹⁸, secondo la prospettiva del testimone, ma anche dal portico della farmacia, e addirittura dal fossato del castello. La violenza fascista è esibita, e ribadita nell'alternarsi dei punti di vista, nella sua brutalità; Barilari, come lo spettatore, è prostrato, ma la macchina da presa avanza in carrellata verso la finestra, in *plongée* sui corpi a terra; subito dopo li vediamo ancora composti come un gruppo scultoreo immerso nella nebbia, questa volta ripresi di lato, ad altezza terra, in un silenzio assordante. Quando Anna, in fuga verso casa nella notte, troverà quei corpi, interromperà la sua corsa e si fermerà a guardare, per poi entrare in campo ripresa dalle spalle. La scena conferma la natura del personaggio, il suo opporsi alla passività di Pino e di Franco, a chi si ostina a non vedere: «L'autentico vedere comprende anche il mettersi in gioco»; Anna «conquista la sua consapevolezza» (Nuvoli 1998: 141).

L'epilogo del film vede il ritorno dello "smemorato" Franco, in compagnia di moglie e figlioletto, nella città natale, immersa in una domenica e vacanziera (bellissimo e forte lo stacco temporale, segnato, con spiazzante straniamento, dalla canzone *Il barattolo* del ferrarese Gianni Meccia). È l'ultimo segno della patente lettura politica del racconto bassaniano. Franco arriva a stringere la mano ad Aretusi, tramutatosi in un innocuo frequentatore di bar¹⁹. Quando la moglie gli chiede chi sia, lui risponde: «Una specie di gerarca fascista (...) un poveraccio, non credo che abbia mai fatto niente di male». La macchina da presa lascia la famigliola di spalle e stringe sulla targa commemorativa delle undici vittime, mentre in colonna sonora una tromba squillante accenna: *All'armi siam fascisti!* Nella sua icasticità, il film ribadisce, certo con un linguaggio che è forse agli antipodi rispetto alle complesse circonvoluzioni bassaniane, il suo punto di vista sulla Storia, su un passato che non passa.

Mostrare rispetto a occultare: qui starà una delle necessarie, e forse scontate, chiavi di lettura del cinema tratto da Bassani. Il coro di voci, i dubbi, i ritorni, le domande retoriche, il gioco di specchi e di rimandi, le sottigliezze dell'indiretto

¹⁶ Per una ricostruzione storica degli eventi, comunque mai chiariti (le due tesi si sono fronteggiate nel corso dei decenni), su cui certo non possiamo soffermarci, cfr. almeno Guarnieri (2005).

¹⁷ Bassani (1998: 1343) mostrava di apprezzare il film «nella rappresentazione oggettiva del massacro in piazza: rappresentazione bella perché vera, non inventata».

¹⁸ Il film, qui e in altri momenti, non può che riprendere la visione dall'alto, un elemento hawthorniano che caratterizza in generale la narrativa di Bassani, come messo in evidenza da Puccetti (2011: 35).

¹⁹ Questa volta il riferimento intertestuale – una costante nella scrittura bassaniana – sembra rimbalzare dal film al già citato *Una lapide di via Mazzini*, dove leggiamo che, già subito dopo la guerra, il Bar della Borsa era frequentato dagli «antichi bastonatori, i remoti dispensatori di purghe», ma non già, si badi bene, dai «recenti seviziatori e massacratori della Brigata Nera, che condanne del resto già "inattuali" tenevano ancora nascosti» (Bassani 2003: 98). Come a dire, comunque, che di lì a qualche tempo anche loro vi avrebbero fatto capolino.

libero che caratterizzano lo stile dello scrittore, soprattutto delle *Storie ferraresi*, vanno irrimediabilmente persi, così come la propensione all'astrattezza, l'amore per le forme geometriche come elementi costruttivi del racconto²⁰. Si perde quello stesso «policentrismo» narrativo di cui parla Blazina (2007) – che anzi vede proprio in *Una notte* il culmine e il «capolinea» di questo metodo narrativo –, che sussume in sé tanto la dimensione della polifonia bachtiniana quanto la rotazione del punto di vista di un autore «visivo» quanti altri mai. Rispetto alla volontà di occultamento/mascheramento/parziale disvelamento della scrittura di Bassani, di fronte a quella «complessità» di intrecci temporali e spaziali, di schermi e barriere (Ferroni 2007: 62), di diaframmi e distanze (Dolfi 2003: 11-47), il cinema popolare non può fare altro che semplificare nel suo mostrare, nel suo far vedere, nel suo esporre una tesi lineare ma convincente. È per questo motivo che, come lamentava lo stesso autore, a mancare necessariamente è anche, e prima di tutto, la centralità del «personaggio più importante», quell'io narratore che è anche «poeta, giudice e storico» (Varese 1992: 313)²¹.

Il cinema deve oggettivare una visione che, ben presente in quanto visione anche nelle pagine di Bassani, è qui però continuamente diffratta nei punti di vista, diluita dalla distanza, filtrata da una memoria per definizione fallibile. Si perde, così, quello che è forse il nucleo dell'arte bassaniana, che viene sostituito da altri elementi comunque caratterizzanti, più facilmente effabili, più direttamente mostrabili, appunto: il valore civile, politico, anche polemico, delle storie, di cui il cinema accresce – più o meno felicemente: e nel caso de *La lunga notte* di Vancini questa scelta certamente funziona – la componente didascalica; l'enfasi sulla psicologia dei sentimenti (per la quale diventerà fondamentale l'apporto della musica in colonna sonora²²), soprattutto rispetto al tema della perdita, realizzando – in questo ambito – un'operazione di semplificazione, di chiarificazione, e spesso di banalizzazione, che porterà quasi all'indugio su una presunta iconografia sentimentale bassaniana, soprattutto negli altri due adattamenti.

3. Il giardino dei Finzi-Contini

Il giardino dei Finzi-Contini è stato pubblicato nel 1962²³; al successo del libro è seguito, nel 1970, quello del film omonimo²⁴. C'è un retroscena controverso che

²⁰ Bassani stesso scrive, nel suo fondamentale saggio di auto-interpretazione *Laggiù, in fondo al corridoio*, che la struttura di *Una notte* si ispira al cerchio, anzi alla sovrapposizione di più cerchi concentrici, l'ultimo dei quali, il più piccolo, coincide con la «cameretta-prigione» di Barilari (Bassani 1998: 940-941).

²¹ In un articolo che Bassani dedica all'adattamento dei *Promessi sposi* diretto nel 1940 da Mario Camerini, l'autore non può che rimarcare l'assenza, anche qui, del personaggio più importante, che è il Manzoni stesso. L'articolo, del 1960, è ripubblicato in *Di là dal cuore* (1984) con il titolo *Per un nuovo film sui «Promessi sposi»*, poi in Bassani (1998: 1135-1141).

²² Ne *La lunga notte*, si presti attenzione alla funzione del commento musicale di Rustichelli, quando ad esempio rielabora in chiave malinconica, nella prima scena che mostra Pino Barilari nel suo semi-isolamento casalingo, il tema rutilante che, pochi istanti prima, sottolineava il carosello di immagini storico-documentaristiche sui titoli di testa.

²³ All'edizione Einaudi del 1962 seguirà, con lievi varianti, quella Mondadori del 1974, come *Libro terzo del Romanzo di Ferrara*. Ulteriori modifiche si registrano nell'edizione in volume singolo del 1976 e soprattutto nell'edizione definitiva del 1980 del *Romanzo di Ferrara*. È recente la donazione alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara dei quaderni contenenti il manoscritto autografo del romanzo, con tante modifiche e ripensamenti che testimoniano un processo creativo durato dal '58 al '61 (Cfr. ad esempio, *Corriere della sera*

precede la pellicola e riguarda la sceneggiatura. Nel corso di alcuni anni sono stati stesi svariati copioni. Poco dopo la prima del film, in un articolo intitolato «Il giardino tradito», pubblicato nel settimanale *L'Espresso*²⁵, Bassani esprimeva il suo disappunto sul prodotto finale e ricostruiva la stratigrafia di una complessa vicenda della quale non sono stati resi pubblici gli argomenti delle controparti²⁶. Secondo Bassani, nel '63 i diritti cinematografici del romanzo furono venduti alla Documento film, per conto della quale Valerio Zurlini – un nome già citato a proposito de *La lunga notte del '43*, come si ricorderà –, assistito da Salvatore Laurani, scrisse una prima sceneggiatura. Questa, riunendo personaggi procedenti da più racconti bassaniani, non piacque ai committenti – e nemmeno a Bassani – rimanendo però in qualche modo sempre alla base delle versioni successive. Il testo sarebbe passato posteriormente nelle mani di Tullio Pinelli, Franco Brusati e forse di qualcun altro. Nel '70 la produzione sceglie Vittorio De Sica come regista e per la sceneggiatura chiama Vittorio Bonicelli, il cui lavoro sarà a sua volta corretto dallo stesso Bassani. Poi, già alla vigilia delle riprese, viene affidata una “revisione tecnica” allo sceneggiatore Ugo Pirro. In poche settimane verrà fuori un copione radicalmente modificato (che include, tra le altre cose, anche un nuovo finale). La versione ultima, firmata Pirro-Bonicelli, chiude il processo con soluzioni che hanno provocato la reazione amara di Bassani, il quale spiega nel dettaglio, con diversi esempi, il suo disappunto²⁷. Una sentenza giudiziaria ribadirà il diritto dello scrittore a ritirare il suo nome dall'elenco degli sceneggiatori, sebbene nei titoli si accenni all'autore e alla sua opera, con l'aggiunta della formula «Liberamente tratto dall'omonimo romanzo».

Il nostro punto di partenza è dunque il romanzo. È un testo di qualità, ben strutturato, diviso in un prologo, quattro parti in più capitoli e un epilogo; raffinato, ricco, non breve, contiene una storia intimista, delicata, piena di sfumature, articolata principalmente attorno alla vicenda sentimentale del giovane protagonista – anonimo – e dell'amata coetanea Micòl Finzi-Contini, figlia di una ricca famiglia. I personaggi sono pochi, sostanzialmente le famiglie, ferraresi ed ebrei, dei due giovani e qualche altro amico. Rilevanti sono l'ambientazione, compreso il favoloso giardino, e il contesto sociale e storico, che detterà l'andatura della narrazione: l'agitata vigilia della Seconda Guerra Mondiale. Il congegno narrativo è complesso, gioca con più tempi – è centrale il ruolo della memoria, del ricordo – creando un bilanciato prospettivismo. Tutto il racconto è una lunga evocazione, fatta al presente dal narratore-protagonista (che lascia intendere un'identificazione con l'autore) più di vent'anni dopo i fatti. Fin dal *Prologo* conosciamo la fine terribile che attende la famiglia Finzi-Contini, deportata da Ferrara in Germania nel '43 e poi dispersa. Il romanzo si sviluppa in due tempi: c'è un primo incontro, ovvero un antefatto della relazione fra i due ragazzi, che accade quando sono poco più che bambini, e un rapporto, da giovani studenti universitari in procinto di

21/IV/2016). Questa rilevante novità apre probabilmente a una futura edizione critica, lo auspichiamo, o comunque a lavori che getteranno nuova luce sul testo.

²⁴ Omonimo, anche se non completamente omografo: *Il giardino dei Finzi Contini*.

²⁵ Cfr. *L'Espresso*, a. XVI, n. 49, 6 dicembre 1970, pp. 20-21. L'articolo si trova variamente riprodotto in rete; si legge anche in Bassani (1984: 311-321).

²⁶ In Altini (2010), rintracciati con cura filologica, si possono verificare alcuni dei cambiamenti man mano introdotti nelle diverse versioni, a partire da una documentazione ampia ma non completa.

²⁷ Cfr. Altini (2010), che analizza alcuni dei cambiamenti principali.

laurearsi, accaduto dieci anni più tardi, nel 1938, l'anno delle leggi razziali, sebbene la trama si protragga fino al '39 (cfr. de Miguel y Canuto 2014).

Il film è una coproduzione italo-tedesca e conta su nomi di assoluto prestigio, a cominciare dal regista De Sica, e dall'elenco degli attori, molto giovani e bravi, ben diretti: Lino Capolicchio e Dominique Sanda nei ruoli della coppia protagonista, Helmut Berger come Alberto Finzi Contini, Fabio Testi (il giovane amico Malnate), Romolo Valli (il padre del protagonista), ecc.²⁸. La scena e i bei costumi sono firmati da Giancarlo Bartolini Salimbeni. La narrazione inizia con la didascalia «Ferrara 1938-1943», che quindi prolunga di quattro anni circa il tempo esterno del romanzo. Non c'è un narratore, tanto meno in prima persona. La storia inizia quindi quando i protagonisti sono già grandi e il lungo antefatto libresco della loro infanzia viene recuperato attraverso tre brevi analessi successive: la prima, sulla soglia del giardino, la seconda, nella sinagoga, e la terza, nella scuola. Il protagonista ora si chiama Giorgio, con un evidente ammiccamento alla sostituzione di quell'*autore*-narratore bassaniano. La trama ha un andamento progressivo, ad esclusione delle citate analessi. Lo spettatore saprà della tragica fine della famiglia Finzi Contini soltanto nell'ultima sequenza.

L'inizio è uno dei punti forti del film. Una sequenza felice, non particolarmente lunga, ma molto accresciuta rispetto al libro, cioè quasi completamente reinventata, nella quale le immagini e la colonna sonora prendono il posto della poesia diffusa nel testo. È una scena pressoché iniziatica, corale, con dialoghi di occasione. Si parte, come inizio assoluto della pellicola, da un sole raggianti, ancora in sovrapposizione ai titoli di testa. Una sorta di nuova brigata che scappa da una diversa peste, una decina circa di ragazzi, belli, nel fiore della vita, tutti allegri, chiassosi, entrano a cavallo delle loro biciclette e si addentrano insieme – la maggior parte di loro per la prima volta – nel meraviglioso e celato giardino dei Finzi Contini, percorrendo in gruppo i suoi viali, i suoi sentieri. Siamo, pare, alla fine dell'estate. Tutti indossano la tenuta da tennis, o comunque vestono di bianco. Il grande parco, gli alberi e le piante con i loro colori, fanno da sfondo. La camera guarda in alto – le chiome alte, enormi, il cielo azzurro, limpido, e i raggi del sole che filtrano fra le foglie – abbassandosi e poi risollemandosi più volte. I ragazzi si allontanano e pare si fondino armonicamente con il paesaggio. C'è un bel gioco cromatico. Stanno andando a giocare una partita. Passano di fronte all'imponente dimora patrizia dei padroni e finalmente, nei pressi del campo da tennis, incontrano gli ospiti, loro coetanei, con cui condividono saluti e una gioia estroversa. La lettura simbolica è palmare. I giovani pieni di vitalità sono, quasi tutti, i promettenti figli della borghesia ferrarese, ebrei i più; anime candide come i loro vestiti, con tutta la vita davanti. È un inizio alto, ma purtroppo le minacce sono già in agguato; poi tutto sarà in discesa, verso il troncamento dell'armonia, la tragica espulsione dal giardino-paradiso²⁹.

²⁸ Va sottolineato, comunque, che le voci di Sanda, Berger e Testi sono doppiate, il che certamente sortisce un effetto generale di appiattimento.

²⁹ Di fatto, in chiusura di film, ci sarà una ripresa di gruppo parallela a questa dell'inizio: nella prima i ragazzi camminano verso la macchina da presa, a sinistra nello schermo, per andare liberamente a guardare il giardino attraverso il cancello; nell'ultima, invece, i detenuti, con i Finzi Contini fra di loro, si spostano forzati nella stessa direzione, nel corridoio della scuola verso l'aula-prigione, anticamera del lager.

Ben presto si delineano gli interessi principali del film. Due filoni ben intrecciati. Da una parte, la storia di amore-disamore fra Giorgio e Micòl. Dall'altra, l'avanzata dell'antisemitismo e quindi del pericolo fascista e della guerra. Nel romanzo la trama *politica* era sempre in secondo ordine rispetto a quella *sociale*: il ritratto della borghesia ebraica ferrarese, dipinto attraverso due famiglie di diverso livello, quella del protagonista e quella di Micòl. Ora invece la trama politica prende il sopravvento su quella sociale. Quello di Micòl è un personaggio chiave del romanzo e forse anche di tutta la narrativa del secondo Novecento italiano. Diverso, seducente, misterioso, sfuggente, enigmatico, irraggiungibile. Ebbene, la trasposizione cinematografica, impersonata dalla Sanda, è ben riuscita, come ci ricorda Elena Loewenthal: «La sovrapposizione fra testo e scena è perfetta, totale, nei colori negli sguardi e in quel che già si sente accadrà. Altrove la Micòl del racconto e quella del film si scambiano profondità e tensione, producendo un terzo personaggio che è l'insieme dei due e che si deposita sulla memoria così, con questo duplice spessore» (Loewenthal 2013: 28). In ogni modo, nella relazione fra lei e Giorgio ci saranno alcune differenze. Quasi in apertura del film il rapporto è già più affiatato, Micòl si mostra più disinvolta con lui e il suo rifiuto finale resta leggermente meno comprensibile nel film – sebbene anche nel libro rappresenti un arcano – e, soprattutto, cambia il vincolo, ora esplicitato come relazione erotica, tra lei e Malnate. La scena che lo mostra, notturna, in completo silenzio, è riuscita. Quando fu scelto da Vittorio De Sica, il giovane attore Lino Capolicchio (nato nel '43) aveva già alle spalle un curriculum filmico notevole (*Escalation* di R. Faenza, 1968; *Metti una sera a cena* di G. Patroni Griffi, 1969; *Un giovane normale* di D. Risi, 1969), ma sarà *Il giardino* a procurargli una fama superiore. Grazie al film ricevette, fra l'altro, il premio Davide di Donatello per la miglior interpretazione maschile. L'attore ha dichiarato: «Forse questo è il personaggio che mi assomiglia di più nella vita» (Melasecchi 2013: 45). Combinazione di tenerezza, immaturità e melanconica delusione, esso è ugualmente riuscito e a grandi tratti conserva la vicenda argomentale del libro. Anche Helmut Berger³⁰ è capace di conciliare – in un ruolo non principale –, nel personaggio fragile e molto raffinato di Alberto, «con la malattia negli occhi sin dall'inizio» (Loewenthal 2013: 27), sentimenti confusi a cavallo fra l'incesto (nei confronti della sorella) e l'omosessualità (con il rude maschio Malnate). Il film ha vinto nel 1971 l'Orso d'Oro al Festival di Berlino e, nel 1972, il premio Oscar come miglior film straniero.

Attraverso abili inquadrature che stabiliscono un intenso incrocio di sguardi e gesti, De Sica è stato capace di offrire un quadro d'insieme dei rapporti psicologici di partenza fra i giovani personaggi protagonisti. Così, a due a due, rende bene i giochi di forza tra di loro, al di là della funzione degli stessi dialoghi. Ciò accade nelle prime sequenze e in altre successive, per lo più all'aperto, nel giardino, intorno al campo da tennis. Il fascino seduttore di Micòl ha per oggetto un Giorgio un po' mesto, mentre gli occhi di lei si scontrano sfidanti con quelli Malnate, un maschio sicuro di sé stesso. Alberto, da parte sua, appare molto sottomesso a Malnate, davanti al quale mostra la propria vulnerabilità e soggezione, e il rapporto

³⁰ Dopo diversi anni di sostanziale assenza dalla scena pubblica, alla Mostra del cinema di Venezia del 2015 è stato presentato *Helmut Berger, Actor*, un polemico film documentario di Andreas Horvath dedicato alla figura dell'attore, ivi ritratto nel tempo presente.

con sua sorella, invece, oscilla fra il filiale e – come si è detto – l'incestuoso, evidenziando anche un sentimento di gelosia nei riguardi di Malnate. La relazione fra Giorgio e Malnate si andrà definendo e modificando man mano.

Lo sviluppo della tematica dell'antisemitismo, con una messa a fuoco della recrudescenza fascista e dell'imminenza della guerra, è la parte del lungometraggio che a un certo punto si allontana di più dal romanzo. L'esclusione dal circolo tennistico ferrarese dei giovani ebrei è il motivo dell'organizzazione di un torneo alternativo da parte dei fratelli Finzi Contini che – come abbiamo visto – sta all'origine di tutta la vicenda del film. Ma anche la lettura a tavola, in famiglia, nel giornale delle disposizioni delle cosiddette leggi razziali – come il divieto dei matrimoni misti, l'esclusione dalla scuola, la proibizione di avere donne di servizio di razza ariana, l'estromissione dal servizio militare, ecc. – fa scattare l'acre discussione di Giorgio con suo padre, tesserato fascista. Poi verrà l'incidente dell'allontanamento di Giorgio dalla biblioteca pubblica. Più tardi, nel giorno della Pasqua ebraica, dai Finzi Contini si gioca al «nappo» e il bicchiere anticipa «che ci sarà la guerra». Fin qui siamo ancora dentro l'argomento del romanzo, ma nel film si aggiungono nuovi episodi come quello del numero tatuato a Dachau sul braccio del giovane socialista rifugiato a Grenoble, o l'enfasi su un incidente – presente in nuce nel romanzo – di cui è vittima Giorgio mentre è in compagnia di Malnate, in un cinema in cui si proiettano immagini di Hitler e delle sfilate naziste. Nuova è anche la scena in cui vediamo la folla che accorre in piazza per ascoltare alla radio l'annuncio del Duce dell'entrata in guerra dell'Italia (è il 10 giugno 1940, dunque); così come la scena in cui il padre di Giorgio ascolta, nottetempo, Radio Londra che dà la notizia che le truppe sovietiche resistono all'attacco nazista a Mosca ('41-'42).

Gli ultimi quindici minuti circa del film, che fungono da epilogo, sono stati aggiunti di sana pianta e sono i principali responsabili della rabbia di Bassani. È una caratteristica comune al *Romanzo di Ferrara* una sorta di tabù della guerra, giacché le trame di solito si sviluppano prima dell'inizio del conflitto (*Lida Mantovani*, *Dietro la porta*, *Gli occhiali d'oro*) o talvolta dopo di esso (*Una lapide in via Mazzini*). In alcuni casi si accenna alla deportazione di personaggi in un tempo posteriore al racconto della vicenda (*La passeggiata prima di cena*), ma in generale le narrazioni si arrestano sull'orlo del conflitto bellico. L'eccezione sarebbe rappresentata da *Una notte del '43*, il cui nucleo politico – ma non narrativo – è l'eccidio ferrarese che prelude alla guerra civile. Ebbene, nel film il breve epilogo del romanzo – un insieme di accenni al “dopo” – si trasforma e diventa ulteriore materia narrativa, partendo dallo sviluppo del finale della malattia e della morte di Alberto Finzi Contini – il cui corteo funebre sfila sotto le sirene dei bombardamenti –, mostrando il rastrellamento e l'arresto dell'ebreo Bruno Lattes, per sfociare nella detenzione di tutti i membri della famiglia Finzi Contini e nel loro trasferimento in un recinto concentrazionario locale. In altre parole, il film contravviene continuamente al suddetto tabù.

Come conseguenza, in chiusura del film, irrompe una spiccata dimensione epica – alla quale molto contribuisce la sottolineatura in colonna sonora – completamente assente nel romanzo. Notevole è la chiamata dei membri della elitaria famiglia ebraica, i cui nomi uno a uno risuonano nella lettura solenne di uno degli sbirri del fascismo che profanano la sacralità del tempio finzicontiniano, seguita dalla

dignitosa sfilata di loro, ormai prigionieri, e particolarmente ieratica quella di Micòl, che scende grave e più signorile che mai lo scalone della villa, con la camera da presa che volutamente, in un secondo momento, la riprende dal basso. Ai piedi dello scalone, rimangono in silenzio, allibiti, i servi che fanno un cenno di congedo ai signori. Segue la divisione del clan familiare e la reclusione di Micòl e della nonna nella scuola dove la ragazza ricorderà di nuovo, tramite una quarta analepsi, i giorni dell'infanzia, gli esami, e dove incontrerà il padre di Giorgio, anche lui arrestato; attraverso le risposte alle sue ansiose domande, verrà a sapere con sollievo che sia il ragazzo sia altri membri della sua famiglia sono riusciti a scappare. Un abbraccio di riconciliazione suggellerà il primo e ultimo incontro di questi due personaggi socialmente lontani ma uniti nel ruolo di vittime ebreie. La tensione emotiva dello spettatore sale al massimo con la sequenza conclusiva, priva di dialoghi, di un lirismo elegiaco, omaggio a Ferrara, rappresentata nei suoi monumenti noti, e alla cultura ebraica, simboleggiata con commossa enfasi da un canto in colonna sonora. Le immagini sorridenti dei giovani, Micòl, Alberto e Malnate che scorrono sullo schermo sono un estremo commiato poiché – tutte affratellate – sanno già di morte, insinuata tramite la camera lenta e l'effetto flou.

Certamente nel film si è introdotto un didascalismo che non c'è nel romanzo. E questa è una accusa, mossa dallo stesso Bassani, abbastanza giustificata. D'altronde, lo scrittore si sente offeso per le modifiche ai suoi personaggi, particolarmente in Giorgio, che ai suoi occhi farebbe una figura ignobile abbandonando l'amato padre (e perfino Micòl) – sulla via del lager – per salvare sé stesso. Quest'ultimo rimprovero è comprensibile in un autore che ama i propri personaggi ma, a nostro avviso, non è molto fondato. La versione filmica ha comunque verosimiglianza storica rispetto a quanto successe, nella rappresentazione del rastrellamento e della deportazione della popolazione ebraica, fatti sottomessi a tante circostanze, molte fortuite, in cui la salvezza di ogni singolo, in particolare i più giovani, era anelata dagli esseri amati. Nemmeno la critica bassaniana rispetto alla mancanza di una qualche traccia di un narratore a posteriori, e quindi della separazione di due tempi (quello del narratore e quello della cosa narrata) – come lui e Bonicelli avevano proposto –, si può considerare definitiva. La risorsa è molto pertinente in un romanzo ma non sempre in un film, in cui un'operazione di questo tipo potrebbe rischiare di compromettere l'economia narrativa.

In ogni modo, nell'insieme il romanzo è molto più ricco di sfumature di quanto non lo sia il film, scritto in una prosa che rasenta la poesia, con dialoghi molto elaborati, e con un'abbondanza di procedure compositive e di dettagli non facili da trasmettere, e certamente non tutti trasferibili. A cominciare dal punto di vista narrativo, poiché la fondamentale soggettività del protagonista, materializzata in una prima persona che a volte adopera anche il discorso indiretto libero, non compare³¹. La sintassi bassaniana³², il suo gusto per le lunghe parentesi di specificazione, tutta la Parte prima di ricca ambientazione ferrarese, ebraica e finzicontiniana, ad esempio, certamente non possono arrivare al film. Mancano

³¹ Sull'impossibilità di un'interiorizzazione attraverso una completa «soggettiva libera indiretta» all'altezza del 1970, si sofferma A. Dolfi (2006: 124).

³² «L'exasperata ipotassi di Bassani (i periodi di estensione proustiana, ma di cadenza manzoniana, accolgono spesso nel seno, parenteticamente, altri periodi ugualmente complessi)...» (Pasolini 1999: 1083).

pure la letterarietà, le citazioni, le poesie, le lettere, i dibattiti sulla letteratura e l'arte, il bel racconto del sogno, ecc. Sono tutti punti forti del romanzo. E comunque sia il romanzo sia il film restano campioni di due grammaticalità discorsive di taglio tradizionale, senza grandi rischi. De Sica e gli sceneggiatori sono riusciti a sintetizzare ragionevolmente una buona parte della trama, a mantenere alcuni dei dialoghi, a rappresentare il fascino dei personaggi, a ricreare con fortuna la spazialità ferrarese e il favoloso giardino, ma certamente hanno modificato molto del romanzo, cercando un effetto diverso in un pubblico diverso. Semmai la domanda, riprendendo la critica di Villa, potrebbe essere: c'è nel film una equivalenza a quella qualità stilistica bassaniana di scrittura? Forse si potrebbe pensare alla cura degli interni, degli arredi, ai fotogrammi che omaggiano la bellezza della vecchia Ferrara, le sue strade, il suo castello, ai costumi d'epoca, alle biblioteche di una volta, allo splendido giardino più volte ripreso, così come il bellissimo viso di Micòl... È lì, e nella costruzione delle immagini, che il regista e tutta l'*équipe* si sono sforzati. Ma di fondo resta un evidente riorientamento finale ad opera di De Sica e dei suoi collaboratori. Cambiamenti certamente sono stati fatti, ma anche Bassani ne aveva previsti³³. Nel film si è voluti essere più espliciti sulla Shoà italiana, si è voluto arrivare a una fascia più vasta di pubblico (un film per il grande pubblico, così come lo era stato, in fondo, anche il romanzo), si è voluto reinterpretare la trama alla luce di un messaggio più univoco. La storia di un gruppo presentata al servizio di una causa etica, di critica storica, che ora diventa più visibile. È legittimo. È l'ulteriore segno del fatto, non sempre scontato, che un film è un prodotto diverso dal romanzo che lo ispira.

4. *Gli occhiali d'oro*

Nel 1987, a sette anni dalla pubblicazione della versione “definitiva” del *Romanzo di Ferrara*, viene presentato al Festival di Venezia il terzo adattamento bassaniano, tratto dal *Libro secondo* della sua opera-summa narrativa, *Gli occhiali d'oro*³⁴. La regia dell'omonimo film è firmata dal cinquantasettenne Giuliano Montaldo, che ha all'attivo già una ricca filmografia caratterizzata soprattutto da alcuni titoli che si inseriscono a buon diritto nella tradizione italiana del cinema storico-politico: il bell'esordio di tematica resistenziale *Tiro al piccione*, del 1961; *Sacco e Vanzetti*, del 1971, sulla vicenda dei due anarchici italiani giustiziati sommariamente negli Stati Uniti degli anni Venti; il biografico *Giordano Bruno*, 1973, con Gian Maria

³³ Nella sua sceneggiatura, condivisa con Bonicelli, «il racconto cinematografico sarebbe stato farcito, a intervalli di varia durata, con la rappresentazione ritornante ossessiva, da girarsi in bianco e nero (il colore della cronaca documentaria [...]), del rastrellamento degli ebrei ferraresi avvenuto dopo l'8 settembre 1943» (Bassani 1984: 313-314). In questo modo si sarebbe evidenziato il doppio piano narrativo accennato.

³⁴ Certamente non è un cambiamento minore, anche se diverso da quelli di Pirro. Il romanzo, o racconto lungo, appare per la prima volta in *Paragone-Letteratura*, a. IX, n. 98, febbraio 1958, pp. 6-75. Uscito presso Einaudi nel 1958, viene ripubblicato senza varianti nel 1960 come una delle *Storie ferraresi*, con due nuovi racconti – *Il muro di cinta* e *In esilio* – e le *Cinque storie ferraresi* del 1956. Nel 1970 abbiamo una nuova edizione da Mondadori, con introduzione di Luigi Baldacci e varianti, che nel 1974 ritroviamo, con ulteriori modifiche, nell'edizione pubblicata come seconda parte del *Romanzo di Ferrara*. Sostanzialmente invariata l'edizione in volume singolo del 1977, che entra, con una nuova, sensibile revisione, nel *Romanzo di Ferrara* del 1980. Di seguito nel testo, si citerà dall'edizione degli Oscar Mondadori del 1980.

Volonté nei panni del Nolano; *L'Agnese va a morire*, 1976, che torna alla Resistenza adattando uno dei testi simbolo della letteratura neorealista. Il progetto bassaniano arriva al regista genovese dopo essere passato prima per la Rai, che forse lo abbandona, dopo averlo affidato a Mario Monicelli, per la tematica tabù dell'omosessualità (Fink 1988: 54), e poi nelle mani di Valerio Zurlini. Questi, un nome come si vede ormai costante nel cinema tratto da Bassani, aveva redatto, assieme a Nicola Badalucco ed Enrico Medioli, una prima stesura del copione, infine ripreso da Montaldo, da Antonella Grassi e dallo stesso Badalucco (Badalucco, Grassi, Montaldo 1987).

Il romanzo è narrato da un personaggio che dice "io", di cui non conosciamo il nome – così come accadrà ne *Il giardino* –, ma che rappresenta uno schermo letterario dietro il quale si cela lo stesso autore, maestro di una scrittura dell'io che costruisce costantemente una storia soggettiva e corale insieme, un «romanzo personale» (Vanesi 2012) percorso da più voci³⁵. Il narratore, a distanza di diversi anni, rievoca la drammatica vicenda – lo sappiamo fin dalla primissima pagina, dove è anticipata, come pure ne *Il giardino*, in discorso libero indiretto, la tragica fine, in questo caso, del «poveruomo» – del raffinato e colto otorinolaringoiatra Athos Fadigati, veneziano di nascita, a Ferrara fin dal primo dopoguerra, stimato titolare di un frequentatissimo ambulatorio: «Andare da Fadigati costituì ben presto, più che una moda, una vera e propria risorsa» (Bassani 1980: 6). La vita privata del dottore è al centro dell'«interesse indiscreto» tipico delle «piccole società perbene» (Bassani 1980: 11) e dunque anche di quella ferrarese, che impiega però più di un decennio a scoprire l'omosessualità del medico, comunque tollerata per lo stile impeccabile, ovvero per la sua riservatezza e la sua condotta ineccepibile. Nel 1937, ogni martedì e venerdì, Fadigati si reca a Bologna, ufficialmente per prendere la libera docenza, molto più probabilmente per i suoi incontri discreti. Viaggia sullo stesso treno frequentato dal narratore e dai suoi giovani compagni di università, tra i quali lo sfrontato Eraldo Deliliers. Con quest'ultimo il dottor Fadigati comincerà una relazione che lo porterà, sulle spiagge di Riccione nelle quali si riversa tutta la buona società ferrarese, a rompere quella riservatezza che ne aveva preservato il buon nome e la rispettabilità. Tradito e abbandonato dal suo amante e messo impietosamente al margine da chi ne aveva fino a quel momento tollerato la diversità, Fadigati deciderà di togliersi la vita annegandosi nel Po a Pontelagoscuro. L'esclusione e la segregazione di cui è vittima il medico trovano un corrispettivo nella condizione che vive il protagonista³⁶, ebreo di buona famiglia e figlio di un fascista della prima ora illuso – fino alla fine – delle buone intenzioni del regime mussoliniano, nei mesi che

³⁵ Lo stesso Bassani (1998: 1323-1324) dirà, in un'intervista del 1979, che il deuteragonista de *Gli occhiali d'oro* «è un personaggio, non sono io. Si tratta cioè di un giovanotto molto simile a come ero io molti anni fa, ma non di me stesso: prova ne sia che non viene mai chiamato col suo nome, che anzi non ha nome. Il giovanotto è dunque, in sostanza, soltanto una forma del mio sentimento, una parte di me. Io a quell'epoca ero quasi così, ma non così». Le ragioni del passaggio a una narrazione in prima persona – dopo la scrittura dei primi tre capitoli de *Gli occhiali* – sono esposte dallo stesso Bassani nel già citato scritto *Laggiù, in fondo al corridoio* (Bassani 1998: 940-941): «Se volevo che [Ferrara, il piccolo, segregato universo da me inventato] tornasse a dirmi qualcosa, bisognava che mi riuscisse di includervi anche colui che dopo essersene separato aveva insistito per molti anni a drizzare dentro le rosse mura della patria il teatro della propria letteratura, cioè me stesso».

³⁶ Ma, a un livello più profondo, la segregazione è anche dell'io narrante che «come scrittore sceglie una fatale e tragica separazione» (Dolfi 2003: 29).

portano alla promulgazione delle cosiddette leggi razziali (approvate dal Consiglio dei ministri fascista nel novembre del 1938). Il romanzo racconta soprattutto questa relazione, questa sorta di amicizia drammaticamente “elettiva”, più esistenziale che realmente vissuta, fatta di incontri fortuiti – e talvolta attinti in maniera necessariamente labile alla memoria di chi scrive – e di incontri mancati, fino al tragico epilogo, appreso dal narratore sulle pagine di cronaca locale.

Nel film di Montaldo il dottor Fadigati è interpretato da un convincente Philippe Noiret, mentre l’anonimo narratore è sostituito da Davide Lattes (cognome comunque bassaniano: si ricorderà che Bruno Lattes è un personaggio che troviamo in alcune opere dello scrittore), cui dà vita l’attore inglese Rupert Everett, con una differenza fondamentale: la storia è raccontata nel tempo presente, non come narrazione-ricordo del protagonista da adulto, a distanza di anni dagli avvenimenti. Si perde, dunque, e a questo punto possiamo considerare questa una invariante del cinema da Bassani, la dimensione centrale dell’io narrante, della soggettività che informa di sé la narrazione, dettandone l’andamento fluttuante, gli andirivieni ripetuti, quell’altrettanto costante interrogazione del lettore che caratterizza anche le narrazioni in terza persona (si veda appunto *Una notte del ’43*). Sebbene, certo, non fosse facile trasferire – o trovare delle soluzioni succedanee – nel film questa risorsa, così decisiva nella caratterizzazione della scrittura bassaniana, al contempo essa poteva essere in qualche modo preservata o almeno “allusa”, ad esempio adottando lo stratagemma del racconto di secondo grado. Tanto più che il personaggio di Davide – si premura di specificarlo la didascalia che chiude il film – diventerà di fatto «uno scrittore noto in tutto il mondo». Gli autori del film optano, invece, per una narrazione oggettiva, conservando però – e non è un dettaglio marginale – l’espedito del lunghissimo *flashback* già del romanzo.

Il film si apre infatti con il ritrovamento del cadavere di Fadigati nel Po, un piano-sequenza caratterizzato dall’uso dello zoom, un accorgimento stilistico “forte” che denuncia in qualche modo anche la natura in parte televisiva della pellicola (la produzione è di Reteitalia, del gruppo Fininvest). Nella lunga inquadratura, che parte dalla corsa di alcuni operai allarmati sull’argine del fiume, segue la barca che trasporta il corpo del medico e si conclude con il dettaglio degli occhiali d’oro caduti nel fango, si intravedono alcuni elementi “tonali” che caratterizzeranno l’intera opera: certamente la componente patetica, spesso sottolineata – come in questo caso – dalla partitura di Ennio Morricone; una certa leziosità sentimentale, che forse qui è riscontrabile nel particolare – sicuramente secondario, eppure certo non casuale – del braccio di Fadigati che sporge oltre l’imbarcazione, con la mano immersa nell’acqua.

La sequenza di chiusura del film si riallaccia, com’era prevedibile, alla prima, giacché in essa vediamo il momento in cui Fadigati comincia a immergersi nel fiume. Se nel romanzo di Bassani il suicidio del medico avviene decisamente “fuori scena” ed è raffreddato dall’asettico – e censurato – titolo di un giornale, nel film non si rinuncia a mostrarlo, almeno parzialmente, sebbene con una soluzione interessante: mentre il personaggio cammina verso il suo destino, dopo essersi tolto gli occhiali, viene spaventato dal fischio di un treno e il film si conclude sul fermo-immagine del primo piano di Fadigati, attonito, congelato, miope, e definitivamente consegnato alla Storia. La natura analettica del racconto e questa

“messa in cornice” suggellata da un segno stilistico anti-mimetico, di taglio netto, fanno le veci, in qualche modo, della narrazione in prima persona del romanzo³⁷. Nel film rimane salda l’oggettività del racconto, ma essa è denunciata in qualche modo in quanto, appunto, racconto. In questo senso, come succedeva già nel film di Vancini e in quello di De Sica, è proprio la natura di adattamento che affiora, la sua necessaria posteriorità rispetto al testo di partenza: se non se ne conserva un carattere precipuo come la narrazione in soggettiva, se ne denuncia comunque la natura di “rilettura”, legittimamente libera. Anche la temporalità risulta variata, in quanto la storia nel film si svolge tutta nel 1938, dunque immediatamente prima delle leggi razziali, mentre nel romanzo i viaggi in treno di Fadigati cominciano già alla metà del febbraio 1937.

Il film, in parte facendo leva su alcuni tratti strutturali del romanzo di formazione già nell’opera letteraria (Deidier 2011: 117), sembra dunque intrattenere con questa una sorta di fedeltà infedele. Il racconto cinematografico rielabora infatti gli elementi principali della storia bassaniana attraverso degli spostamenti sostanziali, che dipendono in buona sostanza da esigenze diverse, non certo ultima quella di trivializzazione-banalizzazione, ovvero di ricerca di una fruibilità spettacolare in chiave emotiva. In particolare, lo scarto più evidente riguarda proprio la relazione tra i due personaggi principali. Sappiamo del giudizio dello stesso Bassani, che non riscontrava affatto nel film quell’unione nell’emarginazione che invece nel romanzo fa sì che i due protagonisti, proprio in quanto emarginati, si trovino insieme e si capiscano «perché sono diversi, eppure simili» (Bassani 1998: 1346). Nel film vi è invero una vicinanza dei due personaggi, che anzi è più forte e più sottolineata che non nel libro: al ritorno a Ferrara dopo lo scandalo estivo, Davide cerca ripetutamente il dottor Fadigati e finalmente lo trova per strada, in compagnia della cagna senza padrone che interromperà per poco la solitudine senza speranza del personaggio; poi si fa invitare a casa dal medico. Nel romanzo, invece, l’incontro è assai meno accorato: avviene casualmente, mentre il narratore esce da un prostibolo, ed è inoltre inquietato dalla presenza di alcuni giovanotti, che fermatisi a orinare, sbirciano «con insistenza» i due. Dopo aver accompagnato il narratore verso casa, Fadigati non ne varcherà la soglia.

Questa vicinanza esibita nel film, però, piuttosto che fare leva sull’emarginazione sociale e politica, si sostanzia invece soprattutto sulla tematica meramente, e più banalmente, sentimentale. Ecco dunque la necessità di creare una sorta di doppio speculare dello sfortunato innamoramento di Fadigati per Eraldo, attraverso il rapporto contrastato e altrettanto doloroso tra Davide e Nora Treves (Valeria Golino), personaggio inesistente nel romanzo, funzionale appunto a questo decisivo spostamento di senso. Eppure, la stessa relazione tra Davide e Nora si “colora” di elementi politici, quando quest’ultima decide di convertirsi e di mettersi in salvo concedendosi all’aviatore che appartiene all’*entourage* del gerarca fascista «amico degli ebrei», secondo la stessa Nora. Decisione che provoca ovviamente l’indignazione di Davide. In questa commistione di sentimentalismo e tematica

³⁷ Stupisce invece, sia detto *en passant*, che il film non colga una delle immagini più cinematografiche presenti nel testo bassaniano: il bellissimo dettaglio, ambientato proprio nella platea di un cinema popolare, del «tipico luccichio che i suoi occhiali d’oro mandavano ogni tanto attraverso il fumo e l’oscurità: un piccolo lampo inquieto, proveniente da una lontananza straordinaria, davvero infinita...» (p. 17).

storico-politica sta la difficile operazione di rilettura del film di Montaldo rispetto al ben più complesso, e ambiguo, testo di Bassani. Così, anche lo “scandalo” che decreterà la condanna sociale di Fadigati viene mostrato nella lunga sequenza della serata al Grand Hôtel, in cui si consuma il doppio dramma sentimentale, mentre nel libro l'avvenimento viene raccontato dal medico al giovane protagonista.

Anche quando l'affinità tra i due protagonisti accenna alla condizione di emarginazione che essi vivono, il romanzo dà voce all'interiorità contrastante dell'io narrante. «Se essere quello che è, la rende più umano, perché si ribella?», gli domanda Fadigati, che poi allude a sé stesso: «Il mio caso è differente, l'esatto opposto del suo». Il narratore vede il medico come una vittima che perdona il suo carnefice, Deliliers; ma si sbagliava, dice: perché lui, invece, all'odio dei suoi persecutori poteva rispondere solo con l'odio (Bassani 1980: 101). Nel film questo dialogo viene sostituito da un'allusione di Fadigati durante l'incontro che si svolge in casa di quest'ultimo. Qui la relazione d'elezione tra i personaggi (tra le loro condizioni), nelle parole del medico, è allo stesso tempo più esplicita e più superficiale, se non vaga: «Lei si preoccupa dei miei piccoli problemi e io non ho detto nemmeno una parola su quello che sta succedendo a lei, eppure mi creda io ho avuto sempre e soltanto amici ebrei, mi capisce: la solitudine, la paura».

La questione della persecuzione degli ebrei entra, dunque, quasi surrettiziamente nella trama del film, oppure viene trattata con inserti decisamente didascalici, come la scena dell'espulsione del professore universitario Amos Perugia (Roberto Herlitzka), che poi organizzerà una scuola per soli ebrei, dando la possibilità a Davide – in una scena dominata, questa volta, dai toni sentimental-letterari – di improvvisare una piccola lezione corredata da citazioni petrarchesche³⁸. Mancano peraltro nel film i dialoghi con Nino Bottecchiari (l'amico del narratore, nipote di un ex deputato socialista e a sua volta futuro deputato comunista, già personaggio delle *Storie ferraresi*; come d'altronde Carlo Aretusi Sciajura, anch'egli menzionato ne *Gli occhiali d'oro*) che nel libro sono importanti anche per definire il clima politico della storia.

La stessa costruzione della malinconia struggente che caratterizza il climax finale, nel film rispetto al romanzo, è assai rappresentativa dell'insistere in quest'ultimo sull'elemento patetico-sentimentale, che difatti ne diventa il perno. Dapprima si cerca la *suspense* della ricerca di Fadigati da parte di Davide. Di conseguenza, l'addio finale del primo al secondo sarà necessariamente esplicito: in un grigio giorno di pioggia battente, il medico telefona al giovane, lamentandosi appunto del cattivo tempo, e con voce commossa gli racconta della cagna che ha ritrovato il suo padrone, poi gli dice, prima di accomiarsi per sempre: «Non c'è più speranza». Nel romanzo, invece, la mancata gita a Pontelagoscuro, che sarà lo scenario del gesto finale di Fadigati, salta sì per la pioggia, ma il medico non telefona, e nemmeno il narratore lo farà, ancorché «per pura dimenticanza, [...] non di proposito» – tiene a precisare, quasi scusandosi con il lettore (Bassani 1980: 107)³⁹ –. La *suspense* è ampiamente presente anche nel romanzo, che di fatto

³⁸ Nella scena si vuole alludere, in maniera indiretta, a un episodio biografico: l'incarico di Bassani presso la scuola ebraica di via Vignatagliata, prima della sua detenzione per antifascismo. Si veda il ricordo di Fink (2006). Il personaggio interpretato da Herlitzka sembra adombrare, invece, l'antifascista Francesco Viviani, morto a Buchenwald nel febbraio del '45; questi era stato il professore di latino e greco di Bassani al Liceo.

³⁹ Anche il personaggio della Lavezzoli (Stefania Sandrelli), l'acida borghese del romanzo, diventa nel film una

precipita ugualmente verso l'epilogo, evitando però, accuratamente, qualsiasi concessione al sentimentalismo.

Riguardo ancora all'inserimento di elementi storici nel film, poi, è interessante citare le parole dello stesso Montaldo sulla fase di scrittura della sceneggiatura, «con grande paura del giudizio di Giorgio Bassani», che aveva avuto da ridire addirittura sul film di De Sica tratto dal suo *Giardino*:

Durante i sopralluoghi a Ferrara conoscemmo l'avvocato Ravenna, amico di Bassani, e scoprimmo cose straordinarie, che non ci sono nel libro. Nel libro c'è un io narrante, Davide [sic], che è uno spettatore della terribile avventura del dottor Fadigati. Scoprimmo che Bassani (del quale Davide è una proiezione) era stato cacciato dall'università a Bologna, che aveva organizzato nel ghetto ebraico una scuola per tener su di morale i suoi amici, giovani ebrei cacciati da varie scuole... Abbiamo messo nel film vari episodi della vita di Bassani. Alla fine, temevo mi desse del traditore. In fondo il padrone della storia era lui. Ma sbirciandolo, durante la proiezione, mi parve attento e commosso. E alla fine mi abbracciò e mi disse: "Se dovessi riscrivere quel libro, non dimenticherei gli episodi che tu hai scoperto e inserito". Fu un grande riconoscimento, da parte di un uomo tutt'altro che facile (Crespi 2005: 155-156).

Sebbene il ricordo sia parzialmente in contrasto con il giudizio di Bassani menzionato poco sopra, esso appare interessante per capire come gli sceneggiatori abbiano lavorato sul *côté* storico-politico, attingendo anche a ricerche di prima mano, senza riuscire, però, ad amalgamare questi elementi al corpo della narrazione, che rimane quello di una doppia *love story* incrociata. Il film appare infatti appiattito su un certo didatticismo, che ottunde peraltro le asperità del racconto bassaniano: non vi si trova traccia, ad esempio, del fatto che il padre del narratore è stato tra i primi a prendere la tessera fascista (l'adesione al fascismo degli ebrei ferraresi, e in generale il consenso quasi assoluto della borghesia cittadina nei confronti del regime, è un tema centrale della narrativa bassaniana); nel film, nell'ultima scena in casa Lattes, i genitori si mostrano inquieti, parlano di "isolamento", mentre l'ultimo capitolo del romanzo è attraversato dall'inquietante gioia del padre del narratore, simile a quella che prova uno scolaro ingiustamente cacciato fuori di classe, che viene riaccolto perché riconosciuto innocente (Bassani 1980: 115). Mentre il libro si chiude dunque con l'agghiacciante notizia che il narratore dava alla famiglia inutilmente rasserenata («Il dottor Fadigati è morto»), nella didascalia finale del film, la stessa in cui si dice del destino dei personaggi (Nora morirà di parto solo due anni dopo, Eraldo tenterà senza successo la carriera pugilistica, Davide diventerà uno scrittore di successo), bisognerà ricordare che «151 Ebrei ferraresi vennero deportati nei lager», un dato, un *memento*, che Bassani non ha bisogno di citare⁴⁰.

In conclusione, se è vero che *Gli occhiali d'oro*, come indica Villa (2010: 212-214), racchiude, a mo' di repertorio, alcuni punti fermi della cinematografia bassaniana (i percorsi in bicicletta lungo le mura ferraresi, l'enfasi sugli interni e

donna segretamente innamorata di Fadigati, e quindi la sua perfidia è "spiegata", in realtà, come strumento di una vendetta sentimentale.

⁴⁰ Il riferimento ai deportati, «centottantatré» secondo Bassani, lo si ritrova invece in altre narrazioni del *Romanzo di Ferrara*, ad esempio in *Una lapide di via Mazzini*.

sui passaggi da un ambiente a un altro, il dialogo politico tra padri e figli), allo stesso tempo sembra riconfermare alcuni caratteri di base già evidenti soprattutto nel precedente adattamento firmato da De Sica: l'insistenza sull'elemento sentimentale e, insieme, un certo didascalismo che risponde certo alla necessità di spettacolarizzazione, di fruizione, nonché di appianamento dei passaggi psicologici e storico-sociali che sulla pagina scritta sono ben più articolati. Se il didascalismo de *La lunga notte del '43* era funzionale a una rilettura politicamente avvertita e critica del testo bassaniano, negli altri due film tratti dall'autore ferrarese prevale l'elegia, e la storia e le sue tragedie tendono a configurarsi come uno sfondo di ambientazione.

5. Per concludere

In un intervento degli anni Sessanta⁴¹, di fatto quasi una ricapitolazione (parziale) del suo percorso creativo, sempre prima del "caso" *Giardino* che abbiamo accennato, Bassani, riflettendo sul suo lavoro di sceneggiatore, afferma quanto esso sia stato utile per lo scrittore, quanto l'abbia fatto maturare: «Scrivendo per il cinema, facendo cioè un lavoro affatto diverso da quello dello scrittore, mi ero reso conto in sostanza che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunzione. Niente altro» (Bassani 1998: 1246). Poco prima aveva accennato alla stesura di una dozzina di sceneggiature, migliaia di pagine dimenticate, dice, perché non autonome. E allora afferma: «Sapevo bene, lavorando, di star fornendo un libretto d'opera, sul quale, poi, sarebbe intervenuto il regista, che avrebbe provveduto per conto suo a farne ciò che meglio gli sarebbe sembrato» (Bassani 1998: 1245). Senza dubbio qui Bassani implicitamente sta appellando al codice complesso che è il testo cinematografico in cui l'immagine, il movimento (e il suono) sono fondamentali, ma sta anche riconoscendo che questo lavoro di sceneggiatore è «subalterno» (Bassani 1998: 1245), proprio perché c'è un regista, che è in fin dei conti il padrone del film e delle sue componenti. Perciò ne concluderà: «Vuole un regista rivolgere un augurio fraterno davvero a uno scrittore? Sì? E allora lo inviti, a essere più che mai scrittore invece che a collaborare alla stesura delle proprie sceneggiature (...)» (Bassani 1998: 1247). Resta però da estrarre la conclusione estrema, pur dolorosa per uno scrittore (che forse non condividerebbe Federica Villa): quando un romanzo, o un racconto, viene preso da un regista per "adattarlo" al codice cinematografico, il testo scritto diventa ancillare, così come lo sono le pagine composte ex professo da uno sceneggiatore. Alle ragioni e ai sentimenti bassaniani, si sostituiscono quelli propri degli autori delle libere trasposizioni.

Dunque, nel giudicare i nostri tre film, senza perdere di vista i testi bassaniani di partenza, dobbiamo attribuire un ruolo centrale alla loro autonomia, alla loro qualità finale. In quanto film. Le opere cinematografiche tratte da Bassani rispondono a esigenze – linguistiche, comunicative, commerciali – assai lontane dai testi di partenza. Se *La lunga notte del '43* amplifica, esplicitandola, la carica

⁴¹ Intervento sul tema: *Cinema e Letteratura*, datato 1965, poi in *Le parole preparate* (1966) con il titolo «Cinema e letteratura: intervento sul tema». Si legge ora in Bassani (1998: 1244-1248).

polemica del racconto (spostando la tonalità, però, dalla malinconia all'indignazione amara), *Il giardino* di De Sica e *Gli occhiali d'oro* di Montaldo diluiscono la complessità bassaniana in una formula che perde il carattere politico di quella stessa malinconia. La loro *mediocritas* di opere dignitose destinate al grande pubblico detta alcune caratteristiche già messe in evidenza nelle nostre analisi: l'irrimediabile perdita della voce del narratore e del complesso intreccio di punti di vista e di geometrie prospettiche; l'insistenza sulla psicologia sentimentale e sentimentalistica dei personaggi; il tema della perdita come nucleo drammatico e patetico; l'indugiare su una tonalità elegiaca che, insieme al didascalismo, sostanza in particolare le due ultime operazioni di adattamento-semplificazione della narrativa bassaniana.

Riferimenti bibliografici

- Altini, Erika (2010): «Le sceneggiature de *Il giardino dei Finzi Contini*», *Studi novecenteschi. Rivista italiana di storia della letteratura italiana contemporanea* 79, pp. 141-172.
- Badalucco, Nicola; Grassi, Alessandra; Montaldo, Giuliano (1987): *L'uomo dagli occhiali d'oro*, Mantova, Casa del Mantegna.
- Bassani, Giorgio (1962): *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi.
- Bassani, Giorgio (1980): *Il romanzo di Ferrara. Libro secondo. Gli occhiali d'oro*, Milano, Mondadori.
- Bassani, Giorgio (1984): *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori.
- Bassani, Giorgio (1998): *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori.
- Bassani, Giorgio (2003): *Cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi.
- Bassani, Giorgio (2014): *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di Piero Pieri, Milano, Feltrinelli.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2006): «Longhi, Bassani e le modalità del vedere», *Paragone-Letteratura* 63-64-65, pp. 57-71.
- Blazina, Sergio (2007): «Quasi fuori del tempo: voci e ritmi del racconto nelle *Cinque storie ferraresi*», in Paolo Grassi (ed.), *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura: pp. 65-87.
- Boschi, Alberto (2002): «'La lunga notte del '43' e altre storie italiane. Modelli di rappresentazione del passato nei film storici di Florestano Vancini», in Alberto Achilli e Giovanni Casadio (ed.), *Le stagioni di una vita. Il cinema di Florestano Vancini*, Ravenna, Edizioni del Girasole, pp. 71-77.
- Camon, Ferdinando (1973): *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti.
- Crespi, Alberto (2005): *Dal polo all'equatore: i film e le avventure di Giuliano Montaldo*, Venezia, Marsilio.
- De Concini, Ennio; Pasolini, Pier Paolo; Vancini, Florestano (1993): *La lunga notte del '43, sceneggiatura originale*, Ferrara, Liberty House.
- De Miguel y Canuto, Juan Carlos (2014): «*Il giardino dei Finzi-Contini*: le cuciture del tessuto narrativo», *Critica letteraria* 164-165, pp. 526-546.

- Deidier, Roberto (2011): «Rileggendo *Gli occhiali d'oro*», in Antonello Perli (ed.), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, pp. 105-117.
- Dolfi, Anna (2003): *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
- Dolfi, Anna (2006): «Un film quasi impossibile (qualche appunto in margine all'uso del codice di realtà)», in Anna Dolfi, Gianni Venturi (ed.), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze - 26 marzo 2003*, pp. 117-125.
- Dolfi, Anna; Venturi, Gianni (ed.) (2006): *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze - 26 marzo 2003*, Roma, Bulzoni.
- Ferroni, Giulio (2007): «Il ritorno del tempo nella narrativa di Bassani», in Paolo Grassi (ed.), *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, pp. 49-64.
- Fink, Guido (1988): «Una lastra invisibile: Bassani e il cinema», in AA. VV., *Lo scrittore e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 51-60.
- Fink, Guido (1993) «“Quella” notte del '43», *Paragone-Letteratura* 520-522, pp. 12-31.
- Fink, Guido (2006): «La scuola ebraica di via Vignatagliata: ricordi di Guido Fink», in Anna Dolfi e Gianni Venturi (ed.), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani. Firenze - 26 marzo 2003*, Roma, Bulzoni, pp. 221-223.
- Fink, Guido (2015): *Nel segno di Proteo: da Shakespeare a Bassani*, Rimini, GuaraldiLab.
- Gambetti, Giacomo (2000): *Florestano Vancini*, Roma, Gremese.
- Gérard, Fabian S. (2000): «Littérature et cinéma: allers et retours», in Maria Pia Granisso e Giuseppe Maschio (éds.), *Giorgio Bassani. L'homme, l'artiste, l'intellectuel engagé. Actes des Journées d'études Bassani de Rennes, des 10 et 11 février 1999*, Rennes, Université de Haute Bretagne-Rennes 2, pp. 33-41.
- Grassi, Paolo (ed.) (2007): *Il romanzo di Ferrara. Atti del convegno internazionale di studi su Giorgio Bassani (Parigi, 12-13 maggio 2006)*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura.
- Guarnieri, Antonella (2005): *Dal 25 luglio a Salò: Ferrara 1943. Nuova interpretazione della Lunga Notte*, Ferrara, 2G editrice.
- Kertesz-Vial, Elisabeth (2011): «Un'intervista a Giorgio Bassani (1984)», in Antonello Perli (ed.), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, pp. 271-283.
- Loewenthal, Elena (2013): «“Micol ovvero della nostalgia” un grande personaggio narrativo da leggere nella sua profondità ebraica ma anche nella sua modernità novecentesca», in Olga Melasecchi (ed.), *Storie del '900. Il giardino dei Finzi Contini di Vittorio De Sica*, Roma, Palombi, pp. 25-30.
- Mascia, Giuseppe (2010): «Bassani e De Sica: le Ragioni di un Dissidio», in Elena Pîrvu (ed.) *Giorgio Bassani a dieci anni dalla morte. Atti del Convegno Internazionale di studi (Craiova 14/15 aprile 2010)*, Firenze, Franco Cesati, pp. 193-201.
- Melasecchi, Olga (ed.) (2013): *Storie del '900. Il giardino dei Finzi Contini di Vittorio De Sica. Museo Ebraico di Roma, 14 ottobre 2013-13 febbraio 2014*, Roma, Palombi.
- Napolitano Lojacono, Franca (1983): «Romanzo e cinema, “La lunga notte del '43”», in André Sempoux (ed.), *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, Louvain, Presses de l'Université Catholique de Louvain, pp. 153-158.
- Napolitano, Valeria (2008), *Florestano Vancini. Intervista a un maestro di cinema*, Napoli, Liguori.
- Nuvoli, Giuliana (1998): *Storie ricreate: dall'opera letteraria al film*, con la collaborazione di Maurizio Regosa, Torino, UTET.

- Pasolini, Pier Paolo (1999): «La confusione degli stili», in Walter Siti e Silvia De Laude (ed.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, pp. 1070-1088.
- Pavolini, Lorenzo (2015): «Prima cari moriamo. Una notte del '43», *Nuovi argomenti* 72, pp. 36-42.
- Pedrini, Tiberio (2003): «La concezione del tempo ne *La lunga notte del '43*», in Giacomo Martini (ed.), *Florestano Vancini*, Regione Emilia-Romagna, Cinecittà Holding, pp. 62-93.
- Pieri, Piero (2008): *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, Pisa, ETS.
- Pieri, Piero; Mascaretti, Valentina (ed.) (2008): *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS.
- Polito, Paola (2014): *L'officina dell'ineffabile. Ripetizione, memoria e non detto in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore.
- Puccetti, Valter Leonardo (2011): «Bassani e Hawthorne», in Antonello Perli (ed.), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, pp. 33-56.
- Ricci, Giuseppe; Zoli, Andrea (1995): *Uomini e no: resistenza e guerra civile in cinque film tratti da romanzi*, Rimini, Riminicinema.
- Vanesi, Paolo (2012): «Il "romanzo personale" di Giorgio Bassani», in Donatella Capodarca e Tina Matarrese (ed.), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani a dieci anni dalla sua scomparsa: atti del convegno di studi (Ferrara, 14 ottobre 2010)*, Firenze, Le Lettere, pp. 73-86.
- Varese, Claudio (1992): «Tre domande a Bassani su *Una notte del '43*», in Claudio Varese, *Sfide del Novecento*, Firenze, Le Lettere, pp. 311-314.
- Villa, Federica (2010): *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan.