

CEZARY BRONOWSKI

TEMPO, SPAZIO E MEMORIA IN QUELLA
 «LUNGA NOTTE DEL'43»
 CHE NON FINISCE MAI DI BASSANI E VANCINI

The aim of the article is to explore space, time, and memory in Giorgio Bassani's short story entitled Lunga notte del'43 [Long Night of '43] and in its film adaptation directed by Florestano Vancini. Presenting the reality of the Second World War in Ferrara, Bassani performs a structural analysis in order to examine social reactions to fascism. The novelist's three expressive categories, la descrizione della vita [the description of life], la narrazione della vita [the narrative of life], and la storicizzazione della vita [the historicization of life], respectively, may also be applied in the interpretation of Vancini's adaptation. Telling the story of Pino Barilari, an isolated and marginalized pharmacist whose wife has an affair with an anti-fascist, Franco Villani, Lunga notte del'43 constitutes an existential parable of the protagonist's loneliness. Both in the short story and in the film, Pino's apartment is a symbolic place, spazio-rifugio [space-refuge], representing illusory protection from the atrocities of fascism. Unlike space, time is explored differently by Bassani and Vancini: the continuum temporalis of the short story is contrasted with the non continuum temporalis of the film. Vancini's perception of time is evocative of Saint Augustine's idea of the present of past things, the present of present things, and the present of future things, represented in the film adaptation by Pino's memories, actual actions, and expectations, respectively. Interestingly enough, oscillating between seemingly unrelated episodes from history and fragments of memory, Vancini's masterpiece may be regarded as a sort of mosaic.

«Furono uomini quelli che ad altri uomini riservarono questo destino»¹: con queste parole piene di angoscia e crudeltà umane si aprono otto racconti di una scrittrice polacca Zofia Nałkowska (1884-1954), pubblicati in Polonia subito nel 1946. I testi narrano episodi realmente avvenuti nei campi di concentramento nazisti in Polonia, durante la seconda guerra mondiale. Tuttavia, il vero valore letterario risiede nella forma di scrittura incline al medaglione; essa è tanto densa ed essenziale che turba l'occhio umano per la sua capacità di descrivere l'orrore accaduto negli anni di guerra. Nałkowska sottolinea a più riprese che lo stesso orrore può sempre ripetersi. La scrittrice partecipò ai lavori della Commissione d'inchiesta sui crimini nazisti svolti in Polonia nel periodo bellico ed è anche considerata tra i massimi esponenti della letteratura sulla shoah in Polonia e in Europa. Al medesimo *milieu* appartiene anche Giorgio Bassani (1916-2000) che privilegia una narrativa fatta di sfumature intime, di ricordi simbolici del passato, accennando al rapporto stretto tra passato e presente, con molte implicazioni autobiografiche. I suoi protagonisti riflettono un destino di solitudine, anzi un destino tragico ed emarginato; essi si oppongono alla persecuzione nazista e fascista, addirittura a quella razziale, e rappresentano una condizione dell'intellettuale abbandonato, isolato e impotente.

¹ Z. NAŁKOWSKA, *Senza dimenticare nulla*, a cura di G. de Blase, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2006.

Attraverso i racconti intitolati *Cinque storie ferraresi. Dentro le mura*, (1956) di Giorgio Bassani² e l'adattamento cinematografico del medesimo racconto *Lunga notte del '43*, (1960) di Florestano Vancini, sia Bassani che Vancini esprimono un'ampia riflessione sul tragico destino umano nell'originaria dimensione spazio-temporale³.

Nella nuova “parabola ambulante” che oscilla tra racconto e opera cinematografica, occorre evocare e valutare anzitutto la realtà bellica e postbellica di Ferrara per cercare “cause” ed “effetti” della reazione della gente “crudele e criminale”. Per ben capire il tema e l'obiettivo intrapreso da Bassani e Vancini, bisogna anche rilevare che essi assumono per l'analisi del loro dramma un metodo a livello strutturale, che corrisponde a tre diverse categorie espressive: la prima riguarda la stessa vita, i cosiddetti movimenti dell'esistenza umana che si svolgono attorno al nostro ben definito spazio vitale, e sono chiamati la vita descrivibile - la descrizione della vita. La seconda invece, si riferisce ad un'altra prospettiva di vita che è di carattere narrativo, e costituisce una forma composta da diversi aspetti spettacolari: la narrazione della vita. La terza categoria esprime, tuttavia, un altro aspetto della vita, quella della vita passata, vista come una forma compiuta dell'esistenza umana – il cosiddetto processo della storicizzazione della vita. Applicando questo schema della poetica bassaniana all'analisi del racconto cinematografico, proviamo a descrivere i personaggi del film in particolare in un orizzonte diacronico, riferendoci direttamente alla loro vita passata e presente.

Vancini cerca di narrare la storia italiana in modo disperato e tragico per sottolineare la violenza sanguinosa e la brutalità da parte dei fascisti. Così, il racconto cinematografico si articola in tre parti: la prima è ambientata nella confusa e tesa situazione italiana all'inizio del secondo conflitto mondiale (1940), dell'8 settembre 1943 e del 1 dicembre 1943 in cui è proclamata la Repubblica Sociale Italiana, in cui regna un'atmosfera offuscata da nubi di guerra, di lotta degli estremisti fascisti contro gli antifascisti e dell'amore proibito tra Anna – la moglie del farmacista Pino Barilari – e Franco, antifascista.

² G. BASSANI, *Lunga notte del '43*, in ID., *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 163-200.

³ «La ripresa anaforica di quella data mette in evidenza un macrosegno storico che ingloba il destino di personaggi come Pino e Anna Barilari, Carlo Aretusi e l'idra ferrarese. Nonostante la falsa data, i personaggi e l'idra sono funzionali al tempo della storia reale. La loro sfaccettata presenza è fonte di ramificate immagini dell'identità italiana e del suo complesso sistema di relazioni sovente ipocrita e contraddittorio, equamente diviso fra oscuramento della ragione e consapevole menzogna. Il racconto movimentata gli avvenimenti alla luce di un'antropologia del tragico che non ricorre a mitiganti obliterazioni metafisiche perché la storia di quegli anni non è stata un idillio così come i suoi personaggi sono maschere di un dramma che mette in scena paura e tradimento, follia e crudeltà, morte della coscienza e occultamento della civiltà», P. PIERI, *Una notte del '43. La sifilide del Fascismo e le amnistie-amnesie del dopoguerra*, in ID., *Memoria e Giustizia. Le Cinque storie ferraresi di Giorgio Bassani*, ETS, Pisa, 2008, p. 232. Sul ciclo ferrarese, cfr. *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, a cura di P. Pieri e V. Mascaretti, ETS, Pisa, 2008.

La seconda parte evoca un diverso clima di Ferrara nel travagliato periodo di rappresaglie operate dal fanatico fascista Carlo Aretusi, soprannominato Sciagura, che ordina di fucilare undici ostaggi: «erano soltanto undici, ma si trattava di persone a Ferrara troppo note»⁴. Gli unici testimoni oculari di quel fatto sono: Pino che ha visto tutto dalla finestra e Anna che rientrava a casa sua da un incontro clandestino con Franco. Appare dunque l'immagine della città di Ferrara nella quale avvengono le reazioni atroci che colpiscono l'anima della gente innocente, segnando il legame tra ambiente e individuo di giorno e di notte:

[...] con gli occhi che bruciavano fissi a scrutare attraverso le fessure delle persiane le vie immerse nel buio dell'oscuramento [...] quella gran luce, quell'incredibile chiaro di luna che a partire da mezzanotte, girato improvvisamente il vento, aveva fatto di ogni pietra della città un pezzo di vetro o di carbone, [...] come se l'immaginazione collettiva avesse bisogno di ritornare sempre là, a quella notte tremenda [...]⁵.

L'ultima parte del film richiama il ritorno di Franco - il figlio di una delle vittime di Aretusi, che è fuggito in Svizzera diciotto anni prima. Lui incontra Aretusi al famoso bar del Caffè della Borsa e gli stringe la mano.

Lo stesso titolo del racconto di Bassani e di Vancini, *Lunga notte del'43*, rimanda all'episodio storico, ad una dimensione di natura ideologica dell'Italia della Repubblica di Salò. Tale elemento storico è filtrato attraverso tutto il racconto ed espresso nella forma simbolica di Ferrara della realtà "nera", creata da Aretusi dopo la fucilazione di 15 antifascisti. La visione dell'Italia di allora è associata a episodi quali: la ricostruzione del nuovo partito fascista, la rinascita della Repubblica Italiana Sociale, la chiamata delle giovani leve per ricreare il nuovo esercito repubblicano, la resistenza di massa che nasce come reazione al terrore tedesco e fascista⁶. Emerge così una marea quasi dantesca ricca di avvenimenti, ossessioni e desideri non realizzati con le realtà vissute e non vissute. Per effetto dello *choc* psicologico che è provocato dagli avvenimenti bellici, la situazione si aggrava rapidamente nell'Italia settentrionale. A Ferrara i fascisti riorganizzano il loro partito, all'interno del quale emerge la figura del fanatico Aretusi, che fa uccidere il suo rivale, il federale moderato Bolognesi, attribuendo il delitto agli antifascisti.

[...] non erano che undici, invece, riversi in tre mucchi separati lungo la spalletta della Fossa del Castello, lungo il tratto di marciapiede esattamente opposto al Caffè della Borsa; e per contarli e identificarli, da parte dei primi che avevano osato avvicinarsi (di

⁴ Ivi, p. 180.

⁵ Ivi, pp. 176, 187.

⁶ M. MONICELLI, *La Repubblica di Salò*, Tascabili Newton, Roma, 1995.

lontano non parevano nemmeno corpi umani: stracci, bensì, poveri, stracci o fagotti buttati là al sole, nella neve fradicia), era stato necessario rivoltare sulla schiena coloro che giacevano bocconi e separare l'uno dall'altro quelli che, caduti abbracciandosi, facevano tuttora uno stretto viluppo di membra irrigidite⁷.

È messa dunque in luce la figura di un comandante che appare come buono e fiducioso “cittadino”; egli desidera la stabilità e non vuole sottoporre né a minacce né ad aggressioni la gente di Ferrara. E tutto apparentemente sembra liscio e tranquillo, ma «[...] non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato»⁸.

Nella rilettura del racconto di Vancini si evidenziano i rapporti tra cittadini, avvocati, commercialisti, che siano stati privi di fiducia reciproca; quel collante che regolava sempre i rapporti umani nel periodo precedente era andato completamente in frantumi. È stato difficile creare nuove relazioni umane in una società, in cui praticamente non esisteva più alcuna fiducia nelle autorità. A Ferrara, dopo quella terrificante notte, «quella orribile danza macabra», quel patto che si sarebbe basato in modo efficace sul concetto della fiducia reciproca e sull'onore⁹, questa non funzionava più. E tale situazione ha aiutato a favorire la diffusione di nuove forme di sanzioni private, tra cui occorre elencare la criminalità delle brigate nere di Aretusi e il loro abuso del potere.

Lunga notte del'43 tratta di un denso racconto, la cui azione si svolge a Ferrara il 15 dicembre del 1943, indicata dalla parabola esistenziale della vita di Pino Barilari. Egli vive con sua moglie Anna che lo tradisce con Franco, un precedente amore giovanile del liceo; tuttavia Pino è completamente isolato nel suo appartamento, passa il tempo a osservare la gente e tutto ciò che succede nella piazza principale della città; egli guarda le persone con «gli occhi che si fissano e i respiri che si mozzano»:

[...] affacciato a una finestra dell'appartamento soprastante, rimane invisibile a quanti siedono da basso, per questi ultimi è sul serio come se scendesse dal cielo; seduto al davanzale, in vedetta, con le braccia magre, bianchissime e pelose levate a puntare in direzione di chi passa e non sa le lenti scintillanti di un binocolo da montagna. E in molti dei rintanati all'ombra protettrice del portico [...] ¹⁰.

Lo spazio sociale della piazza principale di Ferrara, che viene circondato dal Caffè della Borsa, dalla Torre dell'Orologio e dalla Fossa del Castello, non si

⁷ G. BASSANI, *Lunga notte del'43*, cit., p. 179.

⁸ I. CALVINO, *Le città e la memoria*, in ID., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2008, p. 10.

⁹ R. PUTMAN, *La tradizione civica nelle regioni italiane*, Mondadori, Milano, 1993.

¹⁰ G. BASSANI, *Lunga notte del'43*, cit., pp. 164-165.

presenta allo stato puro, ma è sempre pieno di diverse valenze simboliche. Così, la valenza simbolica di Ferrara risulta dal contrasto tra il suo isolamento geografico e la sua pianezza di diversi segni e figure. I seguenti componenti quali: la separazione, il chiuso e l'isolamento del personaggio imprigionato- Pino, rimandano all'immagine della "piccola" città di Ferrara, della città chiusa che si trova "dentro le mura"; essa è delimitata dalle sue mura di cinta all'interno delle quali si trova una cellula – la casa di Pino; questa casa costituisce un luogo simbolico, un rifugio, anzi una protezione illusoria dal malocchio umano e dal terrore fascista. Così, il regista seguendo le indicazioni di Bassani si serve del termine "casa" nel senso di spazio-rifugio¹¹ per offrire un'analisi dettagliata dello spazio che oscilla tra "aprirsi" e "chiudersi": tutto si vede attraverso la finestra che dà sulla strada; dentro la casa sono proiettate varie figure geometriche (diversi oggetti) che possono garantire al protagonista stabilità, sicurezza e lunga durata. La finestra è intesa come spazio addirittura semiotico, come luogo dove si fondano l'intercambiabilità dei segni e l'autoriflessione sull'agire e non reagire a tutti coloro che passano sopra la finestra dell'appartamento di Pino. Il suo occhio si ferma e sposta la sua attenzione su ogni particolare, scruta nel fitto di segni, li rimanda e analizza. L'uomo è in grado di osservare, interpretare ma di non capire tutte le cose che si svolgono intorno a lui. Infatti, si nota che l'occhio dell'osservatore-viaggiatore Pino si sofferma sulle cose solo se riconosce in loro il vero segno di altre cose; nel caso di Pio il resto diventa: «muto e intercambiabile». Al termine spazio-rifugio¹² si riferisce anche la connotazione della stessa casa che evoca l'isolamento, la solitudine e l'inefficienza di Pio, ed anche risulta la trionfante separazione della paura.

Attraverso la storia travagliata del giovane e malato farmacista Pino Barilari, si esplica il suo vissuto alla luce della nozione temporale. La medesima concezione del tempo è alla base del racconto cinematografico che si esprime per mezzo del montaggio delle singole scene. La scansione temporale del racconto richiama la somma di singoli e importanti avvenimenti che si svolgono separatamente, anche se è possibile ravvisare tra loro stretti legami; essi costituiscono da un lato una specie di *continuum temporalis*, e dall'altro di *non continuum temporalis* del film, manifestando la propria logica nell'idea agostiniana. «Io so che cosa è il tempo» - scrive Sant'Agostino ma "se qualcuno me lo chiede non glielo so dire"¹³. Egli argomenta inoltre, che ne «risulta dunque chiaro che futuro e passato non esistono, e che impropriamente si afferma che: tre sono i tempi: il passato, il presente e il

¹¹ G. GENETTE, *Essais, Figures 2*, Editions du Seuil, Paris, 1969, pp. 42-52.

¹² *Ibidem*

¹³ SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, Rizzoli, Milano, 2000, cap. XIV, lib. XI, p. 559.

futuro», ma più esatto sarebbe affermare che: «tre sono i tempi: il presente del passato, il presente del presente e il presente del futuro».

Occorre rilevare che queste ultime tre forme esistono solo nell'anima, nella cosiddetta “nuova *forma mentis*” di Pio. Il presente del passato deve indicare la sua memoria, i ricordi del passato; il presente del presente è l'intuizione diretta, cioè un vero motore del reagire e del prendere decisioni esatte; infine il presente del futuro può costituire un'attesa per il futuro. L'arco temporale dell'esistenza di Pino Barilari è dunque costantemente basato sulla storia e sulla memoria, su un binomio che assume una connotazione perenne addirittura quasi assoluta. Si osserva, in tal modo, che la storia riletta dal regista perde la sua unità di luogo e di tempo. Solo il ritmo del racconto cinematografico può essere modificato dall'azione spezzata del film, attraverso le infinite relazioni delle singole scene-sequenze che generano l'insieme del capolavoro di Vancini.

La storia della vita di Pino si identifica con quella di Franco - l'amante di Anna, e di Aretusi; tutto è percepito come una sorta di mosaico ed è caratterizzato dalla rappresentazione temporale che si muove su duplice filone: quello della storia e della memoria. Nell'analisi filmica è possibile individuare le diverse varianti della loro memoria che s'intrecciano con la storia di quel momento: la prima¹⁴ riguarda la memoria privata, quella personale di Pino. Egli conserva nel cuore un ricordo affettuoso dei bei momenti passati in compagnia di Anna subito dopo il matrimonio; in questo caso la memoria è vista come confessione ossia una sorta di “mélange” sentimentale dell'adolescenza (la marcia su Roma del 1922), che mescola tenerezza e ironia, amore e odio, affetto e disincanto, bene e male, forza e debolezza. La memoria, in quanto tale, ossia il cosiddetto ricordo del passato si denota nella duplice funzione di ego e di alter-ego di Franco. All'inizio lui è ingobbato nel lungo processo di soggettivazione-oggettivazione, in cerca della sua identità, nel tentativo di trovare un suo spazio libero in cui potrebbe esprimersi a pieno titolo; così continua a lottare acquistando progressivamente un valore di maturità, di vera consapevolezza, che lo spinge a entrare nell'organizzazione segreta della Resistenza, e poi di fuggire all'estero.

Un'altra variante della memoria è quella spezzata, in frantumi (Pino, Anna e Franco), che svaluta il ruolo del marito, la famiglia e, inoltre, demitizza la figura paterna e traumatizza la triste realtà quotidiana fascista. La loro memoria è segnata dalla mutazione, dall'amore, dal lavoro e dall'inerzia. Il tempo del ricordo riguarda il

¹⁴ G. BASSANI, *Lunga notte del '43, Una lapide in via Mazzini*, cit., pp. 75-114. In questo racconto viene descritta la vita di un prigioniero-Geo Jozs, che non è in grado di liberarsi dall'ossessione del passato, dal tempo vissuto nel campo di concentramento tedesco. Tutto gli sembra “strano” e lui è incapace di adattarsi al presente.

tempo del rischio, della vita e della morte; è il tempo della fuga dalla realtà, dell'innamoramento, del sacrificio o di soddisfazione individuale.

Un vero nesso tra memoria, trauma storico e identità è percepito come effetto del confronto con l'altro¹⁵; esso torna così al tema della fragilità di ogni identità che risulta dal confronto con il "diverso" (Pino e Aretusi). Questa sorta di alterità, appena tollerata, è vista come minaccia reale o immaginaria all'autostima.

Bassani nelle proprie opere manifesta a più riprese il suo interesse per la storia ossia per l'identità nazionale e soprattutto per la memoria, anzi per la poetica "bachelardiana"¹⁶ del tempo. Tuttavia, leggendo Bassani attraverso gli occhi del regista cinematografico Florestano Vancini, si nota che egli è uno dei primi narratori italiani a utilizzare la derivazione del verbo "reagire" e il sostantivo "azione"¹⁷. Senza nessun dubbio, nella regia della *Lunga notte del '43* di Bassani, Vancini punta a produrre un effetto di modernità. Egli se ne serve per i momenti paradossali e grotteschi della narrazione bassaniana, per sottolineare le diverse situazioni viste con occhio vigente tra i personaggi, e per esprimere le interazioni che nascono tra loro. Il tema del reagire, dell'azione e della reazione dei protagonisti del racconto cinematografico, è presente sin dall'inizio del racconto; esso appare nel momento decisivo dell'azione nella quale uno dei protagonisti di Vancini è pronto a reagire (Aretusi e i suoi camerati), ma purtroppo Pino rimane sempre incapace di dichiarare la verità, anzi diventa sordo, muto e impaurito: «[...] la finestra dietro i vetri della quale si intravedeva l'immobile sagoma di Pino Barilari – era ormai scuro. Traboccando dalla Fossa del Castello, di minuto in minuto la nebbia infittiva. E lungo i circa duecento metri di Corso Roma era quella lassù l'unica finestra illuminata»¹⁸. Sotto l'atmosfera della natura preda del vento, della nebbia e della pioggia, emerge l'immagine di Ferrara con le sfumature del colore bianco e nero della cinepresa. Così nell'ottica di Vancini, la città di Ferrara rappresenta il ritmo temporale con l'unità essenziale del dato movimento storico; tutto si scatena da uno studio profondo e fenomenologico della luce per poi indirizzarsi all'estremo rigore della medesima luce. La stessa luce che, dall'inizio del film, corrisponde al quadro delle sue sfumature: la luce bianca di giorno e nera di notte. La variazione di questi colori evoca la poetica del riflesso, del cosiddetto gioco di luce come riferimento cinematografico: «[...] l'essenza del gioco di luce è la creazione di tensioni luce-

¹⁵ P. RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris, 2000.

¹⁶ G. BACHELARD, *La poétique du temps et de l'espace*, PUF, Paris, 1969. Relativamente, invece, alla poetica bachelardiana dello spazio, Pieri aveva individuato un'eco nel carattere mortifero dello stilema della neve: «Una neve di morte stende il suo sudario sulla città per chi la guarda dalla finestra [...] Nella *Poetica dello spazio*, Bachelard costruisce una fenomenologia della neve quale fantasma che riduce la vasta molteplicità del mondo [...]», P. PIERI, *Una notte del '43*, cit., p. 227.

¹⁷ J. STAROBINSKI, *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, Einaudi, Torino, 2001.

¹⁸ G. BASSANI, *Lunga notte del '43*, cit., p. 184.

tempo espresse in armonia di colore o in forme diverse di tipo cinetico in una continuità di movimento: un trascorrere ottico del tempo in condizioni di equilibrio»¹⁹. Il bianco e il nero si riferiscono al giorno e alla notte, e simboleggiano la luce e l'oscurità; essi s'incontrano nel quadro filmico pieno di flussi simultanei (dal Caffè della Borsa sino alla piazza principale, dal centro storico perfino al parco e alla Certosa) cadenzati tra loro. Tutto sfiorisce e rifiorisce, e poi si sposta nell'altra direzione per sottolineare il movimento facciale di Anna e Pino con la loro gestualità. Il contrappunto della mescolanza dei due colori accentua la luminosità che si snoda all'alba del mattino ed esplose nel cromatico del film attraverso le sequenze del tempo e della memoria di Franco Villani – del motivo della partenza e del ritorno a casa.

In ogni punto dell'opera cinematografica il regista è ripiegato sulle ragioni dell'esistenza ossia dell'immanenza dei protagonisti rispetto alle loro motivazioni emozionali, laddove il sacro e il profano si sentono in modo suggestivo e alternativo, creando un sentimento della libertà che diviene una vera essenza d'infinito. Nel ritorno nella città natale, spicca l'episodio in cui al figlio bambino viene mostrata la targa dei caduti che avevano lottato per la libertà; tra i nomi dei caduti viene anche identificato suo nonno, l'avvocato Achille Villani. In questo contesto, è importante rilevare il concetto di memoria collettiva che in Franco rappresenta la nostra memoria; essa si costituisce sempre in funzione della potenziale situazione di un contesto sociale che determina i limiti del ricordo e dell'oblio, cosicché ogni memoria individuale diventa il prodotto di «una memoria collettiva»²⁰.

In questa contrazione del tempo vissuto, della memoria storica, addirittura collettiva che diventa perenne, è stata vista una fondamentale approvazione della storia. Anzi, in questa luce il tempo e la memoria sembrano essere presentati sotto il profilo della stessa memoria nel rapporto con il potere e il sapere. Il tempo e lo spazio vengono trattati come coordinate che regolano il rapporto bilaterale tra il sapere e il potere, ma sempre basati sul concetto della memoria.

Così il racconto cinematografico diviene un cammino a ritroso che oscilla tra luce e buio, muto e immutabile, tra vivere e morire, laddove tutto viene modulato nell'alternanza oppressiva dell'opposizione del tempo eterno e quello momentaneo. L'autocoscienza storica dell'uomo moderno dovrebbe fondersi nella coscienza oggettiva dei fatti, nella ricerca continua della verità, nella vera autoriflessione, nel ricordo e nella interpretazione dei fatti.

Per questo Vancini seguendo le orme della poetica bassaniana, elabora tuttavia un altro sistema tecnico e visivo di contrappesi per il quale si transita dall'originale

¹⁹ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura fotografica, film*, Einaudi, Torino, 1976.

²⁰ M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, Presse Universitaires de France, Paris, 1950.

corrispondenza concettuale e tematica; questa mira ad una diversa rappresentazione della vita realistica, dove «riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno [...]»²¹.

Bassani e Vancini hanno voluto rilevare l’atrocità della nostra era che non ha smesso di essere preda di violenze e barbarie. Da quanto detto, risulta ben evidente come il messaggio trasmesso sia da Bassani sia da Vancini, sia stato capace di seminare la speranza di mantenere la cosiddetta “alta dimensione morale” contro il degrado dell’essere umano.

²¹ I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., p. 164.