

Giorgio Bassani sceneggiatore.
Il finale di “La mano dello straniero”

BRIGITTA LOCONTE

L'apprendistato narrativo di Giorgio Bassani si svolge, in buona parte, sulle carte cinematografiche. I dattiloscritti di soggetti, trattamenti e sceneggiature sono per lo scrittore campo di esercizio narrativo: un luogo testuale ibrido, in cui la riflessione letteraria e l'ideazione cinematografica si influenzano reciprocamente. Bassani, avvezzo a una prosa che nasce per lento accumulo e in seguito a numerose riscritture, deve far fronte alle esigenze dettate dalla macchina del cinema: egli licenzia, in tempi brevissimi, testi esenti, al contrario di quelli letterari e personali, da preoccupazioni formali eccessive. Il cinema fluidifica la penna dell'autore di *Le cinque storie ferraresi*¹ e immette quest'ultimo in un universo che dialoga costantemente non solo con la sua prosa letteraria, ma anche con i temi e le scelte compiute, al contempo, in altri ambiti intellettuali e lavorativi: primo fra tutti quello editoriale. Il tavolo di lavoro cinematografico di Bassani è particolarmente affollato per tutto il corso degli anni Cinquanta. Lo scrittore collabora, ad esempio, all'ideazione della sceneggiatura de *La donna del fiume*², sceneggia, sempre per la regia di Mario Soldati, film tratti da soggetti letterari come *La provinciale*³ e *Il ventaglino*⁴, ma è anche consulente letterario per la trasposizione di *Senso*⁵ e di *Il Gattopardo*⁶, film tratti da opere che lo sceneggiatore ha rispettivamente curato e lanciato sul campo editoriale.

Nella gran parte dei testi studiati, il lavoro di scrittura filmica è svolto in collaborazione. Districare gli apporti in casi di scrittura collaborativa comporta delle difficoltà notevoli, che si acuiscono nel momento in cui bisogna confrontarsi con i confini indefiniti e friabili del testo-sceneggiatura: le decisioni produttive, le presenze esclusivamente nominali, la censura e la vita imprevedibile del set rendono la sceneggiatura un testo che soffre dell'impossibilità di possedere una

forma definitiva. A questo proposito, la straordinaria attitudine conservativo-archivistica di Bassani ha permesso la scoperta e lo studio di testi cinematografici ritratti in fasi diverse nel processo di scrittura, di testi nei quali il connubio e la riconoscibilità di più penne diventano esempio inedito e raro di prosa novecentesca al confine tra letteratura e cinema. I preziosi fascicoli formano il cuore della sezione cinematografica dell'Archivio Privato Eredi Giorgio Bassani di Parigi⁷, alla quale è possibile affiancare alcune voci dell'epistolario⁸ dell'autore. Lo studio della corrispondenza ha restituito il contesto a ciascun caso di scrittura e ha reso possibile una maggiore chiarificazione dei singoli apporti autoriali, facendo luce anche su carte dattiloscritte e manoscritte di testi cinematografici ancora del tutto sconosciuti nell'esperienza biografica e lavorativa dello scrittore-sceneggiatore⁹.

Nella trattazione seguente mi soffermerò sulle vicende riguardanti la storia di scrittura del film *La mano dello straniero*¹⁰. La pellicola, diretta da Mario Soldati, è stata girata a Venezia tra l'aprile e il giugno del 1953 e ha coinvolto in fase di scrittura più autori: Graham Greene e Giorgio Bassani (co-autori del soggetto cinematografico), Mario Soldati e Guy Elmes. Il film, un poliziesco *sui generis*¹¹, ruota attorno alle avventurose vicende di Roger: un bambino inglese giunto a Venezia alla ricerca di suo padre, il maggiore Court. Quest'ultimo, scambiato per una spia, viene catturato da aguzzini balcanici, che lo tengono prigioniero, somministrandogli potenti sedativi. Roger, seppur protetto dalle autorità anglo-italiane, vive uno stato di profondo smarrimento, acuito dalla consapevolezza di essere solo al mondo: sua zia non è rintracciabile, non ha una madre e conosce a mala pena suo padre, che potrebbe essere stato inghiottito dalla Laguna. La solitudine inguaribile di Roger agisce sulla scena di una Venezia affollata, splendida e al tempo stesso carica di mistero e di una quotidianità poco convenzionale. Il bambino incappa stevensonianamente in aiutanti adulti: Roberta – la buona e materna cameriera dell'Hotel Europa –, Joe – un forzuto marinaio americano –, Luza – un profugo giuliano affetto da nanismo – e il dott. Vivaldi che, nelle vesti di antagonista-ambiguo, fornisce a Roger una pista per avvicinarsi a suo padre.

La scelta di concentrarmi su questo caso di scrittura cinematografica è stata dettata non solo dalla quantità importante di tracce archivisti-

che emerse attorno alla sua elaborazione, ma anche dalla necessità di evitare che il decisivo apporto di Bassani alla sua composizione fosse ingiustamente ridotto. La presentazione verrà condotta seguendo due obiettivi essenziali: la ricostruzione, mediante materiali d'archivio, della genesi della sceneggiatura e la parziale lettura in chiave letteraria del finale di un prezioso trattamento dattiloscritto di *La mano dello straniero*¹².

Il caso "La mano dello straniero": un'indagine archivistica

Una lettera di Soldati a Bassani, inviata l'11 luglio del 1953 (a riprese del film concluse) riporta in allegato un ritaglio di giornale:

La mano dello straniero / Il soggetto del film è tratto da un racconto di Graham Greene, e racconta la storia di un ragazzo che si reca a Venezia alla ricerca del padre, ufficiale inglese [...] La sceneggiatura è stata curata dallo stesso Greene, assieme a Soldati e Bassani¹³.

L'articolo, apparso il 10 luglio dello stesso anno su un giornale di Lugano, è accompagnato dalle seguenti parole del regista:

Carissimo,
ti accludo un ritaglio di giornale estero dove sei citato, e non più Elmes. Se vuoi farlo inquadrare, sono disposto a concorrere alla spesa della cornicetta¹⁴.

Il tono ironico di Soldati desta qualche sospetto sull'effettiva partecipazione di Elmes alla composizione della sceneggiatura. In effetti, le fonti ufficiali sul film designano Greene come autore del soggetto e Bassani ed Elmes come co-sceneggiatori. Nello specifico, lo sceneggiatore inglese avrebbe ideato anche il finale del racconto di Greene¹⁵ lasciato volontariamente incompiuto dall'autore. A proposito dell'elaborazione della sceneggiatura Elmes ha dichiarato:

Graham lesse il mio copione e si limitò a ridacchiare. Ci rendemmo conto poi, dopo che avevamo iniziato a girare, che certe cose non funzionavano, così lui ed io iniziammo a sederci in Piazza a Venezia. [...] A parte questo non mi ricordo nessun'altro intervento. A quel punto non parlavo italiano e volevamo mantenere i diritti del film anche per il mercato italiano e così fu fatto venire Bassani che mi insegnò alcune parole come 'ciao'¹⁶.

Elmes e anche Greene – in una dichiarazione riportata da una fonte inglese¹⁷– attribuiscono a Bassani un ruolo del tutto marginale nella composizione della sceneggiatura, una funzione semplicemente rappresentativa della produzione italiana del film. Le fonti sono in contrasto non solo con il ritaglio di giornale, ma anche con una dichiarazione rilasciata da Bassani nell'estate del 1962 a Mirella Delfini:

Una sera parlammo, Soldati e io, di un racconto di Graham Greene, *La mano dello straniero*. Un racconto stupendo, ma incompiuto. Soldati diceva che se fosse stato finito ne sarebbe venuto fuori un bel film, ma Greene non voleva finirlo. Allora io mi provai, così per ridere, a trovare il finale. Avevamo incominciato per scherzo e finimmo sul serio: il racconto era lungo ottanta cartelle, io ne scrissi altre ottanta. [...] Soldati andò a Londra e lo fece leggere a Greene. Tornando mi raccontò che lui stava lì, con la sua pipa in bocca e mugugnava 'Sì, sì, non è mica malvagio'. Lo guardava sorpreso, forse gli faceva anche rabbia che mi fosse riuscito di finirlo. Ci mettemmo d'accordo e decidemmo di fare il film. Nessuno l'avrebbe saputo, così Greene accettò. *La mano dello straniero* fu girato e venne bene. Graham Greene guadagnò trenta milioni. Io solo uno. Crede che lui mi abbia mai scritto due righe per dirmi grazie? [...] Ora questa faccenda mi fa ridere, ma allora ci rimasi male. E non è detto che un giorno o l'altro io quel racconto non lo pubblichi. Ci sarà da divertirsi¹⁸.

Bassani si dichiara responsabile del finale del racconto incompiuto¹⁹ (80 cartelle) e non cita il contributo all'opera di scrittura di Elmes. La discordanza tra fonti e l'intorbidamento delle acque di attribuzione, tipico delle officine di sceneggiatura, costituiscono un nodo che è possibile sciogliere, almeno parzialmente, grazie al ritrovamento e allo studio di un testimone intermedio nel processo di scrittura del film: un trattamento di *La mano dello straniero*, che d'ora in avanti indicherò con la sigla ms2. Non si posseggono stesure successive al testo, pertanto ripercorrere l'intera storia di scrittura del film è impossibile: Elmes potrebbe essere intervenuto in fase finale, direttamente sul set o ancora prima che il racconto incompleto fosse consegnato da Soldati a Bassani. È necessario, almeno per il momento, dimenticare l'intero *iter* di scrittura filmica e concentrarsi esclusivamente su ms2, affiancandolo ad alcuni estratti provenienti dalla corrispondenza Soldati-Bassani.

La dichiarazione di Bassani riguardante l'autorialità del finale del rac-

conto è confermata dal contenuto di ms2. L'intestazione della cartolina avvolgente il dattiloscritto riporta la seguente dicitura: “La mano dello straniero di Graham Greene, con le ultime 80 pagine scritte da Bassani”²⁰. La grafia impiegata appartiene a Bassani e denoterebbe non solo la volontà dell'autore ferrarese di lasciare una traccia visibile dei confini del suo contributo, ma anche una plausibile manifestazione di orgoglio nei confronti del proprio lavoro di narratore cinematografico. In data 8 febbraio 1953 Soldati invia a Bassani, da Londra a Roma e tramite la staffetta compiuta da Peter Moore, produttore del film, una lettera alla quale è posto in allegato il fascicolo di ms2. La missiva si è rivelata essere il testimone chiave per la descrizione del trattamento.

Londra domenica 8. 02. 53.

Mio caro Giorgio, Peter riparte stanotte e ti porterà il copione, il nostro copione, con tutte le correzioni che vi ho apportato: *correzioni* è sbagliato: il copione, come novella letteraria, è perfetto così: non correzioni, ma, diciamo preparazioni alla sceneggiatura, trasformazioni necessarie alla trasposizione cinematografica della storia: correzioni [...], preparazioni [...] che ho apportato *insieme a Graham*, per filo e per segno, in varie sedute. Vedrai, che, per una prima stesura della sceneggiatura, la pappa è fatta. Dacci dentro, devi, assolutamente, fare tutta quanta [la] stesura, e da solo, in 15 giorni. Vai subito, venerdì, all'albergo [...] Devi farlo in 15 giorni. Puoi farlo. Se ci sono difficoltà troppo gravi, o se tali ti paiono, risolvi provvisoriamente nel modo più rapido, discuteremo assieme poi la versione definitiva. Ti prego di non inalberarti per nessun motivo, e di fare quello che ti dico: così il lavoro sarà: di Graham, tuo e mio: e di nessun altro. Ho parlato di te a Graham continuamente, come puoi pensare: peccato che non sia potuto venire su. [...] *Butta giù la sceneggiatura*. Quando torno deve essere finita, la prima stesura. Cioè *Lunedì 23*. A Venezia²¹.

La lettera consente di precisare con sicurezza gli apporti al testo dei tre autori: Greene, Bassani e Soldati. Le annotazioni “preparazioni alla sceneggiatura che ho apportato *insieme a Graham*, per filo e per segno, in varie sedute” si oppongono, come suggerimenti tecnici e antiletterari, alla parte dattiloscritta, alla novella letteraria rielaborata e completata da Bassani. In effetti, Bassani scrive di suo pugno le carte che vanno dalla n. 84 alla n. 132, quindi l'ultima parte del racconto, e interviene sulle prime 83 cc. (corrispondenti alla novella incompleta

di Greene in traduzione italiana)²² per sostituire, tecnicamente, un personaggio maschile, Roberto Salvini, con uno femminile e tipicamente soldatiano: Roberta, la materna aiutante del bambino protagonista. L'opposizione tra parte dattiloscritta e preparazioni manoscritte permette di entrare direttamente nell'officina degli sceneggiatori e di scrutare, con una lente di ingrandimento, una fase circoscritta e solitamente poco considerata nell'*iter* compositivo di un testo pensato per il cinema: l'asse d'equilibrio tra racconto letterario e una prima sceneggiatura, la forma rivelatrice dello sfasamento esistente tra le intenzioni degli scrittori e le esigenze di messa in scena cinematografica. Disegni, asterischi, simboli e lunghe annotazioni manoscritte sono apposti da Soldati sui margini e sul verso delle carte, costituendo i riferimenti grafici ai quali Bassani deve attenersi per giungere alla stesura di una prima sceneggiatura, un testo, sfortunatamente, non ancora rintracciato.

In compenso, la citazione epistolare soprariportata è in grado di aprire un varco verso il futuro del processo di scrittura, che, almeno fino alla consegna della prima versione della sceneggiatura (23 febbraio 1953), escluderebbe l'apporto di Elmes, confermando 'la triarchia' desiderata dal regista. A illuminare ulteriormente l'indagine interviene un altro testimone epistolare. Si tratta di una lettera inviata da Soldati a Bassani, da Londra a Roma, in data 12 aprile 1953. Quest'ultima potrebbe specificare l'autorialità della sceneggiatura di *La mano dello straniero* anche a questa altezza cronologica, ovvero poco prima dell'inizio delle riprese²³:

Tutto benissimo: grazie a Graham che ha capito tutto. Il copione è il nostro con l'eccezione [...] della notte di Hamstringer costruita, invece, in quel modo più semplice. Del resto anche tu non vi eri contrario. [...] Il tuo nome ricorre continuamente nelle discussioni. [...] Non temere: non sarai, non sei stato defraudato di nulla²⁴.

Anche in questa occasione Soldati non menziona il nome di Elmes e continua a parlare di un "nostro copione", alludendo al dispiegarsi di una collaborazione di scrittura filmica densa, nel corso della quale il copione potrebbe essersi opposto a delle soluzioni nuove, concordate con Greene e, probabilmente, anche con Elmes. Le rassicurazioni di

Soldati – “Non temere: non sarai, non sei stato defraudato di nulla”, non sono immotivate, ma poggiano su una corrispondenza narrativa: quella esistente tra il testo di ms2, considerato in tutte le sue parti (sia dattiloscritte che manoscritte) e le immagini definitive del film proiettato in sala, ovvero sul rispetto e la considerazione, nonostante gli imprevisti sopraggiunti sul set veneziano e le inevitabili modificazioni, anche del finale di ms2, ideato da Bassani e arricchito dalle annotazioni cinematografiche di Soldati e Greene.

La notte veneziana di Roger Court e i nuclei generativi del Romanzo di Ferrara

Le carte del finale di ms2 composte da Bassani presentano delle caratteristiche materiali comuni all'intero fascicolo (*supra* p. 4) e una trama che è possibile sintetizzare in quattro dense sequenze narrative: lo spasamento di Roger in una Venezia brulicante e ritratta al tramonto; la fuga notturna del bambino; le scene di giorno al commissariato e su una nave sovietica; i tentativi di assalto alla nave e la riconciliazione tra Roger e suo padre. Il finale si svolge a cavallo tra due giorni: il crepuscolo e il mezzogiorno del dì seguente. Il flusso temporale è raccontato mediante l'attraversamento graduale di momenti luministici successivi: il crepuscolo dorato, l'ombra della sera, il buio della notte, l'alba trasparente e il giorno estivo irradiato di sole che chiude trionfalmente l'intera vicenda. Le annotazioni manoscritte (apposte a ms2 da Soldati in collaborazione con Greene) centralizzano graficamente l'ideazione di un cortile che, secondo le indicazioni, deve essere integrato da un elemento caratterizzante:

* Scrivere, e pensare, sul testo, qualcosa: estremamente riconoscibile e caratteristico [...] qualcosa di plastico, architettonico [...] Questo elemento plastico deve essere non soltanto riconoscibile a vederlo, ma facilmente enunciabile a parole perché il bimbo lo possa dire a [...] Roberta²⁵.

Lo stesso cortile, già presente nella parte di racconto attribuibile a Greene, comparirà una sola volta nel finale di Bassani, in modo particolare nella sua fase notturna: la fuga del piccolo Roger, alla ricerca

di suo padre, in una Venezia fantasmagorica. Le sequenze notturne hanno una valenza simbolica rilevante non solo nell'economia della futura trasposizione filmica, ma anche rispetto all'analisi della posizione occupata dalla scrittura cinematografica sul tavolo di lavoro dello scrittore. Difatti, quest'ultime anticipano la costruzione di alcuni temi narrativi che torneranno nell'opera coeva e futura di Bassani. Per soppesare la portata degli intrecci osmotici esistenti tra le differenti carte di lavoro dell'autore è bene riportare degli estratti della sopradetta fase notturna del trattamento, i quali saranno, successivamente, messi in relazione con alcune sequenze letterarie.

Le suole delle piccole scarpe, battute nella corsa sui selciati umidi, destavano echi immensi, paurosi. [...] Deserto dappertutto. Un deserto d'acqua e di pietre. Ricominciò a camminare. Sentiva ogni tanto quasi una presenza alle spalle [...] . Ma era proprio allora che, eroicamente, trovava la forza di fermarsi, di volgersi a guardare indietro. Questo, prima che arrivasse a Rialto e, di qui, all'imboccatura del Rio della Beccaria, capitò due o tre volte. Ed ogni volta, contento di aver dominato il proprio panico, riprendeva più calmo il cammino²⁶.

Il bambino si muove in una Venezia insolitamente deserta: parte dai luoghi più centrali, attraversa il ponte di Rialto e imbocca la calle della Beccaria, entrando in un umile cortile: il luogo centralizzato graficamente da Soldati e il punto d'affaccio della prigione del Maggiore Court, il padre di Roger.

La porta dell'androne era spalancata, l'androne nero come un forno. Fortunatamente, laggiù, in fondo, una fiammella non più grande di quella d'un cerino ardeva davanti all'immagine confusa d'una Madonna. Era un punto di riferimento: qualcosa che poteva aiutare a vincere l'impressione di star cadendo *in un pozzo*. Eppure, non era un pozzo davvero quel vasto ambiente terreno, che odorava d'umido e di muffa, trascorso da fruscii, da mormorii, abitato da ignote presenze? Roger rabbrivì. [...] Avvicinandosi all'immagine della Madonna, il bambino distinse, alto sulla sua testa, un capitello e, sopra, l'inizio di un arco. Riconobbe subito, nella penombra le scale che portavano di sopra. E sarebbe partito di slancio [...] se dietro alla colonna che sosteneva l'arco non avesse distinto chiaramente, questa volta, *un uomo e una donna abbracciati*. "Cossa vostu? Fila de qua!" gli urlò, rauco, l'uomo. La voce echeggiò come in una chiesa. Non c'era davvero da scherzare²⁷.

Roger continua il suo tragitto verso la presunta prigione paterna:

Fece le scale di corsa, uno, due, tre, quattro piani. [...] Di là, suonava una radio, soffocata, cozzavano bicchieri, qualcuno rideva con scherno. Ma delle tre porte che davano sul pianerottolo, qual era quella giusta? E come entrare? Guidato da un vago ricordo, si fece a quella di mezzo, appoggiandovi la mano. La porta si aperse con lentezza e ringhio di sbadiglio, svelando un piccolo ingresso illuminato fiocamente [...] Soltanto allora [...] comprese, [...] che era arrivato troppo tardi, che suo padre e il dottore erano ormai lontani. [...] A un tratto alzò il capo. Qualcosa, una sensazione inesplicabile, l'aveva avvertito che non era più solo. Il cuore gli si mise a battere furiosamente, quasi non riusciva a respirare. Ed ecco, infatti, uno scricchiolio, come di uno che, camminando con cautela, venisse avanti nel corridoio²⁸.

L'apparizione salvifica di un aiutante, il marinaio Joe Hamstringer, spezza l'incantesimo, decretando il fallimento dell'istintiva ricerca.

Che sonno, aveva! Teneva gli occhi aperti a fatica, e non comprendeva molto bene quello che gli stava succedendo. Sentì battere le ore all'orologio di San Marco, quello coi due mori. Erano le tre – non aveva mai fatto così tardi in vita sua. Portato dal vento di terra il suono arrivava *grave, languido*: aveva qualcosa di *umano*²⁹.

L'intreccio tra pagine cinematografiche e pagine letterarie può essere ripercorso seguendo l'evoluzione dell'opera dell'autore, dalla scrittura di *Le cinque storie ferraresi* alla pubblicazione, nel 1962, di *Il giardino dei Finzi-Contini*. Il *terminus ante quem* per l'elaborazione del trattamento da parte di Bassani è l'8 febbraio 1953 (la datazione della lettera che affianca ms2, *supra* p. 4). Al 3 gennaio dello stesso anno risale, invece, una lettera inviata da Bassani a Claudio Varese.

Sto lavorando – ma sono ancora all'inizio – a un racconto nuovo. Se riuscissi a impostare il primo capitolo entro l'inverno, potrei pensare di finirlo quest'estate. Ma gli inizi, come al solito, sono spaventosamente difficili³⁰.

Come ampiamente dimostrato da Lucia Bachelet, il narratore si riferisce agli esordi di *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*³¹, la quarta di *Le cinque storie ferraresi*³². Il parallelismo temporale esistente tra prime prove di scrittura del racconto ed elaborazione del trattamento filmico può essere ulteriormente avvalorato dalle corrispondenze testuali in-

terne intercorse tra i differenti testi. Piazza San Marco, nel passaggio osmotico e pluridirezionale fra trattamento e racconto letterario si tramuta in Piazza Castello, diventa a tutti gli effetti Ferrara:

tendeva l'orecchio per contar le ore che in quel momento avevano cominciato a batter all'orologio di Piazza Castello. Una, due, tre, quattro. Era un suono *grave, languido*, vicinissimo. Le quattro. Ma non per questo, di certo, suo padre s'era deciso a spegnere la luce³³.

La notte di Bruno Lattes termina su un suono d'orologio grave e languido, proprio come quello che chiude, alle tre del mattino, la notte coraggiosa del piccolo Roger. Il binomio aggettivale è lo stesso e, nel trattamento, si lascia alle spalle un labirinto di futuri riferimenti narrativi che saranno ricalcati e assemblati diversamente nella costruzione di *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*. “[Bruno Lattes] Alla fine si era deciso. Era scivolato fuori come un malfattore, e poi, le mani affondate nelle tasche dell'impermeabile, aveva attraversato la piazza e s'era infilato sotto i portici del Duomo”³⁴.

Proprio come Roger, il giovane Lattes si muove furtivo dal centro ai margini popolari della città, mantenendo come obiettivo supremo la scoperta dell'abitazione della maestra socialista: Piazza Castello lascia spazio ai vicoli tutti ciottoli della città vecchia e popolare: “A chi rivolgersi, a quell'ora, a quale campanello suonare?”³⁵. Via Borgo di sotto, Piazza Santa Maria in Vado e, infine, l'indicazione giusta, proveniente dall'aiutante, dal ciabattino Cesare Rovigatti: Via Fondo Banchetto 36. L'avventura di Lattes non è conclusa, altri tentativi di ricerca e prove il giovane dovrà affrontare per scacciare Giovanna Codecà, il mostro, la carceriera che dileguandosi lascerà in evidenza Clelia Trotti: “Una prigioniera sepolta in fondo a un pozzo, che volgeva in alto gli occhi imploranti”³⁶. Prigioniera come il padre di Roger, sepolta nel fondo di un pozzo, immagine del tutto assimilabile a quella del pozzo in cui il bambino ha l'impressione di cadere mentre attraversa il cortile (*supra* p. 218). Le sequenze notturne ideate da Bassani per il film di Soldati sembrano predire quello che Claudio Varese, in una lettera inviata a Bassani nel 1954 e in riferimento al racconto dedicato alla maestra socialista, ha definito “il nucleo centrale del racconto”³⁷: il percorso di avvicinamento, a metà tra realtà storica e favola, compiuto

da Lattes per giungere alla conoscenza diretta della maestra socialista; anticipato, si potrebbe aggiungere oggi e alla luce del trattamento presentato, dall'avventura, altrettanto ibrida, a metà tra racconto fantasmagorico e realistico, di Roger: un'esercitazione di realismo narrativo compiuta da Bassani sulla pagina cinematografica.

Il motivo dell'orologio non smette di abitare le pagine letterarie dell'autore. Quest'ultimo, tra libertà d'ideazione e adattamento a un racconto altrui e privo di finale, nasce sulla pagina cinematografica, segna *Gli ultimi anni di Clelia Trotti* e si ritrova, entro circostanze narrative simili sia nell'ultima delle storie ferraresi, *Una notte del '43*³⁸ che nelle pagine dell'enigmatico finale di *Il Giardino dei Finzi-Contini*³⁹. Anna, la moglie del farmacista Pino Barilari, attraversa Corso Roma, scorgendovi i corpi dei giustiziati dagli scherani fascisti:

E mentre sostava, affannata, sotto un arco del Portico del Teatro Comunale, proprio di lì, ad un tratto, ammucciatosi lungo il marciapiede di fronte alla farmacia, aveva veduto i morti. [...] Corso Roma deserto sotto la luna piena; la neve, indurita dal freddo, sparsa come una specie di polvere brillante su ogni cosa; così chiara e trasparente l'atmosfera da poter leggere *le ore all'orologio del Castello, lì sopra – le quattro e ventuno, esatte –*; e i cadaveri, infine, che dal punto dove lei li guardava assomigliavano a tanti fagotti di stracci, e invece erano corpi umani, lei l'aveva capito subito⁴⁰.

L'istintiva ricerca notturna del narratore di *Il giardino dei Finzi-Contini* si conclude, insieme al romanzo, sul suono dello stesso orologio, a Ferrara:

Ma ecco, come in risposta, arrivare a un tratto lontanissimo, attraverso l'aria notturna, *un suono* flebile, accorato, quasi *umano*. Lo riconobbi subito: era il suono della vecchia, cara voce dell'orologio di piazza che stava battendo le ore e i quarti⁴¹.

Il suono umano dell'orologio di Piazza San Marco caratterizzante la notte cinematografico-letteraria del piccolo Roger anticipa di circa nove anni il finale di *Il giardino dei Finzi-Contini*.

Un vero e proprio *topos* letterario nasce, nell'opera di Bassani, sulla pagina pensata per il cinema. Il metodo di lavoro adottato dal letterato⁴² si integra alla pagina cinematografica: la limatura continua delle medesime sequenze narrative e la ripetizione densificata degli

stessi motivi è preceduta dalle carte pensate per il cinema, sulle quali un'idea embrionale è messa alla prova oppure nasce sotto le influenze risultanti dall'intreccio tra penne autoriali che vi collaborano e specifiche richieste cinematografiche. Non irrilevante, difatti, deve essere stato, nell'esperienza dello scrittore, 'l'obbligo', impostogli dal regista, di scrivere il finale di un racconto interamente ambientato a Venezia. Nel trattamento, Bassani si esercita narrativamente e geometricamente sul suolo veneziano, operazione che verrà svolta nella sua opera letteraria solamente in forma indiretta. L'opera del letterato, com'è noto, si svolge a Ferrara, ma lascia, a partire dal 1958, anche una finestra aperta sulla laguna veneta: Venezia diventa la città natale di Atos Fadigati, il medico omosessuale protagonista di *Gli occhiali d'oro*⁴³; è il luogo dal quale arrivano per lettera le notizie di Micòl Finzi-Contini, che a Venezia sta scrivendo la sua tesi di laurea; è l'ambientazione di alcune scene di *Il giardino dei Finzi-Contini* espunte dall'edizione a stampa del romanzo e rintracciate di recente nei dattiloscritti e manoscritti dell'opera da Sergio Parussa⁴⁴; è il luogo lontano nel tempo in cui nasce l'amore tra Ermanno Finzi-Contini e Olga, sua moglie. Venezia, infine, in un saggio dell'autore apparso nel 1964 e interamente dedicato alla rappresentazione della città lagunare nella letteratura, diventa per Bassani l'occasione per tracciare un proprio 'autoritratto poetico', per fornire, in forma sempre indiretta, un personale modello di realismo letterario. Egli distingue gli autori – rari – che hanno saputo dare una resa realistica della laguna, ovvero comprensiva della sua vita e della sua storia, da quelli che si sono fermati al delineamento di una sua immagine cristallizzata.

Il carattere turistico, dunque necessariamente visivo, o, se si vuole, voyeuristico, di quasi tutta la letteratura su Venezia, conosce poche remissioni⁴⁵.

La Venezia ritratta da Greene e in seguito ripresa dal regista Soldati lascia spazio a scorci di vita umile e quotidiana. Bassani, nel trattamento, non può far altro che replicare lo stile rappresentativo di Greene, il quale, probabilmente, l'ha condotto, proprio a partire da questa esperienza di scrittura imitativa, a considerare Venezia il filtro delle sue riflessioni poetiche.

Il finale del trattamento di *La mano dello straniero* è considerabile, come ampiamente dimostrato, un avantesto letterario, ma se vi si sommano il peso della novella mutila di Greene e quello delle ricche annotazioni manoscritte che lo caratterizzano, nonché le vicende legate alla sua genesi controversa, apparirà anche come un testo indipendente dal *Romanzo di Ferrara*. Il trattamento è legato a un processo di scrittura di eccezionale valenza nel panorama letterario del Novecento: un testo peculiare che vede le scritture di autori apparentemente distanti incrociarsi e dialogare tra loro, grazie alle opportunità offerte dalle collaborazioni di scrittura cinematografica.

¹ G. Bassani, *Le cinque storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1956, ora in *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 2009, pp. 7-211. Sarà lo stesso Bassani, nel 1965, a dichiarare la rilevanza dell'esperienza cinematografica per l'approdo alla sua prosa letteraria: "Ho collaborato alla stesura di una dozzina di sceneggiature, per un ammontare, credo, di qualche migliaio di pagine. [...] Comunque sia, debbo dire che il lavoro subalterno dello sceneggiatore non è stato senza utilità per la mia letteratura, fu proprio questo incontro [con Mario Soldati] e questa collaborazione a indurmi a uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina, a esprimermi con chiarezza". (G. Bassani, *Cinema e letteratura: intervento sul tema*, in Id., *Opere*, cit., p. 1245).

² *La donna del fiume*, Mario Soldati, Italia, 1955; cfr. E. Morreale, *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*, Recco (GE), Le mani, 2006, pp. 371-375.

³ *La provinciale*, Mario Soldati, Italia, 1953; cfr. E. Morreale, *Mario Soldati*, cit., pp. 354-361.

⁴ *Il ventaglio*, episodio del film *Questa è la vita*, Mario Soldati, Italia, 1953; cfr. *ivi.*, cit., pp. 361-364.

⁵ *Senso*, Luchino Visconti, Italia-Francia, 1954. L'idea di proporre alla Titanus un film tratto da *Senso* arrivò a Suso Cecchi D'Amico proprio da un consiglio letterario di Giorgio Bassani; racconta Suso Cecchi D'Amico: "Era uscito proprio in quel momento un volumetto di racconti di Boito con la prefazione di Bassani, e ne parlammo, gli proposi *Senso*. A Gualino presentammo cinque idee, e lui scelse subito *Senso*, immediatamente. Così, siccome il racconto l'avevo trovato attraverso questo libro curato da Bassani, chiamammo Bassani, che anzi ci disse che *Senso* lui l'aveva già proposto a Theodoli, che avrebbe voluto farlo con Soldati, ma poi non si era fatto più nulla". In F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, vol. 1, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011, p. 325.

⁶ *Il gattopardo*, Luchino Visconti, Italia-Francia, 1963. Bassani collaborò in minima parte e in qualità di consulente letterario alla sceneggiatura del film; cfr. *Le occasioni letterarie per Luchino Visconti*, in F. Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 73-89. Com'è noto lo scrittore permise la pubblicazione del romanzo in Italia che apparve nella collana "I contemporanei", da lui diretta, nel 1958 e presso la nascente casa editrice Giangiacomo Feltrinelli. Cfr. G. Servello, *Siamo tutti siciliani*, in B. Pecchiari, D. Scarpa (a cura di), *Giorgio Bassani. Interviste (1955-1993)*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 191-201.

⁷ Cfr. B. Loconte, *La sezione cinematografica dell'Archivio Privato Eredi Giorgio Bassani di Parigi. Due soggetti inediti*, *ivi*, pp. 199-213.

⁸ *Il Fondo Epistolare Giorgio Bassani di Parigi* (FEB) costituisce una sezione dell'*Archivio Privato Eredi Giorgio Bassani di Parigi* (AEB) e consta di 1139 voci, per un totale di circa 5000 pezzi. Nel corso del saggio i pezzi epistolari saranno segnalati attraverso l'indicazione del fondo di provenienza (FEB), seguita dal nome catalogato della lettera.

⁹ Per un approfondimento del tema cfr. B. Loconte, *Il soggetto per Walter Chiari e le prove figurative del Romanzo di Ferrara*, in G. Ferroni, C. Gurreri (a cura di), *Cento anni di Giorgio Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 429-434; EAD, *La sezione cinematografica dell'Archivio Privato Eredi Giorgio Bassani di Parigi: due soggetti inediti*, cit., pp. 199-213; Ead., *Arrivare!: scrivere per il cinema parlando d'altro*, in R. G. Geroni, F. Milani (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XXI Convegno Internazionale della MOD, 22-24 giugno 2017, t. II, Bologna, ETS, 2019, pp. 379-386.

¹⁰ M. Soldati, *La mano dello straniero*, Italia-Inghilterra, 1954; per un approfondimento critico e analitico del film cfr. E. Morreale, *Mario Soldati*, cit., pp. 364-371.

¹¹ S. Aloisio, M. Arvat, C. Gianetto, *La mano dello straniero: un 'noir' a metà*, in G. Barberi Squarotti, M. Guglielminetti, P. Bertetto (a cura di), *Mario Soldati. La scrittura e lo sguardo*, Torino, Lindau, 1991, pp. 217-223.

¹² La pre-sceneggiatura è conservata presso l'Archivio Eredi Giorgio Bassani di Parigi (AEB) e il suo fascicolo (MS2) consta di 140 carte. Le carte presentano una numerazione dattiloscritta regolare e numerose annotazioni manoscritte presenti ai margini e sul verso delle carte. Le annotazioni manoscritte sono di mano di Mario Soldati. Nel corso del saggio i luoghi della sceneggiatura saranno segnalati attraverso l'indicazione dell'Archivio di provenienza (AEB), seguita da quella del fascicolo (MS2) e, infine, dal numero della carta (ad esempio AEB: MS2.001).

¹³ FEB: SoldatiMario19530711.3

¹⁴ FEB: SoldatiMario19530711.2.r

¹⁵ G. Greene, *Tutti i racconti*, a cura di P. Bertinetti, Mondadori, Milano, 2014. In appendice, *Due Racconti per il cinema*, Paolo Bertinetti edita il racconto mutilo di Greene e per la parte finale riporta un riassunto dedotto dalla visione del film realizzato, attribuendo l'ideazione di quest'ultimo a Guy Elmes (cfr. pp. 753-758, *Riassunto della continuazione di Guy Elmes*).

¹⁶ P. Bertinetti, Gianni Volpi, *Effetto Greene. Graham Greene e il cinema*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 131-132.

¹⁷ D. Parkinson, *The Graham Greene film reader: Reviews, Essays, Interviews & Film Stories*, New York, Applause, 1995, pp. 624-625.

¹⁸ M. Delfini, *Non mi piace fare il romanziere. Sono un poeta*, in B. Pecchiari, D. Scarpa (a cura di), *Giorgio Bassani. Interviste 1955-1993*, cit., pp. 89-90.

¹⁹ Il soggetto incompiuto di Greene fu elaborato dallo scrittore inglese nell'ambito di un concorso letterario indetto nel 1949 dal "New Statesman Journal". Il concorso chiedeva ai partecipanti di scrivere un racconto in stile Greene. Lo scrittore vi partecipò con uno pseudonimo (N. Wilkinson) e si classificò secondo. L'idea piacque a Soldati che, nel settembre del 1949, chiese a Greene di arricchire la storia iniziale

con fatti riguardanti spie jugoslave. Green accettò, ma lasciò il racconto, ad ogni modo, incompiuto. Cfr. D. Parkinson, *The Graham Greene film reader: Reviews, Essays, Interviews & Film Stories*, cit., p. 551.

²⁰ AEB: MS2.000.

²¹ FEB: SoldatiMario19530208.2.r

²² G. Greene, *La mano del forestiero*, “La fiera letteraria”, a. VIII, n. 47, 22 novembre 1953, pp. 3-5.

²³ Il film è stato girato a Venezia tra l'aprile e il giugno del 1953; cfr. E. Morreale, *Mario Soldati*, cit., p. 364.

²⁴ FEB: SoldatiMario19530412.2.r- SoldatiMario19530412.2.v.

²⁵ AEB: MS2.032.v

²⁶ Ivi, MS2.100

²⁷ Ivi, MS2.101-102

²⁸ Ivi, MS2.103-106 (il corsivo è dell'autrice)

²⁹ Ivi, MS2.108.r (il corsivo è dell'autrice).

³⁰ 2 gennaio 1953, Giorgio Bassani a Claudio Varese, in L. Bachelet, *‘La città sepolta sotto la neve’. Narrazione e lirica nel carteggio Bassani-Varese*, “Cahiers d'études italiennes”, Open Editions Journals (<<https://doi.org/10.4000/cei.3846>>).

³¹ G. Bassani, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, “Paragone-Letteratura”, a. v, n. 52, aprile 1954, pp. 43-79. Nella prima pubblicazione in volume (Nistri-Liski, 1955), il racconto è corredato dalla data 1953.

³² G. Bassani, *Le cinque storie ferraresi*, cit.

³³ Id., *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, cit., p. 68.

³⁴ Ivi, p. 54.

³⁵ Ivi, p. 56.

³⁶ Ivi, p. 67.

³⁷ 11 febbraio 1954, Giorgio Bassani a Claudio Varese, in L. Bachelet, *‘La città sepolta sotto la neve’. Narrazione e lirica nel carteggio Bassani-Varese*, cit.

³⁸ G. Bassani, *Una notte del '43*, “Botteghe Oscure”, quaderno xv, 1955, pp. 410-450; ora in *Opere*, cit., pp. 173-211.

³⁹ Id., *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1961; ora in *Opere*, cit., pp. 316-578.

⁴⁰ Id., *Una notte del '43*, cit., p. 210 (i corsivi sono dell'autrice)

⁴¹ Id., *Il giardino dei Finzi-Contini*, cit., p. 287 (i corsivi sono dell'autrice).

⁴² Cfr. B. Pecchiari, A. Siciliano, *Varianti di Bassani: primi sondaggi da 'Una lapide in via Mazzini' e 'Una notte del '43'*, in L. Battistini, et al. (a cura di), *Atti del xx Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti*, Napoli, 7-10 settembre 2016, Roma, Adi editore, 2018

⁴³ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi, 1958; ora in *Opere*, cit., pp. 214-314.

⁴⁴ S. Parussa, *Il finale de "Il giardino dei Finzi-Contini". Note sul dattiloscritto del "Giardino"*, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, cit., pp. 161-183.

⁴⁵ G. Bassani, *Le parole preparate: considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura*, Verona, La consulta di Verona, 1965; ora in *Opere*, cit., pp. 1177-1201.

