

Quasi una prefazione

Conviene, qualche volta, mettersi alle spalle di uno scrittore. E da lì sbirciare i fogli sui quali giacciono i segni disordinati di un discorso che ancora non trova forma: le tracce di una scrittura incerta, neppure tanto abbozzata; gli appunti sospesi. Non è facile entrare di soppiatto nelle stanze segrete di chi scrive. Capita di riuscirci. E ne vale la pena, allora. Ci si provi con Mario Soldati, partendo dall'intervista rilasciata nel 1992 a Jean A. Gili:

La Titanus mi ha... offerto di girare *Il Gattopardo*. Ho rifiutato perché non mi sentivo in grado di fare un film del genere: non conosco la Sicilia, bisognava entrare in un mondo che mi era estraneo. Che sentivo lontano dalle mie attenzioni. Il libro mi piaceva assai, ma ho pensato che portarlo sullo schermo pur essendone così distante significava non rispettarlo sufficientemente.

La carriera cinematografica di Soldati si era di fatto chiusa da anni, nel 1959, con *Policarpo, ufficiale di scrittura*. *Il Gattopardo*, poteva essere per Soldati un'occasione da non perdere. E all'inizio il regista e scrittore pensò di farcela. Si chiuse nello studio, lesse attentamente il romanzo di Tomasi di Lampedusa, e buttò giù appunti dietro appunti. Non usò fogli di carta. Distribuí le annotazioni lungo i margini del libro e nelle pagine bianche. Tentò scalette. Disegnò punti di vista, scorci. Si preparò alla riduzione cinematografica. Gli cadde la penna. Quel poco che gli riuscì di annotare aveva a che fare con la memoria e con la nostalgia. Rilesse. Appuntò. Si accorse di essere solo. Si sgomentò. Tutto ciò che era riuscito a scrivere era un dialogo muto con Giorgio Bassani. Aveva estratto dal romanzo un paio di «occhiali d'oro». Si commosse. Ripensò al racconto che l'amico gli aveva dedicato. Cominciò a rivolgersi direttamente all'amico assente, che del *Gattopardo* era stato lo scopritore e l'editore. E tirò fuori, pur

nel pieno della nostalgia, i consueti artigli di amabilissima canaglia. Era un atto d'amore, in fondo. Un modo per riprendere tramontate abitudini: discussioni, ripicche tra amici, punzecchiature. Ripigliò la penna. E infilzò il fantasma dell'amico. Scrisse: «Bassani, un errore di stampa: della Eliot». Non era un semplice refuso. Era una svista non da poco, per un letterato, per uno scrittore, per un *editor*. Si elencano, nel *Gattopardo*, i romanzi di «Dickens, di Eliot, della Sand e di Flaubert», ignorati nella Sicilia borbonica. Bassani non ci aveva fatto caso. Nel testo doveva leggersi, per forza, «della Eliot», e non «di Eliot». (Detto tra parentesi, l'errore non è stato corretto neppure nelle edizioni critiche. La svista era comunque dello stesso Tomasi, nel manoscritto e nel dattiloscritto del romanzo).

Soldati rinunciò al lavoro. Aveva evocato Bassani. Si accorse che gli mancava la collaborazione dell'amico. Con Bassani aveva lavorato per anni. Insieme, i due scrittori, avevano prodotto sceneggiature, avevano rivisto soggetti e trattamenti cinematografici. Il 20 gennaio del 1955, Soldati aveva scritto a Giacomo Antonini. La lettera è inedita:

rispondo solo adesso alla lettera del 13 scorso perché sommerso dalle ultime correzioni al montaggio della *Donna del fiume*. Non ho ancora risposto alla Carbuccia, perché, prima, vorrei sapere qualche cosa di più preciso da te. Dunque. Premetto che il mio più vivo desiderio, come tu ben sai, è di girare un film a Parigi, di lavorare con un produttore francese. Poche cose, al mondo, in questo momento mi sorridono di più. Tuttavia, appunto per il mio amore per la Francia, devo essere estremamente cauto nella scelta del soggetto, devo soprattutto, fare qualche cosa dove ci sia almeno una parte di buona fede, qualche cosa di vivo, di mio. Appena giuntomi il soggetto speditomi dalla Carbuccia, mi sono precipitato a leggerlo. Purtroppo il giudizio che ne do non potrebbe essere peggiore. Il soggetto è insulso, vieto, noioso, insomma non esiste. Come fare? Rinunciare senz'altro? D'accordo, potrei portare delle modificazioni. Ma fino a qual punto? Il brutto è che il soggetto, come adesso è, e come temo che piaccia alla Carbuccia, non mi offre neppure il più piccolo appiglio, il più piccolo pretesto per studiare una trasformazione soddisfacente. Nell'angoscia (non esagero) in

cui mi trovo tra rinunciare a un film a Parigi e accettare questo soggetto ignobile, siccome mi trovo in questi giorni occupatissimo al montaggio della *Donna del fiume*, e alla preparazione del nuovo film per la Titanus con la Loren e De Sica (Ferdinando di Napoli), e alla stesura di una serie di conferenze che farò la settimana ventura a Firenze, Trieste, Torino, Genova e Milano – mi sono rivolto a Bassani, il quale è ormai il collaboratore fisso di ogni mia sceneggiatura, gli ho dato da leggere codesto famigerato *Don Giovanni*, e attendo la sua risposta, se mai gli viene qualche idea luminosa che salvi capra e cavoli [...].

Senza Bassani, davanti al testo del *Gattopardo*, Soldati si sentì dimezzato. Preferì lasciar perdere.

Ha ragione Federica Villa. Lavorare per il cinema ha comportato un incontro di biografie. La collaborazione di più scrittori a un progetto cinematografico, dal soggetto, al trattamento, alla sceneggiatura, o anche alla semplice consulenza, ha fatto sì che avvenissero incontri, si intrecciassero amicizie a volte indissolubili; che avvenissero travasi di esperienze, confronti linguistici: intrecci, per l'appunto, di biografie. Bassani lavorò, fra gli altri, con Soldati, con Pasolini, con Moravia. Si cementò tutta una società letteraria, attorno al cinema, negli anni Cinquanta e Sessanta. Nel 1955, Bassani “trattò” *I promessi sposi*. Sul suo testo discussero Bacchelli, Moravia, Emilio Cecchi, Soldati, Guglielmo Alberti, Antonio Baldini, Archibald Colquhoun. Con quel testo si confrontarono due registi: dapprima Fellini, per poco; e poi Visconti, per molto tempo. Gli scontri, le polemiche, durarono anni: dal 1955 al 1963. Ci si chiedeva come interpretare il romanzo manzoniano. Perché portarlo sugli schermi, ancora una volta. Cosa significasse Manzoni per la nuova letteratura: poteva aiutare a superare i retaggi del neorealismo e ad andare avanti? Bassani aveva fatto dei *Promessi sposi* una «storia milanese» parallela alle «storie ferraresi», che andava scrivendo in proprio. E attraverso Manzoni mirava alla «verità» (anticonformistica) del mondo contemporaneo. Diceva Bassani:

il punto è questo, ha la società italiana il coraggio di rappresentare nel cinema se stessa? Una rappresentazione sincera e

veritiera dell'epoca nostra: questo solo noi scrittori possiamo dare al cinema. La verità è sempre educativa: sono contrario al conformismo educativo.

Il trattamento di Bassani costrinse tutta una generazione, di scrittori e cineasti, a interrogarsi per quasi un decennio. Il 27 gennaio del 1956, Visconti dichiarò sulle pagine dell'«Express»:

Autre projet: tourner l'année prochaine *Les fiancés* de Manzoni. En ce moment, nous faisons un sondage de l'opinion des écrivains. Je voudrais tout garder. D'autres voudraient couper (Moravia, par exemple: à l'entendre, il faudrait tout changer. Pour lui, Manzoni ne compte pas!).

Il giorno dopo rilasciò un'intervista all' «Humanité»:

Quant à les projets pour le cinéma, ils sont à la taille de l'ambition, des talents, de la sensibilité et de l'humanité du grande artiste: porter à l'écran le célèbre roman d'Alexandre Manzoni: *Les fiancés*.

Si arrivò al 24-25 febbraio del 1961. Visconti venne intervistato da Giorgio Bontempi, per «Paese Sera». Dichiarò, circa il suo nuovo progetto: «Indovina un po'? Quasi mi vergogno a dirlo. Perché no? Già. *I promessi sposi*. È una offerta della Vides e della Lux. Lo farò nel '63, prima di Proust».

Il trattamento di Bassani era pronto dal 1955. Nel 1956 venne consegnata la sceneggiatura di Giorgio Bassani e di Suso Cecchi D'Amico. Nel 1963 il film non si fece.

Salvatore Silvano Nigro
Catania, settembre 2010

Introduzione

Una specie di relazione

Questo è un libro sentimentale. Nasce dal desiderio di ripercorrere, ancora una volta, un decennio di vita del cinema italiano, che già in diverse occasioni è parso di una crucialità estrema a fronte di un pur evidente profilo fragile, confuso, instabile. Gli anni Cinquanta, stretti tra il periodo propriamente rappresentativo del neorealismo e quella modernità che prossima si fa negli anni Sessanta, appaiono, a ogni rinnovato studio, un campo prezioso di esercizio per trascorrere dal vecchio al nuovo, dalla tradizione a forme rinnovate per il nostro cinema, sebbene promuovano, consapevolmente, film fortemente invischiati in paradigmi narrativi e rappresentativi della cultura popolare e siano altrettanto compromessi con il lavoro di sponda degli altri mezzi di espressione¹.

A questo periodo ci si affeziona, però. E si ritorna nel cuore della sua crisi. Ci si affeziona perché nasconde in sé un rinato desiderio di andare al cinema dopo il periodo senza margini della guerra e proprio perché in quell'impennata del consumo, benché si conteggi la concorrenzialità di generi diversi, dalla commedia al melodramma, dalle serie comiche al filone napoletano, si intuisce la presenza di una medesima tensione a dialogare con la propria contemporaneità, a stanarla per intuirlo, cercando di varare una scrittura dell'esperienza che, quale emblema di un'esistenza vogliosa di ricostruirsi e di ridefinirsi, propensa così a riveder le stelle,

¹ Il personale percorso di ricerca intorno al cinema popolare italiano degli anni Cinquanta e la sua rete di scritture prende le mosse da molto lontano. Si ricordano unicamente le tappe principali segnate da Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni Sociali», 2-3, Vita e Pensiero, Milano, 1995; Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni '50*, Edizioni ETS, Pisa, 1999 e Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Biblioteca Bianco e Nero, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema di Roma, Marsilio, Venezia, 2002.

porta incisi i segni della contraddittorietà e della mescolanza di stili e di forme.

Ancor più ci si affeziona a questo periodo, quando alla visione dei suoi film imperfetti, in crisi ma non per questo meno vitali, si arriva seguendo particolari traiettorie biografiche che ne indicano tutta l'assoluta e sorprendente ricchezza, come quando capita di incontrare personalità di letterati che non tanto inciampano, quanto piuttosto sono e dichiarano di essere fortemente attratti dal lavoro di sceneggiatura e dall'esercizio della critica cinematografica.

Questa, in breve, è la strada sentimentale che ci ha portato a Giorgio Bassani come uomo di cinema. Un aspetto, questo, sicuramente minore rispetto alla mai abbastanza celebrata personalità di fine letterato e di indomito intellettuale. Ma un aspetto che ci permette di rileggere il cinema di quegli anni ancora una volta come grande momento di elaborazione di un passato prossimo, di un'eredità cogente, di una storia appena trascorsa, ma anche come volano per intraprendere spericolate strade divergenti, rotte alternative che puntano a un orizzonte che appena si intravede. Seguire le tracce lasciate dalla relazione di Bassani con il cinema italiano significa, dunque, prendere le mosse da una biografia, dalla storia di una vita, e ritornare sentimentalmente a un periodo che ha visto letterati impegnati a fianco di personalità del mondo del cinema tentare la bella impresa del confronto, animati dall'idea di fondare una nuova forma di scrittura intermedia e contemporanea.

Ma, torniamo a dire, il sentimento è arrivato a coincidere con la qualità stessa di questo lavoro. Perché il legame di Bassani con il cinema non si è rivelato semplicemente come un buon banco di prova per riprendere in mano questioni già affrontate relative alle dinamiche di scambio inscritte nella cultura italiana degli anni Cinquanta. Oppure non è servito solo per verificare attraverso le maglie di un particolare studio di caso le molteplici soluzioni di quell'intreccio così fitto tra il cinema e la letteratura del periodo. Arrivare a Bassani e il cinema ha significato perdersi in un dipanarsi continuo di fulminee occasioni di incontro, prove avventurose di scrittura per sceneggiature, esperienze di confine nate con l'intento, senza tregua, di creare immagini per rispondere alle domande incessanti di un presente, sicuro di non essere più e per questo incerto nel suo essere. Così, quale prova di splendida infedeltà, la proposta di Bassani ha

catturato tutta la nostra attenzione, facendo perdurare la ricerca oltre ogni aspettativa, spostando, nei molti anni di studio, l'attenzione dal contemporaneo alle sue scritture, dal contesto ai suoi testi e viceversa, con l'idea di trovare nel cinema quello che veramente "serve".

Il cinema che serve, appunto. Parafrasando, di poco, un'affermazione dello scrittore si è voluto dare questo titolo al presente libro. Perché è ben questo che ha condotto la ricerca, scoprire, cioè, l'importanza del lavoro del cinema e per il cinema maturato nel cuore di quegli anni, e scoprirlo attraverso una personalità che da straniero a quel mondo si è fatto progressivamente vicino, fino a diventarne partecipe sensibile e attento. Il servizio che il cinema ha offerto allo scrittore è stato in parte quello di continuare la propria ricerca, costante e sempre inquieta, di parole «trasparenti e nitide come cristallo»² per prendere le cose e restituirle al mondo, e di farlo avvertendo la necessità del reale confronto con lo sguardo, con la visione sulle cose, radicalizzando quella spinta a descrivere e a narrare la realtà attraverso il valore della visività, attraverso una scrittura che del cinema sappia cogliere pienamente il potenziale in quanto dispositivo per immagini, in un esercizio di traslazione continua da *verba videndi* a *modus operandi*. Con questo si vuole dire che Bassani ha sì lavorato per il cinema, e la parte centrale del presente lavoro prenderà in carico questo pezzo di storia, ma l'ha fatto intrattenendo con il mezzo una *specie* di relazione piuttosto che offrendo mera opera d'ingegno. Per questo la vertigine del sentimento ha progressivamente optato per una scelta che se da una parte ha mantenuto un'intensa curiosità per il periodo di riferimento e per la tessitura di contatti tra mezzi espressivi differenti e contigui, dall'altra si è aggrovigliata, nel seguire i passi di un letterato nel mondo del cinema e per questo rischiando, a tratti, di smarrirsi nel rintracciare i documenti che ne provassero il passaggio.

Dopo aver seguito questo percorso, aver pedinato questa relazione, entrando e uscendo più volte anche da quel labirintico mondo che è *Il romanzo di Ferrara*, con l'intento di decifrarne i tracciati in merito alla necessità di misurarsi con una nuova esperienza di scrittura, ci siamo resi conto che questo speciale legame è maturato, a nostro

² Si riprende qui Giulia Dell'Aquila, *Le parole di cristallo. Sei studi su Giorgio Bassani*, Edizioni ETS, Pisa, 2007, p. 3.

avviso, in tre tappe. E quindi tre sono divenute, appunto, le parti che compongono il presente lavoro. In questa sede, che più che un'introduzione è in senso proprio una conclusione, poiché arriva dopo il tutto, dopo la ricerca e dopo la stesura delle pagine che seguiranno, si vuole ripercorre questa storia a fasi, questa progressivo addensarsi degli interessi bassaniani intorno all'esperienza cinematografica e soprattutto verso quella scrittura interstiziale, densa di suggestioni visive e così attenta anche a intercettare il presente.

La prima fase è quella dell'esplorazione. Dell'avvicinamento a partire dal proprio territorio, incrociando, attraverso il confronto diretto o semplicemente ispirato, una serie di personalità attive nel panorama culturale e cinematografico del tempo. Tre nomi non a caso, Mario Soldati, Pier Paolo Pasolini e Luchino Visconti, tre nomi che danno la possibilità a Bassani di schiudere il proprio desiderio di avvicinare il cinema assecondando domande urgenti anche per la propria narrativa. Domande che tengono Bassani chiuso entro le mura degli anni Cinquanta, che inondano di quesiti il procedere e il lungo farsi delle *Cinque storie ferraresi* così come naturalmente stanno nel cuore di quella *Passeggiata prima di cena*, vissuta e spesso interpretata come la prova più prossima alla scrittura per il cinema. Tre incontri, questi, che fanno capire in che termini il cinema sia "una cosa che serve", qualcosa di cui si avverte la necessità, una necessità contingente, attuale, presente. Ecco perché attraversando le pagine di *Di là dal cuore*, sintesi perfetta di un lavoro assiduo e costante di confronto con la contemporaneità, con l'incedere di un adesso da vigilare nelle sue sporgenze così come da interrogare nei suoi segreti, ci si è fermati a riflettere sulle precise annotazioni che Bassani ha offerto in merito al lavoro di Soldati, di Pasolini e alle occasioni letterarie passate poi nei film di Visconti. Tre nomi non a caso, ripetiamo. Tre nomi che tessono forte la prima parte della relazione, di esplorazione per l'appunto, con il cinema e sfogano quelle domande che il presente (im)pone allo scrittore.

Soldati introduce Bassani al nuovo mondo. E questa stella viene seguita a partire dal desiderio di interrogare il proprio tempo sulla dimensione autobiografica del fare letteratura, del fare cinema. Esporre la propria azione creativa come autoreferenziale, sviluppare forti effusioni simpatetiche tra la propria biografia e quella dei personaggi generati, così come traslare il proprio ambiente in ambien-

tazione sono alcune delle questioni che emergono come schegge dal complesso incontro tra i due. Da qui si manifesta forte la questione, tutta bassaniana, dell'importanza della fisiologia poetica dell'io scrivente che deve ogni volta risolvere la propria inevitabile relazione con la materia della propria scrittura. L'incontro con Soldati porta a ragionare, dunque, inevitabilmente sulla distanza, sulla possibilità di sbarazzarsi di quel fastidioso destino mimetico dello scrittore con ciò che ama e che odia, sottacendosi, sviluppandosi come partecipe ma "a parte". L'autobiografia disattesa, la sistematica forma di sottrazione dell'io dalla storia dell'io in quanto necessità prima, la scrittura personalissima ma al contempo anonima, rappresentano le misure di confronto che la letteratura cerca nel cinema e Bassani riconosce all'amico Soldati la capacità di lavorare continuamente in quegli anni sulla traduzione letteraria e cinematografica di questa esperienza dello scarto soggettivo, del rispecchiarsi mantenendo però una distanza diaframmatica con ciò che ha voluto generare. Contropelo, dunque, rispetto al neorealismo³. Cercando di mettere in discussione ogni forma di identificazione, così come ogni proposta di onniscienza, in un permanere costante del sentimento di assistere a una storia soggettiva, di qualcuno e a qualcuno legata, ma non propriamente la storia del soggetto che l'ha voluta. Queste forme di personalizzazione ma non per forza di attribuzione, a metà strada tra la prima e la terza persona, perché al contempo prima e terza, rappresentano la risposta del cinema derivato dal neorealismo, della sua immediata diaspora in forme ibride, contaminate, popolari, appunto. Un cinema imperfetto, prossimo al proprio pubblico ma al contempo pronto a sviluppare modalità distanzianti, formalizzate, che seguono tracciati solamente tangenti la verosimiglianza, e lo fanno abbozzando modelli produttivi e di genere, formule di consumo, stereotipi visivi, caratterizzazioni emblematiche. Tutto messo a distanza. Come sotto una lastra.

L'esibizione dello scarto come antidoto al mimetismo rappresenta la forma di contatto anche con la questione linguistica che qui Bassani intercetta a partire dalla prossimità con Pasolini. Si

³ Si ritornerà a più riprese sulla questione della distanza con il neorealismo letterario e cinematografico. Qui si rimanda alla bella formula riferita appunto a Mario Soldati e presente nell'introduzione di Emiliano Morreale al libro da lui curato, *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli Editore, Roma, 2009, p. 4.

vedrà come la rottura del tessuto narrativo operato dalle parentetiche bassaniane, l'incedere dello stile indiretto libero, la sfaldatura linguistica della coerenza, della compattezza della scrittura per una costante emersione di frammenti atipici, schegge linguistiche che scandalosamente rivelano la propria incertezza nei confronti di una continuità temporale rappresentano scelte che come spole tengono i due scrittori vicini. A riguardo della *Passeggiata prima di cena*, Pasolini esprime molto bene l'idea che la scrittura bassaniana, fondata nella ricerca spasmodica della giusta parola, abbia a che fare fortemente con un'esperienza sospensiva, quando dice che in Bassani il tempo del corrente modo di narrare viene sostituito da un tempo distaccato dai fatti, che quindi si dispongono a sé, liberi dalla sua logica lineare e finalistica. In piena luce, infatti, si stagliano i personaggi, così come alla luce emergono nel tessuto linguistico parole che spezzano la continuità in nome di una scandalosa esibizione della propria natura, nuovamente atemporale, perché *koimé* di passato e presente, lingua classica che inciampa in forme dialettali o incontra espressioni appartenenti al campo dell'orale. Così appare chiaro nello studio di caso relativo al dialogato de *La donna del fiume* di Soldati. Qui Pasolini, coinvolto da Bassani, si trova alle prese con una revisione della complessiva scrittura di sceneggiatura. I due, come si potrà vedere, si ritaglieranno degli spazi di libertà per uscire allo scoperto, anche in questo caso con scelte divergenti rispetto alle parole appropriate, disegnate e pennellate sui caratteri. Non sceglieranno la via della mediazione con i personaggi, facendoli parlare e agire secondo criteri appartenenti al vero, ma, come scuotendoli con parole fuori gioco, li allontaneranno progressivamente dal registro realista, facendoli diventare figure a sbalzo, caratteri in piena luce, destinati a diventare simboli di un mondo a parte.

E infine la traiettoria di assidua resistenza alla piena adesione neorealista viene intercettata anche rileggendo le note che Bassani ci regala intorno alle occasioni letterarie – *Senso*, *The Postman Always Rings Twice*, *Il Gattopardo* – che si tramuteranno in film per Luchino Visconti. I due, in questo caso, non vivono un'intensa amicizia, come invece accade per gli incontri precedenti, ma l'interesse per questi testi rivela una forte prossimità tra i due nel determinare una precisa scrittura visiva. Una scrittura che acquista forza nell'essere

retrospettiva, nel volgere al passato la propria attenzione, ma al contempo nel manifestare i suoi oggetti in modo preciso, dettagliato, come se fossero vividamente presenti. Come descritti da una luce radente. Un passato, dunque, che si risolve sostanzialmente con la giusta distanza dello sguardo, ponendosi in lontananza per guardare meglio, per arrivare a ogni cosa assumendo la giusta prospettiva, attivando una sorta di potenza illimitata.

Ebbene, anche in questo caso, Bassani si avvicina, esplora le potenzialità del cinema, trovando in esso una fondamentale consonanza con la propria sensibilità visiva. La cartolina di corso della Giudecca che apre la *Passeggiata*, descrizione nitida di una porzione di realtà non è, come si sa, propriamente una fotografia. Si legge in questo incipit (che inevitabilmente ritornerà nelle pagine future come del resto sempre torna negli studi sull'opera bassanina) che la cartolina, appunto, «è ricavata da una fotografia», e pertanto ne conserva l'efficacia rappresentativa ma apre la possibilità, interrogandone i particolari, di distanziarsi da quella realtà raffigurata, prelevandone frammenti che si assolutizzano nella densa invenzione di una storia. E così nella cartolina «una ragazza di circa vent'anni» inizia a camminare svelatamente lungo il marciapiede, il suo volto si anima ora spaurito, ora malinconico. La cartolina diventa esercizio per uno sguardo che oltrepassa le proprie potenzialità di puro strumento della visione, per diventare, come acuitizzato da uno spalancare eccessivo degli occhi, reale possibilità per vedere di più e meglio, per rendere vivi i (nostri) fantasmi. La cartolina ricavata dalla fotografia può così avvantaggiarsi di questa distanza, tralasciando la propria vocazione testimoniale, e scegliendo un'altra strada, quella della "memoria al presente". Le occasioni letterarie che avvicinano Bassani a Visconti portano in questa direzione: la scrittura del ricordo coincide con il vedere ora, con l'assistere a qualcosa che sta accadendo adesso, sotto lo sguardo che può, che riesce nell'impresa di portare il passato di fronte, riesce a farlo risorgere, in piena luce. La memorialistica non appartiene alle scritture predilette da Bassani che Visconti volge al cinema. Il discorso sul passato non è rievocativo, santificante, fatto per conservare e preservare memorie. In esso, piuttosto, prevale il perenne sentimento di rinfoltire le fila del presente con *silhouette* antiche, portando coloro che sono passati a vivere a fianco ai pre-