

Membre de l'université Paris Lumières

Jeanclaude Arnod

Luchino Visconti entre Giovanni Verga e Gabriele D'Annunzio

Thèse présentée et soutenue publiquement le **15 décembre 2017** en vue de l'obtention du Doctorat en **Langues, Littératures et Civilisations romanes : Italien**, de l'Université Paris Nanterre,
sous la direction de Mme Silvia Contarini (Université Paris Nanterre)

Jury

Rapporteur-e :	Mme Angela Biancofiore	Université Montpellier 3
Rapporteur-e :	M. Camillo Faverezani	Université Paris 8
Membre du jury :	M. Christophe Mileschi	Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Hanna Serkowska	Université de Varsovie
Membre du jury :	Mme Silvia Contarini	Université Paris Nanterre

École Doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacle

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES ROMANES : ITALIEN

Jeanclaude ARNOD

Luchino Visconti

entre Giovanni Verga et Gabriele d'Annunzio

Thèse dirigée par

Mme la Professeure Silvia CONTARINI

Soutenue le 15 décembre 2017

Jury :

Mme Silvia CONTARINI, Professeure des Universités, Université Paris Nanterre (Directrice de recherche)

Mme Angela BIANCOFIORE, Professeure des Universités, Université Paul Valéry Montpellier 3 (rapporteur)

M. Camillo FAVERZANI, MCF HDR, Université Paris 8 (rapporteur)

M. Christophe MILESCHI, Professeur des Universités, Université Paris Nanterre

Mme Hanna SERKOWSKA, Professeure, Université de Varsovie

Remerciements

Je tiens à remercier en tout premier lieu ma directrice de thèse, **Mme Silvia Contarini** : sans son soutien cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Je la remercie pour avoir cru en mon projet.

Je remercie également :

M. Paolo Giuseppe Saporiti, pour son aide toujours précieuse et pour sa patience, pour ses suggestions et ses encouragements

M.lle Graziella Arnod, ma sœur.

Table des matières

Introduction générale	p. 13
Partie I. La période Verga (1941-1963)	p. 29
1. <i>Premiers essais</i>	<i>p. 31</i>
2. <i>I Malavoglia</i>	<i>p. 51</i>
2.1 <i>Vérité et discipline</i>	<i>p. 51</i>
2.2 <i>Deux longues gestations</i>	<i>p. 58</i>
2.3 <i>Les points de vue</i>	<i>p. 63</i>
2.4 <i>Fantasticherie</i>	<i>p. 66</i>
2.5 <i>Les choix du langage</i>	<i>p. 68</i>
3. <i>I Malavoglia et La terra trema : lectures comparées</i>	<i>p. 75</i>
3.1 <i>Ferrrara, Micciché, Moneti</i>	<i>p. 75</i>
3.2 <i>La fortune critique</i>	<i>p. 95</i>
3.3 <i>La terra trema : un plagiat ?</i>	<i>p. 101</i>
3.4 <i>Les explicit</i>	<i>p. 106</i>
4. <i>Vers Rocco : de Bellissima à Senso</i>	<i>p. 111</i>
5. <i>Rocco e i suoi fratelli</i>	<i>p. 117</i>
5.1 <i>Rocco selon Visconti</i>	<i>p. 119</i>
5.2 <i>Rocco, 'Ntoni et leurs frères</i>	<i>p. 127</i>
5.3 <i>Les naufragés et les rescapés</i>	<i>p. 135</i>
5.4 <i>Visconti selon les critiques de gauche</i>	<i>p. 140</i>
5.5 <i>Le Prince et le Comte</i>	<i>p. 152</i>

Partie II. La période d'Annunzio (1965-1976)	p. 157
6. <i>Forse che sì forse che no</i>	<i>p. 159</i>
6.1 <i>Du vérisme à l'esthétisme</i>	<i>p. 159</i>
6.2 <i>1965 : le tournant</i>	<i>p. 161</i>
6.3 <i>Les sources littéraires de Vaghe stelle dell'Orsa...</i>	<i>p. 168</i>
6.4 <i>Vaghe stelle dell'Orsa : les références d'annunziennes</i>	<i>p. 177</i>
6.5 <i>Correspondances</i>	<i>p. 195</i>
7. <i>La mort à Venise dans les Abruzzes et en Sicile</i>	<i>p. 201</i>
8. <i>Le Roi et le Professeur</i>	<i>p. 217</i>
8.1 <i>Ludwig et les ancêtres</i>	<i>p. 217</i>
8.2 <i>La maison de la vie</i>	<i>p. 224</i>
9. <i>Le dernier chapitre : L'Innocente</i>	<i>p. 229</i>
9.1 <i>Mann, Puccini ou Fitzgerald ?</i>	<i>p. 229</i>
9.2 <i>D'Annunzio !</i>	<i>p. 232</i>
9.3 <i>Seuils</i>	<i>p. 237</i>
9.4 <i>Le milieu et les protagonistes</i>	<i>p. 239</i>
9.5 <i>Arborio/ D'Arborio</i>	<i>p. 247</i>
9.6 <i>Les divergences</i>	<i>p. 256</i>
9.7 <i>Soustractions, addictions, glissements</i>	<i>p. 261</i>
9.8 <i>Le suicide de Tullio</i>	<i>p. 271</i>
9.9 <i>La dernière infidélité</i>	<i>p. 275</i>
Conclusions	p. 279

Chronologie de la parution des principaux ouvrages de Verga et D'Annunzio	p. 295
Filmographie de Visconti	p. 297
Bibliographie	p. 301

Girando un giorno per le vie di Catania
e percorrendo la Piana di Caltagirone
in una mattinata sciroccosa,
m'innamorerai di Giovanni Verga.

Luchino Visconti, 1941

Ma non sarà un d'Annunzio estetizzante, simbolista,
pieno di giochetti inutili.

Non avrà tutto quello che di peggiore
una certa tradizione gli ha costruito addosso.

Sarà un film nitido, secco, realistico,
così come l'autore è
un grande poeta e un grande scrittore,
vertice del decadentismo europeo.

Luchino Visconti, 1975

Tutti sono passati attraverso il d'Annunzio
Foss'anche solo per negarlo!

Eugenio Montale

Nota Bene

Pour les citations des textes de Giovanni Verga, Gabriele d'Annunzio et Luchino Visconti, ainsi que des textes critiques, nous avons gardé la version en langue originale italienne, renvoyant aux notes la traduction en français, dont nous avons signalé les auteurs ; les traductions accompagnées du sigle NT ont été faites par nos soins.

Les textes de Giovanni Verga sont tirés de l'édition Mondadori, dans la collection « I Meridiani », ceux de Gabriele d'Annunzio de la collection « I classici contemporanei italiani » chez Mondadori qui était l'édition de référence du vivant de Luchino Visconti.

Les dates des références bibliographiques des périodiques sont indiquées dans la langue du pays où ils sont publiés.

INTRODUZIONE GÉNÉRALE

Luchino Visconti, né en 1906 et mort en 1976, a été un metteur en scène de cinéma, de théâtre, d'opéra et toute sa carrière a été placée sous le signe de l'amour pour les arts, avec une prédilection particulière pour la littérature de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième. Du reste, le jeune comte Visconti di Modrone n'a jamais manqué d'instruments pour se forger une ample et raffinée culture. Tout en n'étant pas un écolier modèle, il s'est précocement intéressé aux livres, dont la bibliothèque familiale ne manquait pas, en commençant par des textes théâtraux et ensuite par la littérature, surtout contemporaine. Un de ses amis du temps du lycée a raconté qu'il lisait surtout des textes de Shakespeare et de Goldoni, mais aussi des romans : « Il aimait également Pirandello et d'Annunzio »¹. Il affirme lui-même dans un écrit, daté 1941, avant qu'il ne débute sa carrière cinématographique :

Una recente polemica sui rapporti tra letteratura e cinematografo mi ha trovato spontaneamente nella schiera di coloro che hanno fede nella ricchezza e nella validità, per il cinema, di una ispirazione 'letteraria'. Confesso che, avendo intenzione di iniziare una attività cinematografica, una delle maggiori difficoltà che mi sembrano fare ostacolo al mio desiderio e alla mia ambizione di intendere il film solamente come un'opera di poesia sia la considerazione della banalità e, mi si passi il termine, della miseria che sono tanto spesso alla base della comune soggettistica. Sembrerà magari ovvio, ma mi sono chiesto più volte perché, mentre esiste una solida tradizione letteraria la quale in cento diverse forme di romanzo e di racconto ha realizzato nella fantasia tanta schietta e pura verità della vita umana, il cinema, che nella sua accezione più esteriore di questa vita parrebbe dovere essere addirittura il documentatore, si compiaccia di avvezzare il pubblico al gusto del piccolo intrigo, del retorico melodramma dove una meccanica coerenza garantisce oramai lo spettatore anche dal rischio dell'estro e dell'invenzione. In una tale situazione viene naturale, per chi crede sinceramente nel cinematografo, di volgere gli occhi con

¹ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003, p. 10.

nostalgia alle grandi costruzioni letterarie dei classici del romanzo europeo e di considerarli la fonte oggi forse plus vera d'inspiration. È bene avere il coraggio di dire plus vera, anche se taluno tacerà questa nostra affermazione di impotenza o almeno di scarsa purezza 'cinematografica'².

L'objectif de notre étude est d'analyser la filmographie de Luchino Visconti, en nous arrêtant plus particulièrement sur quatre films, *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Vaghe stelle dell'Orsa...* et *L'innocente*, où les rapports avec l'œuvre de Giovanni Verga et de Gabriele d'Annunzio sont les plus évidents. Plus spécifiquement le but est de démontrer que, contrairement aux stéréotypes qui marquent le discours critique sur l'œuvre du cinéaste, l'influence d'écrivains tels que Thomas Mann et Marcel Proust, tout en étant indéniable, a été surévaluée au détriment de celle des deux écrivains italiens, dont l'ascendant parcourt toute la filmographie viscontienne.

Verga serait apparemment le point de départ du cinéma viscontien et ce sera sur cet adjectif que posera l'argumentation de notre thèse de doctorat : les principales influences de la totalité des films de Visconti seraient, à notre avis, dans l'ordre d'importance, l'esthétisme de d'Annunzio, fil rouge longtemps caché, refoulé, inavoué, influence souterraine, qui est enfin, avec *L'innocente*, reconnue (non sans encore quelques réticences, toutefois) et le vérisme de Verga, dont se nourrit une grande partie de ses films, surtout ceux de la première partie de sa

² Luchino VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in AA. VV., *Stile italiano nel cinema*, « Aria d'Italia », vol. VIII, Edizioni. Daria Guarnati, Milano, 1941, p. 78-79, (« Une polémique récente sur les rapports entre littérature et cinématographe m'a trouvé spontanément dans les rangs de ceux qui croient à la richesse et à la légitimité, pour le cinéma, d'une inspiration littéraire. Je dois dire qu'ayant l'intention de commencer une activité cinématographique, une des principales difficultés qui me semble faire obstacle à mon désir et à mon ambition de concevoir le film comme une œuvre de poésie est la considération de la banalité et, qu'on me passe l'expression, de la misère qui sont souvent à la base des sujets ordinaires. Il semble tout à fait évident, mais je me suis souvent demandé pourquoi, qu'alors qu'il existe une solide tradition littéraire qui, en cent formes diverses de récits et de romans, a rendu, avec imagination, la pure et simple 'vérité' de la vie humaine, le cinéma, qui dans son acception la plus immédiate semble à coup sûr être le 'documenteur' de cette vie, se complait à maintenir le public dans de petites intrigues et une rhétorique mélodramatique où une cohérence mécanique garantit désormais le spectateur de tout risque d'inspiration ou d'invention. Dans cette situation, il est naturel, pour qui croit vraiment au cinéma, de tourner les yeux avec nostalgie vers les grandes constructions narratives des classiques du roman européen, et de les considérer aujourd'hui comme la source d'inspiration peut-être la plus vraie, même si certains taxent cette affirmation d'impuissance ou du moins d'insuffisante pureté 'cinématographique' », trad. in Michèle LAGNY, *Luchino Visconti, : la vérité d'une légende*, Paris, Bibliothèque du film, 2002, p. 101).

filmographie, d'*Ossessione* à *Il Gattopardo*, film charnière entre la période vériste et la période décadente. Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit là des écrivains préférés de Visconti ; ce sont ceux qui ont surtout marqué sa façon de voir le monde et de le décrire.

Plus en détail, même si le cinéaste a renoncé à l'adapter à l'écran, le texte d'annunzien, dont on perçoit des traces évidentes, surtout dans les films de la dernière période, est son premier roman, *Il piacere*. Le Visconti post-néoréaliste, celui en particulier de *Senso*, *Morte a Venezia* et *L'innocente*, est sans doute influencé par les somptueuses et surabondantes illustrations des comptes rendus salonniers de la Rome de l'époque d'Umberto I. Dans la transposition du mot à l'image, les élégants salons, remplis de tapis, statues, meubles précieux, fauteuils richement brodés, où se déroulent les aventures érotico-artistiques du comte Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, renaissent dans les films de Visconti aussi bien par l'utilisation de vrais palais nobiliaires que par la reconstruction maniaque et méticuleuse. Le même discours vaut pour les costumes : les descriptions détaillées des vêtements des dames de l'aristocratie romaine, jadis écrites par le journaliste mondain de la *Tribuna*, qu'a été d'Annunzio à ses débuts, littéraires et mondains, font office de patrons pour les maisons de couture, chargées d'habiller les personnages des films de Visconti. Même le célébrissime bal de *Il Gattopardo*, qui dans le roman de Tomasi di Lampedusa est situé en 1862, immédiatement après la réunification italienne, dans l'adaptation cinématographique change d'époque : certaines décorations et costumes appartiennent à une époque postérieure, fin de siècle. D'autres rapprochements entre Visconti et d'Annunzio peuvent être établis, il suffit de considérer d'une part, les descriptions du mobilier et des décorations des milieux où évolue Andrea Sperelli et d'autre part, l'exigence typiquement viscontienne de remplir de tissus et d'objets authentiques jusqu'aux tiroirs de meubles qui ne seront jamais ouverts.

Un état de l'art de la question qui fera l'objet de notre étude se rend nécessaire. Il faut d'abord remarquer qu'ils existent plusieurs stéréotypes qui marquent, encore aujourd'hui, la personnalité du réalisateur italien : inventeur du

néoréalisme, aristocrate communiste et homosexuel, esthète décadent, metteur en scène transgressif et scandaleux, amateur de Proust et de Mann, dont il essaya en vain de porter à l'écran *À la recherche du temps perdu* et *Der Zauberberg*. Ces lieux communs, qui ont évidemment des fondements assez solides, continuent de façonner le discours critique et l'image publique de Visconti ; ils empêchent, d'une certaine façon, d'avancer dans d'autres directions.

Les rapports entre le cinéma de Visconti et la littérature ont été l'objet de plusieurs essais critiques, qui ont privilégié surtout les influences les plus 'nobles' (les déjà cités Mann et Proust, ainsi que Dostoïevskij) au détriment d'autres écrivains, ceux-ci italiens (Verga, D'Annunzio, Testori). Les études spécifiques sur l'influence de Proust sont nombreuses : on peut citer, parmi les plus récentes, celles de Peter Kravanja et de Florence Colombani³, sans oublier *Luchino Visconti à la recherche de Proust*, de Claude Schwartz et Jean-Jacques Abadie⁴, livret qui contient photographies et textes. Dans son ouvrage, Kravanja parcourt l'œuvre de Visconti en recherchant les nombreuses allusions à la *Recherche* disséminées dans ses films, notamment dans *Morte a Venezia*, où la clientèle de l'Hôtel Des Bains rappelle celle du Grand Hôtel de Balbec et où le protagoniste, Gustav von Aschenbach, n'est pas sans rappeler le personnage de l'écrivain Bergotte. De ce dernier et de Swann on retrouve plusieurs traces chez les protagonistes des derniers films de Visconti, à partir de Tancredi pour arriver à Tullio Hermil, en passant par le Professeur de *Gruppo di famiglia in un interno*. Les mêmes interprétations sont développées dans l'étude de Florence Colombani, qui part du principe que, si Visconti n'a jamais adapté la *Recherche*, on décèle toutefois une forte parenté dans des thèmes communs : la rêverie autour d'une enfance mythifiée, la peinture d'un monde au bord du gouffre, la passion de Venise, etc.

L'analyse critique la plus remarquable sur les sources littéraires des films de Visconti reste celle de Lino Micciché, qui a consacré plusieurs ouvrages au cinéaste,

³ Peter KRAVANJA, *Visconti lettore di Proust*, Roma, Portaparole, 2005 ; Florence COLOMBANI, *Proust-Visconti : histoire d'une affinité élective*, Paris, Éd. Philippe Rey, 2006.

⁴ Claude SCHWARTZ et Jean-Jacques ABADIE, *Luchino Visconti à la recherche de Proust.*, Paris, Éd. Findakly, 1996.

notamment *Visconti e il neorealismo*⁵, où il analyse en détail les trois films de la période néoréaliste, *Ossessione*, *La terra trema* et *Bellissima*, et où il donne beaucoup de place aux rapports très étroits entre le deuxième film et *I Malavoglia*. Rappelons aussi la synthèse relative aux rapports entre les films de Visconti et la littérature contenue dans sa biographie du cinéaste publiée en 1996⁶, où il affirme que « tra i grandi cineasti italiani, nessuno ha con la letteratura rapporti così speciali, intensi e durevoli come Visconti »⁷. Il convient d'ajouter que dans la plupart des études consacrées spécifiquement à chaque film de Visconti, une partie importante porte sur les rapports avec les sources littéraires⁸.

En Italie, les publications les plus récentes concernant l'œuvre de Visconti et ses rapports avec la littérature sont *Operazione Gattopardo*, une étude sur l'utilisation politique du roman de Tomasi di Lampedusa qui, comme l'affirme le sous-titre du livre, a été transformé de roman de droite en film de gauche⁹. Nous signalons aussi un recueil d'études sur le projet d'adaptation de *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni¹⁰, qui ne fut pas mené à terme. Sur le versant du Visconti transgressif et scandaleux, l'œuvre la plus fouillée et la plus innovante est sans doute celle signée par Mauro Giori, qui est parue en deux volumes en 2011 et 2012, avec des titres très explicites : *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti (1935-1962)* et *Scandalo e banalità : rappresentazioni dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)*¹¹ ; dans ces deux volumes, Giori parcourt toute la production viscontienne en mettant en exergue la transgression des codes politiques et moraux.

⁵ Lino MICCICHÉ, *Visconti e il neorealismo*, Venezia, Marsilio, 1990.

⁶ Lino MICCICHÉ, *Luchino Visconti: un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 85-88.

⁷ *Ibid.*, p. 85. (« Parmi les grands cinéastes italiens, aucun n'a eu de relations avec la littérature autant spéciales, intenses et durables que Visconti », NT).

⁸ Tous les films de Visconti ont eu droit à des études individuelles. Nous en mentionnons un certain nombre dans notre bibliographie.

⁹ Alberto ANILE et Maria Gabriella GIANNICE, *Operazione Gattopardo: come Visconti trasformò un romanzo « di destra » in un successo « di sinistra »*, Milano, Feltrinelli, 2014.

¹⁰ AA.VV., *Promessi sposi d'autore: un cantiere letterario per Luchino Visconti*, Palermo, Sellerio, 2015.

¹¹ Mauro GIORI, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti (1935-1962)*, Milano, Il Libraccio, Milano, 2011 et *Scandalo e banalità : rappresentazioni dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, LED-Edizioni Universitarie, 2012.

En France, l'intérêt pour le cinéaste est moindre et il se concrétise surtout dans des rétrospectives qui privilégient le Visconti des années 60 et 70. La critique française a toujours privilégié d'autres cinéastes italiens, tels que Fellini, Rossellini et Pasolini, qui sont devenus des classiques incontestés, dont l'œuvre est encore étudiée et interprétée et dont l'importance ne cesse de grandir. Visconti n'a jamais vraiment été aimé et apprécié ; quand il l'est, c'est essentiellement pour ses rapports avec Proust. Trois nouveaux ouvrages sont parus après que nous avons commencé à travailler sur cette thèse : l'un, signé par Jean Antoine Gili, porte sur le panorama critique français des films de Visconti, d'*Ossessione* à *Il Gattopardo* ; le deuxième reproduit le scénario de *La caduta degli dei* (*Les damnés*), suite à son adaptation théâtrale par la Comédie Française¹² ; dans le troisième, intitulé *Luchino Visconti : les promesses du crépuscule*, la philosophe Véronique Bergen conteste la lecture du cinéma viscontien « sous le prisme d'un classicisme décadentiste ayant succédé à ses films néoréalistes »¹³.

On ne peut donc pas affirmer que le rapport de Visconti avec la littérature n'a pas été amplement analysé, sous presque tous ses aspects. Il manque, cependant, à notre connaissance, une étude approfondie des liens du cinéma viscontien avec la littérature italienne de la fin du dix-neuvième siècle/début vingtième. Si les rapports avec l'œuvre de Verga ont été suffisamment étudiés, les liens avec la personnalité et l'œuvre de d'Annunzio, ont été, et ils le sont encore aujourd'hui, souvent niés, occultés ou sous-évalués, à cause sans doute de la personnalité controversée de l'écrivain ; le réalisateur lui-même affirmait aimer son œuvre, mais détester ses idées et ses actions militaires, notamment l'occupation de la ville de Fiume¹⁴. De surcroît, le rapport avec les œuvres littéraires pour Visconti ne se cantonne pas à l'idée d'adaptation, plus ou moins libre, d'un texte ou à la création d'un scénario original,

¹² *Les damnés*, « L'Avant-Scène cinéma », n. 634, juin 2016.

¹³ Jean Antoine GILI, *Luchino Visconti et la critique française*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014 ; Véronique BERGEN, *Luchino Visconti. Les promesses du crépuscule*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017. La citation se trouve en quatrième de couverture.

¹⁴ En septembre 1919 d'Annunzio occupe la ville de Rijeka (Fiume), qu'il offre à l'État italien. Face au refus du gouvernement, il y fonde la *Reggenza italiana del Carnaro* (Régence italienne du Carnaro) et crée l'État libre de Fiume, jusqu'en décembre 1920, quand la ville doit se rendre après un bombardement de la marine italienne.

mais il est fait surtout de réminiscences, d'additions, de soustractions, d'accumulations, de glissements. Comme le fait remarquer Lino Micciché, dans un film tel que *La caduta degli dei*, qui ne résulte pas de l'adaptation d'un roman, on peut retracer plusieurs influences : il cite « Shakespeare, Dostoevskij, Hugues, Kemski »¹⁵.

Nous nous interrogerons donc sur le poids réel de l'influence de Giovanni Verga et de Gabriele d'Annunzio sur l'ensemble des films de Luchino Visconti, en essayant de comprendre s'il s'agit simplement d'affinités superficielles ou de *Weltanschauungen* partagées.

Tout en parcourant la carrière cinématographique de Luchino Visconti, avec quelques incursions dans son activité théâtrale, notre investigation se concentrera essentiellement sur les quatre films où l'influence de Giovanni Verga et Gabriele d'Annunzio est la plus évidente. Nous commencerons en explorant les premières tentatives d'adaptation de deux nouvelles de Verga, *Jeli il pastore* et *L'amante di Gramigna* pour ensuite analyser les liens très étroits entre *La terra trema* et *I Malavoglia*. L'influence de l'écrivain catanais est encore assez manifeste dans *Rocco e i suoi fratelli*, où il est question d'une famille d'immigrés lucaniens, composée de la mère et de ses cinq enfants, qui essaie d'améliorer sa condition en s'établissant dans une grande ville du Nord de l'Italie. Le film charnière entre celles que nous appelons « la période Verga » et « la période d'Annunzio » est *Il Gattopardo*, car ce film garde encore des rapports avec le vérisme et les personnages des romans de Verga ; en revanche, l'œuvre qui inaugure la seconde moitié de la filmographie viscontienne est *Vaghe stelle dell'Orsa...* Évidemment, la partition entre les deux périodes n'est pas si rigide. Nous nous arrêterons par ailleurs plus brièvement sur la période qu'on dénomme « allemande », qui correspond aux tournages de *La caduta*

¹⁵ Lino MICCICHÉ, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, op. cit., p. 85.

degli dei, Morte a Venezia et Ludwig, parce que les références à d'Annunzio et à Verga sont moins marquantes, plus occasionnelles et plutôt fortuites. Une place importante sera attribuée à l'étude de *L'innocente*, dernier film de Visconti, tiré de l'homonyme roman d'annunzian.

Quant aux œuvres de Giovanni Verga, nous nous sommes concentré essentiellement sur *I Malavoglia, Vita dei campi et Novelle rusticane*. Quant à Gabriele d'Annunzio, nous avons pris en considération les romans qui ont une influence majeure sur les œuvres cinématographiques de Luchino Visconti : *Il piacere, L'innocente, Le vergini delle rocce, Il fuoco, Forse che sì forse che no*, et les deux recueils de nouvelles : *Terra vergine et Le novelle della Pescara*.

Bien que notre enquête porte sur les œuvres filmiques et littéraires indiquées, nous voudrions nous arrêter brièvement, dans cet espace introductif, sur le rapport très particulier que Visconti réalisateur entretient avec ses inspirations littéraires, tout au long de sa carrière et dans toute sa production.

À la fin de son parcours de cinéaste et de sa vie, Visconti tourne *L'innocente*. Au tout début de son dernier film, on voit les mains d'une personne âgée qui feuillette les pages d'une ancienne édition du roman homonyme de Gabriele d'Annunzio (la quatrième édition, pour être précis), posée sur un précieux tissu de brocart rouge¹⁶. Les mains sont celles du cinéaste. S'agit-il là d'une confession *in extremis* de la méthode qui a caractérisé du début à la fin une carrière trentenaire de metteur en scène de cinéma, une méthode quelquefois reconnue dans les génériques de ses films, quelquefois cachée : la littérature comme première source de son cinéma. C'est en tout cas une métaphore de la méthode qu'il a suivie pendant toute

¹⁶ En 1971, un procédé similaire avait été adopté par François Truffaut dans le générique du film *Deux anglaises et le continent*, où le cinéaste montrait sa copie du livre d'Henri-Pierre Roché, avec ses annotations en vue du tournage.

sa carrière de cinéaste : lire, interpréter, prendre, être fidèle ou trahir, et après recréer.

Remarquons cependant que, si dans le générique de son dernier film, Visconti ressent l'exigence de révéler sa source d'inspiration littéraire, il n'en a pas toujours été ainsi.

Son premier film *Ossessione* est inspiré du roman de James M. Cain *The Postman Always Rings Twice*, mais on ne trouve aucune référence au romancier américain au générique. Visconti avait lu une traduction en français, qui lui avait été offerte par Jean Renoir ; il s'en est inspiré pour proposer sa relecture du plot original. On n'est pas sûr qu'il ait vu l'adaptation cinématographique du roman américain qu'avait tournée en France quelques années auparavant Pierre Chenal (*Le dernier tournant*, sorti en 1939), une adaptation plus fidèle au texte original, car elle garde les noms des protagonistes et leurs caractéristiques psychologiques, tout en situant l'action dans le sud de la France. Le protagoniste du film de Visconti, Gino Costa, par contre est assez différent de Frank, le protagoniste du roman de Cain ; le Spagnolo, un jeune homme que Gino rencontre dans un train et avec lequel il fera un bout de parcours (peut-être la figure la plus intéressante du long-métrage) est une création originale de Visconti et sa présence crée évidemment un déséquilibre entre les personnages par rapport au texte original.

La carrière de Luchino Visconti en tant que scénariste et adaptateur de textes littéraires débute (et se poursuivra) essentiellement sur trois axes : la fidélité presque absolue (*Lo straniero*) ; une presque fidélité, due essentiellement à la forte consonance entre l'auteur du livre et le metteur en scène (on peut citer comme exemples *Il Gattopardo* et *L'innocente*) ; une fidélité relative (*Senso*, *Morte a Venezia*) et celle qu'on pourrait définir une presque infidélité (*Le notti bianche*, *Il lavoro*). Dans d'autres cas, on pourrait même parler de plagiat (*Ossessione*, *La terra trema*). Au vu de l'*opera omnia*, on peut toutefois affirmer que le texte littéraire est presque toujours considéré plutôt comme un point de départ, une inspiration pas toujours affichée, un canevas ou un palimpseste, comme dirait Genette, mais toutefois comme quelque chose de nécessaire, d'essentiel (exemplaires de cette

attitude sont ses deux premiers films, *Ossessione* et *La terra trema*). En tout cas, c'est sans doute surtout dans les films qui apparemment n'ont pas de liens directs avec un texte littéraire, qu'on reconnaît la filiation d'un ou plusieurs textes littéraires, qu'ils soient ou non cités au générique ou révélés dans les interviews et les déclarations de leur créateur (à ce propos, deux titres s'imposent : *Rocco e i suoi fratelli* et *Vaghe stelle dell'Orsa*). Ce dont Visconti ne doute pas, c'est que le cinéma ne peut que s'inspirer de la littérature et de l'exemple des grands écrivains ; c'est peut-être pour cette raison que Visconti n'est pas toujours particulièrement apprécié par les cinéphiles, car le sien est un cinéma impur, qui a des liens trop forts avec la littérature.

Avec son deuxième film, *La terra trema*, le metteur en scène peut enfin réaliser un de ses premiers projets, celui d'adapter au cinéma *I Malavoglia* de Verga. Cette fois encore, il s'octroie le droit de ne pas citer sa source d'inspiration. Pour des questions de droits d'auteur, dit-on, parce qu'elle est tellement évidente qu'elle est explicite ; mais on peut aussi penser que Visconti a tellement intériorisé le chef-d'œuvre de Verga, qu'il se sent en droit de s'en approprier : quelques années plus tard, il affirmera qu'il doit encore réaliser le projet de tourner l'adaptation du roman de Verga, ce qui prouverait que son deuxième film pour le réalisateur n'a rien à voir avec l'histoire de la famille de pêcheurs siciliens. Pourtant, dans *La terra trema*, il garde le milieu des Malavoglia (Aci Trezza), même si ses personnages utilisent le strict dialecte local à la place de l'italien des personnages de Verga. C'est vrai aussi que le 'Ntoni de *La terra trema* n'est pas tout à fait le 'Ntoni de *I Malavoglia* : à la fin du livre on trouve un vaincu ; à la fin du film un vaincu/vainqueur : Visconti n'exclut pas la possibilité d'un futur meilleur.

Après l'intermède zavattinien de *Bellissima*, deuxième chapitre du « cycle des vaincus/vainqueurs », le cinéaste met en scène *Senso*, inspiré d'une nouvelle de Camillo Boito, publiée en 1883, entre *I Malavoglia* (1881) et *Il piacere* de d'Annunzio (1889). Cette nouvelle, grâce à la caméra de Visconti, donne naissance à un chef-d'œuvre. Oreste del Buono, écrivain et critique littéraire, se demandera, en 1958 : « *La terra trema* e *Senso* : quale romanziere ha fatto di più in questo

secolo? »¹⁷. Si cette affirmation est excessive, il faut retenir que les deux films sont considérés par Del Buono comme de la littérature plus que comme du cinéma, pouvant rivaliser avec les œuvres des plus grands écrivains du vingtième siècle. Visconti s'approprie à tel point l'histoire de Boito qu'on a pu affirmer, à juste titre, qu'il s'identifie en même temps avec Mahler et avec Ussoni, le patriote italien et le déserteur autrichien, les deux protagonistes masculins du film, 'le bon et le méchant'. Avec *Senso* on est face à une adaptation qui ne s'éloigne pas trop du texte original, mais qui va vers une direction différente. Italo Calvino écrit :

Tra quello che intendeva Boito e quel che sta a cuore a Visconti c'è un abisso. [...] La sua [di Boito] contessa Livia è una donna che fonda tutta la sua vita nella sensualità, una sensualità di superficie, istintiva, borghese e veneta, che la porta alla passione e alla vendetta come per il naturale ingrandirsi di un'onda. A Visconti, invece, quel che preme è il dramma della decadenza in tempo di rivoluzione, il *cupio dissolvi* d'una società vista con una partecipazione e nello stesso tempo con l'odio di chi fin troppo la conosce. E' una storia contemporanea, quella che lui racconta, non ottocentesca¹⁸.

L'influence des événements historiques sur les personnages est aussi assez différente : dans la nouvelle de Boito la bataille de Custoza est un simple arrière-plan ; dans le film, selon les propres mots de Visconti, « è la disfatta militare, la tragedia corale di una battaglia perduta che prende il sopravvento sulla triste fine di un'avventura amorosa »¹⁹.

¹⁷ Oreste DEL BUONO, *La terra trema ieri e oggi*, « Cinema nuovo », luglio 1958, p. 11, (« *La terra trema* et *Senso*: quel romancier a fait davantage en ce siècle?», NT).

¹⁸ Italo CALVINO, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in « Cinema nuovo », n. 43, settembre 1954, p. 38, (« Entre ce que voulait raconter Boito et ce qu'intéresse Visconti, il y a un gouffre. La comtesse Livia de Boito est une femme qui fonde toute sa vie sur la sensualité, une sensualité superficielle, instinctive, bourgeoise, qui appartient aux habitants de la Vénétie, qui l'emmène à la passion et à la vengeance comme une vague qui grossit naturellement. Ce qui tient à cœur à Visconti est le drame de la décadence dans le temps de la révolution, le '*cupio dissolvi*' d'une société vue avec participation et en même temps avec la haine de celui qui connaît trop bien cette société. C'est une histoire contemporaine, celle qu'il raconte, non une histoire du dix-neuvième siècle », NT).

¹⁹ La déclaration de Visconti est tirée de Livio ZANETTI, *Non ha abbandonato i suoi personaggi*, «Cinema Nuovo», n. 45, décembre 1954, p. 328-329, (« C'est la défaite militaire, la

Visconti s'adonna ensuite à une relecture très personnelle de *Les nuits blanches* (1848) de Fiodor Dostoïevski, le texte le plus ancien parmi ceux que Visconti a adaptés. L'histoire, transférée de Saint-Petersbourg à Livourne, se transforme dans l'aventure sans lendemain d'un Italien superficiel, personnage très peu dostoevskijen, dont on ne doute pas qu'il se remettra facilement de sa déception amoureuse. Marcello Mastroianni, l'interprète du personnage principal, paraît plutôt un 'vitellone' mélancolique qu'un rêveur introspectif, comme celui dépeint par l'écrivain russe ou, plus tard, au cinéma, par Robert Bresson, dans *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), qui opère le même choix viscontien de situer l'action dans la contemporanéité.

Rocco e i suoi fratelli naît à partir d'un sujet de Visconti, de Vasco Pratolini et de Suso Cecchi d'Amico, très librement inspiré de *Il Ponte della Ghisolfa* de Giovanni Testori, publié en 1958, tout juste avant le tournage du film. Il s'agit, selon nous, d'un véritable film-roman, au sens où on peut déceler de très nombreuses influences littéraires (Testori, bien sûr, mais aussi Verga, d'Annunzio, Dostoevskij, Mann, Rocco Scotellaro, pour ne citer que les plus évidentes), tout en étant une création originale de Visconti et de ses coscénaristes²⁰. Dans *Rocco* le cinéaste parvient, à notre avis, au sommet de son art de « romancier-metteur en scène ».

Après l'intermède, très réussi mais peu connu, de l'épisode *Il lavoro*, dans le film à sketches *Boccaccio '70*, une relecture assez libre de la nouvelle de Guy de Maupassant *Au bord du lit*, située dans un autre contexte, l'Italie, et dans une autre époque, les années 60 du vingtième siècle, en 1963 paraît sur les écrans le film considéré presque unanimement comme l'œuvre de Visconti la plus représentative, *Il Gattopardo*. Ce film, tiré du livre homonyme de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, est un exemple assez rare d'un chef-d'œuvre tiré d'un autre chef-d'œuvre. Le cinéaste semble être plus fidèle à sa source d'inspiration, tout en choisissant tout de même de s'arrêter presque à la moitié du livre. La fidélité est plus évidente à cause du rapport

tragédie chorale d'une bataille perdue qui prend le dessus sur la triste fin d'une aventure amoureuse », NT).

²⁰ Le scénario est signé par Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa et Enrico Medioli.

d'empathie entre Tomasi di Lampedusa et Visconti qui partagent une vision du monde assez similaire, dérivant sans doute de deux expériences de vie qui ont plus d'un point en commun : tous les deux sont des aristocrates qui proviennent d'importantes familles nobles ; tous les deux sont nés au début du vingtième siècle ; ils cultivent le même intérêt pour la littérature ; ils sont également intéressés, préoccupés, pourrait-on dire obsédés, par l'imminente disparition d'une tradition et d'une culture.

Vaghe stelle dell'Orsa... constitue une autre tentative, moins réussie, de création d'un sujet original, tout en partant de nombreuses inspirations littéraires plus ou moins affichées et évidentes :

Tutto lega: il classicismo di Leopardi, l'angoscia spirituale di Saffo, il senso dell'attesa e del dolore di Sofocle, quello della vendetta di Eschilo, la ricerca psicoanalitica di O'Neill, la parentela con la Thulin del *Silenzio* ; c'è Byron, c'è Nietzsche, c'è d'Annunzio, c'è perfino la tecnica di Faulkner della tragedia greca con la suspans [sic] del giallo moderno²¹.

Les contraintes imposées par la veuve d'Albert Camus pour l'adaptation de *L'Étranger* (Visconti aurait voulu actualiser le récit de Camus, en situant l'action pendant la guerre d'Algérie) sont à l'origine du film qui est considéré comme le moins réussi de sa carrière. L'univers de Visconti ne peut pas être confiné dans celui d'un autre.

« Da tempo pensavo a una storia ambientata nella Germania. La prima idea era stata una versione cinematografica dei *Buddenbrook* di Thomas Mann, poi un'edizione moderna del *Macbeth* »²² : Visconti ne concrétise aucun des deux

²¹ Cette citation est tirée d'une lettre non signée, que l'on peut attribuer à Antonello Trombadori, selon Suso Cecchi d'Amico. Nous avons pu la consulter dans le Fondo Visconti, de la Fondazione Gramsci de Rome, n° d'archive C30-009507, (« Tout se tient : le classicisme de Leopardi, l'angoisse spirituelle de Sapho, le sens de l'attente et de la souffrance de Sophocle, celui de la vengeance d'Eschyle, la recherche psychanalytique de O'Neill, la parenté avec la Thulin du *Silence* ; il y a Byron, et Nietzsche, et d'Annunzio et même la technique par laquelle Faulkner mène la tragédie moderne avec le suspense du polar moderne », NT).

²² Luchino Visconti, interview avec Liliana MADEO, [*Interview avec Luchino Visconti*], « La Stampa », 16 octobre 1969, p. 3, (« Depuis longtemps je pensais à une histoire dont l'action se

projets, mais ils sont tous les deux à l'origine de *La caduta degli dei*, « una storia di violenza, sangue e bestiale volontà di potere »²³. D'un côté le roman de la crise d'une famille de la haute bourgeoisie ; de l'autre, la tragédie du pouvoir.

Au tout début de son parcours de cinéaste Visconti aurait voulu adapter pour l'écran *Unordnung und frühes Leid (Désordre)* de Thomas Mann ; s'il avait pu, il aurait tourné un film tiré de *Der Zauberberg (La montagne magique)* avant *Gruppo di famiglia in un interno*, en tant que quatrième chapitre à ajouter à sa trilogie allemande. En 1971 *Morte a Venezia* sort sur les écrans ; il s'agit là d'une adaptation assez proche (si l'on excepte le choix de transformer l'écrivain Von Aschenbach en un musicien, métier plus cinégénique) de l'esprit de la nouvelle de Mann, preuve, s'il en fallait une, des affinités entre les univers des deux artistes.

« Bâti par chapitres, par mouvements comme un morceau de musique »²⁴, *Ludwig* est un film-roman, un film-poème, un film-opéra. Un film-somme qui accueille toutes les obsessions viscontiennes, qui a plus d'un point commun avec le malheureux dernier roi de Bavière. Un film où on ne repère pas de dérivation littéraire évidente, mais où l'on peut déceler la présence des sempiternels Gabriele d'Annunzio, Marcel Proust, Thomas Mann (mais aussi de son fils Klaus Mann, auteur lui aussi en 1937 d'un récit sur les derniers jours du roi de Bavière ²⁵).

Il est encore plus facile de trouver des points communs entre le professeur de *Gruppo di famiglia in un interno* et Visconti, qui s'est inspiré pour créer ce personnage de l'angliciste Mario Praz, qui vivait dans un appartement presque identique à celui que l'on voit dans le film et qui a écrit un essai intitulé *Scene di conversazione*, « un saggio che si legge come un romanzo »²⁶ ; ce n'est pas un

déroulerait en Allemagne. La première idée a été celle d'une version pour le cinéma des *Buddenbrook* de Thomas Mann, après j'ai pensé à une adaptation de *Macbeth* », NT).

²³ Stefano RONCORONI, *Dialogo con l'autore*, in *La caduta degli dei*, Bologna, Cappelli, 1969, p. 17, (« une histoire de violence, sang et bestiale volonté de pouvoir », NT).

²⁴ Olivier ASSAYAS, *Autoportrait du cinéaste en despote d'un autre siècle*, « Cahiers du cinéma », n. 350, août 1983, p. 8.

²⁵ Klaus MANN, *Vergittertes Fenster : Nouvelle um den Tod des Königs Ludvig II von Bayern*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1960, sorti en France sous le titre *Ludwig : Nouvelle sur la mort du roi Louis II de Bavière*, Paris, Alinéa, 1984.

²⁶ Alessandro BENCIVENNI, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro cinema, 1995, p. 96, (« un essai qui se lit comme un roman », NT).

hasard si le titre du film dans sa version pour le marché anglo-saxon est *Conversation pieces*.

Ludwig et le professeur : deux facettes du metteur en scène. Dans ce film aussi, il n'y a pas d'influence littéraire directe, mais on ressent la présence des auteurs de chevet du metteur en scène, en particulier celle de Proust. Citons à ce propos Lino Micciché, un des plus fins exégètes viscontiens, dont nous partageons l'analyse :

In Visconti - che pure è il regista più *letterato* del cinema italiano sonoro - la letteratura è restituita alla sua funzione di prima creatrice di immaginario; ma il suo cinema, sia pure con qualche eccezione, non vuole essere *la fissazione visibile di un possibile 'immaginario' letterario* (come invece accade per tutti i film *illustrativi* di testi letterari), bensì la proposta di un diverso percorso creativo, sia pure partendo da ispirazioni analoghe o simili. Nell'autore de *La terra trema* il frequentissimo richiamo alla letteratura, diretto o indiretto che sia, non è né un omaggio alla pigritia, né un vezzo culturale, bensì la scelta di una sfida creativa, l'opzione intellettuale di chi crede che ogni opera, persino la più grande, la più orgogliosamente autoriale, non possa che essere un risultato *anche* di tutte le opere che la precedono²⁷.

En somme, au début il y avait Verga ; à la toute fin il y a d'Annunzio, enfin dédouané dans les années 70 par la critique littéraire italienne qui avait occulté son œuvre et sa place dans l'histoire de la littérature italienne. *L'innocente* serait alors l'aboutissement logique de l'œuvre de Visconti. Le comte milanais a abandonné assez tôt (après *Rocco e i suoi fratelli*) les habits du critique social pour endosser ceux de l'aristocrate, de l'homme de la fin du dix-neuvième siècle, qu'au fond il a

²⁷ Lino MICCICHE, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 88, (« Chez Visconti - qui est quand-même le réalisateur le plus *lettré* du cinéma parlant en Italie - la littérature est restituée à sa fonction de première créatrice d'imaginaire ; mais son cinéma, à quelques exceptions près, ne veut pas être *la fixation visible d'un possible imaginaire littéraire* (comme il advient pour tous les films qui se bornent à *illustrer* des textes littéraires), mais la proposition d'un différent parcours créatif, tout en partant d'inspirations analogues ou similaires. Pour l'auteur de *La terra trema* le rappel très fréquent à la littérature, direct ou indirect, n'est ni un hommage à la paresse, ni un chichi culturel, mais plutôt le choix d'un défi créatif, l'option intellectuelle de celui qui croit que toute oeuvre, même la plus considérable et celle dont on considère avec le plus grand orgueil d'être l'auteur, doit forcément être le résultat *aussi* de toutes les oeuvres qui la précèdent », NT).

toujours été, dernier représentant d'une aristocratie qui n'a plus aucune raison d'être et à laquelle il ne resterait plus qu'un geste extrême comme celui de Tullio Hermil, à la fin du film²⁸.

Verga et d'Annunzio seraient alors les véritables inspireurs de l'œuvre de Visconti, pas seulement ses sources au début ou à la fin de sa carrière. Contrairement à l'idée reçue d'un Visconti lecteur de Proust, passionné de Mann, de Dostoïevskij, de Tchekhov (écrivains dont nous n'avons, en aucun cas, l'intention de nier les fortes affinités avec la personnalité et l'œuvre de Luchino Visconti), le vrai fil rouge de toute l'œuvre du metteur en scène serait l'influence des auteurs de *Mastro-don Gesualdo* et de *Il piacere*, et ce y compris quand les sources d'inspiration renvoient apparemment à d'autres auteurs.

Visconti lui-même, du reste, a affirmé en 1965 : « Del resto sono troppo vecchio per subire influenze di qualsiasi genere. È da giovani che si prende molto dagli altri, ci si lascia dominare intellettualmente, si può subire il fascino di un poeta, di uno scrittore, di un musicista »²⁹.

²⁸ Déjà André BAZIN, dans sa célèbre critique de *La terra trema*, publiée en 1948, dans le numéro de décembre de la revue « Esprit », avait affirmé : « Reste aussi et ceci m'inquiète un peu plus quant à ce qu'on doit attendre de Visconti lui-même, un penchant dangereux à l'esthétisme. Ce grand aristocrate, artiste jusqu'au bout des ongles, fait tout de même du communisme, si j'ose dire, synthétique. *La terre tremble* manque de feu intérieur. On songe à ces grands peintres de la Renaissance capables d'exécuter, sans se faire violence, les plus admirables fresques religieuses en dépit de leur indifférence profonde au christianisme. Je ne préjuge pas du tout de la sincérité du communisme de Visconti. [...] Le film possède bien une valeur de propagande, mais objective, avec une vigueur documentaire que ne vient soutenir aucune éloquence affective. Nous voyons bien que Visconti l'a voulu ainsi et son parti pris n'est pas, en principe, sans nous séduire. Mais c'est là une gageure dont il n'est pas certain qu'elle puisse être tenue, du moins au cinéma. Nous espérons que la suite de cette œuvre viendra nous le démontrer. Elle ne le pourra qu'à condition de ne pas tomber du côté où il nous semble qu'elle penche déjà dangereusement ».

²⁹ Luchino Visconti, interview avec Lietta TORNABUONI, *Il teatro della crudeltà*, in « Sipario », n. 230, 1965, p. 91-92, (« D'ailleurs je suis trop âgé pour subir n'importe quelle influence. C'est quand on est jeune que l'on assimile beaucoup des autres, on se laisse dominer intellectuellement, on peut subir la fascination d'un poète, d'un écrivain, d'un musicien », NT).

PARTIE I

LA PÉRIODE VERGA (1941-1963)

Premiers essais

La strada si slanciava innanzi, sotto la rabbia del sole di luglio, bianca e vampante e soffocante di polvere tra le fratte arsicce piene di bacche rosse, fra i melagrani intristiti e qualche agave in tutto fiore³⁰.

Il s'agit de l'incipit de la première nouvelle, intitulée *Terra vergine*, tirée du recueil homonyme de Gabriele d'Annunzio, première œuvre narrative de l'écrivain pescarais publiée en 1882, un peu oubliée aujourd'hui et assez peu étudiée. On y voit à l'œuvre un jeune écrivain qui s'inspire de celui qui était le prosateur le plus innovant à la fin du dix-neuvième siècle en Italie, Giovanni Verga. Le jeune Gabriele transfère dans les Abruzzes personnages et thèmes de l'écrivain catanais, en y ajoutant sensualité et violence. Comme l'affirme Gianfranco Contini : « L'Abruzzo

³⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *Terra vergine*, in *Prose di romanzi, II*, Milano, Mondadori, 1968, p. 3, (« La route s'élançait sous la rage du soleil de juillet, blanche, flamboyante et poussiéreuse, au milieu des broussailles grillées pleines de baies rouges, de grenadiers desséchés et de quelques agaves en fleur », *Terre vierge*, trad. de l'italien par Georges Hérelle, Paris, Stock, 1994, p. 15).

di d'Annunzio è peraltro infinitamente più selvaggio della Sicilia verghiana : cruento, disfatto »³¹.

Quel rapport avec l'œuvre de Luchino Visconti ? On peut déceler des affinités surprenantes avec les premières images du premier film du metteur en scène, *Ossessione*, sorti en 1943. Là aussi on est en plein dans une journée d'été, on y devine un soleil étincelant, on y aperçoit une route nationale, plus exactement la route Ferrare-Padoue, et à travers le parebrise d'une cabine d'un camion qui avance rapidement, des champs cultivés et des maisons sur un terrain plat, immergés dans la chaleur brûlante de l'été de la plaine du Pô, « cruenta e disfatta », plus semblable aux Abruzzes de l'auteur de *Il piacere* que de la Sicile de l'auteur de *Cavalleria rusticana*.

En conséquence on pourrait dire que Visconti débute sa carrière de cinéaste avec d'Annunzio (de manière involontaire ?) et qu'il l'achèvera avec le même écrivain (plus ou moins volontairement, comme on le verra). Au tout début d'*Ossessione* on voit un poids-lourd avancer sur la route : il amène le protagoniste du film au lieu où il rencontrera la personne qui le conduira à sa perte ; à la fin de *L'innocente* on voit une femme qui s'échappe en courant du lieu où son ex-amant vient de se tuer. Course, vitesse et mouvement : ce ne sont pas forcément des éléments récurrents dans les films de Visconti.

D'Annunzio serait-il alors l'alpha et l'oméga de l'œuvre de Visconti ? Ses projets initiaux de mise en scène, outre les nouvelles de Verga, dont on parlera, ne semblent pas valider cette hypothèse : il aurait eu plutôt des projets d'adaptation, plus ou moins vagues, de Julien Green (*Adrienne Mesurat*), d'Alain-Fournier (*Le Grand Meaulnes*), Herman Melville (*Billy Budd*), Thomas Mann (*Unordnung und frühes Leid*), Alexandre Dumas fils (*La dame aux camélias*)³².

³¹ Gianfranco CONTINI, *La letteratura italiana : Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze, 1974, p. 164, (« Les Abruzzes de d'Annunzio sont infiniment plus sauvages que la Sicile de Verga : sanglants, défaits », NT).

³² On peut lire une étude très détaillée des projets d'adaptation de Visconti et de ses collaborateurs, ceux qui gravitaient autour de la revue *Cinema*, in AA.VV., *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997, en particulier l'essai de Gianni RONDOLINO, *La formazione tra letteratura e cinema*, p. 31-48.

Sans doute, ne faut-il pas partir d'un écrivain, que ce soit Gabriele d'Annunzio (dont il adaptera *L'innocente*), ou Marcel Proust (dont il n'arrivera pas à adapter la *Recherche*, projet chéri et caressé pendant tout le reste de sa vie), ou encore Thomas Mann (perpétuelle source d'inspiration) ; il faut partir plutôt et tout simplement de la conception viscontienne des rapports entre la littérature et le cinéma. Ce dont Visconti ne doute pas est le fait que le cinéma doive s'inspirer de la littérature. Dès 1941, il se situe « nella schiera di coloro che hanno fede nella ricchezza e nella validità, per il cinema, di una ispirazione letteraria »³³. Il affirme aussi :

Viene naturale per chi crede sinceramente nel cinematografo di volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarli la fonte forse più vera d'ispirazione³⁴.

Parmi les grandes constructions narratives des classiques du roman européen, il y a sans doute celle de Giovanni Verga. Cependant, dans la même année, malgré son amour pour les écrivains européens, Visconti se lance, non sans surprise pour les spécialistes de son œuvre, dans l'adaptation d'un texte provenant de l'autre côté de l'Atlantique, que probablement presque personne ne juge digne d'être considéré comme un grand classique de la littérature : *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, dont la traduction française lui avait été offerte par Jean Renoir.

Visconti reporte à un autre moment ses projets d'adaptation de Verga et à travers plusieurs tentatives, ébauches, projets, scénarios, véto de censeurs, etc., il parvient à écrire et à réaliser un film dont le sujet est emprunté à un médiocre écrivain américain, dans lequel on retrouve pourtant des éléments qui renvoient à Verga et au d'annunzianisme souterrain qui parcourt toute l'œuvre de Visconti.

³³ Luchino VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in AA. VV., *Stile italiano nel cinema*, op. cit., p. 78-79, (« dans les rangs de ceux qui croient à la richesse et à la légitimité, pour le cinéma, d'une inspiration littéraire », trad. en italien par Michèle LAGNY, *Luchino Visconti*, op. cit. p. 101).

³⁴ *Ibid.* (« Il est naturel, pour qui croit sincèrement au cinéma, de tourner les yeux avec nostalgie vers les grandes constructions narratives des classiques du roman européen et de les considérer aujourd'hui comme une source d'inspiration peut-être la plus vraie », NT).

Mais pourquoi un intellectuel aristocrate de Milan s'intéresserait-il à Verga ? « Girando un giorno per le vie di Catania e percorrendo la Piana di Caltagirone in una mattinata sciroccosa, m'innamorai di Giovanni Verga », c'est ce qu'affirme Visconti en 1941³⁵. Mais les rapports que l'aristocrate milanais a liés avec un groupe d'intellectuels antifascistes et communistes qui travaillent pour la revue *Cinema* sont sans doute très importants, en particulier avec Mario Alicata et Giuseppe De Santis qui, selon Gianni Rondolino, biographe du metteur en scène, ont fait découvrir Verga à Visconti³⁶. En 1941 Alicata et De Santis signent un article intitulé *Cinema realtà e tradizione narrativa*, où l'on peut lire ceci :

Giovanni Verga non ha solamente creato una grande opera di poesia, ma ha creato un paese, un tempo, una società : a noi che crediamo nell'arte specialmente in quanto creatrice di verità, la Sicilia omerica e leggendaria dei *Malavoglia*, di *Mastro-don Gesualdo*, dell'*Amante di Gramigna*, di *Jeli il pastore*, ci sembra nello stesso tempo offrire l'ambiente più solido e umano, più miracolosamente vergine e vero, che possa ispirare la fantasia di un cinema il quale cerchi cose e fatti in un tempo e in uno spazio di realtà, per riscattarsi dai facili suggerimenti di un mortificato gusto borghese. I racconti di Giovanni Verga ci sembrano indicare le uniche esigenze storicamente valide: quelle di un'arte rivoluzionaria ispirata a un'umanità che soffre e spera³⁷.

Pourquoi adapter Verga en 1941, soixante ans après la parution de *I Malavoglia* ? L'auteur de *Mastro-don Gesualdo* a été redécouvert par Luigi Russo dans la monographie fondamentale *Giovanni Verga*, publiée en 1919 et qui conditionnera la critique italienne pendant presque 40 ans. Dans cette monographie,

³⁵ *Ibid.* (« Me promenant un jour dans les rues de Catane, et parcourant la plaine de Caltagirone par une matinée de sirocco, je tombai amoureux de Giovanni Verga », NT).

³⁶ Cf. Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 90-91.

³⁷ Mario ALICATA et Giuseppe DE SANTIS, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, « Cinema », VI, n. 127, octobre 1941, p. 217, (« Giovanni Verga n'a pas seulement créé une grande œuvre de poésie, mais il a créé un pays, une époque, une société : à ceux qui croient dans l'art en tant que créatrice de vérité, la Sicile homérique et légendaire des *Malavoglia*, de *Mastro-don Gesualdo*, de *L'Amante de Gramigna*, de *Jeli il pastore* semble pouvoir offrir l'environnement le plus solide et humain, le plus miraculeusement vierge et vrai, qui puisse inspirer l'imaginaire d'un cinéma qui soit à la recherche de choses et de faits dans un espace-temps de réalité, pour se racheter des faciles suggestions d'un goût petit-bourgeois. Les nouvelles de Giovanni Verga nous semblent indiquer les seules exigences historiquement valables : celles d'un art révolutionnaire inspiré à une humanité qui souffre et croit dans le futur », NT).

L'art de l'écrivain sicilien est apprécié tout en faisant abstraction du contexte de la culture du positivisme et du naturalisme dans lequel il était né. Verga tel que Russo l'interprète se situe dans la lignée du romantisme chrétien, dont l'inspirateur est Alessandro Manzoni : l'analyse de la Sicile rurale serait alors le fruit d'une régression romantique dans le monde des primitifs. Les intellectuels antifascistes, parmi lesquels on trouve Alicata et De Santis, s'opposent à cette lecture, en anticipant les critiques de gauche de l'après-guerre (Giuseppe Petronio et Adriano Seroni, entre autre, et plus tard, dans les années 60, Vitilio Masiello), qui mettra en lumière la valeur sociale de l'œuvre de Verga, tout en admettant, presque contre son gré, que l'auteur de *La Lupa* n'est pas un progressiste mais un conservateur ; toutefois, tout compte fait, on peut entrevoir dans son oeuvre des éléments progressistes et, en toile de fond, une forte critique sociale. Verga pouvait alors devenir en pleine époque fasciste un héraut de la liberté, de la critique du pouvoir dominant et surtout d'une littérature réaliste qui permettrait de décrire sans fard les terribles conditions de vie des plus démunis, des exclus, des laissés-pour-compte (Nedda, Rosso Malpelo, Alfio Mosca, pour ne citer que les plus connus).

On ne s'étonnera donc pas alors qu'au tout début de la carrière de metteur en scène de Visconti il y ait trois projets d'adaptation littéraire tirés d'œuvres de Verga : *Jeli il pastore*, *L'amante di Gramigna*, *I Malavoglia* (trois des quatre titres cités par Alicata et De Santis).

De *Jeli il pastore* nous possédons un abrégé tapuscrit³⁸, résultat du travail que Pietro Ingrao, futur député du Parti communiste qui appartenait, à l'époque, au groupe de la revue « Cinema », avait préparé pour Visconti. Ingrao s'autorise très peu d'écarts par rapport au récit originel. La nouvelle de Verga raconte l'histoire d'un jeune pasteur, Jeli, qui a toujours vécu et travaillé tout seul dans les champs, orphelin dès son plus jeune âge. Il a un ami, don Alfonso, 'il signorino', fils de riches. Il tombe amoureux de Mara, fille d'un facteur. Après le départ de la jeune fille qui suit son père dans une autre ferme, Jeli perd son travail à cause d'une distraction et ce n'est que grâce aux bonnes œuvres du père de Mara qu'il retrouve du travail en tant

³⁸ Disponible en consultation auprès de la Fondazione Gramsci de Rome dans le Fondo Visconti, (Fondo Visconti, n.° CR- 027938).

que gardien de brebis. Entretemps, la jeune fille se lie au fils d'un facteur, mais elle est séduite par don Alfonso et les noces sont annulées. Elle propose alors à Jeli de se marier : « Jeli se la condusse a casa, e gli parve che gli avessero dato tutto l'oro della Madonna, e tutte le terre che aveva visto cogli occhi »³⁹.

Aveuglé par la jalousie, à l'occasion d'une fête champêtre où Mara est invitée à danser par Don Alfonso, Jeli tue son rival. Alors qu'il est emmené devant le juge, le jeune homme s'étonne de son emprisonnement.

Tutt'a un tratto come vide che don Alfonso colla bella barba ricciuta e la giacchetta di velluto e la catenella d'oro sul panciotto, prese Mara per la mano per ballare, solo allora, come vide che la toccava, si slanciò su di lui, e gli tagliò la gola di un sol colpo, proprio come un capretto.

Più tardi, mentre lo conducevano dinanzi al giudice, legato, disfatto, senza che avesse osato opporre la menoma resistenza:

Come ! diceva, 'Non dovevo ucciderlo nemmeno ?... Se mi aveva preso la Mara !...'⁴⁰

L'hypothèse d'adaptation d'Ingrao commence avec Jeli qui connaît Mara à l'âge de 13 ans, tandis que, dans sa nouvelle, Verga présente d'abord le personnage d'Alfonso, le compagnon de jeux du petit pasteur et seulement après quelques pages le personnage de Mara. L'ébauche de scénario se termine avec une petite liberté : pas d'ellipse, pas de prolepse du jugement au tribunal ; les derniers mots prononcés par Jeli sont adressés aux soldats qui le conduisent en prison, tout de suite après

³⁹ Giovanni VERGA, *Jeli il pastore* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 2006, p. 166, (« Ieli l'emmena chez lui et il lui sembla qu'on lui avait fait don du tout l'or de la Madone et de toutes les terres que ses yeux avaient vues » , *Ieli, le berger* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, trad. de l'italien par Béatrice Haldas, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 103).

⁴⁰ Giovanni VERGA, *Jeli il pastore* in *Tutte le novelle*, *op. cit.*, p. 172, (« Il regarda Don Alfonso avec sa belle barbe lisse, sa jaquette de velours, sa chaîne d'or au gilet, qui prenait Mara par la main et l'invitait à danser ; il le vit qui allongeait le bras comme pour la serrer contre lui et elle qui le laissait faire. Alors Seigneur, pardonnez- lui, il n'y vit plus clair et lui trancha la gorge d'un seul coup, exactement comme un chevreau. Plus tard, quand on le conduisait devant le juge, lié, défait, n'osant opposer la moindre résistance : Comment, disait-il, je ne devais même pas le tuer ?... puisqu'il m'avait pris Mara » , *Ieli, le berger* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, *op. cit.*, p. 108).

l'assassinat d'Alfonso. Le traitement d'Ingrao qui pioche à pleines mains dans le texte original se présente donc plutôt comme un résumé de la nouvelle de Verga.

Par contre, Visconti a consacré plus de temps à l'adaptation de *L'amante di Gramigna*. Carlo Lizzani, qui enfin mettra en scène sa propre adaptation pour le cinéma en 1969, dira :

La novella è bellissima, ma inevitabilmente bisognava sviluppare certi dati del carattere, arricchirli, imporre delle svolte, cambiare le carte del gioco, altrimenti il film sarebbe diventato monocorde. Una novella gioca proprio su un segmento, su una frazione di sentimenti, e di passioni visti o nella loro acme o nella loro nascita, mentre il romanzo e il film debbono inevitabilmente fare i conti con lo sviluppo di una psicologia. Anche Verga, credo, se ne avesse fatto un romanzo, avrebbe probabilmente impresso a questi personaggi delle svolte piuttosto che coglierli, come in una fotografia, in un momento quasi immobile⁴¹.

D'ailleurs Verga, dans la préface à la nouvelle, affirme n'avoir écrit qu'une ébauche de conte, « brevissimo » et « storico », bref et historique, « un documento umano », un document humain⁴² : l'analyse psychologique des personnages est totalement laissée à l'interprétation des lecteurs. Il existe deux amorces de scénario de *L'amante di Gramigna* : un scénario de 13 pages et un tapuscrit en deux parties de 120 feuilles⁴³. Le tapuscrit et le scénario présentent des différences considérables aussi bien avec la nouvelle de Verga qu'entre eux⁴⁴. Le tapuscrit de treize pages a été

⁴¹ Massimo CARDILLO, *A proposito de L'amante di Gramigna*, interview à Carlo Lizzani, in AA. VV., *Verga e il cinema*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1996, pag. 201, (« La nouvelle est magnifique, mais inévitablement il fallait développer certains aspects du caractère, les étoffer, imposer des tournants narratifs, changer les cartes, sinon le film aurait apparu monocorde. Une nouvelle joue sur un segment, sur une fraction de sentiments et de passions vus ou à leur acmé ou dans leur naissance, tandis que le roman et le film doivent inévitablement faire les comptes avec le développement d'une psychologie. Verga aussi, je crois, s'il en avait fait un roman, aurait probablement imposé à ses personnages des tournants, plutôt que de les surprendre, comme dans une photo, dans un moment quasi immobile », NT).

⁴² Giovanni VERGA, *L'amante di Gramigna* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, op. cit., p. 202.

⁴³ Nous n'avons pu consulter que le tapuscrit déposé auprès de la Fondazione Gramsci, à Rome (la seconde partie, la première étant introuvable).

⁴⁴ Dans le tapuscrit Peppa devient Rosa; on y trouve des soldats français et espagnols (le capitaine de Guiche et le lieutenant Rodriguez, notamment), un soldat italien qui meurt de ses blessures, dans les bras de Rosa. À la fin Gramigna est déporté dans l'île de Pantelleria, loin de Rosa.

confié à la Biblioteca Renzo Renzi de la Cineteca de Bologna par Giuseppe De Santis, coauteur de ce dernier avec Visconti, et à Gian Piero Brunetta, un des plus grands historiens du cinéma italien, qui l'a publié dans un très intéressant volume consacré aux rapports entre Verga et le cinéma⁴⁵. Le document est composé de vingt-sept cadres. L'action se situe en 1900, tandis que Verga situe son récit dans une époque plus indéterminée (« parecchi anni or sono »⁴⁶) : *Vita dei campi* a été publié en 1880.

Résumé du scénario de Visconti et De Santis

Résumé de la nouvelle de Verga

<p>Gramigna, un brigand qui sème la terreur partout, est recherché par les carabinieri. Dans la place principale d'un petit village les habitants ne parlent que du bandit dont ils souhaitent la capture. Un jeune épilectique se dirige vers la maison de Nunzia, une femme mi-sorcière mi-guérisseuse qui connaît les médicaments les plus anciens et les plus secrets. Dans sa maison on va bientôt célébrer le mariage entre sa fille, Peppa, et un riche garçon d'un village voisin ; la future mariée est elle aussi très intéressée aux faits et gestes du brigand Gramigna. Elle finit par se passionner pour cette</p>	<p>L'histoire est située dans la vallée du Simeto, fleuve sicilien, qui traverse la province de Catane. Au centre des événements qui se sont déroulés « parecchi anni or sono », on trouve le bandit Gramigna qui depuis deux mois est recherché par les forces de l'ordre, qui le traquent partout, sans succès. Pendant que la réputation de Gramigna, aussi craint qu'admiré, se propage, Peppa, « una delle più belle ragazze di Licodia »⁴⁹, promise en mariage à <i>compare</i> Finu, un jeune garçon très aisé, renonce à se marier parce qu'elle est tombée amoureuse de Gramigna, qu'elle n'a</p>
--	---

Visconti essaie de justifier le comportement de Gramigna, qui a vu mourir son père sous les coups du facteur du baron, qui l'a surpris dans sa propriété, Cola (le vrai prénom de Gramigna) « non è un brigante : faceva del bene a tutti, prima » (« il n'est pas un bandit ; il faisait du bien à tout le monde, avant », NT), affirme Rosa (cadre 474, p.74).

⁴⁵ AA.VV. *Verga e il cinema*, op. cit., p. 44-48. On pourra lire aussi, du même Gian Piero BRUNETTA et sur le même sujet, le chapitre intitulé *La Sicilia di De Santis e Visconti*, in *L'isola che non c'è*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 147-161.

⁴⁶ Giovanni VERGA, *L'amante di Gramigna* in *Tutte le novelle*, op. cit., p. 203, (« il y a quelques années », *La maîtresse de Gramigna* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 126).

⁴⁹ Giovanni VERGA, *L'amante di Gramigna* in *Vita dei campi*, op. cit., p. 205, (« l'une des plus belles filles de Licodia », *La maîtresse de Gramigna* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 127).

<p>figure légendaire et par refuser son destin tout tracé de future mère de famille. Le jour qui précède les noces la vie du petit village est bouleversée par la nouvelle que le bandit va bientôt être capturé dans une localité voisine, dans un champ de figues de Barbarie, où il est assiégé par les carabinieri. A la veille de son mariage Peppa annonce à sa mère qu'elle ne veut plus se marier avec Rocco, son fiancé ; le curé veut exorciser la jeune exaltée qui déclare qu'elle est tombée amoureuse de Gramigna et qu'elle veut devenir sa femme. Elle s'enfuit pendant la nuit de la maison maternelle et rejoint son héros dans le champ de figues, en prenant soin d'éluder la surveillance des gendarmes. Gramigna accueille Peppa avec méfiance mais, au vu de son dévouement pour lui, il lui propose d'emblée de l'accompagner dans sa fugue, qui va durer pendant des mois. Dans une embuscade Gramigna blesse un jeune soldat qui vient du Nord de l'Italie et qui, malgré les soins prodigués par Peppa, meurt de ses blessures. Le bandit décide alors de se séparer de la jeune femme : il l'aime mais il a besoin de liberté. Elle doit rentrer chez elle : Gramigna profite d'un passage sur un char qui passe tout près du village de Peppa pour l'abandonner pendant son sommeil. Tout de suite après, Gramigna est capturé par les carabinieri et emprisonné. Peppa avant de rentrer chez elle s'attarde dans les alentours de la prison ; sa mère la chasse de la maison, parce que la jeune fille ne veut pas renoncer à Gramigna : « Il mio corredo</p>	<p>jamais rencontré. La mère de Peppa se désespère et arrive à invoquer l'intervention du prêtre du village pour chasser de l'esprit de sa fille la passion pour « quel diavolo di Gramigna »⁵⁰, ce diable de Gramigna. La fille, découvrant que le bandit est assiégé et que les gendarmes s'apprêtent à l'arrêter, s'enfuit de chez elle pour rejoindre Gramigna dans sa cache. Peppa réussit à gagner la confiance du bandit qui décide de la garder avec lui. Les deux s'enfuient, jusqu'à ce que les forces de l'ordre attaquent Gramigna et, après l'avoir grièvement blessé, le ramènent au village pour le montrer comme un trophée à la population. La capture de Gramigna coïncide avec le début des malheurs de la jeune fille et de sa famille ; sa mère doit vendre tous ses biens pour faire face aux frais de procès, tandis que la jeune fille, dans l'opinion populaire, est montrée du doigt comme une voleuse, qui en plus est tombée enceinte. Après la mort de sa mère, Peppa va vivre en ville avec son fils, pour pouvoir rester près de son amant, mais elle découvre qu'il a été transféré sur le continent. Il ne lui reste que continuer à vivre toute seule avec l'obsession de la passion et avec l'étiquette d'« amante di Gramigna ».</p>
---	---

conservalo: un giorno io e Gramigna ci sposeremo ».47 Elle vit sans toit ni loi, toujours tout près de la prison où est incarcéré le bandit. Elle se met au service des carabinieri, en espérant se rendre utile à ceux qui ont le privilège de côtoyer l'homme qu'elle aime. Un jour, on lui donne la possibilité de rendre ses services à l'intérieur de la prison. Elle revoit enfin son aimé et on lui permet de rester auprès de lui, pendant ses derniers jours de vie, avant qu'il ne soit exécuté. Peppa devient, selon les propres mots des villageois, « lo strofinaccio dei Carabinieri »48. Malgré la désapprobation de Gramigna, elle renonce complètement à sa dignité et à sa liberté. Le prisonnier, épris de liberté, réussit à s'évader. Peppa sait où le retrouver : dans une cachette presque introuvable en montagne. Dans sa fuite Gramigna est agressé par un chien errant, qui lui procure une infection. Caché dans son refuge, en proie à une terreur ancestrale face à la maladie, le bandit est aidé par Peppa qui veut le faire soigner par sa mère. Elle réussit à le reconduire au village ; sa mère, au lieu de le soigner, le tue de deux coups de carabine, pour se venger du déshonneur qu'il a jeté sur sa fille et sa famille. Peppa accourt auprès du cadavre de son bien-aimé, révèle à sa mère qu'elle attend un enfant de Gramigna. Quand les carabinieri arrivent, la mère avoue son crime, mais les gendarmes ont l'impression

⁵⁰ Giovanni VERGA, *L'amante di Gramigna* in *Vita dei campi*, op. cit., p. XXX, (« ce diable de Gramigna », *La maîtresse de Gramigna* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 128).

⁴⁷ Quadro 14, p. 47, (« Garde mon trousseau de mariée : un jour je me marierai avec Gramigna » , NT).

⁴⁸ Quadro 19, p. 47, (« la serpillière des carabinieri » , NT).

de se trouver en face d'une folle et emmènent Peppa en prison, en déclarant qu'une histoire d'amour comme celle-là ne pouvait que mal se conclure.	
--	--

Le premier scénario de *L'amante de Gramigna* dans la première partie est assez fidèle à la nouvelle de Verga en ce qui concerne les deux personnages principaux, Peppa et Gramigna. Gramigna est un homme épris de liberté, rétif aux lois de la société, qui choisit une vie solitaire, vécue dangereusement ; Verga ne dit rien sur son âge et son aspect physique, mais on peut deviner qu'il est dans la fleur de l'âge et assez beau. Peppa tombe amoureuse de lui sans l'avoir jamais vu, un *amor de lonh* dans les campagnes de Sicile. Verga sans l'affirmer explicitement (ce n'est pas son rôle d'écrivain vériste) nous fait comprendre que la jeune fille n'est pas une exaltée, une folle : elle est « risoluta »⁵¹, elle sait ce qu'elle veut. L'écart entre la nouvelle et le premier scénario se précise à partir de l'épisode du jeune soldat septentrional (que l'on retrouvera aussi dans le scénario de la Fondazione Gramsci). Visconti et De Santis situent l'action dans une Sicile déjà réunifiée (le jeune soldat fait penser au Cavriaghi de *Il Gattopardo* et au cadavre du soldat mort dans le jardin du Prince dont on parle au début du roman de Tomasi). On assiste, dans la deuxième partie, à une opération de sursaturation romanesque, presque mélodramatique, plus adaptée à un film destiné au grand public. Après quelque temps, Gramigna sera conduit au-delà de la mer et Peppa restera au pays à la disposition des gardes de la prison, en tant que 'strofinacciolo'⁵² (chiffon de caserne, avec une évidente connotation de mépris : elle est considérée moins que rien).

Visconti et De Santis préfèrent donner une seconde chance au brigand, qui réussit à s'évader, quitte à être mordu par un chien enragé et à mourir des coups de revolver tirés par la mère de Peppa. C'est celle-ci qui a droit à un développement

⁵¹ Giovanni VERGA, *L'amante di Gramigna* in *Vita dei campi*, op. cit., p. 206, (« résolue », *La maîtresse de Gramigna* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 128).

⁵² Giovanni VERGA, *L'amante di Gramigna* in *Vita dei campi*, op. cit., p. 210.

original par rapport à la nouvelle. Verga, dans son souci de synthèse, ne développe pas le personnage de la mère, qui reste assez stéréotypé : une femme précocement vieillie qui, à la fin d'une vie qu'on peut imaginer très dure et difficile, croit parvenir à réaliser ses rêves de petite bourgeoise par le mariage de sa fille avec un garçon aisé, qui possède de la terre. Elle semble être obsédée par le trousseau de sa fille, par les anneaux d'or, par les pendentifs qui arrivent jusqu'aux épaules : avant de mourir de privations elle devra s'en débarrasser pour payer les avocats de sa fille.

Dans le scénario conservé à la Bibliothèque du Musée du cinéma de Bologne, Nunzia, la mère, joue, par contre, un rôle très important : elle a un métier, sorcière-guérisseuse, comme on l'a déjà dit, et c'est en s'adressant à elle pour qu'elle guérisse son fiancé que Peppa provoque involontairement la mort de Gramigna, tué pour avoir brisé les rêves de respectabilité et de bien-être d'une vieille femme. Le personnage de la mère est le plus intéressant parce qu'il est créé presque de toutes pièces par la fantaisie de Visconti et De Santis (si on se souvient du fait que ce dernier sera le metteur en scène et l'auteur de *Riso amaro* en 1949, on serait tenté de lui attribuer la création de ce personnage, qui peut rappeler le personnage de Silvana, la mondina protagoniste du film). Mais elle préfigure aussi les personnages de mères fortes et castratrices : la mère de Rocco, la mère de Ludwig, la femme de Richard Wagner, Cosima, dans le film consacré au Prince de Bavière. Rosaria Parondi, la mère de Rocco et de ses frères, aura la même détermination dans la défense de l'aisance et du statut social qu'elle croit avoir atteints à Milan. L'absence du père est un autre détail qui peut avoir intéressé le metteur en scène de *Bellissima*, *Rocco e i suoi fratelli*, *L'innocente*, pour ne citer que trois films, où le père est absent ou manque d'autorité. L'importance de la mère de Peppa est telle que les deux scénaristes lui confient la responsabilité de tuer Gramigna ; Verga préfère terminer la nouvelle avec un final ouvert, même si privé de toute perspective, positive ou négative.

Le destin du scénario de Visconti et De Santis est assez connu : le ministre du MinCulPop (Ministère de la culture populaire) Alessandro Pavolini rejeta le scénario de *L'amante di Gramigna* en y écrivant dessus : « Basta con questi

briganti » - assez avec ces brigands -, exprimant ainsi sa crainte (et surtout celle de Mussolini) que le cinéma donne une image négative de l'Italie⁵³.

Visconti, contraint d'abandonner son projet (il avait déjà choisi ses interprètes principaux, Massimo Girotti et Luisa Ferida), se tourne enfin vers l'adaptation de *The Postman Always Rings Twice*, dont Renoir, comme on l'a déjà dit, lui avait offert une traduction en français. Pourquoi alors Cain et pas Verga ? Les temps peut-être n'étaient pas encore mûrs pour adapter Verga selon les orientations de ses camarades de *Cinema*.

Noi volevamo cominciare con Verga. Ma, costretti ad accantonare Verga, avremmo potuto partire da un pretesto narrativo : un fatto di cronaca, ad esempio, se i giornali li avessero riportati. Ricordo le lunghe discussioni che avevamo tra noi: era un quadro dell'Italia che volevamo rendere ⁵⁴.

En d'autres mots, une réaction à l'attitude du régime, symbolisée par les mots cités du ministre Pavolini qui ne voulait pas de représentation négative de la société italienne. Pourtant *Ossessione* parvient à échapper aux mailles de la censure et Pavolini peut-être aura-t-il regretté sa décision de ne pas avoir autorisé le tournage de *L'amante di Gramigna* : bien plus dangereux est le portrait de l'Italie profonde, contemporaine que dépeint le premier long-métrage de Visconti, avec ses deux protagonistes qui n'ont pas l'intention de s'adapter aux règles sociales dominantes, qui ne veulent pas se résigner au conformisme ambiant, avec le personnage très ambigu du Spagnolo, qui représente la lutte pour la liberté (il a très probablement

⁵³ Selon le témoignage de Gianni PUCCINI, que l'on peut lire dans un article intitulé *Il venticinque luglio del cinema italiano*, publié dans « Cinema nuovo », n. 24, décembre 1953, p. 341, il aurait aperçu au Ministère de la culture populaire, dont Alessandro Pavolini était le ministre, le script de l'adaptation de *L'Amante di Gramigna*, avec en-dessus une remarque du Ministre écrite en gros crayon rouge qui disait : « Basta con questi briganti ».

⁵⁴ Luchino VISCONTI, *Vita difficile del film "Ossessione"*, interview parue dans « Il Contemporaneo », supplément à la revue « Rinascita », n. 17, 24 maggio 1965, (« Nous aurions souhaité commencer avec Verga. Mais, contraints de mettre Verga de côté, on aurait pu partir d'un prétexte narratif : un fait divers, par exemple, si jamais les journaux en avaient pu parler. C'était plutôt la façon de développer l'anecdote qui nous intéressait. Je me souviens de longues discussions qu'on avait entre nous : c'était une image vraie de l'Italie qu'on voulait donner », NT).

participé à la guerre civile espagnole, du bon côté), mais surtout (et on ne l'a pas toujours assez souligné) la transgression des rôles sexuels : il n'est pas nécessaire d'être un adepte du deuxième degré pour voir dans le comportement du personnage des composantes qui renvoient aux codes des relations homosexuelles.

Cain n'est pas l'écrivain américain le plus apprécié de la littérature des années 30 ; Cesare Pavese avait exprimé sa grande admiration pour son œuvre, dont quelques lecteurs perçoivent l'influence dans *Paesi tuoi* et *Il compagno*, mais aujourd'hui, si ce n'était pour les nombreuses adaptations de quelques-unes de ses œuvres⁵⁵ et pour les rééditions, comme celles de la maison d'édition Adelphi en Italie, publiées suite au succès des adaptations, Cain en tant qu'écrivain serait déjà tombé dans l'oubli. *Ossessione* met en scène Gino Costa, un chômeur vagabond, qui s'arrête dans un café-garage-station d'essence au bord de la route. Il y rencontre Giovanna, la jeune épouse de Giuseppe Bragana, le patron de la trattoria, un homme aisé, rustre et bedonnant. Entre Gino et Giovanna, c'est le coup de foudre. Le soir même les deux, profitant de l'absence de Bragana, deviennent amants. Gino proposera à Giovanna de partir avec lui mais de peur de retomber dans la misère connue autrefois, la jeune femme décide de retourner auprès de son mari, laissant Gino continuer sa route. Dans un train, il rencontre le Spagnolo (l'Espagnol), un jeune vagabond, rescapé de la guerre civile d'Espagne - on peut supposer. Gino et le Spagnolo arrivent à Ancône ; Gino voudrait s'embarquer. Ce n'est que plus tard que Gino retrouve Giovanna et Bragana lors de la foire à Ancône. Le patron de la trattoria convainc Gino de revenir à l'auberge : sur le trajet du retour les deux amants tuent le mari et masquent leur crime en feignant un accident. Ce meurtre qui devrait les rapprocher les sépare : Gino, pensant que Giovanna s'est servie de lui pour tuer Bragana et toucher ainsi l'argent de l'assurance, part avec une jeune prostituée, Anita, rencontrée à Ferrare. Mais rapidement, les deux amants se réconcilient (de plus Giovanna lui annonce sa grossesse) et, sachant qu'ils sont surveillés, ils décident de s'enfuir. Durant leur voyage, la voiture dérape et Giovanna est tuée.

⁵⁵ *The Postman Always Rings Twice* a eu droit à six versions et *Mildred Pierce* à deux, une pour le cinéma et une très récente pour la télévision.

Comme il le fera pour *La terra trema*, le critique italien Lino Micciché effectue une comparaison très fouillée entre le roman de Cain et le film de Visconti ⁵⁶, en balayant le lieu commun (que le cinéaste, à vrai dire, n'a jamais contribué à démentir), très diffusé, d'un emprunt viscontien très anecdotique à sa source littéraire. Le critique démontre que le metteur en scène, malgré la différence des lieux (la Californie, dans un cas ; la Plaine du Pô, dans l'autre) est assez fidèle à la narration de l'écrivain américain, surtout dans la première partie du film⁵⁷ et, comme il le fera de manière bien plus systématique dans son deuxième opus, il emprunte, outre quelques scènes et situations, des fragments de dialogue. C'est pour cette raison que l'on pourrait parler d'une sorte de plagiat, auquel nous avons déjà fait allusion, de la part de Visconti. Mais comment passe-t-on de Gramigna à Gino Costa, de Peppa à Giovanna Bragana ? Ils ont en commun l'*ossessione* : Gramigna pour la liberté, Peppa pour Gramigna, Gino et Giovanna l'un pour l'autre et tous les deux pour Bragana, avant et après l'assassinat. Peppa partage avec Giovanna l'attraction pour le bandit, pour le vagabond sans racines, pour l'homme à l'état brut, pour qui elles sont disposées à renoncer à une tranquille vie de petites bourgeoises. Giovanna aussi, tout comme la Peppa du scénario de *L'amante di Gramigna* est résolue, elle sait ce qu'elle veut, et ce qu'elle veut elle le veut avidement. Gino comme Gramigna refuse de se conformer aux lois de la société, aux rôles déjà définis (avoir un poste fixe, se marier, devenir un bon père de famille) ; lui aussi est un a-social, mais contrairement à Jeli, et comme Gramigna, il sait très bien ce que la société attend de lui et quels sont les lois et les codes de conduite qui la régissent.

Dans une lettre publiée en 1965, vingt-quatre ans après la première projection d'*Ossessione*, Mario Alicata, un des auteurs du scénario, écrivait :

⁵⁶ Lino MICCICHÉ, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 21-68.

⁵⁷ On peut rappeler les similitudes entre l'entrée en scène de Frank, le protagoniste masculin du roman américain, et celle de Gino, l'embauche de Frank et de Gino en tant que mécaniciens, la séduction de Cora, la protagoniste féminine du roman, et de Giovanna de la part de deux hommes, en l'absence de leurs partenaires respectifs, les ressemblances dans les vécus du mariage avec deux hommes qu'elles méprisent de la part de Cora et Giovanna, les projets de maternité, les idylles, marin chez Cain, fluvial chez Visconti, des deux couples, avant les dénouements tragiques.

Luchino propose di «rifare in italiano» *Il postino suona sempre due volte*, che egli aveva visto ridotto in francese (tutti gli altri di noi non conoscevano il film). Leggemmo il romanzo, chi più chi meno. Poi, insieme, ne ricavammo il tema centrale: una bella giovane, sposa di un marito anziano e brutto, che si innamora di un giovane capitato per caso nel loro esercizio, e poi l'assicurazione, l'assassinio e la morte per incidente durante la fuga. E sempre insieme ci cominciammo a lavorare, con un comune apporto alla questione dell' « ambiente italiano », con un maggiore apporto di Luchino alla scelta del « paesaggio » (la pianura padana alla quale Gianni Puccini – marchigiano - fece aggiungere Ancona) e con un maggiore apporto di De Santis, Puccini e mio ai riferimenti « politici » (« lo spagnolo », ecc.). Bada che nel soggetto e nella sceneggiatura « lo spagnolo » era tutt'altro personaggio di quello che poi Luchino finì col creare nel film, e che questo vale un po' per tutto il film, che, nella sceneggiatura, era meno *sfatto*, anche se forse non meno *immotivato* in tante sue parti. Credo che i limiti del film non sfuggivano a nessuno di noi: ma credo che in tutti noi c'era la consapevolezza che si trattava per l'Italia, di un film nuovo che noi (Puccini, De Santis, io) sentivamo fortemente legato alla polemica che conducevamo allora su «Cinema » per un ritorno alla *verità italiana*⁵⁸.

Selon le projet des scénaristes qui signèrent avec Visconti le script de son premier film, *Ossessione* aurait dû marquer un retour à la *vérité italienne*, dans le sens qu'en s'inspirant du naturalisme des œuvres de Verga et des films de Carné, de Duvivier et de Renoir le metteur en scène aurait marqué un nouveau tournant dans le cinéma italien, dominé par les films des *telefoni bianchi*, un sous-genre cinématographique qui eut un grand succès entre 1936 et 1943, qui était fait de

⁵⁸ La lettre, adressée à Pio Baldelli, est publiée dans Pio BALDELLI, *Luchino Visconti*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973, p. 23, (« Luchino proposa de 'refaire en italien' *The Postman Always Rings Twice*, qu'il avait vu dans la version française [celle de Pierre Chenal, *Le dernier tournant*, 1939] (aucun parmi nous ne connaissent le film). Nous avons lu le roman, qui plus, qui moins. Après, tous ensemble, nous en avons obtenu le thème central ; une belle femme, mariée avec un homme vieux et laid, qui tombe amoureuse d'un jeune homme arrivé par hasard dans leur établissement, et, après, l'assurance sur la vie, le meurtre et la mort par accident pendant la fuite. Toujours unis on commença à y travailler, avec des contributions communes à la question du 'milieu italien', avec un apport plus important de la part de Luchino quant au choix du paysage (la plaine du Pô à laquelle Puccini, originaire des Marches, fit ajouter Ancône) et avec une contribution majeure de la part de De Santis, Puccini et moi-même aux références politiques (le personnage du Spagnolo, etc.). Il faut tenir compte du fait que dans le sujet et dans le scénario le Spagnolo était tout autre personnage par rapport à celui que Luchino finalement créa dans le film et que ce discours vaut pour tout le film qui dans le scénario était moins *désagrégé* mais non moins injustifié. Je crois que nous étions tous au courant des limites du film ; mais je crois que nous étions tous conscients qu'il s'agissait pour l'Italie d'un film nouveau qui pour nous (Puccini, De Santis et moi) était fortement lié à la polémique que nous conduisions alors sur « Cinema » pour un retour à la *vérité italienne* », NT).

comédies assez légères qui montraient une Italie prétendument riche, moderne et heureuse. Ce qu'Alicata n'arrive pas à admettre c'est qu'il n'y avait pas une seule *vérité italienne* et que la vérité de Visconti ne coïncidait pas nécessairement avec celle de ses amis de *Cinema*. Nous ne doutons pas de la sincérité des idées politiques du metteur en scène, mais on ne peut pas en même temps ne pas tenir compte de sa sensibilité d'aristocrate et de son penchant homosexuel. Le personnage du Spagnolo, en ce sens-là, est essentiel : celui qui dans le projet de Alicata, De Santis, Puccini aurait dû être un symbole de la lutte pour la liberté et contre les dictatures (un prolétaire qui avait participé à la guerre civile en Espagne, qui était retourné en Italie, qui faisait le vagabond pour diffuser l'idéal socialiste, selon les intentions de Alicata⁵⁹) devient entre les mains de Visconti un personnage ambigu et subversif, sans doute, mais davantage dans la sphère sexuelle que dans celle de la politique (même si aujourd'hui on rétorquerait à cette affirmation qu'il ne s'agit pas de deux domaines séparés). Mario Alicata exprimera sa déception tout de suite après la sortie du film : « Ora so che quel film 'è falso' [...] La mia 'vergogna' non è di avere fatto quel film in quel modo invece che in un altro'. Ma è di averci creduto e, specialmente, d'essere stato orgoglioso di quel lavoro »⁶⁰. Le retour à la *vérité italienne* est, bien entendu, aussi une référence au retour aux sources littéraires viscontiennes les plus authentiques, à Verga plutôt qu'à d'Annunzio, qui avec ses épigones (Gianna Peverelli, Guido da Verona, Lucio D'Ambra, pour ne citer que trois exemples) domine encore le goût du grand public. On peut partiellement partager l'opinion de Gianni Rondolino qui explique que le premier film de Visconti est « molto lontano [...] dal verismo di Verga »⁶¹, mais dans *Ossessione* nous pouvons percevoir son influence (après plus d'un an consacré aux projets d'adaptation d'œuvres de l'écrivain sicilien, Visconti ne pouvait pas avoir oublié son

⁵⁹ Je reprends le témoignage d'Alicata, cité dans le livre AA.VV., *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Venezia, Marsilio, 1966, p. 186.

⁶⁰ Mario ALICATA, *Lettere e taccuini di Regina Coeli*, Torino, Einaudi, 1977, p. 132, (« Maintenant je sais que ce film est faux. [...] Je n'ai pas honte d'avoir fait ce film d'une façon plutôt que d'une autre. J'ai honte d'y avoir cru et, surtout, d'avoir été fier d'y avoir travaillé », NT).

⁶¹ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 131-132, (« très lointain [...] du verisme de Verga », NT).

enseignement), dans le sens où le film peut être lu comme le premier chapitre d'un *Ciclo dei vinti*, où Gino et Giovanna seraient les représentants

dei deboli che restano per via [...] dei vinti che levano le braccia disperate [...] dei vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, [che hanno partecipato a] la lotta per l'esistenza pel benessere, per l'ambizione⁶².

Giovanna ne veut pas renoncer à la trattoria et à la respectabilité de petite bourgeoise qui va avec et en ce sens elle peut rappeler la mère de Peppa. A la place d'Acì Trezza on trouve la plaine du Pô brûlée par le soleil, un territoire plus familier à un milanais ; il n'y a pas de marins et de pêcheurs, mais des laissés-pour-compte, des rescapés, des vagabonds qui voudraient s'arrêter quelque part. Quelques aspects qu'on peut lier à un esthétisme d'origine d'annunzienne sont déjà présents, même si cet esthétisme concerne des milieux défavorisés : un goût un peu trop prononcé, une insistance un peu trop appuyée sur les murs délabrés et les maillots troués (la beauté de la laideur), que l'on retrouvera dans les films suivants, jusqu'à *Lo straniero*. Il y a là un thème révélateur du jeune aristocrate : l'attrait du monde des misérables et des hommes qui l'incarnent. Gino partage avec les personnages des romans d'annunziens l'incertitude des sentiments amoureux : il oscille entre plusieurs possibilités d'amour (Giovanna, le Spagnolo, la danseuse Anita) avant de céder définitivement à l'obsession pour Giovanna jusqu'au drame final, une passion qui renvoie à des amours comme celles décrites dans *Trionfo della morte*. Le titre du film aussi aurait pu être celui d'une nouvelle ou d'un roman de d'Annunzio.

Loin de Verga, peut-être, mais « vicino al naturalismo critico di Renoir »⁶³, dont Visconti a été en 1936 le troisième assistant sur *Une partie de campagne* et qui lui a fait découvrir le communisme, le naturalisme et le roman de Cain. Outre la dette évidente envers le style de Renoir et le cinéma français des années 30, on peut retrouver des ressemblances, plus ou moins fortuites, entre le moyen-métrage

⁶² Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 2006., p. 6-7, (« Les âmes lasses qui tombent au bord du chemin, à ceux qui sont épuisés aux vaincus qui lèvent les bras désespérés des vaincus que le courant a abandonnés sur la rive, après les avoir roulés et noyés... la lutte pour l'existence, le bien-être et l'ambition » , *Les Malavoglia*, traduit de l'italien par Maurice Darmon, Paris, Gallimard, 1997, p. 5).

⁶³ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 132. (« Tout près du naturalisme critique de Renoir », NT).

renoirien et le premier film de Visconti : le fleuve (la Seine- ou, plus exactement le Loing- et le delta du Pô ; les scènes d'amour au bord de la rivière ; l'attraction physique évidente qu'ont les deux metteurs en scène pour leurs principaux interprètes : Sylvia Bataille, pour le français, Massimo Girotti – et, dans une moindre mesure, Clara Calamai – pour l'italien). Ce qui les différencie nettement est, par contre, le contexte historique : Renoir filme *Une partie de campagne* en pleine ébullition sociale, dans une période caractérisée par les réformes introduites par le gouvernement du Front Populaire, notamment la diminution du temps de travail, les congés payés et les nationalisations ; Visconti, au contraire, tourne son premier film durant la période la plus obscure et la plus tragique de la dictature fasciste, celle de la République de Salò.

Ossessione, à notre avis, est le film le plus réaliste - ou naturaliste, si l'on préfère - de Visconti, mais, exception faite pour le personnage du Spagnolo, le moins profondément viscontien. L'aristocrate milanais n'arrivera jamais, malgré ses efforts et ceux de ses amis du Parti communiste, à être « terra coi terrigeni, mondano coi mondani »⁶⁴, comme Verga, selon la célèbre formule de Gianfranco Contini, et à s'identifier pleinement avec des personnages qui n'appartiennent pas à son milieu. On peut, à ce propos, rappeler le jugement du critique André Bazin, à propos de *La terra trema* : « Ce grand aristocrate, artiste jusqu'au bout des ongles, fait tout de même du communisme, si j'ose dire, synthétique »⁶⁵. *L'artificio della regressione* ne convient pas à Visconti. D'ailleurs, comme dit Alberto Asor Rosa dans *Scrittori e popolo*, où il analyse les rapports entre la production littéraire et l'image du peuple travailleur et les liens entre les intellectuels et le peuple : « Un intellettuale

⁶⁴ Gianfranco CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 320. Nous proposons ici la citation complète: « E nelle parti più villerecce del *San Pantaleone* il dialogo è vernacolare e si stacca dal parlato, rompendo la suprema unità che è del Verga più alto, mondano coi mondani, ma terra coi terrigeni. », (« Et dans les parties les plus paysannes de *San Pantaleone* le dialogue est vernaculaire et se démarque de la langue parlée, brisant la suprême unité qui est le trait de Verga à son plus haut, mondain chez les mondains, mais terre chez les terrigènes » , NT).

⁶⁵ André BAZIN, *La terre tremble*, op. cit.

progressista è molto più simile ad un intellettuale conservatore che ad un qualsiasi operaio »⁶⁶. Encore plus un aristocrate milanais, quoique communiste.

⁶⁶ Alberto ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1988, p. XII-XIII, («Un intellectuel progressiste ressemble davantage à un intellectuel conservateur qu'à un ouvrier», NT).

I Malavoglia

2.1 Vérité et discipline

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani - che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano — non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, « bruciati », ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria. Molte cose nacquero da quel clima, e anche il piglio dei miei primi racconti e del primo romanzo⁶⁷.

⁶⁷ Italo CALVINO, Prefazione 1964 a *Il Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti, I*, Milano, Mondadori, 2005, p. 1186, (« L'explosion littéraire pendant ces années- là en Italie fut, avant qu'un fait artistique, un fait physiologique, existentiel, collectif. Nous avons vécu la guerre et nous, les plus jeunes, qui avons juste à temps eu la possibilité d'être partisans – nous ne nous en sentions pas écrasés, vaincus, « brûlés », mais gagnants, poussés par la charge propulsive de la bataille qui venait de s'achever, porte-parole exclusifs de son héritage. Pourtant, il ne s'agissait pas d'optimisme facile, ou d'euphorie gratuite ; bien au contraire: ce dont nous nous sentions dépositaires était un sens de la vie comme quelque chose qui peut recommencer à zéro, une inquiétude problématique générale, y compris notre capacité de vivre le déchirement et la ruine; mais l'accent que nous y mettions était d'une gaieté audacieuse. Beaucoup de choses naquirent de ce contexte, ainsi que l'audace de mes premiers récits et du premier roman », NT).

La description de l'atmosphère d'enthousiasme collectif des intellectuels italiens après la fin de la guerre, faite retrospectivement par Italo Calvino, dans la préface à la réédition de *I sentieri dei nidi di ragno* en 1964, pourrait être souscrite aussi par Luchino Visconti. Cinq années vont s'écouler entre *Ossessione* et *La terra trema*. Ce sont cinq années pendant lesquelles Visconti assied sa popularité dans le monde culturel italien en tant que metteur en scène de théâtre, sous le signe de la transgression et de la subversion des codes en vigueur. Visconti, presque sans expérience préalable, sans une connaissance approfondie des techniques théâtrales, fait irruption dans le milieu du théâtre italien, en le révolutionnant et en imposant une nouvelle manière de vivre l'expérience du spectacle. Cette pratique artistique provoque de vives réactions, aussi bien d'enthousiasme que de rejet, à cause du réalisme des sujets choisis (la violence des rapports familiaux – *Les parents terribles* de Jean Cocteau ; l'homosexualité – *Adam* de Maurice Achard ; la brutalité de la misère due à la crise économique – *Tobacco road* d'Erskine Caldwell) et de leur représentation.

Pour mieux comprendre la révolution opérée par le metteur en scène, on peut se fier à ses propres mots :

Fare del teatro vent'anni fa in Italia era difficile per tutti, ma straordinariamente affascinante, anche. C'era tutto da fare, tutto da scoprire. Le nostre erano bellissime battaglie, e ogni volta c'era la sensazione impagabile di fare un discorso nuovo, di rompere qualcosa. Davamo testi di Anouilh, di Sartre, di Brecht, ed era sempre una grande scoperta. [...]. Un po' alla volta scomparvero molte sgradevoli consuetudini che sembravano indispensabili. Io fui il primo, credo, ad abolire il suggeritore. E oggi è un fatto che questo antico personaggio della scena italiana non si vede più, nemmeno negli spettacoli di terz'ordine. Un'altra battaglia, vent'anni fa, la feci con il pubblico : poco puntuale nell'arrivare in sala, poco riguardoso verso il nostro lavoro, insomma poco teatrale. Andava rieducato, e subito. Fu così che decisi di non consentirgli di arrivare più in ritardo. [...] Più che un lavoro d'invenzione, da principio il nostro fu

un lavoro di ripulitura. Bisognava mettere in ordine sul palcoscenico, imporre una disciplina di tipo nuovo agli attori, e dare allo spettacolo una precisa impronta di verità.

Peut-être vaut-il la peine de remarquer qu'une révolution pareille avait été déclenchée sur les planches de La Scala par Arturo Toscanini exigeant un public qui n'allât pas à Opéra que pour se montrer, regarder et bavarder, mais exclusivement pour écouter la musique et suivre l'action, et qu'une collaboration entre le metteur en scène communiste et le directeur anti-fasciste fut envisagée pour la mise en scène de *Falstaff* à La Piccola Scala lors d'un prétendu retour à la direction de Toscanini. Lequel, toutefois, comme Greta Garbo lors de l'offre du rôle de la reine de Naples pour la réalisation de la *Recherche*, ne combla pas le désir de Visconti et mourut en janvier 1957 sans être jamais revenu sur le podium.

Per questa stessa esigenza, in quegli anni, il cinema ebbe una stagione straordinariamente vitale. Ed era abbastanza logico che anche il teatro, respirando l'aria di quel momento, sentisse il bisogno di una maggiore autenticità. Occorreva eliminare il pressapochismo, esigere che la buona recitazione non fosse limitata ai principali attori [...] Fin da principio io fui convinto che anche gli attori più dotati avessero bisogno, per recitare in questo teatro nuovo, di avere intorno un'atmosfera di autenticità. Da principio la cura che mettevo nella messinscena suscitò molte perplessità, forse anche molte ironie, ma gli attori più intelligenti capirono cosa significasse quella mia pretesa di avere sulla scena cose vere, precise, esatte.

Fu così che nacque, sul mio conto, la leggenda del regista incontentabile, terrore degli impresari e dei padroni di teatro. Sulla cura che io mettevo nell'allestimento di uno spettacolo c'è tutta una divertente ma falsa aneddotta. Quel matto di Visconti, si diceva, vuole i gioielli veri di Cartier, vuole i rubinetti che buttano acqua vera, vuole vero profumo francese dentro i flaconi appoggiati sul tavolo da toilette, vuole lini di Fiandra sui letti [...]. Quali furono le ragioni di quel successo? Il pubblico ebbe la sensazione di assistere a qualcosa di assolutamente nuovo. Fu l'estremo realismo della messinscena e della recitazione a coglierlo di sorpresa : nessuno immaginava che si potesse recitare con tanta verità⁶⁸.

⁶⁸ Luchino VISCONTI, *Vent'anni di teatro*, « L'Europeo », n.13-14, marzo 1966, (« Faire du théâtre il y a vingt ans en Italie était difficile pour tout le monde, mais aussi extrêmement fascinant. Tout était à refaire, tout à découvrir. Les nôtres étaient de magnifiques batailles et chaque fois on

Deux mots-clé ressortent de la réflexion de Visconti sur sa façon de faire du théâtre : vérité et discipline. Vérité dans le jeu des acteurs, plus authentique, dans le choix des textes à représenter, dans le choix des objets qui font partie de la mise en scène, qui ne doivent pas être de simples éléments décoratifs, mais contribuer à l'impression d'authenticité. Pour obtenir la vérité il faut qu'il y ait de la discipline : dans le jeu des acteurs, évidemment, mais aussi dans le comportement des spectateurs, qui doivent prendre au sérieux la représentation qui leur est proposée et ne pas la confondre avec un vide rituel bourgeois, où le spectacle n'est qu'un arrière-plan interchangeable des soirées mondaines.

Il y a des curieuses ressemblances avec l'attitude de d'Annunzio en tant que metteur en scène de théâtre, une de ses nombreuses activités : lui aussi était conscient de la nécessité de renouveler profondément non seulement la dramaturgie, mais aussi et peut-être encore plus, la pratique du spectacle et les habitudes obsolètes du milieu

éprouvait la sensation inestimable de faire un discours nouveau, de briser de mauvaises habitudes. On proposait des textes d'Anouilh, de Sartre, de Brecht et c'était toujours une grande découverte [...]. Peu à peu disparurent plusieurs coutumes qui semblaient indispensables. Je fus le premier- je crois- à abolir le souffleur. Aujourd'hui tout le monde trouve normal que cet ancien personnage de la scène italienne n'existe plus, même pas dans les spectacles de dernier ordre. Il y a vingt ans j'ai affronté une autre bataille avec le public : presque jamais à l'heure au début du spectacle, peu respectueux envers notre travail : en somme, peu théâtral. Il fallait le rééduquer, et tout de suite. Je décidai alors de ne plus lui permettre d'arriver en retard [...]. Plutôt qu'un travail d'invention, au début le nôtre était un travail de 'nettoyage'. Il fallait mettre de l'ordre sur la scène, imposer une discipline nouvelle aux acteurs et donner au spectacle une marque précise de vérité. Pour cette même exigence, dans ces années-là, le cinéma a vécu une saison d'une vitalité extraordinaire. Et c'était assez logique que le théâtre aussi, en respirant l'air de cette époque, éprouvât le besoin d'une plus grande authenticité. Il était nécessaire d'éliminer l'approximation, d'exiger que tous les rôles, non seulement les principaux, soient bien récités. Tout de suite, j'étais convaincu que même les acteurs les plus doués avaient besoin, pour jouer dans ce nouveau type de théâtre, d'avoir autour d'eux une atmosphère d'authenticité. Au début le soin que j'appliquais à la mise en scène suscita plusieurs perplexités, peut-être aussi beaucoup d'ironie, mais les acteurs les plus intelligents ont compris ce que voulait dire ma prétention d'avoir sur la scène de vrais objets, précis, exacts. C'est ainsi que se propagea la légende du metteur en scène trop exigeant, la terreur des imprésarios et des directeurs de théâtre. [...] Quelles furent les raisons de ce succès ? Le public eut la sensation d'assister à quelque chose d'absolument nouveau. Il fut cueilli par surprise par l'extrême réalisme de la mise en scène et du jeu des acteurs : personne ne s'imaginait que l'on pouvait jouer avec tant de vérité », NT).

théâtral italien. Lui aussi soignait méticuleusement la scénographie et récréait soigneusement le milieu et les costumes⁶⁹.

Les cinq années qui séparent *Ossessione* de *La terra trema* sont celles de la fin de la seconde guerre mondiale et de la dictature fasciste : les jeunes comme Calvino et Visconti ne se sentent pas « écrasés, vaincus, brûlés, mais vainqueurs » (et n'oublions pas que sur la dichotomie « vaincus/vainqueurs » Visconti axe le système des personnages de ses films jusqu'à *Rocco e i suoi fratelli*, selon la célèbre et heureuse définition déjà citée de Guido Aristarco, un des plus attentifs spécialistes des premiers films du cinéaste)⁷⁰.

Le temps est alors venu pour retourner au cinéma et pour reprendre en main le projet d'adaptation de *I Malavoglia*. Il nous faut revenir à l'article de 1941, déjà cité, et le retranscrire *in extenso* :

A me, lettore lombardo abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana, il mondo primitivo e gigantesco dei pescatori di Aci Trezza e dei pastori di Marineo era sempre apparso sollevato in un tono immaginoso e violento di epopea: ai miei occhi lombardi, pur contenti del cielo della mia terra che è “così bello quand' è bello” la Sicilia di Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, un'isola di avventure e di fervide passioni, situata immobile e fiera contro i marosi del mar Jonio. Pensai così a un film sui *Malavoglia*. Da quando ho deciso di non scartare questo pensiero come il frutto improvviso di una commozione solitaria, ma di cercare in tutti i modi di realizzarlo, gli intimi dubbi, i suggerimenti della prudenza, il conto delle difficoltà hanno sempre ceduto dinanzi all'entusiasmo di potere dare una realtà visiva e plastica a quelle figure eroiche che hanno del simbolo tutta la forza allusiva e segreta senza averne l'astratta e rigida freddezza. Poi mi ha confortato il pensiero che anche al lettore comune, anche ad un primo contatto superficiale, la potenza e la suggestione del romanzo verghiano appaiono tutte appoggiate sul suo *intimo e musicale ritmo*; e che la chiave di una realizzazione cinematografica dei *Malavoglia* è forse tutta qui, cioè nel tentare di risentire e cogliere la magia

⁶⁹ Sur d'Annunzio metteur en scène, nous renvoyons à l'étude, très détaillée, de Paolo BOSISIO, *D'Annunzio e lo spettacolo*, in AA. VV., *D'Annunzio moderno? Forse che si forse che no*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 299.

⁷⁰ Au Colloque de Fiesole qui eut lieu entre le 27 et le 29 juin 1966, Guido ARISTARCO présenta une relation intitulée *L'opera di Visconti nella storia del cinema e della cultura italiana*, dans laquelle il développa cette théorie, maintenant in AA. VV. *L'opera di Luchino Visconti : Atti del Convegno di Studi – Fiesole 27-29 giugno 1966*, s.l. , s.e., 1969.

di quel ritmo, di quella vaga bramosia dell'ignoto, dell'accorgersi che non si sta bene e si potrebbe stare meglio, che è la sostanza poetica di quel giuoco di destini che si incrociano senza incontrarsi mai, dalla tragica beffa dei lupini marci all'amore senza speranza di comare Mena, alla morte senza giustizia di Luca, all'ultimo disperato abbandono di 'Ntoni. Un ritmo che dà il tono religioso e fatale dell'antica tragedia a questa umile vicenda della vita d'ogni giorno, a questa storia fatta apparentemente di scarti, di rifiuti, di cose senza importanza, a questo brano di 'cronaca' paesana, incorniciato tra il rumore monotono delle onde che si abbattono sui faraglioni e il canto incosciente e beato di Rocco Spatu che è sempre il primo ad incominciare la sua giornata perché è l'unico ad avere carpito il segreto di non pagare in sofferenze, in lagrime e sudore l'esistenza che gli è stata assegnata dal destino. Non sembri strano che parlando di una eventuale realizzazione cinematografica io insista tanto su elementi sonori quali il fragore del mare, il suono della voce di Rocco Spatu, o l'eco del rumore del carro di compare Alfio che non si ferma mai: perché voglio subito avvertire che se un giorno avrò la fortuna e la forza di realizzare il film sognato sui *Malavoglia*, la giustificazione più valida per il mio tentativo sarà certo l'illusione che in un'ora lontana toccò il mio animo dandomi la convinzione che per tutti gli spettatori come per me stesso il solo suono di quei nomi- padron 'Ntoni Malavoglia, Bastianazzo, la Longa, sant'Agata, "La Provvidenza"- e di quei luoghi- Aci Trezza, il Capo dei Rotolo, la Sciara,- servirà a spalancare uno scenario favoloso alla nostra umana carità ⁷¹.

⁷¹ Luchino VISCONTI, *Tradizione e invenzione, op. cit.*, p. 78-79, (« Pour moi, lecteur lombard, habitué par tradition à la rigueur limpide de l'imagination manzonienne, le monde primitif et gigantesque des pêcheurs d'Aci Trezza et des pasteurs de Marineo m'avait toujours paru soulevé par le souffle imaginaire et violent de l'épopée : à mes yeux lombards, pourtant satisfaits du ciel de ma terre, « qui est tellement beau quand il est beau », la Sicile de Verga était apparue comme l'île d'Ulysse, une île d'aventures et de passions ferventes, immobile et sauvage face aux lames de la mer Ionienne.

J'ai pensé aussi à un film sur *I Malavoglia*. A partir du moment où je n'ai plus repoussé cette idée comme le fruit imprévu d'un choc solitaire, mais où j'ai cherché par tous les moyens à le réaliser, les doutes intimes, les suggestions de la prudence, le compte des difficultés ont cédé la place à l'enthousiasme de pouvoir donner une réalité visuelle et plastique à ces figures héroïques, qui ont du symbole toute la force allusive et secrète sans en avoir l'abstraite et rigide froideur. Puis j'ai été soutenu par l'idée que même pour un lecteur ordinaire, que même à travers un premier contact superficiel, la puissance et le pouvoir de suggestion du roman de Verga tiennent à son *rythme intime et musical* ; et que la clé de la réalisation cinématographique des *I Malavoglia* est sans doute entièrement là : dans la tentative de ressentir et de rendre la magie de ce rythme , de ce vague désir de l'inconnu, de cette compréhension de ce que les choses ne vont pas bien, ou pourraient aller mieux, du principe poétique de ce jeu de destins qui se croisent sans jamais se rencontrer, de la tragique plaisanterie des lupins pourris à l'amour sans espoir de commère Mena, à la mort injuste de Luca, au dernier abandon désespéré de 'Ntoni.

Un rythme qui donne le ton sacré et fatal de la tragédie antique à ces humbles événements de la vie de tous les jours, à cette histoire faite apparemment de rebuts, de débris, de choses sans importance, à ce lambeau de chronique paysanne, enfermée entre le bruit monotone des vagues qui s'abattent sur les Faraglioni et le chant inconscient et béat de Rocco Spatu, toujours le premier à

L'homme Visconti qui se promène dans les rues de Catane et visite en touriste la plaine de Caltagirone, en tombant amoureux de Giovanni Verga, s'apparente plutôt à la riche jeune femme, protagoniste de *Fantasticheria* qui, en passant par hasard par Aci Trezza, voudrait y rester un mois, quitte à s'enfuir après quarante-huit heures, parce qu'il n'y a rien à faire. Le Visconti qui, un an après, écrit ces lignes a déjà des idées et des projets assez clairs, même s'il ne les mettra en exécution que quelques années plus tard.

Tout d'abord la Sicile apparaît à Visconti comme « l'île d'Ulysse », un lieu mythologique, propice à la narration d'une épopée, plus près, à vrai dire, de la vision de la Grèce de d'Annunzio dans le premier livre des *Laudi, Maia*, où il raconte son voyage en Grèce, entre mythe et réalité, tel un nouvel Ulysse, plutôt que de la Sicile des romans de Verga. C'est la fabuleuse terre où les dieux se promènent dans une nature primitive, l'exact contraire du caractère concret et pragmatique de sa ville, Milan. Ensuite, Visconti souligne aussi le fait que le roman de Verga possède *un rythme intime et musical*, par exemple dans les enchaînements entre les chapitres, qu'il essaiera d'imiter dans son film par l'utilisation des fondus.

La Sicile se présente au metteur en scène comme une île si empreinte de religiosité, que les paroles et les gestes quotidiens des pêcheurs d'Aci Trezza, dans son film rêvé, devront avoir l'importance et la régularité des rites religieux. Autre élément fondamental est « il destino », qui n'est pas pour le cinéaste quelque chose d'inéluctable, de forcément malin, car, comme il affirme à propos de Rocco Spatu, on n'est pas tous destinés à subir, à faire partie du front des vaincus. On notera avec

commencer sa journée car il est le seul à avoir arraché le secret pour ne pas payer par les souffrances, les larmes et la sueur l'existence qui lui a été assignée par le destin.

Qu'il ne paraisse pas étrange que, parlant d'une éventuelle réalisation cinématographique, j'insiste tellement sur les éléments sonores, comme le fracas de la mer, le son de la voix de Rocco Spatu ou de l'écho du bruit du char de compère Alfio, qui ne s'arrête jamais : parce que je voudrais tout de suite prévenir que, si un jour j'avais la chance et la force de faire le film rêvé sur les *Malavoglia*, la meilleure justification de mon projet serait l'illusion qui émut mon âme en me donnant la conviction que, dans une heure lointaine, pour les spectateurs comme pour moi la seule résonance de ces noms- patron 'Ntoni, Malavoglia, Bastianazzo, la Longa, Sant'Agata, 'la Provvidenza'- et de ces lieux- Aci Trezza, il Capo dei Mulini, il Rotolo, la Sciara- servira à entrouvrir une scène fabuleuse et magique où les paroles et les gestes devront avoir l'importance religieuse des choses essentielles à notre amour de l'humanité », trad. par Michèle Lagny, in *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 102-103).

une certaine stupeur le fait que dans ce court texte Visconti cite trois fois le personnage de Rocco Spatu, dont on ne trouvera pas d'équivalent dans le film⁷² ; 'Ntoni, par contre, n'est cité qu'une seule fois.

Autre mot clé : « il conto delle difficoltà », qui a dû être long, pour le jeune scénariste et metteur en scène, qui en effet prendra son temps pour aboutir à la réalisation de son ambitieux projet. Se confronter à un chef-d'œuvre au début de sa carrière n'est pas évident. Il s'agit de mettre en images les lieux et les personnages d'un livre tout à fait exceptionnel dans le panorama de la littérature italienne.

2.2 Deux longues gestations

Giovanni Verga parvient à l'écriture de son roman dans un état d'exaltation et de bien-être physique et intellectuel⁷³; Luchino Visconti, après les vacances d'été, se jette corps et âme dans son nouveau projet pour le cinéma: « Chiusa la casa dell'estate, lasciammo tutti l'isola e appena ritornati a Roma egli partì subito, questa volta quasi solo con lo scartafaccio degli appunti alla scoperta della Sicilia »⁷⁴.

Quand l'un publie *I Malavoglia* et l'autre montre au public de la Mostra de Venise *La terra trema*, l'écrivain catanais et le metteur en scène milanais viennent

⁷² À moins qu'on ne veuille suivre la proposition de Lino Micciché, qui dans son analyse comparative des personnages du film et du roman croit voir des correspondances entre Rocco et Janu, le jeune manœuvre, qui travaille avec Nicola et qui passe son temps à chanter, attitude qu'il partagerait avec le personnage verghien, dont le chant clôt le roman: Lino MICCICHE, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 131.

⁷³ Alberto ASOR ROSA, *I Malavoglia*, in AA. VV. *Letteratura italiana: le opere, volume terzo*, dall'Ottocento al Novecento, Torino, Einaudi, 1995, p. 744.

⁷⁴ Témoignage de Giuseppe Patroni Griffi, metteur en scène de théâtre et de cinéma, élève de Visconti, publié dans la revue « Il Dramma » n. 8, giugno 1969, p. 63. La maison de l'été dont il parle est celle de Ischia qui appartenait à Visconti, (« La maison de l'été fermée, nous quittâmes tous l'île et à peine revenus à Rome, il partit aussitôt, cette fois-ci presque seul, avec ses carnets de notes, à la découverte de la Sicile », NT).

d'aborder la quarantaine : ils ont le même âge, 41 ans. Ils partagent une disposition d'esprit, un enthousiasme encore juvénile, dans des contextes tout de même assez différents. Verga vit une époque de croissance économique, de développement de l'industrie, mais aussi de grande pauvreté, surtout dans le Sud de l'Italie, qui provoque la première grande vague de migrations vers l'étranger. Visconti vit l'exaltation et les espérances de l'après-guerre, mais aussi les blessures et les fractures sociales et politiques provoquées par le conflit et la déception causée par les résultats des élections du 18 avril 1948, qui voient la victoire de la Démocratie chrétienne.

Le temps qui sépare la première intuition de *I Malavoglia* et de *La terra trema* de la réalisation du projet est à peu près le même : plus ou moins six années (1875-1881 pour Verga, 1941-1948 pour Visconti). Il s'agit donc de projets mûrement réfléchis.

La première référence aux *Malavoglia* apparaît, selon la plupart des exégètes de l'écrivain sicilien, dans une lettre adressée à l'éditeur Treves, datée 21 septembre 1875 : « Vi manderò presto *Un sogno* [...] e in seguito *Padron 'Ntoni*, il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio »⁷⁵. Une autre référence célèbre à la gestation du roman se trouve dans la lettre du 21 avril 1878 que Verga écrit à Salvatore Paola Verdura :

Ho in mente un lavoro, che mi sembra bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano [...]. I racconti saranno cinque, tutti raccolti sotto il titolo complessivo della *Marea* e

⁷⁵ Giovanni VERGA, *Lettere sparse*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 76, (« Je vous enverrai bientôt *Un sogno* [...] et par la suite *Padron 'Ntoni*, l'ébauche de roman marin dont vous connaissez le début », NT).

saranno: 1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro don Gesualdo*; 3° *La Duchessa delle Gargantas*; 4° *L'On. Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso* ⁷⁶.

Le vrai *Urtext* des *Malavoglia* est la nouvelle *Fantasticheria*, publiée en 1879, où l'on retrouve presque tous les personnages du roman, en tant qu'habitants d'Acì Trezza, vus à travers les yeux du narrateur et de sa compagne de voyage, qui d'abord voudrait y rester un mois et qui, au bout de deux jours, voudrait fuir avec ses malles et ses habits élégants. On y repère des images et des situations qu'on retrouve aussi bien dans le roman que dans le film : la jeune fille qui se cache derrière ses vases de basilic, les rochers gigantesques enchâssés dans l'azur. La nouvelle contient aussi la célèbre définition de *l'ideale dell'ostrica*, l'idéal de l'huître : « il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere »⁷⁷. Verga ajoute, après quelques lignes : « allorquando uno di quei piccoli o più debole o più incauto o più egoista degli altri, volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui »⁷⁸.

I Malavoglia constituent l'aboutissement de l'adhésion de Verga au vérisme, à la fin d'un parcours qui commence avec la nouvelle *Rosso Malpelo* (1878). En

⁷⁶ Giovanni VERGA, *Lettere sparse, op. cit.*, p. 80, (« J'ai à l'esprit un travail, qui me semble beau et grand, une sorte de fantasmagorie de la lutte pour la vie qui s'étend du marchand de chiffon au ministre et à l'artiste ; il prend toutes les formes, de l'ambition à l'avidité d'argent, et il peut donner lieu aux mille représentations du grand grotesque humain. [...] Il y aura cinq récits qui seront rassemblés sous le titre général *La Marée*. Les voici : 1° *Padron 'Ntoni*; 2° *Mastro-don Gesualdo*; 3° *La Duchessa delle Gargantas*; 4° *L'On. Scipioni*; 5° *L'uomo di lusso* », NT).

⁷⁷ Giovanni VERGA, *Fantasticheria in Vita dei campi in Tutte le novelle, op. cit.*, p. 136, (« l'attachement obstiné de ces pauvres gens au rocher où la fortune les a fait naître », *Réverie in Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes, op. cit.*, p. 73).

⁷⁸ *Ibid.* (« Lorsque l'un de ces petits, plus faible ou plus imprudent ou encore plus égoïste que les autres, cherche à se détacher des siens, mû par l'appel du mieux ou par curiosité de connaître le monde, le monde, poisson vorace, le dévore, lui et, avec lui, ses proches », *Réverie in Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes, op. cit.*, p. 74).

France Zola publie *L'assommoir* en 1877, que Luigi Capuana, critique littéraire et écrivain, ami de Giovanni Verga, propose comme le modèle pour les narrateurs qui poursuivent la poétique du vrai. Capuana rejoindra Verga à Milan où ils feront partie d'un groupe d'écrivains qui ont comme programme de créer en Italie « le roman moderne » en s'inspirant de la leçon zolienne. La diffusion de l'enquête sur la Sicile de deux députés, Leopoldo Franchetti et Sidney Sonnino, fait éclater au grand jour la situation désastreuse du sud de l'Italie. Du naturalisme français et des discussions avec Capuana naîtra la forme du vérisme ; de la lecture de l'enquête dériveront les contenus de *Vita dei campi* et de *I Malavoglia*.

La terra trema ne constitue pas une vraie adhésion au cinéma néoréaliste (dont Visconti est considéré toutefois par plusieurs comme l'initiateur avec *Ossessione*), mais s'insère pleinement dans le contexte du cinéma d'après-guerre (l'année de la sortie de *La terra trema* est aussi celle de la sortie de *Germania anno zero* de Roberto Rossellini et de *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica). C'est en tout cas l'issue d'un long parcours qui débute en 1936, l'année de l'assistanat sur le tournage de *Partie de campagne*, de Jean Renoir, dont l'œuvre est fortement inspirée par le naturalisme de Maupassant et de Zola. Renoir dirige aussi des films de commande pour le Parti Communiste Français (*La vie est à nous*) et pour le syndicat CGT (*La Marseillaise*), tout en n'étant pas membre du PCF. Suivent, pour Visconti, la rencontre avec les collaborateurs de « Cinema » (Alicata, De Santis) et l'intérêt commun pour l'œuvre de Giovanni Verga.

Dans une interview, datée octobre 1960, à la revue « Vie Nuove », Visconti reviendra, treize ans après, sur le parcours qui l'a conduit à son deuxième film :

Interessato come sono ai movimenti profondi che sottostanno all'esistenza degli italiani, l'inquietudine, il desiderio ansioso del nuovo, ho sempre trovato nella questione meridionale una delle fonti essenziali della mia ispirazione. Debbo precisare che il primo approccio e in qualche modo la scoperta di tale questione è avvenuta per me attraverso una via esclusivamente letteraria: i romanzi di Verga. Si era nel 1940-41, io preparavo *Ossessione*. Nel momento in cui affrontavo con il mio primo film (nei limiti ovviamente che imponeva il fascismo) un tema contemporaneo della vita italiana, la sola letteratura narrativa nel quadro del romanzo italiano alla quale io

potevo rivolgermi, dopo le letture giovanili, erano *Mastro-don Gesualdo* e *I Malavoglia*. Debbo dire che da allora avevo maturato l'idea di trarne un film. Poi venne la guerra e con la guerra la Resistenza; e con la Resistenza per un intellettuale della mia formazione la scoperta di tutti i problemi italiani come problemi di struttura nello stesso tempo che di orientamento culturale, spirituale e morale.

Le differenze, le contraddizioni, i conflitti tra Nord e Sud cominciarono ad appassionarmi. Tutto ciò superava il fascino esercitato fino a quel momento su di me, italiano del Nord, del « mistero del Mezzogiorno » e delle Isole [...]

La chiave mitica, che fino a quel punto m'aveva permesso di entrare nei romanzi di Verga, non mi bastava più. Io sentivo ora l'imperioso bisogno di comprendere quali fossero i fondamenti storici, economici e sociali sui quali riposava il dramma del Sud: la lettura rivelatrice di Gramsci più di ogni altra cosa mi propose una verità sopra un problema che attende di essere affrontato e risolto in maniera decisiva. Gramsci mi fece comprendere per l'acume della sua analisi storica e politica che i problemi del Mezzogiorno erano quelli di una società in decomposizione e di un mercato di tipo coloniale sfruttato dalla classe dirigente del Nord ⁷⁹.

Au début du texte de Visconti, écrit, comme on l'a dit, en 1941, on peut remarquer une approche très classique : l'adaptation d'une œuvre littéraire pour le cinéma sur la base d'une vision de la Sicile comme l'île mythique des aventures et

⁷⁹ Luchino VISCONTI, *Oltre il fato dei Malavoglia*, in « Vie Nuove », n. 42, 22 ottobre, 1960, p. 26-27, (« Intéressé comme je le suis par les mobiles profonds qui apportent à l'existence des Italiens, l'inquiétude, le désir du neuf, j'ai toujours trouvé dans la question méridionale une source d'inspiration. Je dois préciser que la première approche et en quelque sorte la découverte de cette question, s'est faite pour moi par une voie purement littéraire : les romans de Verga. On était en 1940-41, j'étais en train de préparer *Ossessione*. Lorsque j'abordais avec mon premier film (dans les limites évidemment imposées par le fascisme) un thème contemporain de la vie italienne, la seule littérature narrative à laquelle je pouvais faire référence, après mes lectures de jeunesse, était *Mastro-don Gesualdo* et *I Malavoglia*. Je dois reconnaître qu'à l'époque j'avais déjà mûri l'idée d'en tirer un film. Après vint la guerre et avec la guerre la Résistance ; et avec la Résistance, pour un intellectuel qui avait été formé comme moi, la découverte de tous les problèmes de l'Italie comme problèmes de structure au même temps que d'orientation culturelle, spirituelle et morale.

Les différences, les contradictions, les conflits entre le Nord et le Sud commencèrent à me passionner au-delà de la fascination exercée sur moi en ma qualité d'homme du Nord, par le « mystère du Mezzogiorno » et des îles.

La clef mythique, par laquelle j'avais goûté Verga jusqu'à ce moment, ne me suffit plus. Je ressentais le besoin déterminant de découvrir quels furent les fondements historiques, économiques et sociaux sur lesquels avait grandi le drame méridional, et ce fut surtout grâce à la lecture éclairante de Gramsci qu'il me fut accordé de détenir une vérité qui attend encore d'être affrontée et résolue de manière décisive », trad. de l'italien par Giuseppe FERRARA, *Luchino Visconti*, Paris, Seghers, 1970, p. 15).

des passions d'Ulysse. Après 1941, il y eut l'adaptation du roman de James M. Cain, la découverte de la possibilité de s'inspirer d'une œuvre littéraire, tout en la trahissant, pour y prendre ce qu'on veut (c'est une attitude très viscontienne), sans l'obligation d'explicitier ses propres sources. S'ensuivirent la guerre, la Résistance et la découverte de la question méridionale. Verga a été influencé par la lecture de la relation sur les terribles conditions de la Sicile, rédigée par Franchetti et Sonnino ; Visconti, selon ses propres mots, par la lecture des *Quaderni dal carcere* de Gramsci, en oubliant, en toute bonne foi, qu'à l'époque du tournage de *La terra trema* ils n'avaient pas encore été publiés. Peu importe : Visconti veut dire qu'entre 1941 et 1947 il a dépassé le stade de la vision de la Sicile comme de l'île dépositaire d'anciens mythes pour passer à une analyse concrète des causes historiques, économiques et sociales de la condition du Sud de l'Italie.

2.3 Les points de vue

Pel Padron 'Ntoni penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza, onde dare il tono locale, a lavoro finito, però, e a te non sembrerà strano cotesto, ché da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre è più efficace ed artistica, se non giusta e da vicino i colori sono troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza.⁸⁰

Quand Verga écrit *I Malavoglia* il vit à Milan et renonce finalement à revenir en Sicile pour revoir les lieux où il situe l'action de son roman ; quand Visconti

⁸⁰ Lettre à Luigi Capuana du 17 mai 1878, in Giovanni VERGA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984 p. 61, (« Pour écrire *Padron 'Ntoni* je prévois d'aller une semaine ou deux, le travail terminé, à Aci Trezza, pour m'imprégner de la couleur locale, seulement quand j'aurai terminé mon travail ; tu ne trouveras pas drôle ça, parce que de loin, dans ce genre de travaux, le point de vue quelque fois, presque toujours, est plus efficace et artistique, sinon correcte et, de près, les couleurs sont trop passées, quand elles ne sont pas déjà sur la palette », NT).

tourne *La terra trema* il va séjourner à Aci Trezza avec ses collaborateurs pendant des mois (automne 1947-printemps 1948).

Selon Alberto Asor Rosa on assiste à une évolution dans l'attitude de Verga envers ses personnages: dans *Fantasticheria* l'écrivain sicilien est « Gulliver à Aci Trezza » : « Il punto di osservazione resta infinitamente superiore ai suoi personaggi, che egli infatti guarda letteralmente dall'alto oltre che da lontano »⁸¹. On peut lire dans *Fantasticheria*: «bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori»⁸². L'attitude de Verga envers ses personnages dans *I Malavoglia* évoluera encore: comme il affirme dans une lettre à Edouard Rod, l'écrivain suisse qui a traduit le roman de Verga en français en 1887 : « ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle con le loro parole, ecco tutto »⁸³.

Nous pouvons alors affirmer, citant à nouveau Asor Rosa, que le point de vue de Verga évolue d'un initial détachement (qui correspondrait à la période de *Fantasticheria*) pour arriver à une identification, abstraite et intellectuelle, avec ses personnages (quand il écrit *I Malavoglia*) : celui de Verga est « sicuramente il fenomeno più cospicuo di mimetismo psichico [...] verificatosi nell'area della cultura borghese dell'Ottocento »⁸⁴.

Pour essayer de comprendre quel pouvait être le point de vue de Luchino Visconti, lorsqu'il mettait en scène *La terra trema*, on peut se référer aux déclarations de deux collaborateurs du réalisateur, presque inconnus à l'époque où ils

⁸¹ Alberto ASOR ROSA in *Letteratura Italiana, op. cit.*, p. 767. (« Le point de vue reste infiniment supérieur à celui de ses personnages, qu'il regarde en effet littéralement du haut ainsi que de loin », NT).

⁸² Giovanni VERGA, *Fantasticheria* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle, op. cit.*, p. 131, (« Il importe de se faire petit soi-même, de fermer tout l'horizon entre deux mottes et de regarder au microscope les humbles raisons qui font battre les humbles cœurs », *Rêverie* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes, op. cit.* p. 69).

⁸³ Lettre à Edouard Rod du 14 juillet 1889, in Giovanni VERGA, *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 130, (« J'ai essayé de me mettre dans la peau de mes personnages, de voir les choses avec leurs yeux et de les exprimer avec leurs propres mots, voilà tout », NT).

⁸⁴ Alberto ASOR ROSA in *Letteratura Italiana, op. cit.*, p. 775, (« Sûrement le phénomène le plus évident de mimétisme psychique [...] qui se soit produit à l'intérieur de la culture bourgeoise du vingtième siècle », NT).

travaillèrent avec Visconti, mais destinés à occuper une place importante dans l'histoire du cinéma italien : Michelangelo Antonioni et Franco Zeffirelli.

Le premier déclara:

Non bisogna dimenticare che alla causa poetica di *La terra trema* Visconti ha sacrificato tanta parte di se stesso. Il Visconti cosmopolita, mitteleuropeo: tutto il Visconti che si sarebbe calato invece in un film come *Il processo di Maria Tarnowska*, se i produttori avessero capito che proprio quel film bisognava lasciargli fare (e lo avrebbe fatto benissimo). Acitrezza, evidentemente, non ha niente a che vedere col mondo di Visconti, i suoi abitanti sono di razza e sangue diversi, ma forse è possibile indicare proprio in questo distacco originario tra autore e ambiente, tra autore e personaggio, la ragione di un risultato così puro liricamente⁸⁵.

Le second, qui faisait partie du cortège qui accompagne Visconti en Sicile, racontera que Visconti à Aci Trezza était une sorte de personnage venu de la planète Mars, avec lequel les pêcheurs n'avaient rien à partager⁸⁶.

Donc Visconti, selon Antonioni et Zeffirelli, serait plutôt un martien à Aci Trezza (sorte d'équivalent du Gulliver cité par Asor Rosa à propos du Verga de *Fantasticheria*), qui se situerait plus sur le versant du détachement que sur celui de l'identification. Il y aura sans doute davantage de similitudes entre le comte milanais et Ludwig, roi de Bavière, qu'entre le metteur en scène d'*Ossessione* et Ntoni Valastro. Ce hiatus entre les habitants d'Aci Trezza et le noble milanais est incontestable, mais il ne faut pas sous-estimer, comme semble le faire Antonioni, la

⁸⁵ Michelangelo ANTONIONI, *La terra trema*, « Bianco e Nero », n. 7, luglio 1949, p. 90, (« Il ne faut pas oublier qu'à la cause poétique de *La terra trema* Visconti a sacrifié une trop grande partie de lui-même. Le Visconti cosmopolite, strictement lié à la culture de la *Mitteleuropa* : tout le Visconti qui aurait passé dans un film comme *Il processo di Maria Tarnowska*, si les producteurs avaient compris qu'il fallait justement lui laisser faire ce film-là (car il l'aurait magnifiquement réussi). Aci Trezza, évidemment, n'a rien à voir avec l'univers de Visconti, ses habitants appartiennent à des races et à un sang différents du sien, mais peut-être est-il possible d'indiquer dans ce détachement originaire entre l'auteur et le milieu, entre l'auteur et le personnage, la cause d'un résultat poétiquement si pur », NT).

⁸⁶ Franco ZEFFIRELLI, *Come un toscano insegnò il siciliano per conto di un lombardo*, in AA. VV. *La terra trema: analisi di un capolavoro*, Torino, Lindau, 1994, p. 30.

sincérité et l'enthousiasme de l'intérêt que le metteur en scène ressent pour ses personnages.

Verga s'éloigne du lieu où vivent ses personnages pour mieux s'en approcher ; Visconti va à leur rencontre, sans toutefois pouvoir renoncer à l'intermédiation, non seulement linguistique, d'autres personnes, sans jamais vraiment s'identifier à « i [suoi] pescatori »⁸⁷.

2.4 *Fantasticherie*

Comme nous l'avons déjà souligné, le texte le plus important qui précède le chef-d'œuvre verghien est la nouvelle *Fantasticheria*, vrai carton préparatoire du roman, où le narrateur fait une brève excursion avec une amie, dont on ne connaît pas l'identité, dans le petit village marin d'Aci Trezza. La dame, fatiguée des mondanités de Nice et des autres localités élégantes qu'elle a l'habitude de fréquenter, exprime son désir de s'arrêter dans ce petit village qui lui paraît sauvage, donc alternatif à sa routine. Évidemment, après quarante-huit heures dans un lieu où il n'y a pas de cocktails et de réceptions, elle n'aura d'autre envie que de partir. Le narrateur, qui appartient à son monde, comprend son attitude, mais, contrairement à elle, il est conscient du fait qu'il n'y a seulement que quelques *happy few* qui passent leur temps entre Nice et Paris et qu'il existe aussi des êtres humains destinés à vivre une existence malheureuse, toujours au même endroit. Pour les comprendre, il faut se mettre à leur niveau, restreindre son propre horizon dans les limites d'une communauté restreinte, jusqu'à devenir comme l'un d'entre eux. C'est ce que Verga essaiera de faire dans son roman.

⁸⁷ Témoignage de Michelangelo ANTONIONI in *La terra trema, op. cit.*, p. 90, (« Ho trascorso il Natale con i miei pescatori »/ « J'ai passé Noël avec mes pêcheurs » , NT).

Visconti, de son côté, témoigne de l'origine de sa curiosité pour le monde des pêcheurs siciliens dans le texte autobiographique de 1941, déjà abondamment cité, qui présente de curieuses analogies avec la nouvelle de Verga. Lui aussi trouve dans le contact direct avec la réalité sicilienne le ressort de son intérêt pour un monde tellement loin du sien. Il y a toutefois une différence essentielle avec la nouvelle de Verga. Le catanais nous propose deux différentes possibilités d'approche à ce monde: d'un côté, la touriste élégante et ennuyée dont la curiosité superficielle ne vise qu'à un divertissement transitoire par une expérience au dehors du monde auquel elle appartient et qu'elle ne voudrait jamais abandonner pour de bon ; de l'autre côté, le narrateur qui, tout en étant de la même classe sociale que la dame, transforme sa curiosité en un véritable intérêt et, conscient des rôles si différents que la société nous impose, en reconnaît la hasardeuse fatalité et, au dessous de l'alterité, la même et tragique condition humaine. Dans le texte du milanais, il n'y a qu'un seul personnage, le metteur en scène lui-même, et, par conséquent, les deux attitudes que Verga arrive à séparer, dans Visconti se fondent, ou mieux, se confondent. La curiosité de la femme de la nouvelle, à la recherche de sensations inédites, se transforme dans le soudain amour pour une Sicile ressentie comme une alternative à son propre milieu, tandis que l'intérêt sincère du narrateur pour une société différente de la sienne renvoie au besoin de Visconti de la comprendre selon les catégories idéologiques de sa foi politique. L'un (Verga) oppose à la superficialité d'une approche hédonistique et esthétisante la profondeur d'une réflexion socio-existentielle ; l'autre (Visconti) fait coexister un enthousiasme mythique et esthétique et un engagement politique et idéologique. Le défi de Verga, au moment de l'écriture de *I Malavoglia*, consistera à échapper à la tentation du folklore et du succès commercial pour s'adosser le travail ingrat du narrateur qui prend au sérieux ses expérimentations sur les *corpora vilia* de ses personnages. Visconti, par contre, dans *La terra trema*, oscille entre le désir d'exprimer, à travers la beauté des images la fascination qu'exerce sur lui un monde tellement étranger et primitif et la volonté intellectuelle (renforcée par l'observance de la discipline du parti) de démythifier la perfection esthétique de ce monde à travers une analyse qui se veut politique. Ce qui ne veut pas dire que *I Malavoglia* évitent toujours le piège de la manière ou que

l'engagement de Visconti soit insincère, mais que les choix de Verga sont le fruit d'une réflexion arrivée à maturité et que ceux de Visconti sont le résultat d'un compromis, inconscient peut-être, entre des options difficilement conciliables.

2.5. *Les choix du langage*

Une preuve de notre argumentation est constituée par les choix linguistiques opérés par Verga et par Visconti. Si Verga avait opté pour l'approche folklorique, il aurait facilement utilisé le dialecte sicilien. Sans doute, pour éviter un probable insuccès commercial, il aurait dû le vulgariser, le rendre intelligible, mais en tout cas il n'aurait pas pu s'en passer pour recréer la couleur locale. Au contraire, les personnages verghiens utilisent très peu le dialecte d'Aci Trezza, dont on ne ressent l'influence que dans quelques structures syntactiques, mais qui n'apparaît presque jamais dans leur lexique⁸⁸. On pourra discuter sur la trahison opérée par l'écrivain : ce qui est certain est que la privation de l'idiolecte natif est compensée par la possibilité du dialogue avec le lecteur. Confinés dans un monde dont les parois sont infranchissables, ils les franchissent tout de même par l'emploi d'une langue qui n'est pas celle de leur monde mais de la communauté nationale dont ils font partie, sans en être conscients.

Visconti, au contraire, adopte une solution différente qui sonne plus réaliste mais beaucoup trop contraignante. Prisonniers de leur dialecte qui évidemment ne peut pas être compris par le spectateur lambda non seulement pour les spécificités

⁸⁸ Cf. Gianfranco CONTINI, *La letteratura dell'Italia unita 1861-1961, op. cit.*, p. 117: « Gli 'umili' verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano », (« Les humbles de Verga font un usage très sobre de la couleur locale et parlent un italien familier, non spécifiquement sicilien », NT).

lexicales et morpho-syntactiques, mais surtout pour sa prononciation, ils ne peuvent communiquer avec l'extérieur que par le biais du commentaire en italien en voix off. Une analyse idéologique ne pourrait pas éluder cet élément, mais on a déjà soumis *La terra trema* à trop de tests d'idéologie⁸⁹. On pourrait plutôt imaginer que le metteur en scène, guidé par ses pulsions mystico-esthétiques, sans se soucier de la compréhensibilité, considère les sons du dialecte inséparables de la réalité qui les exprime, une sorte de langue morte, comme le grec, selon la définition que Visconti avait donné du sicilien parlé par ses acteurs dans une interview :

Employer des professionnels ce n'est pas du tout une condition indispensable du néo-réalisme. Certes il est possible de prendre dans la rue des gens 'vrais' qui adhèrent exactement au personnage, mais le travail c'est ensuite de les faire devenir des acteurs. J'ai passé des heures avec mes pêcheurs de *La terre tremble* pour leur faire dire une toute petite réplique. Je voulais obtenir d'eux le même résultat que d'un acteur. [...] Je ne me rappelle plus le dialecte, mais c'était très beau, c'était comme du grec.

- Le texte était compréhensible aux Italiens ?

Peu. Il est très difficile.

- N'existe-t-il pas une version parlant sicilien ?

- L'originale, celle que je possède chez moi et qui est passée à Venise avec des sous-titres, est en vrai sicilien, qui est comme du grec : on n'y comprend rien. C'est une langue extraordinaire. Une langue qui a des *images*. Seul Verga a pu refaire cela. Il a inventé une langue spéciale, intermédiaire entre l'italien et le dialecte. C'est, si vous voulez, de l'italien, mais qui garde la construction dialectale. Quant au vrai dialecte catanais, celui des pêcheurs de *La terra trema* il est vraiment très difficile à comprendre⁹⁰.

Les déclarations de Luchino Visconti, onze ans après la sortie dans les salles du film, sont intéressantes pour plusieurs raisons : il admet qu'il a utilisé une langue

⁸⁹ La voix et le ton du commentaire en italien nous rappellent les voix et les commentaires des documentaires produits par l'Istituto Luce sous la dictature de Mussolini et qui étaient projetés avant les séances dans les cinématographes et qui véhiculaient l'idéologie dominante.

⁹⁰ Entretien avec Luchino Visconti, par Jacques DONIOL-VALCROZE et Jean DOMARCHI, *Entretien avec Luchino Visconti*, « Cahiers du cinéma », n. 93, mars 1959, p. 7-8.

dont la compréhension était presque impossible aussi bien pour lui-même que pour le spectateur. C'est un choix qui apparemment irait à l'encontre du projet d'un cinéma populaire, d'un film destiné à un grand public, selon le projet initial. Il reprend, dans son analyse, la définition la plus utilisée de la langue de Verga, c'est-à-dire un italien qui reproduit dans ses mots, dans sa syntaxe, dans son rythme le dialecte d'Acì Trezza. Verga, dans sa maison de Milan, n'aurait pas pu ni voulu reproduire le dialecte de la ville de son enfance ; il n'a jamais envisagé d'écrire en sicilien, pour ne pas condamner son art à l'élitisme. Le choix de Visconti, par contre, est radical et rigoureux, unique parmi les films néoréalistes : néanmoins, selon le témoignage de Franco Zeffirelli :

Visconti voleva che *La terra trema* fosse sottotitolato in italiano, in modo da salvare la musicalità straordinaria del dialetto siciliano e, al contempo, rendere il film comprensibile allo spettatore. L'idea del commento fu caldeggiata dagli ambienti del PCI. Era l'esigenza imprescindibile di un'arte popolare che, in questo caso, veniva a scontrarsi con l'esigenza dell'artista. Bisognava insomma che anche l'ultimo del popolo, incapace di leggere i sottotitoli, fosse messo in grado di capire la storia. Il commento è stato sicuramente un compromesso, ma non so quanto sia costato a Visconti, perché non ho seguito direttamente questa fase del lavoro⁹¹.

Pourquoi a-t-il choisi d'utiliser le dialecte des habitants d'Acì Trezza ? Il l'explique au tout début du film, dans la longue didascalie qui introduit le film : « La lingua italiana non è la lingua della povera gente », la langue italienne n'est pas la langue des pauvres gens. De cette affirmation découle le choix de langage ; il n'aurait pas pu faire autrement, quitte à se contredire.

⁹¹ AA. VV., *La terra trema: analisi di un capolavoro*, op. cit., p. 30, (« Visconti voulait que *La terra trema* soit sous-titré en italien, d'un côté pour sauver l'extraordinaire musicalité du dialecte sicilien, de l'autre pour que les spectateurs puissent comprendre le film. L'idée du commentaire fut appuyée chaleureusement par le PCI, qui exigeait un art populaire qui, dans ce cas-là, allait à l'encontre des exigences de l'artiste. Il fallait que même le dernier homme dans l'échelle sociale, incapable de lire les sous-titres ait la possibilité de comprendre l'histoire. Le commentaire fut sans doute un compromis mais je ne sais pas combien ça a coûté à Visconti parce que je n'ai pas participé à ce moment du travail », NT).

La voix off, par contre, serait la langue des spectateurs parce que son rôle serait celui de véhiculer le message politique. La dissonance entre les voix des personnages et la voix du narrateur sanctionnerait alors le conflit non résolu antérieur à la production du film et qui garantirait l'autonomie des personnages par rapport au cinéaste. Plus explicitement, reléguer les personnages du film dans leur ghetto linguistique pourrait aussi vouloir signifier reconnaître leur dignité et leur liberté en même temps. Tandis que Verga, en mettant sur les lèvres des personnages sa langue, les transformerait en pantins, Visconti, en leur garantissant le langage avec lequel ils sont nés et ont vécu, leur rendrait une dignité niée par le catanais. La question de la langue se prête à une double évaluation. Si on ne se réfère qu'au film, l'hypothèse peut paraître raisonnable, même si les interventions de la voix off ne peuvent, aux yeux d'un spectateur attentif, qu'apparaître comme des tentatives illégitimes d'enlever la parole à qui devrait s'en servir. Le spectateur critique préférerait, selon nous, des dialogues doublés à des dialogues incompréhensibles, pour comprendre lesquels il doit se fier à un interprète dont les préjugés sont trop évidents ; si on pense aux circonstances où le film fut tourné le discours devient encore plus suspect et complexe. Les acteurs non professionnels jouent des rôles et leurs dialogues sont, quelquefois, des traductions en dialecte des dialogues de Verga. On ne comprend pas vraiment si le but du metteur en scène est celui de rendre Verga encore plus vériste ou si le procédé naît de l'impossibilité de la part de Visconti de prêter attention aux vrais mots des personnages et à leur refiler ces mots qu'il sait déjà qu'ils leur appartiennent.

La dichotomie dialecte (des personnages)/langue (du narrateur) dans *La terra trema* trouve un écho singulier dans les choix linguistiques de d'Annunzio dans plusieurs de ses nouvelles véristes. Contrairement à Verga, que d'Annunzio prend comme modèle (dans la nouvelle *L'Eroe*, par exemple⁹²), le plan de la narration se développe en utilisant d'un côté la langue des gens cultivés, de l'autre, dans les dialogues directs, la langue du peuple, imitation du dialecte local. Constater que, depuis la première apparition des nouvelles d'annunziennes, les critiques les plus

⁹² Tirée du recueil *Le novelle della Pescara*.

perspicaces aient perçu dans le pescarais une attitude esthétisante qui l'emporte sur le réalisme jette une ombre sur le choix de Visconti. On peut citer Luigi Capuana, qui oppose les « creature vive, di sangue, carne e ossa » de Verga aux « fantasmi di creature, ombre vane » de d'Annunzio⁹³. Le lecteur de *I Malavoglia* ne perçoit-il pas une différence pareille quand il compare les Toscano et les Valastro ? Paradoxalement, il semblerait que le surplus de réalisme qui caractérise du point de vue linguistique les personnages de Visconti par rapport à ceux de Verga va au détriment de leur 'vérité'.

On a parlé, à propos du choix linguistique que Verga a opéré pour écrire les nouvelles et les romans siciliens, d'une analogie avec la méthode suivie par Manzoni, dont le catanais était grand admirateur et lecteur assidu, pour la deuxième version de *I promessi sposi*⁹⁴. L'écrivain milanais, selon la célèbre formule, avait 'sciacquato i panni in Arno', lavé son linge dans les eaux du fleuve Arno, en revenant aux sources de la langue italienne, dans la ville où elle est née : Florence. Verga a vécu pendant un certain temps à Florence; il y a fréquenté les cercles politiques et intellectuels ; il y a écrit ses premiers romans. On pourrait parler, à propos de la langue utilisée dans les nouvelles et les romans siciliens, d'une double immersion : dans les eaux du fleuve Arno et dans les eaux de la Mer Ionienne. Comme l'a affirmé Luigi Capuana, dans sa critique de *I Malavoglia*, Verga a « colato la lingua comune e il dialetto isolano in un cavo straordinariamente lavorato »⁹⁵. La langue de Verga devient ainsi le résultat d'une contamination entre l'italien parlé par les gens cultivés et les mots et structures du langage des pêcheurs d'Aci Trezza. On pourrait dire, en paraphrasant Manzoni, que l'italien du roman est l'italien des catanais cultivés, qui comprennent le dialecte des pauvres gens mais qui ne le maîtrisent pas.

L'approche de Visconti au problème de la langue est différente, comme en témoigne Franco Zeffirelli, l'assistant du metteur en scène :

⁹³ Luigi CAPUANA, *Gli ismi contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, p. 48, (« des créatures vivantes, de sang, en chair et en os », « fantômes de créatures, ombres vaines », NT).

⁹⁴ Cf. par exemple, Giovanni NENCIONI, *La lingua del Verga*, in AA. VV., *I Malavoglia: atti del Congresso Internazionale di Studi*, Catania, Fondazione Verga, 1982.

⁹⁵ Luigi CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Catania, Giannotta, 1882, p. 38, (« [il a] coulé la langue commune et le dialecte sicilien dans un moule parfaitement façonné », NT).

Luchino era disperatamente affezionato a tale principio [le choix des cinéastes du courant néoréaliste d'utiliser des acteurs non professionnels], al punto da esigere che i nostri attori improvvisati recitassero nell'unica lingua che conoscevano, il siciliano. Mi sono così trovato costretto a un doppio salto mortale : dal siciliano dei personaggi che avevano ispirato Verga al loro successivo bagno in Arno e ora di nuovo al siciliano⁹⁶.

⁹⁶ Franco ZEFFIRELLI, *Come etc.*, in AA. VV., *La terra trema : analisi di un capolavoro*, op. cit., p. 29, (« Luchino était désespérément lié à ce principe au point d'exiger que nos acteurs improvisés jouent dans la seule langue qu'ils connaissaient: le sicilien. Je me suis alors retrouvé forcé à un double saut mortel: du sicilien des personnages qui avaient inspiré Verga à leur successif bain dans l'Arno et après de nouveau au sicilien », NT).

I Malavoglia et La terra trema: lectures comparées

3.1. Ferrara, Micciché, Moneti

On peut commencer le travail de comparaison par une citation de Lino Micciché :

Come era già avvenuto per *Ossessione* nei confronti del romanzo di Cain- e come in seguito avverrà solo per *Il lavoro* nei confronti della novella di Maupassant- Visconti non cita nei titoli di testa *I Malavoglia*, che pure sono il suo *livre de chevet* durante le riprese ad Aci Trezza. Ma non è un'omissione immotivata. Il ripensamento viscontiano del testo verghiano è infatti talmente radicale e profondo, da non autorizzare nemmeno a parlare di un'opera 'liberamente tratta' dal romanzo. E, sin dalle stagioni immediatamente successive alla diffusione del film, mentre da un lato vi fu chi analizzò da vicino il rapporto fra i due testi, vi fu dall'altro chi, a tal proposito, volle rilevare come non vi fosse 'una vera corrispondenza, stilistica o di meri contenuti', tra le due opere, mentre è chiaro che Visconti ha potuto trovare nell'opera verghiana un'indicazione continua e un'"assistenza'. Tuttavia, per altri versi, l'assistenza che il romanzo di Verga fornì a Visconti - sia pure per rileggere, ricostruire, riaffabulare nel secondo dopoguerra del

Novecento, la realtà acitrezzaina del quart'ultimo decennio dell'Ottocento - appare, a conti fatti, talmente 'continua' da fare de *La terra trema* un caso esemplare, tra i molti praticati dal suo autore, di ideale rapporto fra cinema e letteratura: quello di un testo (cinematografico) che usa un altro testo (letterario) non già come un semplice canovaccio da seguire, o come un copione da illustrare, o come un plot da modificare con le varianti d'uso; bensì come una vera e propria realtà da, appunto, leggere, interpretare, [ri]costruire e affabulare liberamente, non più di un fenomeno naturale, o sociale, o antropologico che venga 'autorialmente' letto, interpretato, [ri]costruito e affabulato in una *mimesis* di primo grado⁹⁷.

Avant d'analyser les lectures comparées des deux œuvres, revenons sur leur contenu :

I Malavoglia

La terra trema

<p>A Aci Trezza vit la famille Toscano, surnommée Malavoglia, par antiphrase. Le patriarche s'appelle Padron 'Ntoni, son fils Bastiano, marié à Mara, dont il a eu cinq enfants : 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi et Lia. Ils</p>	<p>A Aci Trezza vit la famille Valastro : le grand-père, Padron Giovanni, la Mère (sans prénom), les fils de la Mère et de Sebastiano (mort en mer) : 'Ntoni, Cola, Mara, Lucia, Alfio, Vanni, Lia. 'Ntoni, pêcheur comme son</p>
--	---

⁹⁷ Lino MICCICHÉ, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 131, (« De la même manière que pour *Ossessione* par rapport au roman de Cain- et plus tard avec *Il lavoro* par rapport à la nouvelle de Maupassant, *Au bord du lit* - Visconti ne cite pas au générique *I Malavoglia*, qui est tout de même son livre de chevet pendant le tournage à Aci Trezza. Mais il ne s'agit pas là d'une omission non justifiée. La relecture viscontienne du texte de Verga est tellement radicale et profonde, qu'elle n'autorise même pas à parler d'une œuvre 'librement tirée' du roman. Et, tout de suite après la sortie du film, il y eut d'un côté ceux qui analysèrent le rapport entre les deux textes, de l'autre ceux qui, à ce sujet, soulignèrent qu'il n'y avait pas « une vraie correspondance, de forme ou tout simplement de contenu » entre les deux œuvres, tandis qu'il est clair que Visconti a pu trouver dans l'œuvre de Verga des indications continues et une 'assistance'. Toutefois, l'assistance que le roman de Verga a fournie à Visconti - quand bien même pour relire, reconstruire, réaffabuler dans le second après-guerre du XXème siècle, la réalité d'Aci Trezza en 1860 - paraît, tout compte fait, tellement continue que *La terra trema* devient un cas exemplaire, entre les différents cas de figure à l'intérieur de l'œuvre de Visconti, d'un rapport idéal entre cinéma et littérature : celui d'un texte (cinématographique) qui utilise un autre texte (littéraire) non comme un simple canevas à suivre, ou comme un scénario à illustrer, ou comme une intrigue à modifier avec les variantes habituelles; mais comme une vraie réalité à lire, interpréter, [re]construire et affabuler librement, pas plus qu'un phénomène naturel, ou social, ou anthropologique, qui soit lu 'par un auteur', interprété, [re]construit et affabulé dans une *mimesis* au premier degré », NT).

possèdent un bateau de pêche, '*La Provvidenza*', qui leur permet de vivre dignement. 'Ntoni doit partir pour servir dans l'armée, en privant ainsi sa famille de son aide. Padron 'Ntoni essaie d'améliorer la situation financière en achetant un gros lot de lupins, par ailleurs avariés. Bastiano, chargé de vendre la marchandise, périt dans un naufrage. Les Malavoglia doivent faire face à la mort du père, au paiement de la dette pour l'achat des lupins et aux frais de réparation de la *Provvidenza*. Terminé son service, 'Ntoni rentre à la maison sans aucune envie de reprendre le dur travail de pêcheur. Son frère Luca meurt pendant une bataille navale et sa sœur Mena doit renoncer à un mariage avantageux. Pour payer leur dette, les Toscano sont forcés de vendre leur maison, la '*casa del Nespolo*', la maison du néflier, et affronter la déchéance sous les yeux malveillants du village. Un énième naufrage du bateau conduit Padron 'Ntoni à un pas de la mort, alors que Mara meurt de choléra. 'Ntoni décide alors de quitter son village, pour aller chercher fortune ailleurs, mais il doit vite déchanter et rentrer au village, où il s'adonne à l'oisiveté et à l'alcool. Pour racheter leur maison les Malavoglia vendent leur bateau, pendant que 'Ntoni se fait entretenir par la patronne du bistrot du village et devient contrebandier. 'Ntoni, dans une rixe, blesse gravement le maréchal Don Michele, jaloux de son histoire avec la patronne. Pendant le procès son avocat lui évite une lourde peine en faisant croire que la rixe a été provoquée par l'intention de venger les avances de Don

père et son grand-père, n'en peut plus des abus des grossistes de poissons et incite ses collègues à se révolter contre eux. A la suite des tumultes, des pêcheurs sont arrêtés et aussitôt relâchés, pour qu'ils puissent retourner au travail. 'Ntoni convainc alors les membres de sa famille à hypothéquer la maison et à travailler à leur compte. Après une pêche exceptionnelle d'anchois, les Valastro vont devoir faire face à la perte de leur bateau, à cause d'une tempête. Contraints par les mauvaises circonstances, ils sont obligés de brader les anchois et, ne pouvant pas racheter l'hypothèque, ils doivent quitter leur maison. La faillite provoque la déchéance de la famille : 'Ntoni doit renoncer à l'amour de Nedda et passe ses journées au bistrot du village ; son frère cède aux leures d'un contrebandier venu du continent, devenant contrebandier lui-même ; Padron Giovanni meurt ; Mara doit renoncer à se marier avec le maçon Nicola (avant elle était 'trop riche' pour lui ; maintenant trop pauvre) ; Lucia déshonore sa famille en cédant aux avances du financier Don Salvatore. 'Ntoni doit affronter la haine des marchands de poissons qui veulent se venger pour sa tentative de rébellion et des habitants du village, qui se réjouissent de sa déchéance. Finalement il est contraint de céder et de recommencer à sortir en mer avec ses petits frères, sur les bateaux des grossistes, en espérant toutefois que, malgré sa défaite, sa tentative puisse devenir le premier pas vers une lutte commune.

Michele à sa soeur Lia. Face au déshonneur provoqué par le procès, Padron 'Ntoni tombe malade et doit être hospitalisé à Catane, où entretemps Lia s'est enfuie et où elle se prostitue. La mauvaise réputation des Malavoglia empêche Mena de réaliser son rêve de mariage avec Alfio, un pauvre charretier, pour se consacrer à l'éducation des fils de la veuve Nunziata qui s'est mariée avec Alessi, lequel réussit à racheter la maison familiale. Padron 'Ntoni meurt à l'hôpital sans pouvoir revoir sa maison et 'Ntoni, sorti de prison, reconnaît qu'il ne peut pas rester avec les siens et quitte son village.

Imaginons un spectateur de culture moyenne qui ne sait pas que Visconti, en tournant *La terra trema*, s'est inspiré du chef-d'œuvre de Verga. À quoi reconnaîtrait-il *I Malavoglia* ? Sans doute, le premier soupçon proviendrait du fait que l'action du film est située à Aci Trezza, que l'on parle d'une famille de pêcheurs très unie, où l'on retrouve un grand-père, une mère, de nombreux enfants⁹⁸ ; de méchants marchands de poisson qui prennent la place des méchants propriétaires présents dans le roman. Don Salvatore, le maréchal des financiers, qui couvre de ses attentions Lucia Valastro, rappelle au lecteur attentif Don Michele, le brigadier des douaniers. L'histoire d'amour, destinée à l'échec, entre le maçon Nicola et Mara fait ressurgir les souvenirs de la triste et délicate idylle entre Alfio Mosca, le charretier, et Mena Malavoglia. Difficilement il lui échappera la ressemblance entre la déchéance de 'Ntoni Valastro par l'alcool et la déchéance par la prostitution de Lucia qui ne peuvent que rappeler l'analogue perte de 'Ntoni et de Lia Toscano. D'autres

⁹⁸ Micciché souligne que le 'Ntoni du roman se double dans le 'Ntoni du film et Cola Valastro, Mena Malavoglia devient Mara Valastro, Lia Lucia, mais Alessi se métamorphose en pas moins que trois Valastro: Alfio, Vanni et Lia. Cf. Lino MICCICHÉ, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 125.

références évidentes sont la « fable du fils du roi de couronne »⁹⁹ et l'attente des femmes sur la *sciara*, les rochers volcaniques de la plage d'Acì Trezza, pendant la tempête. Référence plus subtile, mais évidente pour celui qui a lu le roman concerne l'incipit du commentaire parlé: «Come sempre i primi a cominciare la loro giornata a Trezza sono i mercanti di pesce, che scendono al mare quando il sole non è ancora spuntato di là da Capo Mulini»¹⁰⁰ qui fait écho à la dernière ligne du roman: «Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu»¹⁰¹. Et encore : les proverbes du grand-père, qui sont souvent les mêmes dans le film et dans le roman, l'épisode de la contrebande, la tempête, la mort de Padron Giovanni qui n'est pas sans rappeler la mort de Padron 'Ntoni.

Sans surprise, il n'existe pas de vraies études comparatives du roman de Verga et du film de Visconti hors des frontières de la péninsule : *I Malavoglia*, avec *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni, est le grand chef-d'œuvre inconnu de la littérature italienne, inconnu très probablement à cause de la difficulté de sa traduction en d'autres langues, considérant la spécificité du langage employé par Verga. Il existe pourtant deux exceptions notables : la critique parue dans « Sight and Sound », signée par Alain Tanner¹⁰², le metteur en scène suisse, et le texte signé par Jean Bastaire intitulé *Le réalisme lyrique de La terre tremble*¹⁰³. Au début de sa longue analyse du film, Tanner cite *I Malavoglia* avec pertinence et en connaissance de cause. Tout d'abord, il affirme que la base du film est le roman de Verga et que le film de Visconti reste étonnamment fidèle à la lettre au texte d'origine, tout en s'en éloignant dans l'esprit. Le metteur en scène ne se contente pas du rôle de

⁹⁹ Dans le roman c'est la cousine Anna qui raconte l'histoire à Alessi et la protagoniste de l'histoire est sa propre fille ; dans le film c'est Lucia qui raconte à Lia l'histoire du prince, en s'imaginant en tant que protagoniste de l'histoire. Cf. le chapitre *Analogie letterarie e differenze funzionali*, où Lino MICCICHE compare les deux représentations de la même histoire et leurs différentes fonctions in *Visconti e il neorealismo*, *op. cit.*, p. 140-142.

¹⁰⁰ AA. VV. *La terra trema*, Bologna, Cappelli, 1977, p. 7, (« Comme d'habitude, les premiers à commencer leur journée à Trezza sont les marchands de poisson, qui descendent à la mer quand le soleil ne s'est pas encore levé au-delà de Capo Mulini », NT).

¹⁰¹ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op.cit.*, p. 289, (« Mais de tous, celui qui a commencé sa journée le premier, ç'a été Rocco Spatu », *Les Malavoglia*, *op. cit.*, p. 373).

¹⁰² Alain TANNER, *La terra trema*, « Sight and Sound », vol. 26, n. 4, Spring 1957, p. 211-216 et 223.

¹⁰³ Jean BASTAIRE, *Le réalisme lyrique de La terre tremble*, « Études cinématographiques », n. 26-27 du 3^{ème} trimestre 1963.

l'observateur objectif et impartial. Selon Tanner, 'Ntoni, le protagoniste du film, est essentiellement un personnage créé de toutes pièces par Visconti. Il est le premier à comprendre les méthodes des grossistes au marché du poisson, à comprendre dans quelle mesure ils exploitent les pêcheurs. Si le roman de Verga est empreint de fatalisme, le film montre le fonctionnement de la machine économique et les techniques de l'exploitation.

Jean Bastaire indique tout de suite l'ascendance de Verga sur le film de Visconti : à son avis, Visconti élaborait *L'épisode de la mer*, ainsi que le nomme son sous-titre, à partir du « plus beau roman italien de la fin du siècle dernier, l'un des plus grands de la littérature européenne. A la vérité, le cinéaste se servit beaucoup plus de ce texte qu'il ne le servit. Il lui emprunta un site géographique, un milieu sociologique et une action dramatique. Mais le caractère du personnage principal et le sens même de l'œuvre furent à ce point modifiés qu'ils finirent par exprimer exactement l'inverse de ce que Verga avait imaginé »¹⁰⁴. Les deux critiques mettent en évidence l'éloignement de Visconti de l'esprit de Verga, tout en soulignant la très forte ascendance du roman sur le scénario du film.

À propos des critiques et des analystes non italiens, on pourrait ajouter un troisième cas de figure à ceux relevés par Lino Micciché (ceux qui analysent les rapports entre le film et le roman et ceux qui ne voient pas de vraies correspondances entre les deux) : ceux qui ne connaissent pas Verga et son roman. Dans ce groupe on peut mettre en avant la célèbre analyse d'André Bazin, déjà citée, qui voit des parallélismes avec d'autres films et d'autres cinéastes (*Farrebique* de Georges Rouquier et *Citizen Kane* d'Orson Welles, entre autres) mais ne voit pas de références littéraires.

En Italie, l'œuvre de référence est l'étude de Lino Micciché, très fouillée et approfondie, contenue dans *Visconti e il neorealismo*, déjà plusieurs fois citée, dont l'acuité et l'érudition sont inégalables. Deux autres études, moins analytiques, se distinguent : celle de Giuseppe Ferrara, que l'on pourrait définir comme le prototype

¹⁰⁴ Jean BASTAIRE, *Le réalisme lyrique de La terre tremble*, op. cit., p. 45.

des analyses qui suivront, parue en 1957, et celle de Fernaldo di Giammatteo, publiée en 1976 (remaniée en 1996), à l'occasion d'un numéro spécial de la revue *Bianco e Nero*, complètement consacré à Luchino Visconti, qui venait de mourir¹⁰⁵.

L'étude de Ferrara s'intitule *La terra trema : il centro del neorealismo* et s'ouvre avec une déclaration de Carlo Bernari, l'auteur de *Tre operai*, qui rappelle, à juste titre, que le cinéma néoréaliste n'a pas surgi du néant, mais qu'il trouve ses racines dans un groupe d'écrivains morts entre 1915 et 1940, parmi lesquels Verga, De Roberto, Tozzi, Pirandello et Svevo. Et Ferrara de souligner qu'il manque encore, en 1957, une vraie étude des rapports entre vérisme et néoréalisme et entre Verga et Visconti. L'écrivain catanais a en commun avec les cinéastes néoréalistes, en premier lieu Rossellini et Visconti, « la rottura dei contatti con ogni grammatica preziosa »¹⁰⁶ et le mérite d'avoir opéré une révolution au sein de son art. Mais, si dans le cas de Rossellini les liens avec Verga et le vérisme seraient plutôt inconscients, l'auteur de *La terra trema* poursuivrait consciemment la lignée des véristes, en s'émancipant de l'influence de Renoir, dans ce qu'elle pouvait avoir de factice et de non littéraire. L'influence de Verga s'impose immédiatement avec le choix de tourner à Aci Trezza; comme l'affirme clairement le cinéaste : « Penso che *La terra trema* pur affrontando problemi più attuali dimostri di avere molto di Verga, come atmosfera e profumo »¹⁰⁷. Les critiques, en général, selon Ferrara, ont reconnu la dette du film par rapport au roman, mais ne sont pas allés au-delà de la recherche de rapports superficiels et occasionnels. D'abord, le critique retrace dans le film dialogues et situations directement tirés du roman; tous ont cru Visconti, lorsqu'il affirmait: « I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro in quale maniera istintivamente esprimerebbero un determinato sentimento e quali

¹⁰⁵ Giuseppe FERRARA, *La terra trema: il centro del neorealismo*, in *Il nuovo cinema italiano*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 181-201 ; Fernaldo DI GIAMMATTEO, *Il primo Visconti: la storia e gli « eroi del male »*, dans le numéro monographique *La controversia Visconti*, in « Bianco e nero », n. 9/12, settembre/dicembre 1976, p. 7-27.

¹⁰⁶ Giuseppe FERRARA, *La terra trema: il centro del neorealismo*, op. cit., p. 182, (« la rupture de toute grammaire précieuse », NT).

¹⁰⁷ Tiré d'une interview publiée dans « Cinema Nuovo », n. 26, dicembre 1953, p. 399 et citée sans qu'il soit indiqué le nome de l'intervieweur par Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti*, op. cit., p. 214, (« Je crois que *La terra trema*, même s'il fait face à des problèmes plus actuels, montre clairement qu'il tient beaucoup de Verga: l'atmosphère et le parfum », NT).

parole userebbero »¹⁰⁸. En réalité, « L'invenzione era completamente del regista, il quale voleva cogliere sì globalmente quella realtà, ma attraverso Verga [...] Gran parte dei dialoghi proposti agli interpreti sono presi sostanzialmente dai *Malavoglia*, mentre dagli attori egli cercava l'istintività popolare che sciogliesse quel tanto di letterario che rischiava di rimanere»¹⁰⁹. Visconti a scénarisé sur place des pages entières du roman : Ferrara cite en exemple la séquence du dialogue entre Mara et Nicola ou la fable du roi de couronne. Pour renforcer sa thèse le critique confronte des extraits du roman avec des extraits du scénario.

Ferrara est parmi les premiers à reconnaître l'importance de la nouveauté dans le panorama culturel italien de l'époque de la relecture critique du roman de Verga que Visconti et ses collaborateurs ont opérée :

L'innesto dell'opera viscontiana nel cuore dei *Malavoglia* è di una natura molto diversa di quel che avvenne per Cain, di cui si alterarono o drogarono i propositi, in vista di altre cose che allora occorreva dire. [...] Questa di Visconti è una rilettura in senso moderno del romanzo: una vera e propria rilettura critica, tale da sopravanzare d'un balzo tutta la saggistica sul Verga¹¹⁰.

Un autre aspect négligé par les exégètes de Verga, selon Ferrara, est sa *sicilianité* qui ne se réduit pas à un aspect essentiellement provincial ou folklorique, mais vise à faire émerger la vie la plus secrète de ses habitants et leur humanité : cette sicilianité est le fondement de la vision de Visconti, qui n'a pas compris la Sicile en s'y rendant en visite, mais déjà avant, en lisant le roman ; son séjour à Aci

¹⁰⁸ Tiré d'une lettre de Visconti à Mario Serandrei, citée par Giuseppe FERRARA, *La terra trema : il centro del neorealismo*, op. cit., p. 188 sans aucune référence, (« C'est moi qui écris les dialogues sur-le-champ avec l'aide des interprètes, en leur demandant de quelle manière exprimeraient-ils instinctivement un sentiment et quels mots emploieraient-ils », NT).

¹⁰⁹ *Ibid.* (« L'invention venait du metteur en scène, qui voulait cueillir cette réalité là, mais à travers Verga. [...] Une grande partie des dialogues proposés aux interprètes sont essentiellement tirés de *I Malavoglia*. Aux acteurs il demandait l'instinctivité populaire qui éliminerait les scories littéraires », NT).

¹¹⁰ Giuseppe FERRARA, *La terra trema: il centro del neorealismo*, op. cit., p. 194, (« La greffe de l'œuvre viscontienne dans le coeur de *I Malavoglia* est d'une nature assez différente de ce qui s'était passé avec l'adaptation de Cain, dont on altéra et on drogua les intentions, pour dire des choses qu'à ce moment-là il fallait dire. [...] Il s'agit pour Visconti d'une relecture moderne du roman: une vraie relecture critique qui dépassait tout d'un coup toute la production critique sur Verga », NT).

Trezza n'a été qu'une confirmation de ce qu'il y a lu. Le cinéaste « ha scoperto la Sicilia attraverso *I Malavoglia* »¹¹¹. C'est cette découverte d'un peuple, d'une ethnie qui justifie pleinement l'utilisation du dialecte, qui permet de garder l'*humus* populaire. Qu'est-ce que le comte milanais apporte alors de nouveau ? « Facilmente la verghiana pietà per i vinti, trasferendosi in uno spirito attivo, poteva cambiarsi in collera per l'ingiustizia »¹¹². La sympathie du catanais pour ses personnages ne lui permet pas de rechercher les causes de leur misère et de leur ignorance et donc les moyens pour revendiquer leurs droits ; Visconti, par contre, ne croit pas à un destin inéluctable, mais désigne les causes de l'exploitation de la misère et la possibilité d'un rachat.

L'étude de Giuseppe Ferrara a le mérite d'ouvrir la voie aux études suivantes sur le rapport entre les deux œuvres d'art : en premier lieu, la recherche des affinités profondes, et non occasionnelles, entre l'esprit de l'auteur du roman et celui du cinéaste, tout comme les liens très étroits entre vérisme et néoréalisme. Il prend cependant en compte la différence des contextes économiques, sociaux et politiques, dans lesquels ces liens évoluent, et la différente approche des aspects politiques et économiques, là où est le plus évident ce qui sépare Verga et Visconti : les convictions politiques. Ensuite, il ouvre la voie aux études philologiques des rapports entre les deux textes, qui sera poursuivie, approfondie et complétée, notamment par Lino Micciché. À noter aussi la réflexion de Ferrara sur l'anticipation de la part du cinéaste des théories critiques d'après-guerre qui verront en Verga un progressiste malgré lui, qui sans le vouloir dénonce les terribles conditions sociales de la plèbe sicilienne. On peut, toutefois, reprocher au critique d'avoir passé sous silence la contribution fondamentale du groupe d'intellectuels communistes, déjà cités, qui ont fortement influencé la position de Visconti sur la lecture de Verga.

¹¹¹ Giuseppe FERRARA, *La terra trema : il centro del neorealismo*, op. cit., p. 196, (« a découvert la Sicile par le biais de *I Malavoglia* », NT).

¹¹² Giuseppe FERRARA, *La terra trema : il centro del neorealismo*, op. cit., p. 198, (« La pitié de Verga pour les vaincus, en se transférant dans un esprit actif, pouvait facilement en colère contre l'injustice », NT).

Vingt ans après est publiée une autre analyse remarquable, celle de Fernaldo di Giammatteo, qui revient deux fois sur le même sujet : la première fois dans *La controversia Visconti*, numéro spécial de la revue « Bianco e Nero » ; la deuxième fois dans le livre *Verga e il cinema* où il reprend et approfondit sa réflexion sur les rapports entre le livre et le film¹¹³.

Di Giammatteo part du constat que les deux artistes ont subi le même destin : aussi bien *I Malavoglia* que *La terra trema* furent accueillis, à leur sortie, par le désintérêt du public et l'hostilité de la critique :

[Verga e Visconti sono] due intellettuali italiani separati certo da un abisso temporale ma accomunati non solo da singolari ascendenze (entrambi sono figli dell'aristocrazia terriera, entrambi all'epoca hanno da poco superato i quaranta anni), bensì anche da una costante oscillazione fra un'ottica estetico-borghese e un istintivo rispetto-affetto, assai contrastato, per la sorte dei 'diseredati'. Contraddittori per vocazione, tenaci per sistematico esercizio di sfida ai pregiudizi fanno le spese delle proprie incertezze e della ostilità dell'ambiente. E reagiscono con la spavalderia di chi rifiuta i compromessi¹¹⁴.

Le critique montre ensuite comment, dans toute l'histoire du cinéma, ce ne serait pas facile de trouver un exemple de rapport dissimulé entre une œuvre littéraire et un metteur en scène. Les personnages des *Malavoglia* sont les mêmes que l'on retrouve dans *La terra trema*, les principaux et les secondaires. Le cinéaste se borne à en réduire le nombre. Il a aussi limité le nombre des interactions, le plus souvent

¹¹³ À notre avis, la première version, plus brève et plus compacte, est plus claire et mieux argumentée. La seconde semble plus confuse et mal organisée, comme si c'était une réécriture sur commande, vite expédiée.

¹¹⁴ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, in AA. VV., *Verga e il cinema*, op. cit., p. 155, (« Verga et Visconti sont deux intellectuels italiens, qui vivent dans deux époques lointaines et dans des contextes très différents, mais qui ont en commun de 'singulières ascendances' : tous les deux proviennent de familles d'aristocrates et propriétaires terriens, tous les deux oscillent entre un point de vue esthétique-bourgeois et un instinctif sentiment de respect et d'affection [...] pour le sort des laissés-pour-compte, contradictoires par vocation, tenaces par le systématique exercice de défi aux préjugés font les frais de leurs propres incertitudes et de l'hostilité du milieu. Et ils réagissent avec l'effronterie de ceux qui refusent les compromis », NT).

conflictuelles, de la famille Toscano avec les habitants d'Aci Trezza pour focaliser son attention sur un seul conflit : celui qui voit s'affronter 'Ntoni et les grossistes.

En bref : «I Malavoglia vanno in rovina per un cumulo di iniziative sbagliate [...]. I Valastro si ritrovano pezzenti e disuniti a causa di un'impresa non sbagliata, ma prematura e sfortunata¹¹⁵ ».

On peut remarquer aussi des correspondances évidentes entre les vicissitudes des personnages principaux et celles des personnages secondaires des deux oeuvres. Di Giammatteo cite en exemple le don Michele du roman, arrogant, ridicule, plein de morgue et le don Salvatore du film, insinuant, visqueux, égoïste, aussi antipathique que son double, mais moins arrogant. La rixe entre 'Ntoni et don Michele, qui conduira le Malavoglia à la prison, est réduite dans le film à une simple bagarre.

Di Giammatteo situe d'emblée dans le sous-titre de son travail de 1996 (« dal sarcasmo alla mistica del pauperismo ») la principale différence entre les deux lectures de la même histoire : d'un côté il y a le 'sarcasme' de Verga envers les personnages qu'il a créés, dû à son conservatisme et à son pessimisme ; de l'autre, 'la mystique du paupérisme' de Visconti, homme de gauche et optimiste :

Se Verga non scorgeva alcuna possibilità di futuro, Visconti ne preconizza invece l'esistenza. [...] Verga si era fermato alla descrizione del volto reale dell'ostacolo (e in tal senso era un realista). Visconti vuol procedere ancora e trasformare con uno scatto dialettico il negativo in positivo: il massimo della sconfitta (la famiglia Valastro ha perduto tutto, nessuno l'aiuta) coincide con il nascere di una nuova consapevolezza¹¹⁶.

¹¹⁵ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti: dal sarcasmo alla mistica del pauperismo*, op. cit., p. 155, (« Les Malavoglia se ruinent à cause d'un tas d'initiatives erronées. Les Valastro deviennent des gueux et perdent leur unité à cause d'une entreprise qui n'est pas erronée mais prématurée et qui se termine mal », NT).

¹¹⁶ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, op. cit., p. 161, (« Si Verga ne voit aucune possibilité de futur, Visconti, au contraire, en préconise l'existence. [...] Verga s'était arrêté à la description du visage réel de l'obstacle. Visconti veut aller de l'avant et transformer avec un mouvement dialectique le négatif en positif: le comble de l'échec (la famille Valastro a tout perdu, personne ne l'aide) coïncide avec la naissance d'une nouvelle conscience » , NT).

Le critique, en affirmant qu'aucun des personnages n'échappe au sarcasme de l'écrivain sicilien, va à l'encontre du dogme de l'impassibilité du vérisme, en s'appuyant sur Romano Luperini, qui dans son essai de 1974 affirme que Verga, à travers une opération de *straniamento* « rappresenta ciò che è *strano* come fosse *normale* »¹¹⁷. Il en suit que la divergence entre le point de vue du narrateur (la communauté entière du village) et celui de l'auteur produit l'écart ironique sur lequel se fonde la possibilité toujours latente, quoique jamais ouvertement manifestée, d'un jugement différent.

Les personnages du roman, toutefois, arrivent à éviter l'étreinte de la satire de leur créateur par la charge d'humanité violente et terrestre qui vibre en eux. Il s'agit là, selon nous, de la partie la moins convaincante du raisonnement de Di Giammatteo : la notion de sarcasme dans *I Malavoglia* nous échappe et va à l'encontre de ce qu'est le pilier de l'écriture de Verga et qui constitue son exceptionnalité par rapport à ses prédécesseurs et successeurs : le dogme de l'impersonnalité ; le critique, de plus, ne présente aucun argument en support à sa thèse.

Par contre, les personnages de *La terra trema*, «racconto di dolore e di (auspicata) emancipazione»¹¹⁸, sont

le icone della povertà italiana. [...]. Ovviamente, la loro è una povertà indomita, o addirittura eroica. La povertà è non soltanto sopportata, ma anche affrontata con fierezza. [...] Per quanto influente sia, sul tessuto della narrazione cinematografica, l'ideologia classista che governa le scelte del regista, il teatro dei poveri che *La terra trema* allestisce con grande amore e rispetto rappresenta una (inconscia) apologia del pauperismo. [...] La retorica della invocata solidarietà (Bisogna ca n'imparamu a vulirini bbeni unu cu' 'nn' autru e di esseri tutti 'na cosa) rimane retorica. Visconti ha una visione mistica del pauperismo, al quale sacrifica- anche nella

¹¹⁷ Romano LUPERINI, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione: natura e società, maschera e realtà nell'ultimo Verga*, Roma, Samonà e Savelli, 1974, p. 89, (« il représente ce qui est *étrange* comme si c'était *normal* », NT).

¹¹⁸ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, op. cit., p. 171, (« conte de douleur et de (souhaité) affranchissement », NT).

straordinaria inquadratura conclusiva e riassuntiva- ogni sua aspirazione di intellettuale progressista¹¹⁹.

Di Giammatteo repère un aspect non secondaire du film sur lequel il semblerait que Visconti n'ait pas vraiment été sincère. Il cite une lettre de Visconti au monteur Mario Serandrei, dans laquelle il affirme que « il testo [dei dialoghi] mantiene un tono non letterario che mi sembra assai prezioso »¹²⁰. Visconti mentirait alors sur la réelle origine des dialogues : une partie non négligeable des images, des dialogues, des proverbes et des invectives, qu'il utilise, est disséminée dans le roman de Verga, comme le démontre le méticuleux travail de dépouillement effectué par Lino Micciché, qui énumère, s'il y en avait besoin, les très nombreux calques effectués par Visconti. Par conséquent, Di Giammatteo 'accuse' Visconti de ne pas avoir utilisé la langue des pauvres, comme déclaré dans le commentaire du générique, mais d'avoir créé la décalque dialectale d'une langue littéraire.

Et encore : pour le critique, le roman est « una linea ondulata », « una polifonia dissonante », sa structure est « debole e ondeggiante » ; le film possède par contre une structure solide et compacte¹²¹.

La terra trema ha il vantaggio di procedere non per accumulazione, come *I Malavoglia*, ma per lo sviluppo tematico di una sola storia. Non ci sono deviazioni dalla linea, né

¹¹⁹ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, op. cit., p. 172, (« Les icônes de la misère italienne. [...] Bien entendu, il s'agit là d'une misère farouche, héroïque même. La pauvreté est non seulement tolérée, mais aussi abordée avec fierté. [...] Malgré sa forte influence, sur le tissu de la narration cinématographique, l'idéologie classiste qui régit les choix du metteur en scène, le théâtre des pauvres que *La terra trema* monte avec un grand amour et respect représente une (inconsciente) apologie du paupérisme. La rhétorique de la solidarité tant invoquée reste rhétorique (Bisogna ca n'imparamu a vulirini bbeni unu cu'nn autru, e di esseri tutti 'na cosa : Il faut que nous apprenons à nous aimer l'un l'autre et à être une seule chose) représente une apologie (inconsciente) du paupérisme. La réplique sonne faux. Visconti a une vision mystique du paupérisme, auquel il sacrifie – même dans le magnifique dernier plan, qui résume et conclut toute aspiration d'intellectuel progressiste », NT).

¹²⁰ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, op. cit., p. 168, (« Le texte [des dialogues] garde un ton non littéraire et authentique qui me semble assez précieux », NT). La lettre à Mario Serandrei a été publiée dans la revue « Bianco e nero », febbraio 1951, p. 118.

¹²¹ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, op. cit., p. 169, (« une ligne ondulée », « une polyphonie dissonante », « faible et flottante », NT).

complicazioni di alcun genere. È tutto in questa successione: la rivolta di 'Ntoni e dei giovani ai grossisti, la resistenza ai loro ricatti, la decisione di lavorare in proprio e di prendere il mare anche se incombe la burrasca, il naufragio, la perdita della casa e la dissoluzione della famiglia (la fuga di Cola, la morte del nonno, la 'caduta' di Lucia), la miseria, la resa del ribelle alla necessità (lavorare al servizio degli sfruttatori), ma con il pensiero rivolto a un futuro che dovrà essere diverso. Gli elementi narrativi esterni o paralleli- l'arrivo del clandestino che ingaggia i ragazzi disoccupati, le piccole avventure del maresciallo Salvatore e la seduzione di Lucia, la festa sulla spiaggia per la benedizione delle barche offerte dalla baronessa- confluiscono naturalmente nella linea principale (e unica) del racconto, perché non turbano il quadro d'insieme, e anzi lo rafforzano.

Quali che siano di volta in volta le immissioni di fatti nuovi nella storia, *La terra trema* narra sempre, e soltanto, l'ascesa, la caduta e la (problematica) resurrezione di una famiglia di pescatori nell'Italia del dopoguerra: una famiglia nella quale i giovani, respingendo il fatalismo delle generazioni anziane, non solo avvertono « le prime inquietudini pel benessere » , ma gettano anche le basi per una prima, rudimentale lotta di classe ¹²².

Comme on peut le déduire de l'argumentation du critique, Visconti recherche l'évidence du dessein stylistique et idéologique, en vue d'une lisibilité plus claire du texte cinématographique, opération destinée, comme on l'a déjà indiqué, à l'impopularité et à l'insuccès.

¹²² *Ibid.*, (« *La terra trema* a l'avantage de ne pas procéder par accumulation, comme *I Malavoglia*, mais par le développement thématique d'une seule histoire. Il y n'a pas de déviations par rapport à cette ligne, ni complications, quelles qu'elles soient. Tout se trouve dans cette succession: la révolte de 'Ntoni et des jeunes grossistes, la réticence à leurs chantages, la décision de travailler à son compte et de prendre la mer même si l'orage, le naufrage, la perte de la maison et la dissolution de la famille menacent (la fuite de Cola, la mort du grand-père, la 'chute' de Lucia), la misère, la reddition du rebelle à la nécessité (travailler au service des exploités), mais avec sa pensée tournée vers l'avenir qui devra être différent. Les éléments narratifs extérieurs ou parallèles - l'arrivée du clandestin qui embauche les garçons au chômage, les petites aventures du maréchal Salvatore et la séduction de Lucia, la fête sur la plage pour la bénédiction des bateaux offerts par la baronne - sont intégrés naturellement dans la ligne principale (et unique), du récit, parce qu'ils ne perturbent pas la vision d'ensemble, et, au contraire, la renforcent. L'entrée de nouveaux faits dans l'histoire, quels qu'ils soient au fil du temps, *La terra trema* raconte toujours, et uniquement, l'ascension, la chute et la (problématique) résurrection d'une famille de pêcheurs dans l'Italie de l'après-guerre: une famille où les jeunes, en repoussant le fatalisme des générations âgées, ressentent non seulement « les premières inquiétudes pour le bien-être » , mais aussi les bases pour une première lutte de classe rudimentaire » , NT).

Les différentes conclusions auxquelles parvient la vicennale réflexion de Di Giammatteo sur le deuxième film de Visconti reflètent le changement d'époque et de mentalité et un certain désenchantement : l'article de 1976 se termine sur le retentissant échec commercial du film, qui poussera Visconti vers des productions plus commerciales (*Bellissima, Siamo donne, Senso*) pour sortir d'une condition de clandestinité artistique ; le texte de 1996 se clôt sur le constat amer et réaliste d'un échec politique. La conclusion de *La terra trema* n'a pas ouvert de nouvelles perspectives, n'a pas posé les fondements d'une nouvelle société plus juste. Cinquante ans après sa sortie elle reste une utopie : les marchands de gros n'ont pas été battus.

* * *

Le long chapitre que Lino Micciché consacre aux rapports entre *I Malavoglia* et *La terra trema* dans son texte *Visconti e il neorealismo*, publié en 1990, reprend et développe les analyses de ses prédécesseurs¹²³. Après une longue dissertation sur le projet du film, où l'auteur met en avant aussi bien l'importance de l'influence de Verga que le fait que *La terra trema* naît comme un film de commande de la part du Parti communiste, en vue des élections d'avril 1948, et qu'il doit être pris en compte comme le premier chapitre d'une trilogie qui n'aura pas de suite¹²⁴, le critique

¹²³ L'analyse du film est divisée en 14 chapitres : Verso *La terra trema* ; Il progetto del film ; Tipologia delle sequenze ; Su qualche travagliata ; Piani e sequenze ; Le dissolvenze ; Le « dissolvenze » di Verga ; Personaggi verghiani e personaggi viscontiani ; Tre amori ternari ; Analogie letterarie e differenze funzionali ; Altre correlazioni : narrative, tematiche, dialogiche ; L'economia e l'ideologia ; Il commento ; *La terra trema* e il neorealismo (« Vers *La terra trema* ; Le projet du film ; Typologie des séquences ; À propos de quelques malentendus ; Plans et séquences ; Les fondus ; Les « fondus » de Verga ; Personnages verghiens et personnages viscontiens ; Trois amours ternaires ; Analogies littéraires et différences fonctionnelles ; D'autres corrélations : narratives, thématiques, dialogiques ; L'économie et l'idéologie ; Le commentaire ; *La terra trema* et le néoréalisme », NT).

¹²⁴ Rappelons que le projet initial prévoyait trois documentaires : un sur les pêcheurs, un sur les agriculteurs, le troisième sur les mineurs. Le projet, intitulé *La terra trema : appunti per un film documentario sulla Sicilia*, a été publié plusieurs fois : la première fois dans le scénario tiré directement du film par Montesanti. On peut le retrouver dans le livre de MICCICHE, *Visconti e il neorealismo, op. cit.*, p. 230-236. Dans AA. VV. *La terra trema : analisi di un capolavoro, op. cit.*, on peut lire le plan des trois épisodes avec les corrections faites à la main par Visconti.

analyse la construction du film en plans et séquences. Une attention particulière est consacrée à l'utilisation dans le film des fondus (doubles fondus et fondus enchaînés) :

Il particolarmente intenso uso delle dissolvenze adottato da Visconti ne *La terra trema* contribuisce in maniera assai rilevante a determinare la 'durata' del film, suturando e al tempo stesso separando i singoli episodi fra loro, con un andamento prosodico, probabilmente non immemore della 'durata' verghiana¹²⁵.

Les quatorze doubles fondus, en particulier, contribuent à une division du film en quinze chapitres, exactement le nombre des chapitres du roman ¹²⁶. Aux

Il est intéressant de noter qu'encore en 1957 Alain TANNER, dans la critique du film déjà citée, *La terra trema*, p. 223, n'exclut pas que Visconti puisse donner suite à son projet de trilogie: « We may hope that Visconti may one day find it possible to film the other two episodes of *La terra trema*, to complete this great and noble work in the way he originally intended » (« On peut espérer que Visconti puisse un jour filmer les deux autres épisodes de *La terra trema*, pour compléter ce grand et noble travail de la façon dont il l'avait imaginé », NT).

¹²⁵ Lino MICCICHE, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 110-111, (« L'usage particulièrement intense des fondus adopté par Visconti dans *La terra trema* contribue à déterminer la 'durée' du film, en suturant et au même temps en séparant les épisodes entre eux, avec un rythme prosodique, qui n'est pas sans rappeler la 'durée' verghienne », NT).

¹²⁶ La division du film en 15 chapitres est assez convaincante, même si on peut avoir, dans certains choix, des doutes sur une tentative, de la part du critique, de forcer le trait pour démontrer une filiation certaine entre le film et le roman. La division proposée par Micciché est la suivante : Cap. I : Premessa-Il rientro dei pescatori [« Avant-propos/Le retour des pêcheurs »] ; Cap. II : La discussione fra i pescatori [« La dispute entre les pêcheurs »] ; Cap. III : La ribellione, il ragionamento di 'Ntoni, la decisione dei Valastro [« La rébellion, le raisonnement de 'Ntoni, la décision des Valastro »] ; Cap. IV : Il ritorno di 'Ntoni [« Le retour de 'Ntoni »] ; Cap. V : La libertà dallo sfruttamento [« L'affranchissement de l'exploitation »] ; Cap. VI : La felicità [« Le bonheur »] ; Cap. VII : Il rischio [« Le risque »] ; Cap. VIII : La tempesta [« La tempête »] ; Cap. IX : La pena dell'attesa [« Le chagrin de l'attente »] ; Cap. X : Il ritorno e la sconfitta [« Le retour et l'échec »] ; Cap. XI : La solitudine e la miseria [« La solitude et la misère »] ; Cap. XII : La morte del Nonno [« La mort du Grand-père »] ; Cap. XIII : La perdizione [« La perdition »] ; Cap. XIV : L'addio alla casa del nespolo [« Les adieux à la maison du nêfle »] ; Cap. XV : La resa e la coscienza [« La reddition et la conscience »] .

La division par scènes d'une récente édition en DVD (Ripley's Home Video, 2006) de *La terra trema* propose, par contre, 16 chapitres, avec des titres très simples et assez neutres: 1) I pescatori [« Les pêcheurs »] ; 2) I grossisti [« Les grossistes »] ; 3) Le ragazze [« Les jeunes filles »] ; 4) La rivolta [« L'émeute »] ; 5) Il piano di 'Ntoni [« Le projet de 'Ntoni »] ; 6) L'ipoteca [« L'hypothèque »] ; 7) Da padrone [« En tant que maître »] ; 8) La tempesta [« La tempête »] ; 9) Senza lavoro [« Au chômage »] ; 10) Ultime speranze [« Derniers espoirs »] ; 11) Cola ; 12) La banca [« La banque »] ; 13) Il nonno [« Le grand-père »] ; 14) La casa [« La maison »] ; 15) La barca dei Valastro [« Le bateau des Valastro »] ; 16) Ritorno al mare [« Retour à la mer »] . On notera que les titres choisis par Micciché sont fortement connotés et proposent une

fondus viscontiens Micciché fait correspondre les « fondus enchaînés littéraires » de Verga, qu’il repère dans les passages entre les chapitres. Visconti imiterait ainsi le rythme de la narration de l’écrivain catanais, ce rythme intime et musical dont il parlait en 1941¹²⁷.

L’étude se poursuit avec la comparaison entre les personnages de Verga et les personnages de Visconti, avec leurs apparentements et leurs homonymies, selon le schéma suivant¹²⁸ :

Le Grand-père (Padron ‘Ntoni)	Le Grand-père (Padron Giovanni)
Mara la Longa	La Mère
Bastiano Malavoglia (Bastianazzo)	(Sebastiano Valastro †)
‘Ntoni Malavoglia	‘Ntoni Valastro
Mena Malavoglia	Cola Valastro
Lia Malavoglia	Mara Valastro
	Lucia Valastro
	Alfio Valastro
Alessi Malavoglia	Vanni Valastro
	Lia Valastro
Alfio Mosca	Nicola (le maçon)
Don Michele (le brigadier)	Don Salvatore (le maréchal des financiers)
Rocco Spatu	Janu (le manœuvre)

lecture idéologiquement orientée. On notera aussi que le premier chapitre de Micciché correspond aux trois premières scènes du DVD.

¹²⁷ Luchino VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, op. cit., p. 78.

¹²⁸ Lino MICCICHÉ, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 128-129.

Barbara	Nedda
Zio Crocifisso	Raimondo
Padron Cipolla	Nino
Massaro Filippo	Conte
Piedipapera	Pandolla
	Lorenzo

Dans le film on assiste, inévitablement, à « un processo di semplificazione e di sintesi delle loro funzioni narrative »¹²⁹; par exemple, le personnage de Rocco Spatu est beaucoup plus complexe que Janu, le maçon: ce qui les rapproche selon l'interprétation de Lino Micciché ce sont leurs vertus de chanteurs. Ce processus est inévitable, parce que le film ne possède pas le caractère de polyphonie et de choralité du roman, si l'on excepte la scène du salage des anchois et, dans une moindre mesure, la scène de la bénédiction des bateaux de pêche.

Un autre important secteur exploré par Micciché concerne « le analogie letterarie e differenze funzionali », les analogies littéraires et les différences fonctionnelles : un exemple en est la fable du fils du roi de couronne, qui dans le roman est racontée par la cousine Anna à Alessi, avec en tant que protagoniste sa propre fille, tandis que dans le film la narratrice est Lucia, se rêvant à la place de la fille que le prince vient chercher. Le texte est identique ; la fonction est tout à fait différente : dans Verga il s'agit d'un détail secondaire, inséré dans le contexte des histoires et des blagues racontées pendant le salage des poissons ; pour Visconti il s'agit de mettre en avant le côté rêveur et fantasque de Lucia et d'anticiper l'épisode

¹²⁹ Lino MICCICHE, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 132, (« un procès de simplification et de synthèse des fonctions narratives », NT).

Fernaldo DI GIAMMATTEO, *I Malavoglia da Verga a Visconti*, op. cit., p. 165. aussi souligne cet aspect de l'adaptation viscontienne: « Quando percepisce che è necessario recuperare senza diaframmi l'originale, il regista può giungere fino allo sdoppiamento della medesima figura », (« Quand il comprend qu'il est nécessaire de 'récupérer' sans diaphragmes l'original, le metteur en scène peut arriver jusqu'au dédoublement du même personnage », NT).

des amours interdites entre la jeune fille et Don Salvatore, qui, dans la scène citée, interrompt les rêveries de Lucia, comme si son apparition marquait un brusque passage entre l'enfance et l'adolescence, entre le désir et la réalité.

Même la scène la plus célèbre du film, les trois femmes en noir attendant sur les rochers (la *sciara*) le retour des hommes après la tempête, tout en ayant un correspondant évident dans le texte de Verga, présente une différence fonctionnelle : si dans Verga l'épisode n'est qu'un bref moment d'une journée tragique, aussitôt expédié, dans Visconti « l'attesa e il dolore delle donne Valastro sono come bloccati nel tempo e isolati nello spazio, in assoluta solitudine »¹³⁰.

Micciché retrace d'autres analogies plus ténues entre le film et le roman, comme, par exemple, la scène de la saisie de la maison des Valastro de la part des fonctionnaires de la banque et la visite de l'huissier (chapitre VI du roman) et la successive inspection des lieux de la part de zio Crocifisso (chapitre IX) chez les Malavoglia ou les adieux nocturnes aux maisons que les Valastro et les Malavoglia doivent quitter, suite à leurs infortunes, pour démontrer que

La terra trema non rappresenta neppure un'*aemulatio* di un testo preesistente, bensì una vera e propria ri-creazione di un altro testo, il cui primo referente non è tanto il prototesto - che viene per altro 'usato' per connotare personaggi e determinare svolte diegetiche, per disegnare psicologie e delineare conflitti - bensì, piuttosto, la realtà che lo aveva suggerito: un'operazione di 'lettura critica' di un'opera classica, che sembra però essenzialmente tesa a reinterpretare, dopo averlo attualizzato, più il momento ispirativo del prototesto che quello della sua formalizzazione, più il punto di partenza dell'opera preesistente che il suo approdo¹³¹.

¹³⁰ Lino MICCICHE, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 145, (« L'attente et la douleur des femmes Valastro sont bloquées dans le temps et isolées dans l'espace, dans une solitude absolue » , NT).

¹³¹ Lino MICCICHE, *Visconti e il neorealismo*, op. cit., p. 153, (« *La terra trema* ne représente même pas une *aemulatio* d'un texte préexistant, mais une vraie re-création d'un autre texte, dont le premier référent n'est pas le prototexte - qui est d'ailleurs 'utilisé' pour connoter les personnages et des écarts diégétiques, pour croquer des psychologies et tracer des conflits - mais plutôt la réalité qui l'avait inspiré: une opération de 'lecture critique' d'un classique, qui semble avoir le but de réinterpréter, après l'avoir actualisé, le moment inspirateur du prototexte plutôt que celui de sa formalisation, plutôt le point de départ de l'oeuvre préexistante que son point d'arrivée » , NT).

Le principe de l'analogie et de la différence concomitantes trouve, selon Micciché, son exemple le plus considérable dans les deux gestes 'économiques' qui, dans le roman et dans le film provoquent la faillite des Toscano et des Valastro : pour les uns le commerce des lupins et pour les autres la tentative d'appropriation des moyens de production dans l'espoir d'être leurs propres patrons qui se conclut avec l'échec de la vente des anchois. Si Verga voit avec faveur le maintien de l'équilibre séculaire de la société archaïque qu'il dépeint, et donc juge négativement le geste des Malavoglia qui tentent de briser cet équilibre, Visconti, par contre, condamne l'immobilité de la société divisée en classes : la tentative d'émancipation des Valastro se présente comme un essai, quoique destiné à l'échec, de rébellion à l'exploitation.

Il paraît logique alors que le roman de Verga prenne fin avec Alessi et Nunziata qui rétablissent l'ordre que Padron 'Ntoni et 'Ntoni ont essayé de briser ; le film de Visconti s'arrête en montrant la capitulation de 'Ntoni mais aussi, en même temps, sa prise de conscience, accompagnée du présage de nouvelles luttes et nouvelles victoires pour un nouvel ordre social. Lino Micciché, dans ses conclusions, paraît moins désenchanté que Di Giammatteo : en 1990 il voit encore la possibilité de l'actualité du message viscontien : « Né il 'falso' dell'ideologia, né l'illusorio dell'estetica riescono a prevalere. Oltre il neorealismo, oltre il marxismo, *La terra trema* è un capolavoro »¹³².

Autre analyse d'un certain intérêt, qui, selon nous, mérite d'être resumée est celle de Guglielmo Moneti¹³³. À son avis, Verga adopte un point de vue narratif interne à la société qu'il représente ; il en résulte une narration objectivée, réalisée à travers le chœur des locuteurs. On est alors face à une pluralité de points de vue qui, selon Moneti, s'opposent aux idéaux de Padron 'Ntoni, qui reflèteraient ceux de l'auteur, dont l'opinion serait tout simplement une parmi tant d'autres. Cette attitude lui permettrait donc d'exprimer sa propre vision du monde, sans enfreindre le dogme

¹³² Lino MICCICHE, *Visconti e il neorealismo, op. cit.*, p. 186, (« Ni l'esthétique, ni l'idéologie du film paraissent caduque : parce que ni le faux de l'idéologie, ni l'illusion de l'esthétique parviennent à prévaloir. Au-delà du néoréalisme, au-delà du marxisme, *La terra trema* est un chef-d'œuvre », NT).

¹³³ Guglielmo MONETI, *La messa in scena del pensiero*, in AA. VV., *La terra trema: analisi di un capolavoro, op cit.*, p. 63-98.

de l'impersonnalité. Visconti, par contre, refuse la polyphonie et adopte un point de vue externe à la société qu'il représente. Le résultat est une narration subjective : le point de vue est celui du metteur en scène, qui nous restitue le monde des pêcheurs d'Aci Trezza, une vision profondément influencée par l'idéologie de gauche, figée par une extrême stylisation. Si, comme l'affirme Luperini, pour écrire *I Malavoglia* Verga a suivi la règle de la 'forme inhérente au sujet', Visconti obtient l'effet de *straniamento* à travers la tension entre le point de vue de l'auteur et le point de vue des personnages, entre la forme et le contenu. Moneti aussi, comme Di Giammatteo, voit dans le scénario du film viscontien une simplification des rôles des différentes couches sociales : il y a ceux qui vivent de leur propre travail et ceux qui mangent sur le dos des autres. Mais, dans le film et dans le roman, la famille Valastro ('Ntoni en particulier) et la famille Malavoglia promeuvent des instances éthiques différentes et alternatives. Ainsi, si dans le texte de Verga le commerce des lupins avait constitué une violation de l'ordre, mais non une mise en discussion, dans le film de Visconti l'affranchissement du joug des marchands se présente comme l'exemplaire refus d'une règle cardinale de la communauté, comme l'individuation du mécanisme qui doit sauter dans la chaîne de l'exploitation des pêcheurs d'Aci Trezza. Autre point commun des réflexions de Di Giammatteo et de Moneti est le constat qu'une des limites principales du point de vue viscontien réside dans le fait que dans la scène finale du film, l'échec de 'Ntoni prélude à une victoire future, grâce à l'acquisition d'une nouvelle conscience; mais le point de l'horizon où est située cette transformation de la société est si loin dans l'espace et dans le temps qu'il ne peut être pressenti qu'au-delà du film : dans l'utopie.

3.2 *La fortune critique*

Nous avons déjà évoqué l'insuccès commercial auquel firent face *I Malavoglia* et *La terra trema* : « Hanno fatto fiasco, fiasco pieno e completo » écrit Verga à Luigi Capuana à propos de l'accueil du premier roman du cycle des vaincus¹³⁴. Le film de Visconti, à sa projection à la Mostra de Venise fut hué par un public, majoritairement composé de bourgeois scandalisés par la représentation, trop crue pour leur sensibilité, de la misère des pêcheurs siciliens ; le film obtint toutefois le prix pour la mise en scène. Le public des salles bouda ; le film disparut des écrans, même dans sa version coupée et avec les dialogues en italien. Les deux artistes payèrent les frais de leur audace : le public qui avait plébiscité les romans tardo-romantiques de l'écrivain catanais (*Eva, Tigre reale, Eros*) n'apprécia pas la lutte pour la survie d'une obscure famille d'Acì Trezza ; le public des salles de cinéma refusa, après les années de guerre, de s'apitoyer sur le sort des deshérités et préféra des films qui venaient des États-Unis ou des comédies italiennes plus légères. Des narrations qui refusaient les artifices narratifs plus convenus et qui faisaient recours à des techniques narratives révolutionnaires et déconcertantes repoussèrent lecteurs et spectateurs. Le plus grand succès en 1948 en Italie a été un film comique, parodie d'un succès hollywoodien, *Fifa e arena* de Mario Mattioli, avec Totò, qui a encaissé 371.250.000 liras italiennes ; *La terra trema* en 1952, quatre ans après sa sortie, n'avait encaissé que 26.000.000 de liras.

L'accueil de la critique au début ne fut pas encourageant : les deux œuvres ne recueillirent que l'adhésion des cercles intellectuels déjà acquis au style et aux idées révolutionnaires des deux auteurs : dans le cas de Verga, ses amis véristes (Luigi Capuana, Felice Cameroni) ; dans le cas de Visconti, la presse de gauche.

Les œuvres véristes de Verga ne furent comprises ni par le public ni par la critique, rebutés par la technique narrative, qui rendait trop ardue l'identification aux personnages, dont la description physique et psychologique était absente et devait être déduite par le lecteur à partir des dialogues et des actions. Comme l'affirme Luigi Capuana, Verga s'est trompé de lieu et d'époque : « Scritti in francese, a

¹³⁴ Lettre à Luigi Capuana, datée 11 avril 1881, in Giovanni VERGA, *Carteggio Verga-Capuana, op. cit.*, p. 167, (« Ça a été un échec, un échec total », NT).

quest'ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell'auteur anche in Europa e toccherebbero, per lo meno, la ventesima edizione. [...] Dopo l'*Eva*, dopo l'*Eros*, dopo *Tigre reale* i lettori s'erano abituati a quei suoi personaggi del gran mondo, dalle passioni raffinate »¹³⁵. Pendant longtemps, Verga a continué à être identifié avec l'auteur de *Storia di una capinera*, histoire d'amour tardo-romantique et langoureuse d'une fille contrainte par sa famille à prendre le voile, qui meurt d'amour pour l'homme qu'elle ne peut pas épouser. *I Malavoglia* (et *Mastro-don Gesualdo*) tombent dans l'oubli, du public et de la critique, à cause de l'émergence d'autres modes, d'autres styles littéraires, d'autres écrivains (en premier lieu, le décadentisme, d'Annunzio et ses épigones). On doit à Luigi Russo la redécouverte de Verga, avec son essai de 1919, qui conditionnera pendant plusieurs décennies l'attitude de la critique envers l'écrivain catanais, tout en faisant abstraction de ses rapports avec le positivisme et le naturalisme et en proposant son portrait de la Sicile et de ses habitants comme un désir de régression romantique au monde des primitifs, dans la lignée du romantisme chrétien de Manzoni¹³⁶. On a déjà fait allusion au fait que Visconti, sous l'impulsion de Alicata, De Santis et Puccini et de son mentor politique, Antonello Trombadori¹³⁷, avec sa relecture marxiste du chef-d'œuvre verghien, a anticipé et, peut-être, dans un certain sens, inspiré les critiques de gauche

¹³⁵ Luigi CAPUANA, *Studi di letteratura contemporanea, op. cit.*, p. 82, (« Écrit en langue française, *I Malavoglia* aurait rendu célèbre son auteur dans toute l'Europe et il en serait déjà à la vingtième édition. [...] Après *Eva*, *Eros*, *Tigre reale*, les lecteurs de Verga s'étaient habitués à ses personnages mondains, à leurs passions sublimes », NT).

¹³⁶ Luigi RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma- Bari, Laterza, 1971, [1^a ed., Napoli, Ricciardi, 1920], p. 64. On citera aussi une phrase où le critique met sur le même plan Verga et d'Annunzio : « Da Verga al Di Giacomo, dalla Serao al Fucini, dal Capuana al d'Annunzio e al Pascarella, i nostri veristi maggiori e minori, vennero scrivendo, nei loro racconti, le memorie poetiche della loro adolescenza paesana, trasfigurata nostalgicamente nella lontananza dei luoghi e delle stagioni » , (« de Verga à Di Giacomo, de Mme Serao à Fucini, de Capuana à D'Annunzio et à Pascarella nos véristes les plus grands et les plus petits ont écrit, dans leurs contes, les mémoires poétiques de leur jeunesse paysanne, en la métamorphosant poétiquement dans le lointain des lieux et des saisons » , NT).

¹³⁷ Antonello Trombadori (1917-1973), journaliste, critique d'art et homme politique, travailla en tant que fonctionnaire du PCI (il s'occupait surtout des rapports avec les intellectuels) et en tant que critique d'art et de cinéma. Il fut à l'origine du projet du documentaire sur la Sicile, qui devint ensuite *La terra trema* et il a écrit le texte de la didascalie du début du film de Visconti. Gianni Rondolino parle de l'influence de Trombadori sur Visconti dans le chapitre consacré à *La terra trema* in *Luchino Visconti, op. cit.*, aux pages 235-238, où il affirme que son influence fut plus importante que celle d'Alicata, De Santis, Puccini, etc. dans les choix (et dans les refus : par exemple de mettre en scène *Les mains sales* et *Les mouches* de Sartre) de Visconti durant la première décennie de l'après-guerre.

d'après-guerre qui ont vu dans Verga, le conservateur, un progressiste malgré lui. Sur la même ligne se situent les critiques marxistes des années 60 (Vitalio Masiello, Alberto Asor Rosa et Romano Luperini), qui saisissent dans les pages de Verga un anticapitalisme romantique (Masiello) et un antiprogressisme (Asor Rosa et Luperini) qui l'amènent à une vision matérialiste et pessimiste de la société qu'il décrit : tout le contraire d'un romantique chantre des primitifs, plutôt un écrivain lucide et crûment vériste. L'épuisement des débats fortement idéologisés de l'après 68 mena les exégètes de Verga (et de Visconti) à s'intéresser aux structures formelles et au travail philologique sur le texte.

La terra trema, à partir de la présentation à Venise (septembre 1948), fut à l'origine d'une nouvelle 'bataille d'Hernani', entre les critiques de gauche et les critiques de centre-droit. Ces derniers reprochent au film sa violente charge sociale et son adhésion totale à la lecture marxiste du conflit social (qui plus est, de la part d'un metteur en scène aristocrate). Les autres, tout aussi unanimes, exaltent l'œuvre viscontienne pour les mêmes aspects ; les deux camps, obnubilés par leurs partis pris idéologiques, oublient de prendre en compte les choix formels et stylistiques du cinéaste : on néglige la forme pour se concentrer sur le contenu.

Quelques exemples peuvent donner un aperçu des enjeux idéologiques : Ugo Casiraghi, dans les colonnes de « L'Unità », organe du Parti communiste, parle d'« un potente affresco sociale [...], il primo film che già riflette uno spirito socialista »¹³⁸; Arturo Lanocita, dans « Il Nuovo Corriere della sera », journal de centre-droit, accuse le metteur en scène de prêcher la haine et la vengeance et d'avoir tourné un film «deprimente, rissoso e falso»¹³⁹. Mais les attaques contre Visconti proviennent aussi du camp de ses soi-disant amis : Glauco Viazzi, en 1949, reproche à Visconti «la lunghezza anticommerciale del film, lo snobismo del dialogo in dialetto siciliano, l'assenza delle organizzazioni d'avanguardia politiche e sindacali

¹³⁸ Ugo CASIRAGHI, *Il film di Visconti capolavoro del festival*, « L'Unità », 4 settembre 1948, p. 3, (« Une puissante fresque sociale [...], le premier film italien qui reflète un esprit socialiste » , NT).

¹³⁹ Arturo LANOCITA, *La terra trema di Luchino Visconti*, « Il Nuovo Corriere della Sera », 3 settembre 1948, p. 2, (« déprimant, querelleur et faux » , NT).

del popolo italiano»¹⁴⁰. En bref, on assiste pendant longtemps à des discussions trop fortement et préalablement idéologisées, qui contribuent sans doute à la longue période d'oubli du film, due aussi à sa disparition des écrans et au succès, populaire et critique, des productions suivantes de Visconti (*Senso*, *Rocco e i suoi fratelli* et *Il Gattopardo*).

Il faudra attendre la moitié des années 70 (avec la redécouverte du néoréalisme, à l'occasion de la Mostra di Pesaro, en 1974 et la mort du cinéaste, survenue en 1976) pour une réévaluation de *La terra trema*, soustraite aux batailles idéologiques, qui avaient nui à une correcte réflexion sur le film. Rappelons l'essai de Fernaldo di Giammatteo¹⁴¹, le chapitre consacré au film dans la monumentale biographie critique de Gianni Rondolino¹⁴². En 1990 et 1994 on assiste à la publication de deux œuvres majeures, déjà abondamment citées : *Visconti e il neorealismo* de Lino Micciché et *La terra trema : analisi di un capolavoro*, travail collectif dirigé par Micciché lui-même¹⁴³. 1994 est aussi l'année de la publication du livre *Visconti segreto* de Renzo Renzi, qui contient une analyse très intéressante du film : outre l'heureuse définition, plusieurs fois reprise, de *La terra trema* comme une sorte de « mystère marxiste », où l'on retrouve la tripartition des mystères médiévaux (*Umano/Spoglia/Rinnova*), on y peut lire qu'au-delà de la dette évidente

¹⁴⁰ Glauco VIAZZI, *Luchino Visconti*, « Sequenze », n. 4, décembre 1949, p. 11, (« La longueur anti-commerciale du film, le snobisme du dialogue en dialecte sicilien, l'absence des organisations d'avant-garde politiques et syndicales du peuple italien » , NT).

¹⁴¹ Fernaldo DI GIAMMATTEO, *Il primo Visconti.: la storia e gli « eroi del male »*, in *La controversia Visconti*, op. cit.

¹⁴² Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti*, op. cit., p. 195-234.

¹⁴³ *La terra trema: analisi di un capolavoro* est le résultat d'un projet éditorial, financé par Philip Morris Cinema et réalisé par le Centro Sperimentale di Cinematografia (C.S.C.) de Rome, sous la direction de Lino Micciché. Il est divisé en trois parties : 1) LA NASCITA DI UN CAPOLAVORO [« La naissance d'un chef-d'œuvre »], qui comprend trois essais : *L'avventura viscontiana di Aci Trezza* [« L'aventure viscontienne à Aci Trezza »] par Franco Rosi ; *Come un toscano insegnò il siciliano per conto di un lombardo* [« Comme un toscane apprit le sicilien à la faveur d'un lombard »] par Franco Zeffirelli ; *Verso La terra trema* [« Vers La terre trema »] par Lino Micciché ; 2) LE POLIVALENZE DEL TESTO [« Le polyvalences du texte »], qui comprend six essais : *La messa in scena del pensiero* [« La mise en scène de la pensée »] par Guglielmo Moneti ; *Per un'analisi testuale* [« Pour une analyse textuelle »] par Francesco Casetti ; *Le quinte della storia : riflessioni sulla regia* [« Les coulisses de l'histoire : réflexions sur la mise en scène »] par Vito Zagarrìo ; *Il dualismo linguistico* [« Le dualisme linguistique »] par Stefania Parigi ; *La fortuna critica del film* [« La fortune critique du film »] par David Bruni ; *Il reale e il meraviglioso* [« Le réel et le merveilleux »] par Aggeo Savioli ; 3) MATERIALI SUL FILM: parmi lesquels: le projet initial (les trois épisodes), le sujet du film, l'intégralité du commentaire, des témoignages de Visconti et des techniciens.

envers Verga, on ressent aussi la présence de l'influence de d'Annunzio (que personne n'aurait osé remarquer à l'époque de la sortie du film, et aussi dans les décennies suivantes, pour ne pas être traité de fasciste et Visconti avec), des *Novelle della Pescara* et des pièces théâtrales les plus connues (*La fiaccola sotto il moggio* et *La figlia di Iorio*) où « l'autore sperimentava la possibilità di estrarre il mito, in una maniera greco-arcaica- da una materia popolare »¹⁴⁴. Le zénith de l'intérêt pour le film correspond aussi au crépuscule : à partir de la moitié des années 1990 à aujourd'hui, le deuxième long-métrage de Visconti a cessé d'être au centre de l'exégèse du cinéaste, qui préfère réserver ses réflexions au Visconti 'lecteur de Proust' et au Visconti subversif et transgressif¹⁴⁵.

En dehors de l'Italie, les critiques sont beaucoup moins conditionnés par les appartenances aux partis politiques et les conditionnements idéologiques et beaucoup moins intéressés par la recherche des influences littéraires et des relations avec l'œuvre de Verga. Nous avons déjà cité le célèbre article d'André Bazin, qui voit dans le film une sorte de mélange inédit de réalisme documentaire et de réalisme esthétique, obtenu avec un usage - inédit lui aussi - de la profondeur de champ dans les extérieurs aussi bien que dans les intérieurs. Après le jugement en demi-teinte, et, somme toute, superficiel et assez peu fondé de Bazin, on ne retrouve que des critiques unanimement positives : nous signalons aussi la longue analyse de Youssef Ishaghpour (1984) qui voit dans *La terra trema* « une réactualisation de Verga et de l'univers des images de la Renaissance italienne, [...] c'est le documentaire le plus ethnologique qui soit et en même temps un film extrêmement élaboré ». Ishaghpour tente aussi une comparaison, à notre avis trop forcée, entre Verga et

¹⁴⁴ Renzo RENZI, *Visconti segreto*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 59-69. La citation se trouve aux pages 66-67 (« L'auteur expérimentait la possibilité d'extraire le mythe, d'une façon gréco-archaïque, d'une matière populaire », NT).

¹⁴⁵ Deux exemples pour tous : le texte de Peter KRAVANJA, *Visconti lettore di Proust*, *op. cit.*, et deux livres de Mauro GIORI, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. (1935-1962)*, *op. cit.*, et *Scandalo e banalità: rappresentazioni dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)*, *op. cit.*

Visconti : « l'anticapitalisme reste le trait commun avec Verga, ainsi que la religion du travail et de la maison et le ton épico-lyrique » ¹⁴⁶.

3.3 *La terra trema* : un plagiat ?

Si la filiation directe de *La terra trema* de *I Malavoglia* n'est pas déclarée dans le générique c'est parce que, selon la version qu' en donne Visconti, il n'arriva pas à obtenir les droits des héritiers de Verga. Il réussit toutefois à éviter un procès pour plagiat grâce à l'aide de Togliatti et de Salvo D'Angelo, qui, par l'intermédiaire de la Banque de Sicile, avait rendu possible le financement pour pouvoir conclure le film. *La terra trema* est, sous certains aspects, un plagiat évident de *I Malavoglia*, comme le témoigne son assistant Franco Zeffirelli :

All'inizio il romanzo era segretamente il *livre de chevet* di Luchino finché a un certo punto venne consultato senza più pudori sul set. Quasi tutti gli episodi de *La terra trema* e molti dei personaggi avevano le loro radici evidenti nel romanzo. I dialoghi erano a volte ripresi di peso dal testo verghiano. Luchino in più metteva la sua carica di ribellione, la sua ideologia progressista. Mentre Verga offriva soltanto rassegnazione, Visconti impugnò la bandiera del comunismo come segno di libertà e di pace¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Youssef ISHAGPOUR, *Visconti : le sens et l'image*, Paris, Éd. de la Différence, 1984, p. 47-48.

¹⁴⁷ Franco ZEFFIRELLI, in *La terra trema: analisi di un capolavoro, op. cit.*, p. 28, (« Au début le roman était secrètement le livre de chevet de Luchino, jusqu'à quand, à un certain moment, il fut consulté sans aucune pudeur pendant le tournage. Presque tous les épisodes de *La terra trema* et plusieurs personnages avaient leurs évidentes racines dans le roman. Des fois les dialogues étaient repris directement du texte verghien. Luchino, de sa part, ajoutait sa charge de rebellion, son idéologie progressiste. Si Verga ne proposait que de la résignation, Visconti saisissait le drapeau du communisme comme symbole de liberté et de paix », NT).

Une fois que les débats idéologiques se sont apaisés et que les études philologiques ont terminé de parcourir de long en large le roman et le film, est-ce qu'il y a encore quelque chose à dire sur *La terra trema* ? Il est évident que les souvenirs de Franco Zeffirelli révèlent que le film de Visconti met à jour tout un tas de contradictions qui ne cesseront de parcourir toute la carrière du metteur en scène. Tout le débat sur la dérivation, vraie ou fausse, directe ou indirecte, reconnue ou cachée, du premier roman vériste de Verga, trouve, selon nous, une conclusion, synthétique, mais efficace, dans la formule zeffirellienne de *plagio ovvio*, plagiat évident, ou, si on préfère une formule plus élégante, l'utilisation du roman pour « un'indicazione continua e una assistenza »¹⁴⁸. Il est clair, en effet, que Visconti a puisé à pleines mains dans l'abondant réservoir de personnages et de situations qu'est *I Malavoglia*. Du moment qu'adapter un roman équivaut à trahir son essence, autant le trahir sans vergogne, mais aussi, et surtout, y mettre beaucoup de soi-même. Visconti s'est aussi amusé à brouiller les pistes ; le célèbrissime incipit du roman sonne comme ça :

Un tempo *I Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza ; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quello che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. Veramente, nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dire nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per i Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole. Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo e della

¹⁴⁸ Le critique Giuseppe CINTIOLI en 1953, sur la « Rivista del Cinema Italiano », 1/2, gennaio-febbraio, p. 43-68, a publié un long et dense essai, *Visconti e altre ragioni*, sur les trois premiers films de Visconti (*Ossessione*, *La terra trema* et *Bellissima*). À la page 60 on peut lire cette définition sur le rapport Verga-Visconti : « Non si può dire che esista una vera corrispondenza, stilistica o di mero contenuto, tra le due opere, assai diverse nel tempo e nei modi di impegnare il lettore e l'uomo, mentre è chiaro che Visconti ha potuto trovare nel pieno risultato dell'opera verghiana un'indicazione continua e un'assistenza », (« On ne peut pas dire qu'il existe une véritable correspondance, de style ou du simple contenu, entre les deux œuvres, très différentes pour ce qui concerne le temps et la façon d'engager l'homme et le lecteur, tandis qu'il est clair que Visconti a pu retrouver dans la perfection de l'œuvre verghienne une indication continue et une assistance » , NT).

Provvidenza ch'era amarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla *Concetta* dello zio Cola e alla paranza di padron Fortunato Cipolla¹⁴⁹.

Le commentaire du film débute avec ces mots, déjà partiellement cités :

Come sempre i primi a cominciare la loro giornata a Trezza sono i mercanti di pesce che scendono al mare quando ancora il sole non è spuntato di là da Capo Mulino..., perché come tutte le notti le barche sono uscite in mare e ora rientrano con quella poca pesca che hanno fatto. Se c'è la pesca si vive ad Aci Trezza e dal nonno al padre, ai nipoti, è sempre stato così¹⁵⁰.

Le scénario de Visconti, comme on peut le lire sur le tapuscrit, qui est censé être destiné à la Direction Générale du Spectacle, commence comme ça :

Il piccolo paese di Aci Trezza si sveglia all'alba, un giorno come tutti gli altri.

Già cominciano ad aprirsi le porte nei vicoli stretti. Le donne dei pescatori che sono andati a mare per la pesca notturna si alzano a riassetare le case aspettando il ritorno degli uomini.

Il primo a cominciare la sua giornata è un fannullone del paese che scende indolente verso il porto attraverso i vicoli. Sbocca sulla piazzetta ancora deserta che domina il mare¹⁵¹.

¹⁴⁹ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 9, (« Autrefois, les Malavoglia avaient été aussi nombreux que les pierres de la vieille route de Trezza ; il y en avait jusqu'à l'Ognina et jusqu'à Aci Castello, tous de bonnes et braves gens qui, comme de juste, démentaient ce que semblait indiquer leur surnom. Ils s'appelaient en réalité Toscano, mais cela ne voulait rien dire, puisque depuis que le monde était monde, à l'Ognina, à Trezza, à Aci Castello, on les avait toujours connus de père en fils sous ce nom : les Malavoglia, qui avaient toujours eu des barques sur l'eau et des tuiles au soleil. Maintenant il ne restait plus à Trezza que ceux de la maison du néflier et de la Provvidenza, amarrée sur la grève, sous le lavoir, près de la *Concetta* de l'oncle Crocifisso ; les Malavoglia de Padron 'Ntoni » , *Les Malavoglia* , *op. cit.*, p. 25).

¹⁵⁰ AA. VV. *La terra trema*, *op. cit.*, p. 35, (« Comme d'habitude les premiers à commencer leur journée à Trezza sont les poissonniers qui descendent vers la mer alors que le jour pointe à peine au Capo Mulino..., car comme chaque nuit les pêcheurs sont sortis en mer et maintenant ils rentrent avec leur maigre pêche. Quand il y a la pêche on vit à Aci Trezza. Et puis c'est comme ça depuis la nuit des temps », NT).

¹⁵¹ AA. VV. *La terra trema*, *op. cit.*, p. 36, (« Le petit village d'Aci Trezza se réveille à l'aube, un jour comme tous les autres. Déjà on commence à ouvrir les portes dans les étroites ruelles. Les femmes des pêcheurs qui sont partis en mer pour la pêche nocturne se lèvent pour ranger la maison en attendant le retour des hommes. Le premier à commencer sa journée est un fainéant du village qui descend avec indolence vers le port à travers les ruelles. Il débouche sur la petite place encore déserte qui domine la mer » , NT).

Le roman de Verga se termine avec la célèbre formule, qu'on a déjà aussi citée :

Ma il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu¹⁵².

On peut noter que Visconti fait commencer le film de la même façon dont le roman se termine, avec une référence évidente au personnage de Rocco Spatu, le fainéant d'Acì Trezza, qui avait déjà tant frappé l'imagination du Visconti qui en 1941 projetait déjà d'adapter l'histoire de la famille Toscano.

Si l'on se réfère au scénario tiré du film, les premières minutes du film sont représentées comme ça :

Esterno alba. Il paese.

Inizio musica.

C.L. Un carrello-panoramica da sinistra a destra scopre le case del paese ancora immerse nel buio della notte. Dietro il cielo è illuminato dalla fioca luce dell'alba.

In sovrimpressioni i titoli di testa [...].

Il carrello-panoramica conclude su un gruppetto di uomini indistinguibili che escono da una porta illuminata.

Il carrello-panoramica inverte il movimento, questa volta da destra a sinistra, e segue il gruppetto di uomini che entra in chiesa [...].

Dissolvenza incrociata.

C.L. La facciata della chiesa. Dal gruppetto di uomini partono alcuni richiami incomprensibili [...].

Il gruppetto di uomini si muove nella penombra. Parte un carrello avanti combinato con una panoramica da sinistra a destra ad accompagnarli che, esclusa la chiesa, giungono fino in C.M. Il gruppetto si ferma e guarda F.C. verso il mare. Continuano i rintocchi di campane.

C.L. Alcune case del paese e la chiesa. Il gruppetto di uomini, che sono evidentemente grossisti di pesce, si avvia verso la spiaggia seguito in carrello-panoramica da destra a sinistra. Il

¹⁵² Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I Grandi romanzi*, op. cit., p. 289, (« Mais de tous, celui qui a commencé sa journée le premier, ç'a été Rocco Spatu », *Les Malavoglia*, op. cit., p. 373).

carrello- panoramica si conclude ed esclude il paese, scoprendo la spiaggia e il mare. In lontananza le sagome scure dei faraglioni. Fra di essi avanzano alcune barche illuminées dalle lampare che tornano dal paese dopo la pesca nocturna. Fra i pescatori in mare ed i grossisti sulla spiaggia si ha uno scambio di urla e di richiami incomprendibili¹⁵³.

Ce n'est qu'après cette scène introductive que Visconti présente la famille Valastro, à l'intérieur de sa maison. En bref : Verga part des membres de la famille pour après fragmenter sa narration en une myriade de personnages, qui constituent le chœur des habitants d'Acì Trezza, qui sert de contrepoids aux agissements des Toscano, et qui contribue à faire de *I Malavoglia* un roman polyphonique ; Visconti nous décrit l'ambiance du village, au moment du retour des bateaux de pêche, il nous montre un groupe de personnes qui ont terminé leur travail à l'aube, et, tout de suite après, il se concentre sur la famille Valastro : on passe comme ça de la « polyphonie dissonante », dont parle Di Giammatteo dans son analyse, à une « monophonie consonante », qui devrait permettre une plus grande lisibilité et facilité de compréhension au spectateur. La contradiction principale que nous observons dans l'adaptation viscontienne consiste justement en cette tentative, non réussie, de réaliser un produit destiné à un public populaire, qui aurait dû contribuer à la propagande du Parti communiste en vue des élections d'avril 1948. Sur la clarté et sur la pédagogie pris le dessus le souci du maximum de réalisme :

¹⁵³ AA. VV., *La terra trema*, op. cit, p. 22.

(« Extérieur aube. Le village.

Début de la musique.

C.L. Une grue-panoramique de gauche à droite découvre les maisons du village encore immergées dans l'obscurité de la nuit. Derrière le ciel est illuminé par la faible lumière de l'aube.

En surimpression générique de début

C-L- Une grue-panoramique termine sur un petit groupe d'hommes qu'on ne distingue pas qui sortent d'une porte illuminée.

La grue-panoramique inverse le mouvement, cette fois de droite à gauche, et suit le petit groupe d'hommes qui rentrent dans l'église.

Fondu enchaîné

C.L. La façade de l'église. Du petit groupe des hommes partent des appels indéchiffrables.

Le petit groupe bouge dans le demi-jour. Une grue part en avant combinée avec une panoramique de gauche à droite pour les accompagner qui, en dépassant l'église, arrivent jusqu'en C.M. Le petit groupe s'arrête et regarde H.C. vers la mer. Les cloches continuent de sonner.

C.L. Quelques maisons du village et l'église. Le petit groupe d'hommes, qui sont clairement des marchands en gros de poissons, se dirige vers la plage suivi en grue-panoramique de droite à gauche. La grue-panoramique s'achève et exclut le village, en dévoilant la plage et la mer. De loin les sombres profils des *faraglioni* [les rochers qui se trouvent devant la plage d'Acì Trezza] . Entre eux s'avancent quelques bateaux de pêche illuminés par les lamparos qui rentrent au village après la pêche nocturne. Les pêcheurs et les marchands s'échangent des cris et des appels indéchiffrables », (NT).

Il n'y a pas un morceau de rocher ou un coin de plage qui ne soit vrai, pas plus que ne sont reconstituées les deux ou trois pièces de la maison des Valastro. La nudité des murs blanchis à la chaux, l'empreinte de leurs contours, est celle-là même d'une habitation de pêcheurs. Les meubles de quatre sous ou les accessoires (miroir, images pieuses, vues dépliantes), ne sont pas moins authentiques que les chandails déchirés, les pantalons raidis par les embruns ou les habits du dimanche de toute la famille partant en ville pour prendre une hypothèque. Il n'est pas jusqu'à la phrase de Mussolini, dont une paroi du local des 'grossistes' porte encore les traces, qui n'ait été fournie par la réalité afin d'alimenter les intentions politiques de l'auteur ¹⁵⁴.

Nous avons déjà parlé du choix linguistique de Visconti et de ses motivations, qui sont cohérentes avec le désir de l'auteur de prendre les acteurs dans la rue, en portant à l'extrême les préceptes du néo-réalisme ambiant, et de leur faire parler leur propre langue, sans doublage. Mais ce choix a aussi son revers de la médaille, dans le sens où le dialecte des habitants d'Acì Trezza en 1948 était, selon les propres mots, déjà cités, du metteur en scène, incompréhensible. D'où la nécessité du sous-titrage, technique qui encore aujourd'hui est liée à une consommation élitaires du produit cinématographique et du commentaire parlé, qui souvent, au lieu d'expliquer et de faciliter la compréhension, alourdit la vision du film. Nous assistons alors à une sorte de paradoxe : le cinéaste communiste et néo-réaliste qui met en scène un film qui, par sa nature, est destiné à un public très restreint, de cinéphiles cultivés. D'où l'insuccès du film auprès du public, l'oubli où il semble être tombé, même parmi les estimateurs de Visconti.

3.4 Les explicit

Le projet initial, qui prévoyait trois épisodes, aurait dû se conclure avec la révolte du peuple qui se soulève pour défendre les droits des paysans, menacés par

¹⁵⁴ Jean BASTAIRE, *Le réalisme critique de La terre tremble*, op. cit., p. 47.

les latifondistes. D’où le sens du titre du film : la terre tremble sous les pieds de la foule qui se mobilise. Une scène chorale, de grand effet. Le final du film, tel que nous le connaissons, se concentre, au contraire, sur un seul individu, qui a dû renoncer, au moins provisoirement, à se battre pour ses droits et ceux des autres pêcheurs.

Final de La terra trema

Final de La terra trema

Première version

Version définitive

<p>Resisteranno? La minaccia più grave alla loro azione è costituita dal ricatto fatto dai padroni sulle sementi. Fra poco sarà tempo di seminare, il tempo urge: avrà avuto, la disperata lotta dei contadini, un risultato concreto? Tutto è lì: poter seminare. Resisteranno? Arriveranno in tempo? Come falchi rabbiosi ma impotenti, padroni e campieri stanno a guatare. Le trattative con gli enti investiti d’autorità governativa vanno per le lunghe. Resisteranno gli assediati? Ed ecco il miracolo. Le città, le campagne si mobilitano per sostenere questi contadini che hanno ingaggiato battaglia contro il millenario ‘tabù’. La battaglia è vinta mercé la solidarietà di tutti gli altri lavoratori dell’isola (pescatori, braccianti, operai, ecc.); il Governo è costretto ad intervenire per risolvere la vertenza.¹⁵⁵</p>	<p>‘Ntoni: Questa è la barca dei miei poveri vecchi! Vedi come è ridotta? Dicono tutti che è colpa mia se è ridotta in questo stato...</p> <p>Ma verrà il giorno, che tutti sapranno riconoscere che io ho ragione! Allora l’aver perso tutto come è successo a me sarà un bene per tutti</p> <p>Bisogna che tutti imparino a volersi bene l’uno con l’altro e ad essere tutti una cosa sola...Allora sì che si può andare avanti!...¹⁵⁶</p>
--	---

¹⁵⁵ AA. VV., *La terra trema. : analisi di un capolavoro, op. cit.*, p. 205, (« Est-ce qu’ils vont résister ? La menace la plus grave à leurs actions est constituée par le chantage opéré par les patrons sur les semences. Sous peu il faudra semer, le temps presse ; la lutte désespérée des agriculteurs aura-t-elle eu un résultat concret ? Tout est là : pouvoir semer. Est-ce qu’ils vont résister ? Arriveront-ils à temps ? Comme des faucons enragés mais impuissants, patrons et fermiers observent de loin. Les

À gauche on peut lire le final prévu pour le tout premier projet, le documentaire qui aurait contenu les trois épisodes (de la mer, de la terre, des mines) ; à droite les derniers mots de 'Ntoni, avant qu'il ne reprenne la mer. Le premier final prévu donne un sens au titre, sens qu'il perd dans la version définitive : la mobilisation des villes, des campagnes en faveur des paysans fait 'trembler la terre'. Visconti, à un certain moment, doit abandonner le projet initial et se concentrer sur l'épisode de la mer, en renonçant aussi à mettre en scène un film choral pour se concentrer sur les composants de la famille Valastro et en particulier sur 'Ntoni. Le metteur en scène abdique aussi un dénouement grandiose, optimiste, positif : on pense tout de suite, en lisant les dernières lignes du premier scénario, à une sorte de transposition sur pellicule du tableau de Pelizza da Volpedo représentant le quatrième état, « Il quarto stato »¹⁵⁷. Si l'on examine la filmographie viscontienne, on imagine difficilement un final optimiste : un grand nombre de ses long-métrages se terminent par des morts ou des présages de mort¹⁵⁸. Tout en étant sincèrement impliqué et convaincu par ce qu'il est en train de créer (un film engagé, de gauche, qui reflète l'attente de temps nouveaux et meilleurs, du *sole dell'avvenire*), tout en partageant les idéaux du Parti communiste et de ses amis et mentors (Alicata, De Santis, auxquels s'ajoute Antonello Trombadori), Visconti ne peut pas forcer sa vraie personnalité (à laquelle, comme on le verra, il donnera libre cours dans les années 60). Nous n'assisterons donc pas au tremblement de terre, mais à l'élan, volontariste mais individuel, d'un seul personnage, solution plus réaliste et, somme toute, plus

tractations avec les institutions gouvernementales traînent en longueur. Est-ce que les assiégés résisteront ? Et voilà le miracle. Les villes, les campagnes se mobilisent pour soutenir ces paysans qui ont engagé la bataille contre le tabou millénaire. La bataille est gagnée grâce à la solidarité de tous les autres travailleurs de l'île (pêcheurs, journaliers, ouvriers, etc.) le gouvernement est obligé d'intervenir pour résoudre le conflit », NT).

¹⁵⁶ AA. VV., *La terra trema*, op. cit., p. 111, (« La barque de mes aïeux... Elle est dans un triste état. On dit : tout ça c'est de ma faute. Un jour ils comprendront que j'avais raison. Ce jour-là ce qui m'est arrivé sera une bonne chose pour tous. Il faut apprendre à s'aimer les uns les autres, à être unis. Alors seulement, on ira de l'avant », NT).

¹⁵⁷ Il nous semble intéressant de noter que le premier titre envisagé par Pelizza da Volpedo était *Fiumana*, le même terme que Verga emploie dans sa préface à *I Malavoglia*, quand il parle de « la fiumana del progresso » (Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, op. cit., p. 6, « le fleuve du progrès », *Les Malavoglia*, op. cit., p. 377).

¹⁵⁸ *Ossessione, Senso, Il Gattopardo, Vaghe stelle dell'Orsa, Lo straniero, La caduta degli dei, Morte a Venezia, Ludwig, Gruppo di famiglia in un interno, L'innocente* (10 sur 17).

convaincante. Le message final de Visconti, malgré le snobisme du choix d'un dialecte incompréhensible, d'une mise en scène qui pousse l'esthétisme et le réalisme à leur paroxysme¹⁵⁹, quitte à rebuter le public, d'hier et, surtout, de celui d'aujourd'hui, amant des ellipses, du découpage sec et rapide et de plus en plus rétif aux lenteurs, reste, toutefois, actuel : aujourd'hui on pourrait imaginer à la place des pêcheurs d'Aci Trezza des migrants sur leurs embarcations de fortune et, à la place des grossistes, i *caporali* qui exploitent la main-d'œuvre en imposant des salaires infimes. Paradoxalement, le roman de Verga, écrit en 1881, aujourd'hui est toutefois plus moderne que le film de Visconti, peut-être tout simplement, parce que le catanais a su rester soi-même, tandis que la vraie nature de Visconti, à l'époque de *La terra trema*, n'avait pas encore vraiment émergé.

¹⁵⁹

Nous reprenons ici les commentaires de Glauco VIAZZI, *Luchino Visconti, op. cit.*

*Vers Rocco**De Bellissima à Senso*

Les sept mois passés avec « ses pêcheurs » sembleraient avoir comblé le désir de réalisme total que le metteur en scène a expérimenté pendant le tournage du film et l'immersion dans une société autre a été une expérience fondamentale, qu'il n'est pas près de répéter. La curiosité du personnage féminin et l'intérêt sincère du personnage masculin de *Fantasticheria* envers les habitants d'Acì Trezza ont trouvé leur synthèse en la personne du cinéaste et ont produit un chef-d'œuvre. Le martien, comme l'avait défini Franco Zeffirelli, qui était tombé à Acì Trezza, peut enfin retrouver sa vie plus authentique et se consacrer à sa deuxième passion, la mise en scène théâtrale. La période entre *La terra trema* (1948) et *Bellissima* (1953) est celle de quelques-unes des mises en scène plus réussies : on peut citer celle de *La locandiera* de Carlo Goldoni, en 1952, « un Goldoni depurato di ogni leziosaggine, riproposto nei termini esatti di un realismo asciutto e positivo, individuato nel suo atteggiamento profondamente riformatore, se non proprio rivoluzionario »¹⁶⁰ et celle des *Trois soeurs* de Tchekhov, la même année, auteur chéri par Visconti.

¹⁶⁰ Citation tirée d'un article anonyme, paru sur le quotidien communiste « L'Unità » le 18 marzo 1976, que nous avons empruntée à la biographie critique de Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 264, (« Un Goldoni auquel on aurait enlevé toute affectation, proposé dans les termes exacts d'un réalisme sec et positif, déterminé dans son attitude profondément réformatrice, sinon révolutionnaire » , NT).

Pour son retour au cinéma, celui qui a été considéré comme le précurseur du néoréalisme avec *Ossessione* et qui a poussé le réalisme jusqu'à son excès avec *La terra trema* se mesure enfin avec le scénariste par antonomase du néoréalisme italien : Cesare Zavattini. Rappelons que Zavattini a signé quelques chef-d'œuvre du genre, tels que *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* et *Miracolo a Milano*, sorti en 1953, la même année que *Bellissima*. Ce film, interprété par Anna Magnani, apparemment est assez peu viscontien, même s'il se situe dans la lignée de ses deux premiers films et appartient à plein titre au 'cycle des vaincus/vainqueurs'. La *bellissima* du titre est une petite fille qui, pour assouvir la soif de célébrité de sa mère, doit participer à une audition pour obtenir un rôle dans un film dirigé par le cinéaste Alessandro Blasetti, qui interprète son propre rôle. La mère, qui a placé toutes ses espérances en elle et toutes ses économies pour réaliser son rêve par l'intermédiaire de sa fille, devant les rires sarcastiques et cyniques des jurés face à la gaucherie de l'enfant, choisie inopinément pour le rôle, refuse finalement de signer le contrat et retourne à sa vie d'avant, de mère et de femme au foyer. Le scénario de Zavattini pourrait faire penser à un film qui mettrait en avant la fausseté, l'inconsistance et le cynisme du monde du cinéma, représenté plus par le personnage d'Annovazzi, un petit fraudeur, qui vit dans le sous-bois de Cinecittà, qui tente de survivre en exploitant les rêves de gloire des aspirants acteurs, que par Blasetti, auquel Visconti n'épargne pas toutefois d'être accompagné, chaque fois qu'il comparait à l'écran, par l'air du charlatan de l'*Elisir d'amore* de Gaetano Donizetti. Comme le dira Visconti à Jacques Doniol-Valcroze et à Jean Domarchi des « Cahiers du cinéma » :

L'histoire était vraiment un prétexte. Zavattini a été très vexé par les changements que j'ai apportés. Le vrai sujet c'était Magnani : je voulais faire avec elle le portrait d'une femme, d'une mère moderne, et je crois l'avoir bien réussi, parce que Magnani m'a prêté son énorme talent, sa personnalité. C'est cela qui m'intéressait. Non pas tellement le milieu du cinéma. On a dit que j'avais voulu peindre ce milieu d'une façon ironique, méchante. Non, ça ce n'est qu'une conséquence¹⁶¹.

¹⁶¹ Jacques DONIOL-VALCROZE et Jean DOMARCHI, *Entretien avec Luchino Visconti*, *op. cit.*, p. 6.

L'être humain, sa complexité, ses actions et ses réactions prennent le dessus sur le milieu, sur le décor (le plus factice qui soit, celui du cinéma), conformément aux propos tenus par Visconti dans un écrit de 1943, intitulé *Cinema antropomorfo* :

Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi : di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse.

Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo [...].

L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma¹⁶².

Si *Bellissima* est, sans aucun doute, le moins littéraire parmi les films de Visconti, avec *Senso* le comte milanais renoue avec la littérature, cette fois avec une nouvelle d'Arrigo Boito, écrivain appartenant au courant de la Scapigliatura, mouvement littéraire et artistique qui se développa entre 1860 et 1880. La nouvelle, publiée en 1883, deux ans après *I Malavoglia* et neuf ans avant *L'innocente*, serait peut-être moins connue si Visconti n'avait pas tourné le film, mais contient, néanmoins, plusieurs ressorts dramatiques, qui justifient le choix de Visconti et de Suso Cecchi D'Amico¹⁶³. Le film, situé à l'époque de la troisième guerre d'indépendance italienne, raconte l'histoire de la comtesse Livia Serpieri, femme mariée qui s'éprend d'un lieutenant autrichien, Franz Mahler, et qui arrive, par amour, à trahir son cousin, le marquis Roberto Ussoni, un des membres du mouvement révolutionnaire clandestin. Le cousin, qui veut chasser les Autrichiens du sol italien, confie à Livia l'argent destiné aux patriotes de la Vénétie ; la comtesse,

¹⁶² Luchino VISCONTI, *Le cinéma anthropomorphique*, « Cinema », n. 173-174, 25 septembre 1943, p. 108, (« Ce qui m'a surtout conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants ; des hommes qui vivent parmi les choses, et non par les choses elles-mêmes. *Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique*. [...] . L'expérience m'a surtout appris que le poids de l'être humain, sa présence, est la seule ' chose ' qui remplit vraiment le photogramme », NT).

¹⁶³ Suso Cecchi D'Amico (1914-2010), à partir de *Bellissima*, deviendra l'inséparable collaboratrice dans l'élaboration des scénarios des œuvres cinématographiques de Visconti, jusqu'à son dernier film, avec l'exception de *La caduta degli dei* et de *Morte a Venezia*.

flouée et trahie par Franz, lui donne le pécule et tout de suite après le dénonce comme déserteur provoquant ainsi son exécution.

Senso, sur lequel nous ne nous arrêterons pas, parce qu'il ne concerne pas l'argument de la thèse, est l'un des chefs-d'œuvre viscontiens. Il marque un important tournant dans la carrière du réalisateur: tout d'abord, comme l'ont souligné plusieurs influents commentateurs, le film constitue le point de passage de la chronique à l'histoire, ou, selon la célèbre formule de Guido Aristarco, du néoréalisme au réalisme, dans le sens où Visconti laisse entrer l'Histoire, avec un grand H, dans ses films, tout en continuant de prêter la plus grande importance aux personnes, aux *êtres vivants*. Il marque un tournant aussi parce que Visconti passe d'un cinéma « hétérobiographique » (celui de ses trois premiers films) à un cinéma « autobiographique », dans le sens où, jusqu'à *L'innocente*, on peut retrouver quelque chose du comte milanais, dans un ou plusieurs personnages de ses films. Nous avons déjà fait allusion au fait qu'il s'identifie à deux personnages masculins du film : le noble italien Roberto Ussoni et le lieutenant autrichien Franz Mahler. Mais l'importance du film dans le parcours de Visconti consiste surtout dans le fait qu'après ses trois films 'néoréalistes' (qui le sont pour des raisons et des façons différentes), qui ne reflètent pas la vraie nature du cinéaste, *Senso* est

un'opera che avrebbe offerto a Visconti l'occasione per rappresentare compiutamente, nella più vasta gamma di sfumature e approfondimenti, i personaggi e gli ambienti che meglio riflettevano la sua cultura, la sua visione critica del reale, i suoi intendimenti spettacolari¹⁶⁴.

Le film suivant, *Le notti bianche*, est un film de transition. Le sujet est inspiré par la longue nouvelle homonyme, *Les nuits blanches*, de Fiodor Dostoïevski, auteur aimé par Visconti, mais dont il ne partage, selon nous, que superficiellement la complexité morale et spirituelle. Le film semble vouloir fermer définitivement la

¹⁶⁴ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 293, (« Une œuvre qui aurait offert à Visconti l'occasion de représenter de la meilleure façon, dans la plus ample gamme de nuances et d'approfondissements, les personnages et les milieux qui mieux reflétaient sa culture, sa vision critique du réel, ses intentions d'imaginer le spectacle » , NT).

période (néo)réaliste, en introduisant, dans la grise réalité de la vie d'un petit employé de province, une part de rêve et, donc, d'irréalité. Visconti n'arrive pas, à notre avis, à concilier les deux plans (il reste un réaliste récidiviste) et il transforme le rêveur dostoïevskien en un personnage, somme toute, assez superficiel : un acteur comme Marcello Mastroianni n'a pas beaucoup à faire avec le romancier russe. La créativité de Visconti, pendant la période qui sépare *Senso* de *Le notti bianche* s'exprime au théâtre, et, plus précisément, dans les théâtres lyriques : Visconti instaure un rapport très proche avec la soprano Maria Callas, avec laquelle il met en scène cinq opéras, qui, comme ses films et ses pièces dramatiques, susciteront polémiques, scandales et enthousiasme. Visconti innove aussi dans la mise en scène des opéras : son objectif est de mettre sur le même plan la musique et le spectacle ; ses détracteurs, cependant, l'accusent de privilégier le second au détriment de la première.

Rocco e i suoi fratelli

Visconti, après s'être illustré dans le domaine du film néoréaliste-vériste (*Ossessione*, *La terra trema* et *Bellissima*), du film réaliste (*Senso*) et du réalisme fantastique (*Le notti bianche*), aboutit avec *Rocco e i suoi fratelli*, qu'on pourrait définir comme une sorte de synthèse entre *La terra trema* et *Senso*, au réalisme critique. Autrement dit, il ne se limite pas à présenter les faits, mais il propose aussi un point de vue et une perspective. Encore une fois, Visconti procède à contre-courant : l'année de la sortie du film est la même de la parution sur les écrans des cinémas italiens de films tels que *La dolce vita* de Federico Fellini, *L'avventura* et *La notte* de Michelangelo Antonioni, d'*À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, des films que l'on considère comme modernes, qui risquent de faire paraître ringarde et dépassée la manière viscontienne de faire du cinéma. Guido Aristarco, dans sa critique du film, qui en fait 'una storia italiana'¹⁶⁵, une histoire italienne, propose une intéressante analyse sur la soudaine prétendue obsolescence du cinéma de Visconti, face à l'émergence de la Nouvelle Vague et du cinéma d'Antonioni. Il cite des critiques, tels que Tommaso Chiaretti et Enzo Muzii, qui reprochent au

¹⁶⁵ Guido ARISTARCO, *Una storia italiana: Rocco e i suoi fratelli*, « Cinema Nuovo », n. 148, novembre-décembre 1960, p. 521-22.

réalisateur d'être le représentant du cinéma de la convention théâtrale et romanesque auquel ils opposent un cinéma de la réalité, affranchi de la littérature, du théâtre, des arts plastiques et de toutes les formes d'élaboration littéraire (sujet, traitement, scénario)¹⁶⁶. Visconti, en poursuivant la tradition du roman italien d'après-guerre - celle d'Alberto Moravia, Giorgio Bassani, Vitaliano Brancati - tout en représentant une réalité contradictoire, aux multiples facettes, se refuse à désintégrer et à bouleverser les formes narratives traditionnelles.

Le film est un film-roman, dans le sens où Visconti réalise un film qui, comme nous le verrons, a plusieurs ascendances littéraires, mais ce film est surtout le fruit d'une création originale, digne des meilleurs romanciers contemporains. Comme le remarque Mauro Giori, c'est son « primo tentativo di elaborare un film sulla base di un'idea originale », tout en étant le fruit « di un vorace sovrapporsi delle fonti più disparate »¹⁶⁷.

La veuve Rosaria Parondi, avec quatre de ses enfants, Simone, Rocco, Ciro et Luca, quitte la Lucanie pour Milan, où vit déjà le cinquième fils, Vincenzo, qui s'apprête à se marier. Il devra temporairement renoncer à ses projets, pour venir en aide à sa famille. Les Parondi, dans un premier temps, vivent dans un sous-sol d'un immeuble de banlieue ; c'est là que les jeunes hommes rencontrent Nadia, une jeune prostituée, qui leur donne l'idée de s'enrichir rapidement par le moyen de la boxe. Simone débute une carrière dans le monde du pugilat, sous la houlette d'un riche homosexuel, Morini. Pour pouvoir fréquenter Nadia il fait recours à de petits larcins, mais la fille le quitte bientôt. À la fin de son service militaire, Rocco retrouve Nadia, qui vient de sortir de prison. À Milan il commence à sortir avec elle, mais Simone, jaloux de son frère, viole la fille sous les yeux de Rocco, qui se sent coupable et abandonne Nadia, qui reprend sa relation avec Simone. Rocco, pour empêcher que Simone soit dénoncé par Morini, à qui il a volé beaucoup d'argent, se consacre,

¹⁶⁶ Guido ARISTARCO, *Una storia italiana: Rocco e i suoi fratelli*, « Cinema Nuovo » , *op. cit.*, p. 521-22.

¹⁶⁷ Mauro GIORI, *Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011, p. 101, (« première tentative d'élaborer un film sur la base d'une idée originale », « [le fruit] d'une vorace superposition de sources les plus disparates » , NT).

contre sa volonté, à la boxe, pour payer les dettes du frère. Contraint par ses agissements à quitter le domicile familial, Simone cherche à renouer avec Nadia, qui a repris son ancien métier dans la zone de l'Idroscalo de Milan, où Simone la retrouve et, face au refus de Nadia de continuer leur relation, la tue. Puis, alors que Rocco est en train de fêter une importante victoire en famille, Simone réapparaît et avoue son meurtre. Ciro voudrait le dénoncer ; le reste de la famille veut le protéger ; trois jours après, Simone est arrêté et incarcéré. Le film se termine sur un dialogue entre Ciro et Luca, qui laisse place à la possibilité d'une meilleure perspective future, familiale et sociale.

5.1 *Rocco selon Visconti*

Les influences et les suggestions littéraires sont indiquées clairement par le réalisateur lui-même :

Per Rocco, una storia cui pensavo già da molto tempo, l'influenza maggiore l'ho forse subita da Giovanni Verga : *I Malavoglia*, infatti, mi ha *ossessionato* sin dalla prima lettura. E, a pensarci bene, il nucleo principale di *Rocco* è lo stesso del romanzo verghiano: là 'Ntoni e i suoi, nella lotta per sopravvivere, per liberarsi dai bisogni materiali, tentavano l'impresa del « carico dei lupini » : qui i figli di Rosaria tentano il pugilato, e la boxe è il « carico dei lupini » dei Malavoglia. Così il film si imparenta a *La terra trema* - che è la mia interpretazione dei *Malavoglia* - di cui costituisce quasi il secondo episodio. A questa « ossessione » determinata dalla maggiore opera dello scrittore siciliano si sono aggiunti altri due elementi : il desiderio di fare un film su una madre che, sentendosi quasi *padrona* dei propri figli, ne vuole sfruttare l'energia per liberarsi dalle necessità quotidiane, senza tener conto della diversità dei caratteri, delle possibilità dei suoi ragazzi : per cui mira ambiziosamente troppo in alto e viene sconfitta ; e poi mi interessava anche il problema dell'inurbamento, attraverso cui era possibile stabilire un contatto tra il Sud pieno di miseria e Milano, la modernamente progredita città del Nord. In queste mie necessità si sono poi inseriti altri motivi: alcuni che risalgono alla Bibbia e a *Giuseppe*

e i suoi fratelli di Mann, altri che s'identificano nella mia ammirazione per lo scrittore Giovanni Testori e il suo caratteristico mondo, e, infine, a un personaggio dostoevskiano che, per più aspetti, rassomiglia interiormente al Rocco del mio film: il Myškin dell'*Idiota*, il rappresentante più illustre della bontà fine a se stessa. Di qui, da tutte queste sollecitazioni, spesso inavvertibili, è nata la storia di *Rocco e i suoi fratelli*¹⁶⁸.

Dans le titre - autre référence littéraire - on trouve un hommage à Rocco Scotellaro, « profeta disarmato »¹⁶⁹, écrivain né à Tricarico, en Basilicate, la terre d'où viennent les Parondi, les protagonistes du film. Pendant sa courte vie (il est mort à 30 ans), il a consacré ses écrits et son activité de syndicaliste à la cause des paysans de la Lucanie, parmi les plus pauvres du Sud de l'Italie. En particulier, il est l'auteur d'une enquête sociologique sur les paysans de sa région, *Contadini del sud*, où il reprend les témoignages de cinq travailleurs des champs (cinq comme les frères Parondi), qui ont des parcours très différents, mais qui ont en commun des conditions de vie assez difficiles et aussi la volonté de rachat et l'espérance dans un futur meilleur. Mais Rocco est aussi un prénom très commun dans le Sud de l'Italie,

¹⁶⁸ AA.VV., *Rocco e i suoi fratelli*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 51-52, (« Pour Rocco, une histoire à laquelle je pensais depuis longtemps, l'influence majeure fut sans doute celle de Giovanni Verga avec *Les Malavoglia*, je suis obsédé par ce livre depuis que je l'ai lu pour la première fois. Et à bien y repenser, le noyau principal de *Rocco* est le même que celui du roman de Verga. Et ainsi le film s'apparente à *La terre tremble* - qui est mon interprétation des *Malavoglia*, - il en constitue presque le second épisode. À cette obsession, provoquée par l'œuvre majeure de l'écrivain sicilien, se sont ajoutés deux autres éléments : le désir de faire un film sur une mère qui, se sentant presque *maîtresse* de ses propres fils, veut en exploiter l'énergie pour se libérer des « nécessités quotidiennes », et cela sans tenir compte de la diversité des caractères et des possibilités de ses enfants pour lesquels elle vise trop haut et qui la décevront par force. Et puis le problème du logement m'intéressait, il me permettait d'établir un contact avec le Sud, misérable, et Milan, une ville moderne du Nord. À ces deux nécessités premières se sont ajoutées d'autres raisons : certaines qu'il faut chercher dans la *Bible* et dans *Joseph et ses frères* de Thomas Mann, d'autres qui s'identifient à mon admiration pour l'écrivain Giovanni Testori et son monde caractéristique, et enfin un personnage dostoevskien qui, par plus d'un aspect, ressemble intérieurement au Rocco de mon film : il s'agit du Prince Michkine de *L'idiot*, le représentant le plus illustre de la bonté comme fin en soi. C'est de là, de toutes ces sollicitations qu'est née l'histoire de *Rocco et ses frères* », trad. de l'italien par Michel Causse, in Luchino VISCONTI, *Rocco et ses frères*, Kalmthout-Anvers, Walter Beckers, 1975, p. 233-234).

¹⁶⁹ Interview à Luchino Visconti, parue dans la revue « Schermi », n. 28, décembre 1960, p. 331-335, (« Rocco è proprio una specie di profeta, profeta disarmato, una specie di Rocco Scotellaro, una specie di Danilo Dolci [sociologue et poète, apôtre de la non-violence, surnommé le Gandhi de la Sicile, où il lutte contre la mafia et l'exploitation des paysans], è un po' quello. Io ho voluto un po' fare quei personaggi lì. Profeti disarmati nei quali credo : Gandhi, insomma », (« Rocco est vraiment une sorte de prophète, un prophète désarmé, une sorte de Rocco Scotellaro, une sorte de Danilo Dolci, c'est un peu ça. J'ai voulu d'une certaine façon représenter ce type de personnage. Prophètes désarmés en lesquels je crois : Gandhi, en somme », NT).

lié à la dévotion pour le Saint homonyme, encore aujourd'hui (et davantage à l'époque de la sortie du film de Visconti) ressenti comme le prénom d'une personne originaire du Mezzogiorno. Rocco est aussi le prénom du personnage verghien qui apparemment, dans le premier écrit du cinéaste sur ses intentions d'adapter *I Malavoglia* à l'écran, semble le plus intriguer le futur réalisateur de *La terra trema*. On pourrait alors penser à un hommage de plus, plus ou moins inconscient, au roman de Verga ; Rocco Spatu est presque unanimement considéré comme un personnage négatif, mais, peut-être justement à cause de ça, un des plus intéressants. Alors, dans cette perspective, Rocco Parondi serait une sorte de personnage antiphastique de Rocco Spatu, «l'unico ad avere carpito il segreto di non pagare in sofferenze, in lagrime e sudore l'esistenza che gli è stata assegnata dal destino»¹⁷⁰.

Le titre, encore, est un calque évident de celui du roman de Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder* (*Joseph et ses frères*), écrit entre 1926 et 1943 ; de la même manière que l'écrivain de Lübeck, le comte milanais entend mettre en premier plan celui qu'il considère le plus important des cinq frères, en imposant tout de suite au spectateur un point de vue assez précis. Au tout début de son histoire de Joseph, Mann affirme que :

Daß sein Angesicht der Sonne und des Mondes Prangen beschämt hätte, ist noch das mindeste, was da eingepägt wird. Es heißt buchstäblich, daß er Stirn und Wangen mit einem Schleier habe überhängen müssen, damit des Volkes Herzen nicht in Erdengluten zu dem Gottgesandten und dann, daß diejenigen, die ihn ohne Schleier gesehen hätten, »tief versenkt in seliges Betrachten«, den Jungen nicht mehr erkannt hätten. Die morgenländische Überlieferung zögert nicht, zu erklären, die Hälfte aller überhaupt vorhandenen Schönheit sei diesem Jüngling zugefallen und die andere Hälfte unter den Rest der Menschheit verteilt worden¹⁷¹.

¹⁷⁰ Luchino VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, op. cit., p. 78-79, (« Le seul à avoir arraché le secret pour ne pas payer par les souffrances, les larmes et la sueur l'existence qui lui a été assignée par le destin » , trad. in Michèle LAGNY, *Luchino Visconti*, op. cit., p. 102).

¹⁷¹ Thomas MANN, *Joseph und seine Brüder, Teil 1: Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, p. 62, (« Le moins qu'on ait prétendu, c'est que l'éclat de son visage surpassait celui du soleil et de la lune. Il est dit littéralement qu'il lui avait fallu se voiler le front et les joues afin qu'à la vue du messenger de Dieu, le cœur du peuple fût préservé de se consumer en flammes terrestres ; et ceux qui l'avaient aperçu sans voiles, plongé dans d'ineffables

Aux mots sur la beauté hors norme de Joseph ne correspond pas d'équivalent dans les discours et les appréciations des personnages du film par rapport à celui qui donne le titre au film, mais il est évident que le rôle qui intéresse Visconti parmi tous est, sans aucun doute, celui de Rocco, qui sera interprété par Alain Delon. Pourtant, dans le scénario, c'est le personnage de Simone, qui sera joué par Renato Salvatori, qui est mis en avant : il séduira Nadia, Morini et la propriétaire de la blanchisserie où travaille Rocco et il exploitera son charme en tant que gigolo. Il n'y a pas besoin du renfort des mots, pour exprimer l'admiration de Visconti pour l'acteur Delon. C'est la caméra qui s'en charge.

Dans son essai très fouillé sur *Rocco e i suoi fratelli*, Mauro Giori tente de retracer les liens entre le film et le roman de Thomas Mann, tout en admettant, au début de son analyse, que « di fronte al film concluso è ben difficile individuare elementi di filiazione tra il ' mastodontico scherzo ' di Mann e il serio lavoro di Visconti »¹⁷². Tout au plus, on peut, au-delà du fait qu'aussi bien Rocco que Joseph ont des frères, noter des ressemblances très vagues : la supériorité morale des deux personnages sur leurs frères, leur caractère doux. Visconti, dans une des premières versions du scénario, met entre parenthèses une référence à Mut-em-enet, l'épouse de Potiphar, dont l'œuvre de séduction de Joseph devrait rappeler celle de Nadia à l'égard de Rocco¹⁷³. Nous partageons plutôt l'avis de Guido Aristarco, à propos des rapports entre le comte milanais et l'auteur des *Buddenbrook* :

contemplations, n'avaient plus reconnu l'adolescent. La tradition orientale n'hésite pas à déclarer que la moitié de la beauté éparse sur la terre était distribuée entre le reste des humains », *Les histoires de Jacob*, trad. de l'allemand par Louis Vic, Paris, Gallimard, 1980, p. 53).

¹⁷² Mauro GIORI, *Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 109, (« Face au film terminé il est bien difficile d'individuer des éléments de filiation entre la ' blague monumentale ' de Thomas Mann et le travail sérieux de Luchino Visconti », NT).

¹⁷³ Luchino VISCONTI in Fondo Visconti de la Fondazione Gramsci de Rome, cit. in Mauro GIORI, *Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 112 : « L'ammirazione e la stima di una Nadia si traducono subito nel desiderio di portarselo a letto, Rocco. Ma Rocco le dice No. Le dice no non per falso moralismo né perché sia un frigido o un impotente. Ma perché tutto l'insieme della storia gli ripugna. Certo andare a letto con Nadia non sarebbe sgradevole. Ma non a quelle condizioni e a dispetto del fratello. Moralmente gli ripugna. Ecco tutto. Ma Nadia non molla. (Moglie di Putifarre), » (« L'admiration et l'estime de Nadia se métamorphosent tout de suite dans le désir de coucher avec lui, Rocco, Mais Rocco lui dit : Non. Il se refuse non par hypocrisie ou par impuissance. Mais par dégoût de toute cette histoire. Coucher avec Nadia ne serait pas désagréable. Mais pas à ces

Il riferimento a Mann è da ricercare nella forma artistica, nel modo compositivo di Visconti. Come Mann nel romanzo, egli nel cinema europeo rappresenta appunto, insieme con Chaplin, il più grande realismo critico. A Mann si avvicina per origini, formazione, istinto, orizzonti e intenzioni di valori: come lui è un borghese del suo tempo che ha preso coscienza di sé, che pone se stesso e i suoi personaggi a un bivio, indicando una scelta. Nell'itinerario della sua cultura umanistica, partendo dai grandi realisti dell'Ottocento, Visconti viene a trovarsi accanto all'ultimo grande continuatore di quella tendenza letteraria. Più o meno consapevolmente, e prendendo gli accostamenti con la dovuta cautela, *La terra trema*, anche per la sua visione epica, ciclica, per il ponte che cerca di gettare dal mondo dell'umanità interiore individuale al mondo del sociale, si avvicina ai romanzi di Giuseppe¹⁷⁴.

Une autre influence avouée par Visconti est celle qu'aurait le Prince Mychkine de *l'Idiot* de Dostoïevski, « le représentant le plus célèbre de la bonté comme fin en soi » sur le prétendu caractère angélique de Rocco, l'innocent au milieu d'un monde corrompu dont la bonté n'a d'autre résultat que de provoquer le mal. Ils sont tous les deux gauches et puérils ; ils ont tous les deux de grosses difficultés à s'adapter à des milieux inconnus et hostiles (Milan pour l'un, la Russie pour l'autre). Il nous semble que les ressemblances commencent et finissent ici. Si l'on veut à tout prix chercher des concordances entre le film et le roman, on les trouverait plutôt du côté des personnages de Nadia et de Nastasia Filippovna, deux femmes 'perdues', aimées par des êtres 'purs', comme Rocco et Mychkine et qui subissent le même sort à cause de ces amours : la mort violente par le même type

conditions et en dépit de son frère. Ça le dégoûte du point de vue moral. Voilà tout. Mais Nadia ne lâche pas », NT).

¹⁷⁴ Guido ARISTARCO, *L'esperienza culturale e l'esperienza originale di Luchino Visconti*, in AA.VV., *Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., (« La référence à Thomas Mann s'impose dans la forme artistique, dans la composition adoptée par Visconti. A l'instar de Mann dans le roman, il représente avec Chaplin le plus important réalisme critique. Il est proche de Mann par ses origines, sa formation, son instinct, ses horizons et ses idées des valeurs. Comme lui, c'est un bourgeois qui a pris conscience de lui-même; il s'est placé, avec ses personnages, à un croisement impliquant un choix. Dans l'itinéraire de sa culture d'humaniste, Visconti est parti des grands réalistes du dix-neuvième siècle pour venir se placer à côté du grand continuateur de cette tendance littéraire. Plus ou moins consciemment et en faisant les restrictions qui s'imposent quand on veut rapprocher des œuvres, on peut dire que *La terre tremble* avec sa vision épique et cyclique, avec ce pont jeté entre le monde de l'humanité intérieure individuelle et le monde du social, se rapproche des romans de Joseph », *Rocco et ses frères*, op. cit., p. 30-31).

d'arme, un poignard pour Nastassia et un couteau pour Nadia¹⁷⁵. Peu convaincante, à notre avis, la position du cinéaste brésilien Glauber Rocha, grand admirateur de Visconti, tout en étant fort influencé par la Nouvelle Vague, qui affirme dans un écrit sur *Rocco e i suoi fratelli* : « Rocco Parondi è il figlio viscontiano della saga biblica Giuseppe & i suoi fratelli (la Bibbia e Thomas Mann) e della tragedia fraterna (Karamazov) – fonte Dostoevskij del più grande cineasta vivente dell'Occidente » . Nous ne voyons pas des liens significatifs entre le roman et le film, si ce n'est qu'il s'agit d'une histoire de frères. La différence fondamentale qui éloigne Rocco des Karamazov est l'importance attribuée par l'écrivain russe au personnage du père, qui dans le film de Visconti, comme on verra, est presque totalement absent.

On a déjà constaté avec *Le notti bianche* que Visconti, même s'il l'admire beaucoup, n'a pas d'affinités avec le monde de l'écrivain russe ; on peut toutefois, si l'on veut, trouver des points communs entre l'écrivain russe et le cinéaste milanais : « si on pense à Dostoïevski c'est à cause d'une similitude dans la présentation de grands pans d'existence, d'êtres forcenés aux prises avec la contradiction »¹⁷⁶ ; Visconti rappelle Dostoïevski « pour son goût de la violence et pour son inquiétude »¹⁷⁷.

La source la plus importante reste cependant celle des nouvelles de Giovanni Testori, écrivain et dramaturge milanais, dont l'œuvre est caractérisée par un rapport très rapproché à la religion catholique et en même temps par une forte aura de provocation et de scandale, liée au thème de l'homosexualité qui influence fortement sa vie et son œuvre. La même année de la sortie de *Rocco e i suoi fratelli* Luchino Visconti met en scène une pièce théâtrale de Giovanni Testori, *L'Arialda*, qui a plusieurs points en commun avec *Rocco e i suoi fratelli* : le milieu, la représentation du prolétariat, le thème de l'homosexualité et de la prostitution, masculine et

¹⁷⁵ Glauber ROCHA, *Scritti sul cinema*, Venezia, Ed. La Biennale di Venezia, 1986, p. 171, (« R. P. le fils viscontien de la saga biblique Joseph & ses frères (la Bible et Th. Mann) et de la tragédie fraternelle (Karamazov) - source Dostoevski du plus grand cinéaste vivant de l'Occident »).

¹⁷⁶ François WEYERGANS, *L'ancien et le nouveau*, in « Cahiers du cinéma », n. 119, mai 1960, p. 43.

¹⁷⁷ Georges SADOUL, *Luchino Visconti*, in « Les lettres françaises », n. 807, mars 1966, p. 82.

féminine. La pièce provoquera un énorme scandale, la séquestration, la censure, un procès pour obscénité, qui se conclura avec un acquittement¹⁷⁸.

Un certain nombre de nouvelles, qui appartiennent au recueil *I segreti di Milano* (composé de deux parties : *Il ponte della Ghisolfà* et *La Gilda del Mac Mahon*) constitue l'ossature de l'histoire centrale du film de Visconti, c'est-à-dire la rivalité entre Rocco et Simone pour conquérir l'amour de Nadia. Trois contes, *Il ponte della Ghisolfà*, *I ricordi e i rimorsi*, *Un letto, una stanza...*, racontent l'histoire d'une femme ravagée par la passion envers le frère de son mari, qu'elle rencontre en cachette sous le pont de la Ghisolfà, équivalent de l'Idroscalo, où se donnent rendez-vous Nadia et Rocco. Une autre nouvelle à laquelle Visconti a abondamment puisé s'intitule *Cosa fai, Sinatra ?*, où il est question de deux frères, dont l'un entretient avec son travail l'autre, qui rêve d'une carrière de chanteur à succès. La nouvelle constitue la trace sur laquelle le réalisateur construira le rapport de dépendance financière entre les deux frères ainsi que l'épisode du guet-apens de Simone et de ses amis et de leur expédition punitive pour prendre son frère et son ex-fiancée en flagrant délit de trahison¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Federica MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti : L'Arialdà 1960*, Milano, Scalpendi Editore, 2015 : le texte retrace tout le parcours de l'adaptation du texte de l'écrivain milanais, à partir du projet jusqu'au procès pour obscénité.

¹⁷⁹ Dans une interview de Denitza BANTCHEVA à Suso Cecchi D'Amico publiée sur un numéro spécial de « Cinémaction », novembre 2008, p. 181, consacré à Visconti, la scénariste sous-évalue considérablement la contribution de Giovanni Testori : « On est allé à Castiglioncello et on a invité Pratolini à lire ce qu'on avait écrit : c'était un romancier qui connaissait bien ce genre de thématique. Il nous a parlé du roman [*sic*] *Il ponte della Ghisolfà* où il y avait une scène de viol semblable ; je l'ai lu et nous avons un peu modifié notre scénario. La correction portait sur le nombre de garçons qui participent au viol. On dit toujours que nous avons adapté Testori ; c'est faux, nous ne savions même pas que son livre existait avant qu'on ne nous en parle ! Si nous avons acheté les droits de son roman, c'était a posteriori et pour être corrects ».

Mais en 1960, elle avait déclaré à Gaetano Carancini : « Nel frattempo Visconti ed io avevamo iniziato un lavoro di documentazione e di revisione del trattamento ed eravamo venuti nell'idea di sostituire alcuni episodi previsti dalla nostra storia con due racconti di Giovanni Testori raccolti nel volume *Il ponte della Ghisolfà* », in AA. VV., *Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 43, (« Entretiens Visconti et moi avons commencé un travail de documentation et de révision du sujet et l'idée nous était venue de substituer à certains épisodes prévus par notre histoire deux récits de Giovanni Testori parus dans le volume *Il ponte della Ghisolfà*. [...] Le premier scénario a été revu, limé, taillé : les dialogues 'milanais' ont été mis au point par Testori », NT).

Une autre importante source d'inspiration, que Visconti ne cite pas et qui n'est pas souvent évoquée dans les critiques et les essais sur le film¹⁸⁰, est le sujet de la pièce *A View from the Bridge*, d'Arthur Miller, qu'il a mise en scène en 1958 ; du même auteur il a représenté au théâtre *Death of a Salesman*, *The Crucible* et *After the Fall*, ce qui témoigne d'un évident intérêt pour l'univers du dramaturge américain. Il y a en effet beaucoup de points en commun entre la pièce et le film : l'immigration comme moyen d'élévation sociale, l'inextricabilité des liens familiaux, le thème de l'homosexualité (prétendue) d'un des personnages masculins, la passion envers la même femme de la part de deux cousins, qui provoque le déchirement d'une famille et aboutit à un meurtre, comme dans une tragédie grecque. On peut assister aussi à une brève scène de boxe improvisée, à la fin du premier acte. Un autre point commun signalé par le critique anglais Sam Rhodie, qui a consacré un essai au film de Visconti, est le « traditional Southern Italian 'honour' put at risk in a modern urban setting »¹⁸¹, comme peuvent l'être celui de New York et de Milan.

Il y aurait alors, comme nous venons de le monter, des influences plus profondes, comme celles de Miller et de Testori, qui ont une véritable incidence sur l'écriture du scénario et le déroulement des faits racontés, et des influences plus superficielles, plus vagues (mais plus 'nobles'), celles de Mann et de Dostoïevski, que l'on peut repérer dans le caractère de certains personnages.

Pour mieux comprendre quel est le point de départ de *Rocco* il convient de revenir sur deux déclarations de Visconti. Dans la première, que nous avons déjà citée, il affirme que « il film si imparenta a *La terra trema* - che è la mia interpretazione dei *Malavoglia* - di cui costituisce quasi il secondo episodio¹⁸² » ;

¹⁸⁰ Pio BALDELLI, *Ideologia e stile in Rocco e i suoi fratelli*, « Mondo operaio », n. 12, décembre 1960 : le critique est un des premiers à mettre en évidence le parallélisme entre la pièce de Miller et le film de Visconti.

Nous signalons aussi l'étude déjà citée de Mauro GIORI, qui attribue à Miller et à sa pièce une importance cruciale sur l'élaboration du scénario de *Rocco e i suoi fratelli*, au même titre que Verga, Dostoïevski et Testori, *op. cit.*, p. 102-104.

¹⁸¹ Sam ROHDIE, *Rocco and His Brothers*, BFI Publishing, London, 1993, p. 12, (« le traditionnel sens de l'honneur des hommes du sud de l'Italie, mis à dure épreuve dans un milieu urbain moderne », NT).

¹⁸² AA.VV. *Rocco e i suoi fratelli op. cit.*, p. 52, (« le film s'apparente à *La terra trema* – qui est mon interprétation personnelle des *Malavoglia*- dont il constitue presque le deuxième épisode », NT).

dans la deuxième, il dit que, une fois terminé *Rocco*, il aura achevé « il ciclo de *La terra trema*, [...] invece di rimanere sui minatori e sui contadini, come era nel progetto iniziale »¹⁸³.

En d'autres mots, *Rocco e i suoi fratelli* se construit en continuation et en opposition à *La terra trema*, toujours sous le signe de l'esprit tutélaire de Verga.

5.2 *Rocco, 'Ntoni et leurs frères*

Au commencement, il y a la disparition du Père.

Le père dans *I Malavoglia* s'appelle Bastianazzo :

il figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città; e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata, e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso» tanto che s'era tolta in moglie la Longa quando gli avevano detto «pigliatela»¹⁸⁴.

Bastianazzo est un homme totalement soumis aux ordres du père, Padron 'Ntoni, comme l'exigent les moeurs d'un petit village sicilien. Verga le fait disparaître à la fin du deuxième chapitre, après le célèbre épisode de Maruzza, sa

¹⁸³ Guido ARISTARCO, *Ciro e i suoi fratelli : intervista a Luchino Visconti*, « Cinema nuovo », n. 147, settembre-ottobre 1960, p. 404, (« Le cycle de *La terra trema*, [...] au lieu de rester sur les mineurs et les paysans, selon le projet initial » , NT). Dans la même interview, p. 405, Visconti imagine une suite à *Rocco e i suoi fratelli* où il montrerait l'ascension sociale de *Ciro*, qui deviendrait « un piccolo borghese, in seguito forse un grande borghese », (« un petit bourgeois, après peut-être un grand bourgeois » , NT).

¹⁸⁴ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 9-10, (« Son fils Bastiano, dit Bastianazzo, parce qu'il était grand et fort comme le Saint-Christophe peint sous la voûte de la pêcherie de la ville ; tout grand et tout fort qu'il était, il filait droit à l'ordre de la manœuvre et ne se serait pas mouché si son père ne lui avait pas dit ' Mouche ton nez ' à ce point qu'il avait pris pour femme *la Grande* quand il lui avait dit ' Prends-la ' » , *Les Malavoglia*, *op. cit.* p. 26).

femme, qui attend sur la *sciara* avec ses petits enfants son retour, retour qui n'aura pas lieu. Sa mort en mer est vite expédiée, mais son souvenir reste vivant. Bastianazzo est cité trente-neuf fois dans le roman dont trente-trois après sa mort ; il survit dans la mémoire de sa famille et de ses concitoyens comme exemple de force physique et de moralité. Son héritage spirituel est évident dans le caractère de deux de ses fils, Luca et Alessi, les plus fidèles aux traditions familiales : Luca, « proprio un Malavoglia nato sputato ! [...] Tutto suo padre Bastianazzo, che aveva un cuore grande come il mare, e buono come la misericordia di Dio »¹⁸⁵; Alessi, qui rachetara la maison familiale, après avoir payé les dettes de la malheureuse affaire des lupins.

Dans *La terra trema*, quand l'histoire commence, le père est déjà mort. Au tout début du film on voit une photo de famille du temps où il était vivant ; le *pater familias* est au centre de la photo, les mots prononcés par la voix-off suggèrent la douleur de la disparition et la force du souvenir : « Pensano al nonno e ai fratelli e anche al padre che in una mattina come questa non è più tornato dal mare »¹⁸⁶. La photo reparaitra à la fin du film, avant le départ en mer de 'Ntoni.

Dans *Rocco e i suoi fratelli*, l'arrivée à Milan coïncide avec la disparition du père. La première mouture du scénario prévoyait que le film commence avec ses funérailles :

Sono due uomini, che reggono a braccia una cassa da morto e due, di più bassa statura, che si tengono qualche passo indietro. I quattro sono sferzati dal vento e dalla pioggia che li investe a scrosci intermittenti. Rimangono un momento immobili. Poi sollevando la bara alta sulle braccia, i due portatori la spingono con una spinta improvvisa lanciandola verso le onde in tumulto¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 64, («Voilà du Malavoglia tout craché ! [...] Tout le portrait de son père Bastianazzo, qui avait un coeur grand comme la mer et bon comme la miséricorde de Dieu », *Les Malavoglia*, *op. cit.* p. 94).

¹⁸⁶ AA. VV., *La terra trema*, *op. cit.*, p. 59, («Ils pensent au grand-père et à leurs frères et aussi au père qui, un matin comme celui-ci, n'est pas rentré à la maison », NT).

¹⁸⁷ AA. VV., *Rocco e i suoi fratelli*, *op. cit.*, p. 57, (« Deux hommes portent une bière à bout de bras, tandis que deux personnages plus petits se tiennent quelques pas en arrière. Le vent et la pluie cinglent les quatre silhouettes qui restent un moment immobiles. Puis, soulevant bien haut la bière, les

Le corps du père jeté à la mer suggère l'idée de quelqu'un dont on se débarrasse pour se libérer d'un poids, le poids de la misère de la vie dans un petit village de la Lucanie ; le père alors aurait été le principal obstacle à la recherche du bien-être. Dans le scénario publié par l'éditeur Cappelli, dans le prologue en Lucanie, que Visconti ne tournera pas, on peut lire le texte de la lettre de Rosaria Parondi à son fils Vincenzo, qui s'est déjà installé à Milan, qu'elle dicte à une femme :

Figlio mio, da quando la disgrazia è entrata nella nostra casa c'è un pensiero che non mi lascia mai... tuo padre era sempre testardo come un mulo, è morto attaccato alla terra, che a noi ci fece solo patire le strettezze, e lui lo fece ammalare... inutilmente cercavo di persuaderlo, che tu ti eri sistemato, andiamocene via tutti da Vincenzo, gli dicevo sempre ... e lui no... [...] Adesso che è morto io debbo fare di testa mia... perché pure gli altri figli sono cresciuti e possono fare chissà quale fortuna, specialmente Simone, vedessi come si è fatto bello e forte¹⁸⁸.

Une fois abandonné le projet du prologue en Lucanie, dans la version définitive du film, on oublierait presque l'existence de cet homme, si ce n'était les signes du deuil dans l'habillement de Rosaria Parondi et une fugace image d'une photo de famille (comme dans *La terra trema*).

C'est le cinéaste lui-même qui nous rappelle l'existence et l'importance de cette photo, qui aurait pu nous échapper :

Non so se avete notato : nella fotografia familiare il padre non si vede quasi, è un ometto grande così. Tutto ai figli viene dalla madre. Il modello, diciamo, il calco è la madre. Questi

deux porteurs prennent leur élan et la jettent dans le remous des vagues » , *Rocco et ses frères, op. cit.*, p. 47).

¹⁸⁸ AA. VV., *Rocco e i suoi fratelli, op. cit.*, p. 59, (« Mon cher fils, depuis que le malheur est entré chez nous j'ai un souci qui ne me quitte pas... Ton père était têtu comme une mule, il est mort agrippé à cette terre qui nous a réduits à la misère et qui l'a rendu malade... Je cherchais inutilement à le persuader, puisque tu étais bien installé, allons tous chez Vincenzo, je lui disais toujours... Mais lui il ne voulait pas... [...] Maintenant qu'il est mort, je dois faire par moi-même... Parce que mes autres fils ont grandi et peuvent devenir riches dans un pays plus grand, surtout Simone, si tu voyais comme il est devenu beau et fort », *Rocco et ses frères, op. cit.*, p. 52).

cinque figli tutti forti, tutti grandi, tutti belli, come lei li vede, come lei li sogna, vengono tutti da lei. Il padre non è stato che un elemento indispensabile, evidentemente, ma insignificante. Infatti ad un certo momento si è consumato, è morto, ‘sto omettino, l’hanno buttato in mare. Poi lei è la padrona di questi suoi figli, queste forze che lei ha scatenato¹⁸⁹.

La première scène de *Rocco*, comme Visconti l’avait imaginée dans la première version, aurait eu donc un lien assez évident avec la dernière scène de *La terra trema* : un homme en mer qui se dirige vers un futur incertain, peut-être meilleur ; un homme dont le destin malheureux s’est accompli et dont le cadavre est jeté en mer. La première scène de la version définitive de *Rocco* peut elle aussi être vue en rapport avec la fin du deuxième film de Visconti : ‘Ntoni s’éloigne vers le futur sur sa barque ; les Parondi arrivent à la Gare centrale de Milan, à la recherche d’une vie meilleure.

Visconti souligne les différences entre les deux familles :

I siciliani non si muovono, ecco la differenza, i siciliani non emigrano in famiglie, in numerosi gruppi, ma i lucani, i calabresi, i pugliesi sì. Questa è la diversità. Loro lottano («Bisogna lottare qua» dice ‘Ntoni), invece questi dicono : «Bisogna lottare là». Ecco la differenza, la grossa differenza. ‘Ntoni non si sarebbe mai mosso oltre i Faraglioni. Lo dice : «Se andiamo fuori dai faraglioni la tempesta ci porta via». [...]. Ma i siciliani, sì, ci sono anche a Milano, ma è diverso, una famiglia come quella dei Valastro de *La terra trema* non si sarebbe mossa, sarebbe rimasta lì sui loro scogli¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Interview à Luchino Visconti, « Schermi », 8 dicembre 1960, p. 331 et suiv., (« Je ne sais pas si vous l’avez remarqué : dans la photo de famille on ne distingue même pas le père, il est tout juste un tout petit homme insignifiant. Les fils, ils prennent tout de leur mère. Le modèle, pourrait-on dire, le calque, est la mère. Ces cinq garçons tous forts, tous grands, tous beaux, tels qu’elle les voit, tels qu’elle les rêve, viennent tous d’elle. Le père n’a été qu’un élément, indispensable, évidemment, mais insignifiant. En effet à un certain moment il s’est usé, il est mort, ce petit bout d’homme, ils l’ont jeté à la mer. En plus, elle est la patronne de ses fils, de ces forces qu’elle a déchaînées », NT).

¹⁹⁰ *Ibid.*, (« Les Siciliens ne bougent pas, voilà la différence, les Siciliens n’émigrent pas avec leur famille, en de groupes nombreux, mais les habitants de la Lucanie, de la Calabre, des Pouilles le font. Voilà leur diversité. Eux, ils luttent (« Il faut lutter ici » dit ‘Ntoni) ; au contraire les autres disent : « Il faut lutter là ». Voici la différence, la grosse différence. ‘Ntoni n’aurait jamais quitté les Faraglioni. Il le dit : « Si nous nous éloignons des Faraglioni, la tempête nous emportera. [...] Mais les siciliens, oui, il y en a aussi à Milan, mais c’est différent, une famille comme celle des Valastro de *La*

Un rôle plus important est attribué aux mères : dans *I Malavoglia* Maruzza, surnommée la Longa, « una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia »¹⁹¹ est présentée comme une sorte de modèle de ce que devrait être une femme et une mère : femme au foyer, qui vit pour et par son mari et ses enfants. La Longa est le modèle de la mère Valastro, qui dans le film ne parle jamais et ses seuls mots dont on se souvient sont : « Figghiu miu ! » (mon fils !) répété plusieurs fois, pour exprimer son soulagement après le retour de ses enfants à la maison, après la tempête. Visconti en fait une sorte de condensé, de quintessence de l'idée de mère, même si on peut lui reprocher de ne lui avoir pas donné plus de présence et plus d'épaisseur¹⁹².

Rosaria Parondi est la *madre-padrone*, l'anti-Longa et l'anti-mère Valastro et se rapproche plutôt de la mère de Peppa du scénario de *L'amante di Gramigna* et de la Maddalena Cecconi de *Bellissima* (sans le rachat final). Les trois femmes veulent utiliser leur progéniture pour réaliser leurs rêves d'ascension sociale et de bien-être. Rosaria est une « madre melodrammatica », une mère mélodramatique, selon les propres mots du cinéaste, « una specie di autorità materna che considera i figli quasi come oggetti, come forze da sfruttare »¹⁹³, mais qui, à la fin du compte, n'obtient rien, elle est même la cause principale de la désagrégation de sa propre famille. C'est elle qui est en grande partie responsable de l'expérience malheureuse de Rocco et Simone dans le monde de la boxe :

terra trema ne se serait pas déplacée, elle serait restée sur ses rochers », NT). Et, ajoutons-nous, la famille Toscano non plus.

¹⁹¹ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 10, (« Un petit bout de femme qui passait sa vie à tisser, saler les anchois et faire des enfants, en bonne ménagère » , *Les Malavoglia*, *op. cit.* p. 26).

¹⁹² Visconti lui-même admet dans l'interview in « Schermi », *op. cit.*, p 334: « La madre de *La terra trema* è una madre veramente che non esiste. E' una presenza, col bambino in braccio sempre», (« La mère de *La terra trema* est une mère qui en réalité n'existe pas. C'est une présence avec son petit enfant toujours dans les bras », NT).

¹⁹³ *Ibid.*, (« une sorte d'autorité maternelle, qui considère ses enfants presque comme des objets, comme des forces à exploiter » , NT).

Nadia ispeziona la cucina dei Pafundi dove, su una parete, sono inchiodati dei ritagli di giornale con Vincenzo in tenuta da ring.

Simone si stringe nelle spalle.

Rocco. - Oggi abbiamo spalato la neve.

Nadia. - (ridendo forte) : Ma no ! Che idea !

Simone guarda con rimprovero Vincenzo.

Simone. – Ci ha portato lui. Siamo qui da un mese. Ancora non abbiamo trovato un lavoro fisso.

Nadia. - (civetta) Dei ragazzi svelti come voi, trovano quello che vogliono. Basta muoversi. (indicando la foto): Chi di voi fa il pugile?

Simone guarda Rocco con intenzione.

Simone. - Lui. (Dopo una pausa): Tirava di boxe ma poi ha lasciato andare.

[...]

Nadia. - Peccato. Io ne conosco uno che è campione. (Ride). Adesso non ricordo più come si chiama. Ha una macchina lunga da qui a là. Altro che far via la neve !

Simone. - (volgendosi a Vincenzo) : Vedi ? È lui che non vuole che noi cominciamo...

[...]

Rosaria.- Non è detto che a Simone e a Rocco non riesca quello che a te non è riuscito ! Loro sono più giovani, più forti !... ?¹⁹⁴

C'est Rosaria qui a l'idée d'encourager Simone et Rocco à s'essayer à la boxe et à devenir des champions pour arriver peut-être un jour à posséder une « voiture longue comme ça ». La boxe pour les Parondi est l'équivalent des lupins pour les Malavoglia et des anchois pour les Valastro : la cause de la désagrégation de la famille et de la faillite financière.

¹⁹⁴ AA. VV., *Rocco e i suoi fratelli*, *op. cit.*, p. 83, (« Nadia inspecte la cuisine des Pafundi où sont accrochées au mur des coupures de journaux avec Vincenzo en tenue de boxe. / Simone hausse les épaules. / *Rocco*.- Aujourd'hui nous avons déblayé la neige. / *Nadia*.- (riant très fort)- Non, quelle idée ! / Simone regarde Vincenzo d'un œil mauvais : / *Simone*.- C'est lui qui nous a fait faire ça. Nous sommes ici depuis un mois, nous n'avons pas encore trouvé de travail fixe. *Nadia*.- (coquette)- Des garçons dégourdis comme vous peuvent trouver ce qu'ils veulent. Il suffit de se remuer. (Montrant la photo) Lequel d'entre vous fait de la boxe ? / Simone regarde Rocco. / *Simone*.- Lui. (Après un moment) La boxe lui plaisait, mais il a fini par la laisser tomber. / [...] / *Nadia*.- Dommage. Moi j'en connais un qui est champion. (Elle rit). Je ne sais même plus comment il s'appelle. Il a une voiture longue comme ça. C'est autre chose que de déblayer les rues. / *Simone*.- (se tournant vers Vincenzo).- Tu vois ? Et lui qui ne veut pas que nous nous y mettions. / [...] *Rosaria*.- Oui, mais peut-être que Simone et Rocco réussiront là où tu as échoué. Ils sont plus jeunes, plus forts. », *Rocco et ses frères*, *op. cit.*, p. 71-74).

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti. [...]. Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un negozio di certi lupini da comprare a credenza. [...] Allorché la Longa seppa del negozio dei lupini dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco. Ma le donne hanno il cuore piccolo [...]¹⁹⁵.

La Longa n'a aucune part dans les décisions financières de la famille : les femmes, dans une communauté comme celle des habitants d'Acì Trezza, ne jouent aucun rôle dans les décisions importantes, ce sont les hommes qui décident. Dans *La terra trema* c'est 'Ntoni qui entraîne sa famille dans l'affaire des anchois, pour essayer de se sortir de l'emprise des marchands de poisson. Rosaria, après avoir entendu les mots de Nadia à propos du champion de boxe, entrevoit une possibilité de rapide ascension sociale et financière et pousse ses fils à prendre la relève de Vincenzo, qui a renoncé à la boxe en faveur d'une tranquille carrière et d'une paisible vie de petit- bourgeois. C'est donc elle, la mère, qui est à l'origine du drame qui déchirera sa famille.

Autre point commun entre *I Malavoglia* et *Rocco e i suoi fratelli* est le nombre des fils : cinq sont les fils de Bastianazzo et Mena, 'Ntoni, Luca, Mena, Alessi et Lia ; cinq sont les fils de Rosaria : Simone, Rocco, Vincenzo, Ciro et Luca, cinq comme les doigts d'une main, comme le dit elle-même. L'expression renvoie inévitablement aux mots utilisés dans le roman de Verga par Padron 'Ntoni, quand il parle des liens familiaux : « Per menare il remo, bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro » et, tout de suite après, il ajoute : « Gli uomini son fatti come le dita della

¹⁹⁵ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, op. cit., p. 13-14, (« En attendant, l'année était si mauvaise qu'il fallait brader le poisson pour l'aumône de l'âme des morts. Pour mener la barque, Padron 'Ntoni avait donc organisé avec l'oncle Crocifisso dit Cloche-de-Bois certaine affaire de lupins qu'il devait lui acheter à crédit. Lorsque *la Grande* apprit l'affaire des lupins, après le dîner, tandis qu'on bavardait les coudes sur la table, elle en resta la bouche ouverte : comme si cette grosse somme de 40 onces lui pesait sur l'estomac. Mais les femmes ont le cœur petit », *Les Malavoglia*, op. cit., p. 33-34).

mano : il dito grosso deve fare da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo »¹⁹⁶. Le personnage de Verga veut souligner la cohésion de la famille, d'où vient sa force, mais aussi une conception rigidement hiérarchique des rapports familiaux. Rosaria aussi voudrait communiquer l'idée d'une fratrie soudée sous la férule de la mère : cinq enfants nés du même ventre, inséparables, à l'instar du gramscien « système de relations sociales » : dans ce système le progrès, incarné par Ciro, est indissoluble de la décadence incarnée par Simone. L'utopie de la famille unie toutefois ne se concrétisera ni dans le roman ni dans le film, à cause de la « vaga bramosia dell'ignoto »¹⁹⁷, du refus de la « rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti », à cause de l'abandon de « la religione della famiglia »¹⁹⁸, de la recherche d'un illusoire bien-être (par la vente des lupins, des anchois, par la boxe) qui se résout dans son contraire : l'échec qui conduit à la dispersion de la famille ('Ntoni qui quitte Aci Trezza, Lia qui se perd à Catane ; Simone en prison et Rocco contraint à tourner le monde pour payer les dettes, financières mais surtout morales, de son aîné).

¹⁹⁶ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 9, (« Pour mener la rame il faut que les cinq doigts s'aident l'un l'autre ». « Les hommes sont faits comme les doigts de la main : au majeur le travail du majeur, au petit doigt le travail du petit doigt » , *Les Malavoglia*, *op. cit.* p. 26).

¹⁹⁷ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 5, (« le vague attrait de l'inconnu », *Les Malavoglia*, *op. cit.* , p. 377).

¹⁹⁸ Giovanni VERGA, *Fantasticheria* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, *op. cit.*, p. 135, (« résignation courageuse à une vie de misère », « religion de la famille », *Rêverie* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, *op. cit.*, p. 73).

5.3 Les naufragés et les rescapés

D'un côté on trouve les conformistes, ceux qui s'adaptent aux règles sociales, qui acceptent le statu quo (sans que l'idée de s'adapter aux règles sociales ait nécessairement une connotation négative) : Luca et Alessi dans *I Malavoglia*, Ciro et Vincenzo dans *Rocco e i suoi fratelli* ; de l'autre les anticonformistes : 'Ntoni et Lia dans le roman de Verga, Cola dans *La terra trema*, Simone dans le film de Visconti. Les anticonformistes sont ceux qui emmènent le désordre et provoquent le drame, mais ils sont les moteurs de l'histoire et ceux dont on se souvient longtemps après avoir fermé le livre ou vu le film.

On ne peut pas repérer de vraies analogies entre les différents personnages du roman et du film ; on peut, par exemple, rapprocher le 'Ntoni de Verga au Simone de Visconti, dans le sens où tous les deux ont des aspirations au bien-être et à l'argent facile, qui sont exaltées par le contact avec la grande ville (Naples pour 'Ntoni, Milan pour Simone) et avec les femmes (Nadia, pour Simone ; les femmes de Naples, pour 'Ntoni ¹⁹⁹). On peut imaginer que le petit Luca Parondi, comme Alessi Toscano, reconstruira la maison familiale en Lucanie, une fois qu'il sera devenu adulte, si l'on en croit les mots de Rocco :

¹⁹⁹ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 69 : « – Delle innamorate ne ho quante ne voglio, rispose 'Ntoni; a Napoli mi correvano dietro come i cagnolini. / – A Napoli ci avevi il vestito di panno, e il berretto collo scritto, e le scarpe ai piedi, disse Barabba. / – Che vi son delle belle ragazze come qui, a Napoli? – /Le belle ragazze di qui non sono degne di portargli le scarpe, a quelle di Napoli. Io ne avevo una colla veste di seta, e nastri rossi nei capelli, il corsetto ricamato, e le spalline d'oro come quelle del comandante. Un bel pezzo di ragazza così, che portava a spasso i bambini dei padroni, e non faceva altro», (« Des amoureuses , j'en ai autant que je veux, répondit 'Ntoni. À Naples, elles me couraient derrière comme des petis chiens. / À Naples, tu étais vêtu de drap, tu avais le béret avec l'inscription et des chaussures aux pieds, dit Barrabas. / - Parce qu'à Naples, les filles sont aussi belles qu'ici ? / - Les belles filles d'ici ne sont pas dignes de leur passer les chaussures, à celles de Naples. J'en avais une qui avait une robe de soie, des rubans rouges dans les cheveux, le corsage brodé et des épaulettes d'or comme celles du commandant. Un beau brin de fille comme ça, qui n'avait rien d'autre à faire qu'accompagner les enfants du patron à la promenade », *Les Malavoglia*, *op. cit.*, p. 100-101).

Rocco: [...] : Volevo solo dire che un giorno anche se non è vicino io ci voglio tornare al paese moi e se non sarò io... forse per me è impossibile... qualcuno di noi ci vorrà tornare. (guardando Luca) : Forse tu ... non è vero ?

Luca: Con te ci voglio tornare, ci voglio tornare.

Rocco: (dopo una esitazione, commosso) : Ricordati Luca... che quello è il nostro paese... il paese delle olive e del mal di luna... e degli arcobaleni...

Luca lo ascolta a bocca aperta e come incantato²⁰⁰.

En d'autres termes : les conformistes appartiennent à la catégorie « aristarquienne » des vainqueurs-vaincus ; les anticonformistes à la catégorie des vaincus. On revient alors à la « double morale », la contradiction qui régit *Rocco e i suoi fratelli* : d'un côté il y aurait les personnages 'positifs' (Ciro, Luca), de l'autre les personnages 'négatifs' (Simone) ; entre les deux groupes, Rocco.

Les conclusions des trois œuvres se ressemblent : elles ont en commun le thème de l'éloignement, du départ vers un futur incertain, pas forcément meilleur ou pire, du début d'un parcours dont on ne connaît pas l'issue.

Le roman de Verga se termine avec 'Ntoni qui quitte Aci Trezza, une fois constaté qu'il n'y a pas de place pour lui dans la Casa del Nespolo reconstituée autour de la famille d'Alessi et Nunziata. La phrase qui conclut le roman, déjà citée, est un des plus célèbres *explicit* de la littérature italienne : « Ma il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu »²⁰¹, phrase ambiguë qu'on peut interpréter de deux manières différentes : Rocco Spatu a changé, il n'est plus le fainéant du village ; au contraire, il est le premier à se lever pour aller travailler. Plus probable la deuxième interprétation : Rocco Spatu n'a pas changé, quand tout le pays se réveille pour aller travailler, il rentre chez lui, après une nuit passée au bistrot. Si

²⁰⁰ AA. VV., *Rocco e i suoi fratelli*, *op. cit.*, p. 219, (« *Rocco* : Je voulais dire simplement qu'un jour, un jour lointain peut-être, je retournerai dans mon pays. Si ce n'est pas moi... pour moi ce ne sera peut-être pas possible, l'un de nous voudra y retourner. (Regardant Luca.) Toi, peut-être...hein ? / *Luca*.- Je veux y aller avec toi. / *Rocco* (après une légère hésitation, ému)- Rappelle- toi, Luca...que notre pays est là-bas...le pays des olives et des arcs-en-ciel. / Luca l'écoute, la bouche ouverte, hypnotisé. Les autres aussi écoutent. »), *Rocco et ses frères*, *op. cit.*, p. 204). À souligner l'inépuisable intertextualité littéraire des œuvres viscontiennes il vaut bien rappeler ici les plus connus vers de Goethe « Kennst du das Land ? wo die Zitronen blühen [...] Dahin ! Dahin ! Mögt' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. » et l'atmosphère des *Trois sœurs* de Tchekov.

²⁰¹ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I Grandi romanzi*, *op. cit.*, p. 289, (« Mais de tous, celui qui a commencé sa journée le premier, ç'a été Rocco Spatu », *Les Malavoglia*, *op. cit.*).

l'on suit cette interprétation on peut donner au départ de 'Ntoni la possibilité d'une ébauche positive : si Rocco Spatu reste au village et perpétue sa fainéantise, 'Ntoni, en choisissant de partir, peut aussi envisager la possibilité d'un rachat et d'un retour en famille.

La terra trema s'achève sur l'image de 'Ntoni qui vogue sur le bateau de l'entreprise contre laquelle il a essayé de lutter, battu tout en étant convaincu, comme il vient de le dire dans l'avant-dernière scène, du fait que : « Bisogna che tutti imparino a volersi bene l'uno con l'altro e ad essere tutti una cosa sola... Allora sì che si può andare avanti!.. »²⁰².

Visconti, tout comme Verga, préfère nous laisser la possibilité de différentes lectures : l'élan de 'Ntoni peut laisser présager l'effort pour conquérir un avenir meilleur, mais les derniers mots prononcés par la voix off sont, encore une fois, le refrain verghien qui dit : « Il mare è amaro e il marinaio muore in mare²⁰³ ».

Le final de *Rocco e i suoi fratelli* est le plus ouvert des trois et le plus optimiste. Le film se termine avec un dialogue entre Ciro et Luca, le plus petit des cinq, à l'extérieur de l'usine de l'Alfa-Roméo. Luca vient d'annoncer à son frère que Simone a été capturé par la police et conduit en prison. Le dialogue se termine avec ces mots :

Luca.- Se Rocco tornerà al paese io andrò con lui..

Ciro.- Non credo che Rocco riuscirà più a tornare al paese. Che cosa pensi di trovare di diverso laggiù ? Anche il nostro paese diventerà una grande città, dove gli uomini impareranno a fare valere i loro diritti e a imporre dei doveri. Io non so se un mondo così fatto sia bello... Ma è così... e noi che ne facciamo parte dobbiamo accettare le sue regole²⁰⁴.

²⁰² AA. VV., *La terra trema*, op. cit., (« Il faut que tous apprennent à s'aimer l'un l'autre et à être tous unis... Seulement à ce moment on pourra aller de l'avant !... », NT).

²⁰³ Giovanni VERGA, *I Malavoglia* in *I grandi romanzi*, op. cit., p. 60, (« La mer est amère et le marin meurt en mer », *Les Malavoglia*, op. cit., p. 103).

²⁰⁴ AA. VV., *Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 225-226, (« Luca.- Si Rocco retourne au pays, j'irai avec lui. / Ciro.- Je ne crois pas que Rocco puisse jamais revenir au pays. Qu'est-ce que tu espères trouver de différent là-bas ? Notre pays aussi deviendra une grande ville où les hommes apprendront à faire valoir leurs droits et à imposer des devoirs... Je ne sais pas si un monde fait comme ça est beau... mais c'est ainsi. Et puisque nous en faisons partie, nous devons en accepter les règles », *Rocco et ses frères*, op. cit., p. 213).

Après ces paroles, les deux frères se séparent et Luca s'éloigne pour rentrer chez lui :

con passi svelti e piccole corse.

Ad un tratto si ferma di colpo. La sua attenzione è attratta da un edicola di giornali. In questa edicola il giornalaio ha esposto tutto intorno in bell'ordine su diverse file a distanze uguali la stessa copia di un rotocalco sportivo.

È la stessa immagine ripetuta come per il gioco riflesso di uno specchio infinite volte.

Luca ne è gradevolmente colpito. Infatti l'immagine è una fotografia sorridente di Rocco.

Una grossa scritta sotto la foto annuncia una importante tournée del giovane campione della scuderia Cecchi nel mondo: BRUXELLES – LONDRA – MELBOURNE ecc.

Luca dopo aver contemplato le immagini del fratello riprende la strada di casa inseguito dalle urla laceranti delle sirene²⁰⁵.

Encore un final avec un personnage qui s'éloigne. Cette fois-ci l'avenir est incertain, certes, mais le fait que ce soit un garçon d'une dizaine d'années qui s'éloigne en sautillant nous autorise à penser que son avenir sera, sinon heureux, au moins prometteur.

Trois conclusions différentes, qui reflètent le *Zeitgeist* de l'époque où les trois œuvres furent conçues : *I Malavoglia* sont fortement influencés par l'enquête en Sicile de Franchetti et Sonnino²⁰⁶, qui mettent l'accent sur l'extrême pauvreté, sur le travail des enfants, mais aussi sur une société où dominant des rapports de type féodal, où les plus faibles se soumettent aux abus, à l'injustice et aux vexations des plus forts, sans qu'il semble s'esquisser une issue positive. *La terra trema* sort dans

²⁰⁵ *Ibid.*, (« en sautillant et en courant. / Brusquement il s'immobilise. Un kiosque à journaux vient d'attirer son attention. Tout autour du kiosque, le vendeur a exposé en bon ordre sur plusieurs rangées un exemplaire d'hebdomadaire sportif. / C'est la même image répétée à l'infini comme par un jeu de glaces. / Luca en est agréablement surpris. Il a reconnu le visage souriant de son frère Rocco. / Sous la photo un gros titre annonce une importante tournée du jeune champion à Bruxelles, Londres, Melbourne, etc. / Après avoir regardé la photo de son frère, Luca se remet en route suivi du hurlement des sirènes », *Rocco et ses frères*, *op. cit.*, p. 214).

²⁰⁶ Leopoldo FRANCHETTI e Sidney SONNINO, *La Sicilia nel 1876*, maintenant en ligne https://www.liberliber.it/mediateca/.../f/franchetti/.../franchetti_la_sicilia_nel_1876.pdf

un moment de forte incertitude : la guerre est finie, la reconstruction a commencé, mais les résultats des élections d'avril 48, avec la victoire de la Démocratie chrétienne, ont donné un sérieux coup d'arrêt aux espérances de justice sociale que beaucoup de gens - parmi eux Visconti- plaçaient dans le Parti communiste. *Rocco e i suoi fratelli* sort en plein *boom* économique, qui se construit toutefois aux dépens du Sud de l'Italie, dont émigrent ceux qui vont devenir les employés et les ouvriers des usines du Nord de l'Italie, tels que nous les voyons dans les dernières scènes du film. On peut légitimement parler d'un sentiment diffus d'optimisme, comme on pourra le remarquer dans la conclusion de l'article sur *Rocco* que nous allons analyser.

5.4 Rocco *selon les critiques de gauche*

Dans cet article, publié dans l'hebdomaire « Vie Nuove », en octobre, quelques mois après l'interview de Gaetano Carancini, datée 13 mars 1960, Visconti revient encore une fois sur sa relecture de Verga : il s'agit cette fois d'un Verga, relu par et avec ses anciens compagnons de route de la période de « Cinema » (Alicata, De Santis et Puccini), par et avec Antonello Trombadori, son mentor à partir de *La terra trema* jusqu'à *Il Gattopardo* filtré à travers la lecture des œuvres d'Antonio Gramsci. On a déjà cité à propos de la genèse de *La terra trema* un extrait de l'article *Oltre il fato dei Malavoglia*, publié la même année de la sortie de *Rocco e i suoi fratelli*, où le cinéaste revient sur ses rapports avec le chef-d'œuvre de Verga. L'extrait se poursuit ainsi :

Gramsci non soltanto mi persuase per l'acutezza delle sue analisi storico-politiche che mi spiegavano fino in fondo le ragioni, il carattere del Mezzogiorno come grande disgregazione sociale e come mercato di sfruttamento (di tipo coloniale) da parte della classe dirigente del nord; a differenza di altri importanti autori meridionalisti, mi dava l'indicazione pratica, realistica, di azione per il superamento della questione meridionale come questione centrale della unità del nostro paese: l'alleanza degli operai del nord con i contadini del sud, per spezzare la cappa di piombo del blocco agrario- industriale. Mi illuminò inoltre, Gramsci, sulla funzione particolare, insostituibile degli intellettuali meridionali per la causa del progresso, una volta che fossero stati capaci di sottrarsi al servilismo del feudo e al mito della burocrazia statale. La bontà dello schema gramsciano ha trovato conferma nelle lotte del dopoguerra. E, malgrado le grandi trasformazioni avvenute nel Mezzogiorno e in Sicilia sulla base dei movimenti contadini per la riforma agraria, per l'autonomia e per la industrializzazione, sembra a me che la indicazione del grande combattente antifascista sia rimasta insuperata. Mi si potrà chiedere perché nei miei film di ispirazione meridionale io mi sia addentrato in drammi essenzialmente psicologici, sulla linea costante della rappresentazione del tema verghiano del fallimento, dei 'vinti' insomma. Cercherò di rispondere a questa osservazione. Un film nasce da una condizione generale di cultura. Non potevo partire, volendomi accostare alla tematica meridionale, che dal più alto livello artistico raggiunto sulla base di tale contenuto: da Verga. [...]

Operando questa scelta non mi sono limitato, però, alla ricerca d'un materiale umano particolarmente suggestivo, ma ho consapevolmente deliberato di tornare sul problema del rapporto tra Nord e Sud, così come può tornarvi un artista il quale voglia, per così dire, non soltanto commuovere ma invitare al ragionamento. [...] Il tema della sconfitta, della irrisione, da parte della società, dei più generosi impulsi individuali, è un tema moderno quant' altri mai. Vi sono tuttavia almeno due modi di trattarlo. Vi è un modo estetico e compiaciuto che io non esito a definire asociale, anzi antisociale. V'è un modo, invece, che esamina le condizioni della sconfitta nel quadro delle difficoltà imposte dall'ordine costituito e che tanto più si arricchisce di speranza e di energia quanto più fa emergere dalla rappresentazione artistica il volto reale dell'ostacolo e il rovescio luminoso di una diversa prospettiva. Verga arrestava il suo processo inventivo e analitico alla prima fase di questo metodo. Il mio tentativo è stato quello di estrarre dalle radici stesse del metodo verghiano le ragioni prime del dramma e di presentare al culmine dello sfacelo (nella *Terra trema* : il dissesto economico della famiglia Valastro; in *Rocco*: la frana morale nel momento di maggiore assestamento economico) un personaggio che chiaramente, quasi didascalicamente (non ho paura della parola) le mettesse in chiaro. Qui, in *Rocco*, non a caso questo personaggio è Ciro, il fratello divenuto operaio, che non soltanto ha dimostrato una capacità non romantica, non effimera di inserirsi nella vita, ma che ha acquistato coscienza di diversi doveri discendenti da diversi diritti. Tutto sommato, e devo dire senza accorgermene, il finale di *Rocco* è riuscito un finale simbolico, direi emblematico delle mie convinzioni meridionaliste: il fratello operaio parla col più piccolo della famiglia d'una visione futura del suo paese che raffigura quella idealmente unitaria del pensiero di Antonio Gramsci. Come si vede sono arrivato a conclusioni sociali, e persino politiche, avendo percorso durante tutto il mio film soltanto la strada dell'indagine psicologica e della ricostruzione fedele d'un dramma umano. Pessimismo il mio? Esasperazione e forzatura polemica di tutti i conflitti? Pessimismo, no. Perché il mio pessimismo è soltanto quello della intelligenza, mai quello della volontà. Quanto più l'intelligenza si serve del pessimismo per scavare fino in fondo le verità della vita, tanto più la volontà si arma, a mio avviso, di carica ottimistica, rivoluzionaria. Esasperazione dei conflitti? Ma questo è il compito dell'arte. L'essenziale è che i conflitti siano reali. Io credo perciò di aver dato con *Rocco* non un quadro di parte, ma un quadro sul quale tutti, purché animati di buona volontà, possono convenire: nel condannare ciò che merita condanna e nell'assumere quelle speranze, quelle aspirazioni cui nessun uomo libero può davvero rifiutarsi²⁰⁷.

²⁰⁷ Luchino VISCONTI, *Oltre il fato dei Malavoglia, op. cit.*, (« Gramsci me convainquit non seulement par l'acuité de ses analyses historico-politiques qui m'expliquaient à fond les raisons, le caractère du *Mezzogiorno* en tant que grande désagrégation sociale et en tant que marché

Cette longue citation est nécessaire pour bien comprendre l'«autoanalyse» de Visconti. L'article a été publié sur l'hebdomadaire de 'politique, actualité et culture' « Vie Nuove » lié au Parti communiste, ce qui explique, en partie, l'emphase qui est

d'exploitation (de type colonial) de la part de la classe dirigeante du Nord, mais parce qu'à la différence de tant d'autres écrivains méridionalistes, il me donnait la ligne d'action pratique réaliste, pour dominer cette question méridionale en tant que question centrale de l'unité de notre pays : l'alliance des ouvriers du Nord et des paysans du Sud pour briser la chape de plomb du groupe industrialo-agraire». En outre, Gramsci m'éclaira sur l'action particulière, irremplaçable, des intellectuels méridionaux pour la cause du progrès, une fois qu'ils avaient été capables de se soustraire à la domination du fief et au mythe de la bureaucratie d'État. La justesse du schéma de Gramsci s'est trouvée confirmée au cours des luttes de l'après-guerre. Et malgré les transformations survenues dans le *Mezzogiorno* et en Sicile sur la base des mouvements paysans pour la réforme agraire, pour l'autonomie et pour l'industrialisation, il me semble que le tableau dressé par ce grand combattant antifasciste n'a pas été dépassé. On pourra me demander pourquoi, dans les deux grands films d'inspiration méridionale, je me suis enfoncé dans des drames essentiellement psychologiques, en suivant la ligne constante de la représentation du thème verghien de l'échec, des « vaincus » en somme. J'essaierai de répondre à cette question. Un film prend naissance d'une condition générale de culture. Je ne pouvais que partir, ayant l'intention de m'occuper de la question méridionale, du plus haut niveau atteint dans ce domaine : les romans de Verga. [...] Cependant le ferment, le sang qui court dans l'histoire est mêlé de passion civique, de problématique sociale. *Rocco* est ainsi. La question du rapport entre frères, entre fils et mère ne m'a pas moins intéressé que le fait que cette famille, venant du Sud, était une famille méridionale. Cependant, en opérant ce choix, je ne me suis pas limité à la recherche d'un matériau humain particulièrement suggestif, mais j'ai délibérément décidé de revenir sur le problème du rapport entre le Nord et le Sud, comme peut y revenir un artiste qui veut, pour ainsi dire, non seulement émouvoir, mais inviter à penser. Le thème de l'échec, de l'irrision, de la part de la société, des plus généreux élans individuels, est un thème extrêmement moderne. Il y a toutefois deux différentes façons de l'affronter : une façon esthétisante et complaisante, que je n'hésite pas à définir asociale, ou, pour tout dire, antisociale. Il y a une manière qui consiste à étudier les conditions de l'échec dans le cadre des difficultés imposées par l'ordre établi et qui se charge d'autant plus d'espoir et d'énergie qu'elle fait ressortir davantage de la représentation artistique la physionomie réelle de l'obstacle et l'envers lumineux d'une perspective différente. Verga arrêta son procès créatif et analytique à la première phase de cette méthode. Ma tentative a été celle d'extraire des racines mêmes de la méthode de Verga les causes premières du drame et de présenter au faite de la ruine (dans *La terra trema* la débâcle économique de la famille Valastro ; dans *Rocco* la débâcle moral au moment de la consolidation de la situation économique, un personnage qui l'aurait fait éclater au grand jour. Ici dans *Rocco* ce n'est pas un hasard si le personnage de Ciro, le frère devenu ouvrier, non seulement a démontré une capacité non romantique, non éphémère de s'intégrer à la vie, mais a pris conscience de devoirs différents, issus de droits différents.. Finalement, et presque sans m'en apercevoir, la conclusion de *Rocco* est devenue une sorte de symbole, emblématique de mes convictions méridionalistes : le frère ouvrier parle avec le frère mineur d'une vision future de son pays qui représente celle idéalement unitaire d'Antonio Gramsci. Comme on le voit, je suis arrivé à des conclusions sociales et même politiques, en ayant suivi pendant tout mon film le chemin de la recherche psychologique et de la reconstruction fidèle d'un drame humain. Pessimisme ? Exaspération et enflure polémique de tous les conflits ? Pessimisme non. Parce que mon pessimisme est seulement celui de l'intelligence, jamais celui de la volonté. Plus l'intelligence se sert du pessimisme pour creuser jusqu'au fond la vérité de la vie, plus la volonté s'arme, à mon avis, de force optimiste, révolutionnaire. Exaspération des conflits ? Mais c'est le devoir de l'art. Il est essentiel que les conflits soient réels. C'est pour cela que je crois avoir donné avec *Rocco* non pas un tableau partisan, mais un tableau sur lequel tous peuvent tomber d'accord, pourvu qu'ils soient animés de bonne volonté : en condamnant ce qui mérite d'être condamné et en assumant ces espoirs, ces aspirations auxquels aucun homme libre ne peut vraiment se refuser », in Giuseppe FERRARA, *Luchino Visconti, op. cit.*).

mise sur les liens entre le film et la pensée d'Antonio Gramsci, filtrée à travers la lecture de Verga.

Nous observons de fortes différences entre les réflexions de Visconti et le film que nous connaissons. L'introduction de l'article, avec son éloge de l'interprétation gramscienne de la question méridionale, est incontestablement en ligne avec l'atmosphère et l'idéologie qui prévalaient dans la culture de gauche alignée au Parti communiste, mais affirmer que l'alliance entre les paysans du Sud et les ouvriers du Nord se manifeste dans le film comme la solution est assez douteux. En plus, Visconti (ou l'auteur non déclaré de l'article) semble, tout de suite après, anticiper l'objection que tout spectateur averti pourrait lui opposer. Le film n'est pas l'exaltation épique de l'alliance entre ouvriers et paysans, ce qui renverrait aux films les plus conventionnels du réalisme socialiste, mais l'évocation lyrique d'un monde d'exclus, de 'vaincus', qui renvoie non à Gramsci, mais plutôt à Verga. Le problème que le cinéaste essaye avec quelque difficulté et pas toujours clairement de résoudre dans les lignes suivantes est la définition de ce qu'il indique comme « *condizione generale di cultura* ». Sans doute dans *La terra trema* et dans *Rocco e i suoi fratelli* est présente une culture qui n'ignore pas l'idéologie de gauche ; il se peut que « *il sangue che scorre nella storia* » soit « *intriso di passione sociale, civile, di problematica sociale* », mais ça ne signifie pas que l'analyse des 'composantes du sang' soit épuisée. Nous ne reconnaissons pas Visconti quand il utilise l'expression « *materiale umano particolarmente suggestivo* », qui d'un côté renvoie aux idéologies totalitaires, et de l'autre à un esthétisme avide d'observer complaisamment les animaux exotiques que sont les individus appartenant aux classes inférieures, un esthétisme qui rappelle les frères Goncourt de la Préface à *Germinie Lacerteux*. Visconti est injuste avec Verga quand il lui prête « *un modo estetico e compiaciuto* », donc « *asociale, anzi antisociale* » de traiter le thème de l'échec et il frise le ridicule quand il lui oppose sa propre capacité de voir dans l'échec « *il rovescio luminoso di una diversa prospettiva* ». En réalité, comme la critique la plus perspicace l'a mis en lumière c'est justement le refus du perspectivisme qui permet à l'écrivain sicilien de parvenir à la représentation la plus

convaincante que du monde populaire ait été donnée en Italie au dix-neuvième siècle. A ce propos, le jugement d'Alberto Asor Rosa sur Verga reste toujours lumineux :

Il paradosso, solo apparente a guardar bene, dell'arte verghiana sta in questo: che *proprio* il rifiuto della speranza populista e delle suggestioni socialiste porta lo scrittore siciliano alla rappresentazione più convincente, che del mondo popolare sia stata data in Italia durante tutto l'Ottocento. Non è dunque opera del caso la grandezza di Verga poeta dei *Malavoglia*. Se volessimo scegliere la strada di un giudizio immaginoso, diremmo che il borghese Verga rifiuta la tazza del consòlo, che la borghesia è sempre così pronta ad apprestarsi quando s'avvicina al così detto problema sociale: alla protesta e alla speranza, categorie molto dubbie sul piano ideologico e letterario, perché presuppongono fatalmente una posizione subalterna in chi le esprime, egli preferisce la conoscenza e la consapevolezza. Il rifiuto di un'ideologia progressista costituisce la fonte, non il limite della riuscita verghiana²⁰⁸.

Enfin, la citation presque de rigueur du concept gramscien du pessimisme de la raison et de l'optimisme de la volonté se conforme aux positions de l'*intelligentsia* communiste de l'époque, mais contribue très peu à expliquer la spécificité d'un film qui, tout comme les chefs-d'œuvre de Verga, rejoint dans ses meilleurs moments la mémorabilité non par le biais de l'espérance mais par celui de l'empathie avec le désespoir.

On constate immédiatement qu'il n'y a aucune référence à Mann, Dostoïevski, Testori, Miller. On peut alors imaginer une sorte de schizophrénie, deux films qui se superposent : *Rocco, Ciro, Vincenzo et Luca* et *Rocco et Simone*, dont le premier reflèterait le côté Verga-Gramsci, qui nous renvoie aux premières œuvres de

²⁰⁸ Alberto ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, op. cit., p. 55-56, (« Le paradoxe, à bien regarder seulement apparent, de l'art verghien consiste en cela : c'est *justement* le refus des espoirs populistes et des suggestions socialistes qui mène l'écrivain sicilien à la représentation la plus convaincante du peuple qui a été donnée en Italie tout au long du dix-neuvième siècle. La grandeur de Verga, poète des *Malavoglia*, n'est pas un hasard. Si l'on choisissait d'employer une métaphore imagée, on pourrait affirmer que Verga le bourgeois se refuse d'octroyer aux damnés l'analgésique dont la bourgeoisie est si généreuse lorsqu'elle s'approche de ce qu'elle a nommé la question sociale : ce sont la connaissance et la conscience qu'il antépose à la protestation et à l'espoir, catégories très douteuses sur le plan idéologique et littéraire, car elles impliquent fatalement une position subalterne de la part de ceux qui les soutiennent. Le refus de l'idéologie du progrès est la source et non la limite de la réussite verghienne », NT).

Visconti, et le deuxième le côté Mann-Testori, qui annonce la deuxième phase de la production viscontienne. Mais quel est le Visconti plus authentique ? Peut-être l'auteur du second film, surtout si l'on en croit ceux qui affirment que le coauteur de l'analyse parue dans « Vie Nuove » serait le mentor politique du cinéaste, Antonello Trombadori, hypothèse qui nous semble assez convaincante²⁰⁹, compte tenu du fait que *Rocco e i suoi fratelli* n'est pas qu'un film sur la question méridionale et que ce qui reste dans la mémoire est le filon Rocco/Simone ; on se souvient beaucoup moins des autres frères.

Toutefois, Visconti semble à tout prix vouloir complaire ses exégètes de gauche ; dans cette direction semble aller aussi son interview avec Guido Aristarco avec son célèbre titre : *Ciro e i suoi fratelli*. A un certain moment le critique dit à Visconti :

Il significato della storia – la conclusione positiva – è dunque *Ciro* e non *Rocco*. Nel passaggio dal soggetto al film, di fronte alla realtà che ti si presentava mentre giravi, molte cose si son venute modificando, hanno subito trasformazioni. [...] Ricordo di aver scritto al riguardo e mentre il film era ancora in lavorazione: «E' certo sin d'ora che *Rocco e i suoi fratelli* – il cui titolo, per questo spostamento di peso dei personaggi potrebbe essere cambiato in *Ciro e i suoi fratelli* – non sarà un romanzo delle “illusioni perdute” come *Le notti bianche*.

Et Visconti de répondre :

Avevi visto perfettamente : la tua osservazione anzi mi ha spinto a chiarire meglio il personaggio, a insistere su *Ciro*. E' stato, ripeto, l'argomento che ho più difeso in sede di sceneggiatura, perché gli altri non erano tanto d'accordo ; mi dicevano : “Ma no, ti sbagli; vedrai che ne fai un personaggio troppo cattivo, troppo duro, antipatico, insomma”. Ma non può essere antipatico, *Ciro*²¹⁰.

²⁰⁹ C'est, par exemple, la thèse de Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 402.

²¹⁰ Guido ARISTARCO, *Ciro e i suoi fratelli, op. cit.*, p. 403, (« Le sens de l'histoire- la conclusion positive- est donc dans le personnage de *Ciro* et non dans celui de *Rocco*. Dans le passage du sujet au film, face à la réalité qui se présentait à toi pendant que tu tournais, plusieurs choses se sont modifiées, ont subi des transformations. [...] Je me souviens d'avoir écrit à ce sujet, quand on tournait encore le film : « Il est certain, à partir de maintenant, que *Rocco e i suoi fratelli* – dont le titre à cause de ce déplacement de poids des personnages pourrait être changé en *Ciro e i suoi fratelli*- ne sera pas un roman des «illusions perdues» de la même façon que *Le notti bianche* ». « Tu avais parfaitement compris : ta remarque m'a poussé à mieux éclairer le personnage, à insister sur *Ciro*. Ça

D'ailleurs, la critique de gauche ne pouvait pas s'abstenir d'encourager le film de Visconti, le plus illustre représentant d'un cinéma réaliste, engagé, tout à l'opposé des autres expériences contemporaines (la Nouvelle Vague, les films ambigus et spiritualistes de Fellini, les films des néo avant-gardistes américains, etc.). Et Visconti n'hésitait pas, comme on l'a vu, à complaire Aristarco, à partager son point de vue sur le personnage de Ciro et à autoriser, d'une certaine façon, sa surestimation par rapport aux autres frères Parondi, à suivre la ligne du Parti communiste.

On ne peut pas d'ailleurs accuser Visconti de dire des choses auxquelles il ne croit pas : tout simplement, il reflète l'air du temps, la *Zeitgeist* du début des années 60. La grandeur d'un film comme *Rocco e i suoi fratelli* réside dans le fait qu'il peut se prêter à différentes lectures sans paraître, comme plusieurs films sortis à la même époque, daté²¹¹. Si Visconti et la plus grande partie des commentateurs à la sortie du film insistent sur son côté social c'est parce qu'à cette époque on était plus préoccupés par la question méridionale, les rapports Nord-Sud, l'intégration des immigrés, l'ascension sociale des habitants du Mezzogiorno par le travail ou par d'autres moyens, comme la boxe dans le cas du film de Visconti. Ce n'est pas un hasard si le livre contenant le scénario du film et d'autres matériaux, publié par l'éditeur Cappelli de Bologne et distribué aux journalistes avant la projection du film à la Mostra de Venise (fait unique), se termine sur une enquête très fouillée du journaliste Alfonso Madeo intitulée « La realtà dietro il film di Visconti » qui analyse avec force détails la condition des émigrés provenant du Sud de l'Italie à Milan. On y lit, par exemple :

a été, je le répète, l'argument que j'ai plus défendu au moment de l'écriture du scénario, parce que les autres n'étaient pas du même avis ; ils disaient : tu verras que tu en fais un personnage trop méchant, trop dur, antipathique, en somme. Mais il ne peut pas être antipathique Ciro » , NT).

²¹¹ Très intéressante à ce propos l'analyse des réactions des critiques face au film de Visconti, proposée par Pio BALDELLI, dans l'article *Ideologia e stile in Rocco e i suoi fratelli, op. cit.*, déjà cité et sur lequel nous reviendrons amplement. Il regroupe les critiques en quatre catégories : à la première appartiennent ceux qui affirment que dans le film se distingue la précisions de détails, la vraisemblance des circonstances et des personnages. Le film décrit la situation de l'Italie telle qu'elle est. Au deuxième groupe appartiennent ceux qui affirment le contraire : ils reprochent au film l'in vraisemblance, l'inexactitude, l'exagération, la grandiloquence (et ainsi de suite). Dénonciation marxiste, palingénésie sociale, expression de la lutte de classe : ce sont les conclusions des critiques de gauche, qui voient dans les derniers mots de Ciro le message du film ; le même jugement provient des critiques de droite, avec, comme seule différence, que leur jugement est fortement négatif.

Il problema più preoccupante è quello dei giovani terroni. Qualcuno ha tempo, voglia e capacità di prepararsi a una specializzazione qualunque. I più vivono in uno stato di disorientamento, facili prede di profittatori e di amicizie pericolose. I fratelli Parondi di Luchino Visconti si comportano come la maggioranza dei giovani meridionali. L'inverno scendono a spalare la neve. Perennemente all'inseguimento di un lavoro retribuito, uno vende benzina, uno si improvvisa posteggiatore, uno fa il pugile, uno si perde sulla scia di suggestioni illusorie, uno si impiega in una stireria, uno si compera a rate un camioncino: anch'essi fanno di tutto, a seconda delle occasioni²¹².

En reprenant les mots de Francesco de Sanctis à propos de l'interprétation de la *Divina Commedia* di Dante :

Nella *Commedia*, come in tutt'i lavori d'arte, si ha a distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo, ciò che il poeta ha voluto e ciò che ha fatto. L'uomo non fa quello che vuole, ma quello che può. Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee, le preoccupazioni del tempo ; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. [...]. Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte²¹³.

²¹² Alfonso MADEO, *La realtà dietro il film di Visconti*, in *Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 286, (« Le problème le plus difficile est celui des jeunes Méridionaux. Quelques-uns ont le temps, le désir et les possibilités de se préparer à une spécialisation quelconque. Les autres, la grande majorité, vivent dans le désarroi et sont la proie rêvée de profiteurs sans scrupules et d'amis dangereux. Les frères Pafundi de Luchino Visconti se comportent à Milan comme la majorité des jeunes Méridionaux. L'hiver, ils vont déblayer la neige. Perpétuellement à la recherche d'un travail rétribué, l'un vend de l'essence, l'autre s'improvise gardien de parking, l'un fait de la boxe, l'autre se perd dans des suggestions illusoires, l'un devient employé dans une teinturerie, l'autre s'achète un camion à tempérament. Eux aussi font de tout au gré des occasions qui se présentent », *Rocco et ses frères*, op. cit., p. 305).

²¹³ Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, p. 168-169, maintenant en ligne www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_8/t219.pdf, (« Dans la *Commedia*, ainsi que dans toutes les œuvres d'art, on doit distinguer entre le monde intentionnel et le monde effectif, entre ce que le poète a voulu et ce qu'il a fait. L'homme ne fait pas ce qu'il veut, mais ce qu'il peut. Le poète se met au travail sur la base de la poétique, des formes, des soucis de son époque ; et moins il est artiste, le plus exactement il rend son monde intentionnel [...] Mais si le poète est un artiste, la contradiction éclate, c'est le monde de l'art qui se concrétise et non son monde intentionnel », NT).

on pourrait utiliser, *mutatis mutandis*, les mêmes considérations à propos de Visconti : le poète, l'artiste, se met à l'œuvre avec les préoccupations du temps, et les préoccupations, en 1960, étaient liées à des questions sociétales, qu'aujourd'hui ne nous disent plus grand-chose. On pourrait même affirmer que l'exploitation des pêcheurs dans *La terra trema* a plus de résonance avec la condition des migrants qui à notre époque arrivent sur les plages italiennes.

Visconti tient à se poser comme quelqu'un qui reprend et poursuit l'œuvre de Verga : à son avis, l'écrivain catanais s'est arrêté à étudier les conditions dans le cadre des difficultés imposées par l'ordre établi ; lui, le réalisateur milanais se charge d'autant plus d'espoir et d'énergie . Comme pour Gramsci, le pessimisme de Visconti est seulement celui de l'intelligence, pas de la volonté.

Il est intéressant de rappeler, toutefois, que dans les premières moutures du scénario Visconti et ses coscénaristes prévoient un final tragique pour le personnage de Rocco : soit il mourait (dans les deux premières versions) soit il perdait la raison. Le final que nous connaissons est, à notre avis, somme toute, optimiste : l'élan de Luca qui saute en courant pour rentrer à la maison ne laisse pas présager quelque chose de négatif. Plus nuancé reste le jugement sur le destin de Rocco : à la une des journaux disposés par le vendeur au premier plan on voit clairement l'image du visage souriant de Rocco sous un gros titre qui annonce la tournée du jeune champion à Bruxelles, Londres, Melbourne. Rocco est devenu un grand champion, il a acquis une grande notoriété, mais nous connaissons le prix qu'il a dû payer pour en arriver là. C'est vrai aussi que dans notre mémoire de spectateur la scène qu'on n'oublie pas est celle de la mort de Nadia et le thème plus important celui du rapport, digne de deux frères d'une tragédie grecque, entre Rocco et Simone.

Déjà à l'époque de la sortie du film, la perception du film ne correspond pas pour tous à la vulgate de Visconti et d'Aristarco. Pio Baldelli, auteur d'un article paru dans « Mondo operaio », revue politique émanation du Parti socialiste, est un des rares critiques à affirmer à l'époque de la sortie du film que

Dire che *Rocco e i suoi fratelli* sia un film sulla migrazione interna, con le conseguenze che comporta sul piano politico, sociale e umano, non riesce secondo me a sviare lo spettatore medio dal gustare il film nell'unica e lampante chiave in cui va apprezzato e amato. Questa chiave è il melodramma, una chiave presa in prestito dalla tradizione più alta della cultura borghese italiana nel campo del teatro musicale. Lo sviluppo fatale del dramma, date le personalità dei due fratelli, e il suo tragico compimento; il ritrovare in questo dramma i sentimenti dell'arte popolare; il male, il bene, l'odio, la vendetta, il perdono; le figure accanto ai protagonisti, vive e animate soltanto in virtù e per riflesso loro; il coro impiegato soltanto per caratterizzare l'ambiente; l'ambiente del dramma non soverchiante ma tale da giustificare lo svolgimento dei fatti; l'impiego coreografico del mondo del pugilato; i duetti, gli a solo, i concertati della famiglia; il peso relativo della parola e il peso predominante del mezzo espressivo cinematografico, costituiscono gli ingredienti che il melodramma ci ha tramandato da tempo e che ritroviamo per la prima volta dalla morte di Verdi rappresentati in un'opera d'arte, con la forza della loro schiettezza e della loro persuasione²¹⁴.

C'est encore Baldelli qui affirme :

Dalla parte di *Ciro* si trova ogni ragione del presente e del futuro : egli si rivolta contro le convenzioni e le illusioni della famiglia, contro le ipocrisie e le grettezze, in una ricerca di equilibrio e di adeguamento positivo. Esaminando le condizioni della sconfitta dei suoi personaggi nel quadro delle difficoltà imposte dall'ordine costituito, il regista intende fare emergere dalla rappresentazione il volto reale dell'ostacolo e il rovescio luminoso di una diversa prospettiva. E quindi affida le sue convinzioni meridionalistiche al giovane operaio dell'Alfa

²¹⁴ Pio BALDELLI, *Ideologia e stile in Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 48, (« Affirmer que *Rocco e i suoi fratelli* est un film sur la migration interne, avec les conséquences que cela entraîne sur le plan politique, social et humain ne réussit pas, selon moi, à détourner le spectateur lambda de l'appréciation du film dans la seule et évidente clef selon laquelle il doit être apprécié et aimé. Cette clef est le mélodrame, une clef empruntée à la tradition plus noble de la culture bourgeoise italienne dans le domaine du théâtre musical. Le développement fatal du drame, compte tenu de la personnalité des deux frères et de son tragique aboutissement; le fait de retrouver dans ce drame les sentiments de l'art populaire: le mal, le bien, la haine, la vengeance, le pardon; les personnages autour des protagonistes, vifs et animés que par leur propre réflexe; le chœur utilisé seulement pour caractériser le milieu; le milieu du drame qui n'est pas écrasant, mais propre à justifier le développement des faits; l'utilisation chorégraphique du monde de la boxe; les duos, les solos, les morceaux d'ensemble de la famille ; le poids relatif de la parole et le poids prédominant du moyen expressif cinématographique constituent les ingrédients que le mélodrame nous a transmis depuis longtemps et que nous retrouvons pour la première fois depuis la mort de Verdi représentés dans une œuvre d'art avec la force de leur franchise et de leur persuasion » , NT).

Romeo: "...il fratello operaio parla col più piccolo della famiglia d'una visione futura del suo paese che raffigura quella idealmente unitaria del pensiero di Antonio Gramsci": Eppure Ciro, nonostante i puntelli ideologici, risulta una figura amorfa poco significativa, perfino accessoria²¹⁵.

Comment se frayer un chemin entre les multiples contradictions du cinéaste ?
Tout d'abord, en revenant aux mots conclusifs de l'article paru dans « Vie Nuove » :

- il finale di *Rocco* è riuscito un finale simbolico, direi emblematico delle mie convinzioni meridionaliste: il fratello operaio parla col più piccolo della famiglia d'una visione futura del suo paese che raffigura quella idealmente unitaria del pensiero di Antonio Gramsci

- il mio pessimismo è soltanto quello della intelligenza, mai quello della volontà.

Les derniers mots de Ciro, quand il affirme qu'aussi en Lucanie les hommes apprendront à faire valoir droits et devoirs, montrent d'un côté qu'il croit que l'utopie de Gramsci est en train de s'avérer (l'alliance entre les paysans du Sud et les ouvriers du Nord) et de l'autre côté qu'il a acquis conscience du fonctionnement de la société (*le pessimisme de l'intelligence*) en même temps que la force de la volonté (*l'optimisme de la volonté*) qui se fonde sur sa capacité d'analyser une situation, d'élaborer une réflexion et de proposer une solution.

Ce dernier est le versant qu'on pourrait appeler le versant Trombadori-Gramsci, avec comme figure tutélaire Verga. Il s'agit là, à notre avis, de l'ultime tentative de la part de Visconti d'adhérer à un discours, celui du Parti communiste italien, qui commence à montrer ses limites, face à l'exploitation des immigrés du Sud de l'Italie dans les usines du Nord. Ces limites sont évidentes dans la façon de

²¹⁵ Pio BALDELLI, *Ideologia e stile in Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 52, (« Du côté de Ciro il se trouve toute raison du présent et de l'avenir: il se retourne contre les conventions et les illusions de la famille, contre les hypocrisies et les mesquineries, dans une recherche d'équilibre et d'ajustement positif. En examinant les conditions de la défaite de ses personnages dans le cadre des difficultés imposées par l'ordre public, le réalisateur envisage de faire ressortir de la représentation le visage réel de l'obstacle et le revers lumineux d'une autre perspective. Et donc il confie ses convictions d'homme du Sud au jeune de l'Alfa Romeo: « ...le frère ouvrier parle avec le plus jeune de la famille au sujet d'une vision de l'avenir de son pays qui représente celle qui est unitaire dans l'idéal de la pensée d'Antonio Gramsci ». Pourtant Ciro, malgré les soutiens idéologiques, s'avère être une figure amorphe, peu significative, voire accessoire, », NT).

décrire les ouvriers et les usines, car les images du travail et des travailleurs sont, somme toute, conventionnelles : la seule fois où on voit Ciriaco De Mita à l'intérieur de l'usine de l'Alfa Romeo on se croirait presque dans un film soviétique de propagande, un film tourné dans les locaux d'une usine modèle.

Nous ne pouvons alors que partager l'opinion de Lino Micciché à propos des tentatives viscontiennes de se confronter à des personnages positifs comme le Marquis Ussoni dans *Senso* et Ciriaco De Mita dans *Rocco* et à propos de son illusion d'être un fidèle interprète des théories de Gramsci :

L'«ottimismo della volontà» che per la coscienza nazionale di Visconti dovrebbe seguire marxisticamente al «pessimismo della ragione» è molto spesso ottimismo della velleità : ipotesi voluta, cioè ma non creduta ; atto razionale, ma non fede ; prefigurazione astratta, ma non individuazione concreta²¹⁶.

Le jugement de Micciché ne vise pas à éreinter la première période de la carrière cinématographique de Visconti, celle qui va de *Ossessione* à *Rocco e i suoi fratelli*, mais tout simplement à suggérer que Visconti devait s'émanciper définitivement de l'emprise des intellectuels liés au Parti communiste et laisser libre cours à ce qui est vraisemblablement sa philosophie : celle d'un homme qui vit le déclin d'une époque, celle dans laquelle il est né, et qui ne voit dans le futur que le triomphe de la médiocrité, tout comme le Prince de Salina.

²¹⁶ Lino MICCICHE, *Visconti e le sue ragioni*, in *Morte a Venezia*, Bologna, Cappelli, 1971, p. 41, (« L' « optimisme de la volonté » qui pour la conscience nationale de Visconti devrait suivre, selon la philosophie de Marx, le « pessimisme de la raison » est trop souvent l'optimisme de la velleité, une hypothèse souhaitée, mais à laquelle on ne croit pas ; acte rationnel, mais sans foi ; préfiguration abstraite, sans une concrète individuation » , NT).

5.4 *Le Prince et le Comte*

Il Gattopardo constitue la dernière tentative de la part de Visconti de poursuivre le chemin entamé avec les premiers essais d'adaptation des nouvelles de Verga : si *La terra trema* est une relecture de *I Malavoglia* et *Rocco e i suoi fratelli* est une continuation de *La terra trema*, le film tiré du chef-d'œuvre de Tomasi di Lampedusa voudrait, selon les propres mots du cinéaste qu'on cite d'après un colloque avec Antonello Trombadori (encore lui), dépasser Verga :

Né Verga né Pirandello né De Roberto avevano detto tutto del dramma risorgimentale italiano rivissuto da quell'angolo visuale determinante che è costituito dalla grande, complessa, affascinante realtà siciliana. Tomasi di Lampedusa ha in un certo senso completato quel discorso. Da questo suo completamento, che sul terreno dell'arte non ho trovato per nulla contraddittorio a quello della storiografia democratica e marxista, diciamo di Gobetti, di Salvemini o di Gramsci, ho preso le mosse; sollecitato al tempo stesso da pure emozioni poetiche (i caratteri, il paesaggio, il conflitto tra il vecchio e il nuovo, la scoperta dell'isola misteriosa, i legami sottili tra la Chiesa e il mondo feudale, la straordinaria statura umana del principe, l'esorietà dei nuovi ricchi, mescolata all'interesse politico, la bellezza di Angelica, la doppiezza di Tancredi) e da una precisa spinta di natura critico-ideologica che non è nuova nei miei lavori, da *La terra trema* a *Senso*.²¹⁷

Avec le Prince de Salina, protagoniste du roman de Tomasi di Lampedusa, et implicitement avec Tomasi lui-même, Visconti semble avoir trouvé l'âme sœur :

²¹⁷ Antonello TROMBADORI, *Dialogo con Visconti*, in AA. VV., *Il Gattopardo*, Bologna, Cappelli, 1963, p. 24, (« Ni Verga ni Pirandello, ni De Roberto n'avaient tout dit sur le drame du *Risorgimento* revéu à partir de la grande, fascinante et complexe réalité sicilienne. En un certain sens, Tomasi di Lampedusa a complété le discours. C'est cet élément nouveau et complémentaire, que sur le plan de l'art je n'ai trouvé nullement en contradiction avec l'historiographie démocratique et marxiste de Gobetti, de Salvemini ou de Gramsci par exemple, que j'ai pris comme base de mon travail, en même temps sollicité par de purs sentiments poétiques, (les caractères, le paysage, le conflit entre le vieux et le nouveau, la découverte de l'île mystérieuse, les liens subtils entre l'Église et le monde féodal, l'extraordinaire taille du prince, l'exagération de nouveaux riches, mélangée à l'intérêt politique, la beauté d'Angelica, la duplicité de Tancredi), et d'un élan précis de nature critique-ideologique qui n'est pas nouveau dans mes travaux, de *La terra trema* et *Senso* », NT).

Col punto di vista di Lampedusa, e diciamo pure con quello del suo protagonista, il principe Fabrizio, io concordo non soltanto fino al limite del momento analitico dei fatti storici e delle situazioni psicologiche da essi derivanti, ma oltre questo limite: vale a dire laddove è adombrata la loro concezione pessimistica di quei fatti. Il pessimismo del principe di Salina porta quest'ultimo a rimpiangere la caduta di un ordine che per quanto immobile era sempre un ordine, mentre il nostro pessimismo si carica di volontà, e in luogo di rimpiangere l'ordine feudale e borbonico mira a postularne uno nuovo. Ma in conclusione partecipo anch'io della definizione del Risorgimento come 'rivoluzione mancata' o meglio 'tradita'²¹⁸.

Il Gattopardo marque aussi la rencontre entre le réalisme verghien et le thème de la mémoire de Proust : Visconti voit dans Tomasi le point de suture entre les deux auteurs, apparemment aux antipodes l'un de l'autre. L'ambition de Visconti, selon ses propres mots, serait de rappeler aux spectateurs Odette et Swann quand il nous montre Tancredi et Angelica au bal chez les Ponteleone et Mastro-don Gesualdo, quand il décrit Calogero Sedara aux prises avec les paysans et quand il célèbre la victoire du plébiscite²¹⁹. Ce désir de trouver un point de rencontre entre deux

²¹⁸ Antonello TROMBADORI, *Dialogo con Visconti*, in *Il Gattopardo*, op. cit., p. 23, («Moi, je partage le point de vue de Lampedusa et d'ailleurs même non seulement jusqu'à la limite du moment analytique des événements historiques et des situations psychologiques qui en découlent, mais au-delà de cette limite: c'est-à-dire là où la conception pessimiste des faits est dissimulée. Le pessimisme du prince de Salina mène ce dernier à regretter la chute d'un ordre qui, bien qu'immobile, était toujours un ordre, tandis que notre pessimisme se couvre de volonté, et au lieu de regretter l'ordre féodal et bourbonien il vise à en postuler un nouveau. Mais au final je participe aussi à la définition du Risorgimento en tant que 'révolution manquée' ou plutôt 'trahie', NT).

²¹⁹ *Ibid.*, p. 28, : « Sarebbe la mia ambizione più sentita quella di aver fatto ricordare in Tancredi e Angelica la notte del ballo in casa Ponteleone, Odette e Swann, e in don Calogero Sedara nei suoi rapporti coi contadini e nella notte del Plebiscito Mastro-don Gesualdo. E in tutta la pesante coltre funebre che grava sui personaggi del film, sin da quando la lapide del "Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi" è stata dettata, lo stesso senso di morte e di amore-odio verso un mondo destinato a perire tra splendori abbaglianti che Lampedusa ha certo assimilato, sia dalla immortale intuizione verghiana del fato dei siciliani, sia dalle luci e dalle ombre della *Recherche du temps perdu*. », (« Mon ambition majeure serait celle d'avoir évoqué dans les personnages de Tancredi et Angelica, la nuit du bal au Palais Ponteleone, Odette et Swann, et don Calogero Sedara, dans ses rapports avec les paysans et pendant la nuit du référendum, Mastro-don Gesualdo. Et dans la lourde chape funèbre qui grève les personnages du film, à partir du moment où la pierre tombale du « Si nous voulons que tout reste pareil, il faut que nous changions tout » a été posée, le même sentiment de mort et d'haine/amour envers un monde destiné à mourir au milieu des splendeurs éblouissantes que Lampedusa a certainement assimilées aussi bien de l'immortelle intuition verghienne du destin des Siciliens que des ombres et lumières de la *Recherche du temps perdu* », NT).

écrivains si différents, comme Verga et Proust, est peut-être à l'origine du passage du vérisme au décadentisme, qui débute avec *Vaghe stelle dell'Orsa*...

LA PÉRIODE D'ANNUNZIO (1965-1976)

Forse che sì forse che no

6.1 Du vérisme à l'esthétisme

Comment Visconti passe-t-il du vérisme à l'esthétisme, de l'engagement au désengagement, de l'attention aux problèmes sociaux et aux conditions des plus démunis au repli sur soi et à la minutieuse et complaisante description des vertus et surtout des vices de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie ?

On pourrait rapprocher le Visconti de la moitié des années 60, à l'époque de la sortie de *Vaghe stelle dell'Orsa...*, à trois personnages de films qui marquent sa filmographie : Franz Mahler, le Prince de Salina et le Professeur de *Gruppo di famiglia in un interno*. Avec eux il partage le sentiment de désillusion, de déception et de désenchantement, de cynisme aussi, par rapport à la société dans laquelle il vit, sans que ces sentiments deviennent des moteurs de changement.

À la jeune fille qui lui demande comment il était quand il était jeune et qu'est-ce qu'il faisait, le Professeur répond : « Tante cose. Ho studiato, ho viaggiato, mi sono sposato, ho fatto la guerra, sono stato lasciato da mia moglie. Poi, quando ho avuto il tempo di guardarmi intorno, mi sono trovato in mezzo a gente con la quale non avevo più niente a che spartire »²²⁰.

²²⁰ AA.VV., *Gruppo di famiglia in un interno*, Bologna, Cappelli, 1975, p. 89, (« Beaucoup de choses. J'ai voyagé, j'ai étudié, j'ai fait la guerre, j'ai été quitté par ma femme. Après, quand j'ai eu le

Et au jeune homme qui lui reproche d'être réactionnaire : «Gli intellettuali della nostra generazione hanno creduto di dovere cercare un equilibrio tra la politica e la morale. La ricerca dell'impossibile »²²¹.

La journaliste qui en 1974 interroge Luchino Visconti se fait l'écho des perplexités des critiques et des admirateurs du cinéaste qui ont du mal à reconnaître dans ses dernières œuvres la même personne qui a réalisé des films tels que *La terra trema* et *Rocco e i suoi fratelli* :

Se in pieno fascismo, in un'epoca in cui il cinema stava ancora all'idiozia dei telefoni bianchi, lei ci diede *Ossessione*, lei osò portare sullo schermo uno spaccato d'Italia splendidamente autentica e autenticamente popolare...E poi ci diede *La terra trema* nel '48, che non incontrò molto, ma dove si gridava forte che gli sfruttati hanno ancora qualche speranza soltanto se si uniscono e sono solidali...E ancora il realismo di *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti: il suo splendido "meridionalismo". Insomma io le domando: perché cambiar rotta dopo? Perché ripiegarsi sul passato, le cadute degli dei, i Ludwig, le morti a Venezia...Oggi il mondo va a rotoli e lei ci propone la storia di una solitudine...²²²

À cette question, tirée d'une interview à Luchino Visconti, parue, à l'époque de la sortie de *Gruppo di famiglia in un interno* dans la revue « L'Europeo », fait suite la réponse du cinéaste qui affirme que la faute est aux producteurs de cinéma, qui sont intéressés uniquement aux succès commerciaux et aussi, fait assez curieux,

temps de me regarder autour, je me suis retrouvé au milieu de gens avec lesquels je n'avais rien à partager », NT).

²²¹ AA.VV., *Gruppo di famiglia in un interno*, Bologna, Cappelli, 1975, p. 112, (« Les intellectuels de ma génération ont cru devoir rechercher un équilibre entre la politique et la morale. La recherche de l'impossible », NT).

²²² Lina COLETTI, *L'Europeo intervista Luchino Visconti*, « L'Europeo » , n. 47, 21 novembre 1974, p. 63, (« Si en plein milieu du fascisme, dans une époque où le cinéma en était encore à l'idiotie des téléphones blancs, vous nous avez donné *Ossessione*, vous avez osé porter à l'écran un échantillon de l'Italie authentique et véritablement populaire...Ensuite vous nous avez donné *La terra trema* en 1948, où on criait haut et fort que les gens exploités ont encore une chance pourvu qu'elles se rassemblent et soient solidaires...Et encore le réalisme de *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti: votre merveilleux "meridionalismo". Enfin, je vous pose la question: pourquoi faut-il changer de tactique? Pourquoi se replier sur le passé, les chutes des dieux, les Ludwig, les morts à Venise...Aujourd'hui le monde entier court à sa perte et vous nous proposez l'histoire d'une solitude... », NT).

la faute est aux États-Unis, qui régissent le marché mondial, et donc aussi celui des films, et qui ne veulent rien de subversif ou d'intellectuellement stimulant. En d'autres mots, ce n'est pas de sa faute.

6.2 1965 : le tournant

Après l'expérience de vie en commun avec les pêcheurs d'Acì Trezza dans des conditions inconfortables et avec de gros problèmes financiers et suite à l'échec commercial de son deuxième opus, Visconti avait déjà commencé à ressentir les limites d'un réalisme, « totale e totalizzante »²²³, dont le besoin avait été suffisamment comblé avec son séjour sicilien. Il était alors retourné aux fastes et aux dorures des théâtres d'opéra qui étaient plus conformes à son train de vie. Le fait qu'il ait continué, pendant deux décennies, à essayer d'être fidèle à l'idéologie gramscienne et à la transposer dans ses œuvres reçoit un cinglant démenti dans le jugement tranchant, déjà cité, de Lino Micciché qui, après la sortie de *Il Gattopardo*, met en doute le côté gramscien de l'idéologie viscontienne, en reprochant au metteur en scène un certain velléitarisme.

Le véritable changement se situe, à notre avis, en 1965, année au cours de laquelle il tourne *Vaghe stelle dell'Orsa...* et esquisse les projets de deux films, qu'il ne tournera pas, l'un tiré de l'histoire vraie de la Comtesse Tarnowsky, l'autre adapté du roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (Les désarrois de l'élève Törless)* de Robert Musil, deux vieux projets, déjà envisagés au tout début de sa carrière.

Un document très intéressant, pas souvent cité, qui témoigne du tournant de la carrière de Visconti, est un article paru dans la revue « L'Espresso » du 6 juin 1965, dont l'auteur est la journaliste Lietta Tornabuoni. Visconti envisage de reprendre en

²²³ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 238, (« total et totalisant », NT).

main le scénario de *Il processo di Maria Tarnowska*, qu'il avait déjà écrit en 1945, avec Michelangelo Antonioni, Guido Piovene et Antonio Pietrangeli.

La comtesse Maria Tarnowsky, la plus belle et la plus élégante femme de Venise (l'action se déroule entre 1907 et 1910), célèbre ses fiançailles avec le richissime comte Kamarowsky, tout en continuant à vivre en secret avec son amant, l'avocat Prilukof. Le comte signe un testament et une assurance sur la vie en faveur de sa femme. La comtesse et son amant organisent le meurtre de Kamarowsky, pour pouvoir vivre ensemble dans le luxe. Les deux complices, partis pour Vienne, poussent au délit Naumof, le jeune secrétaire du gouverneur d'Orel, amoureux de la comtesse, en lui faisant croire qu'il pourra ensuite la posséder. Naumof, après deux jours d'hésitation, affronte le comte en déchargeant sur lui des coups de pistolet. Kamarowsky, légèrement blessé, permet à Naumof de s'enfuir. Toutefois, le secrétaire est arrêté à Vérone et, tout de suite après, la Tarnowsky et Prilukof sont emprisonnés. Entretemps, Kamarowsky meurt de ses blessures, tout en continuant à crier son amour pour la comtesse, dont il ignore le rôle dans son malheur. Le procès a lieu, les nombreux débats font éclater à la lumière du jour la personnalité des accusés : aussi bien Maria que Naumof paient le prix de la vie dissolue de leurs familles. Pendant le procès, Naumof, toujours épris de la comtesse, tente de ramener à lui toutes les responsabilités. En même temps, Prilukof cherche d'aggraver la position des deux autres et d'atténuer ses fautes. Le procès dure plusieurs mois. Attirée par le scandale, toute la société élégante de Venise remplit les salles du tribunal, qui devient un des lieux les plus courus. Finalement, les juges condamnent avec sévérité la comtesse et le secrétaire. Prilukof, à l'improviste, devient fou.

« E' una storia che mi è piaciuta da sempre », dice il regista, « quindici anni fa l'avevo già sceneggiata insieme a Antonioni e a Piovene, poi non se ne fece nulla, con grande dispiacere di Isa Miranda, che doveva essere la protagonista. E' la storia esemplare di tutta una società, quella del bel mondo internazionale degli inizi del '900, ricco, estetizzante, dannunziano, che viveva edonisticamente alla vigilia del disastro, che venne ucciso dal colpo di una rivoltella di Sarajevo. [...]»

Schneider farà benissimo la contessa, girerò a Vienna, Baden-Baden, Leningrado, Venezia, forse a Berlino : esisterà ancora un angolo di Berlino utilizzabile? ».

Una cosa morbida, languida. Decadente. Un po' sfatta, ma con quella violenza, quella febbre che c'è a volte nella decomposizione. Come nelle grosse rose gialle spampanate e carnose che ha appena colto in giardino, tagliando i gambi con un paio di forbici d'argento e di cui ora aspira con grazia provocatoria il profumo denso ²²⁴.

Quelque chose de morbide, de langoureux. De décadent. Un peu défait, presque pourri, mais avec cette violence, cette fièvre que l'on retrouve parfois dans la décomposition. Le même goût que l'on retrouve dans un célèbre poème de d'Annunzio, *Nella belletta*, tiré de la section *Madrigali dell'estate* du recueil *Alcyone* :

Nella belletta i giunchi hanno l'odore
Delle persiche mezze e delle rose
Passe, del miele guasto e della morte.

Ora tutta la palude è come un fiore
Lutulento che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna afa di morte.

Ammutisce la rana, se m'appresso.

²²⁴ Lietta TORNABUONI, *Circe a Venezia*, « L'Espresso », 6 giugno 1965, p. 12-13, (« - C'est une histoire que j'ai toujours aimée, ainsi dit le réalisateur, - il y a quinze ans, je l'avais déjà scénarisée avec Antonioni et Piovone, mais ensuite on n'en a fait rien, au grand désespoir d'Isa Miranda, qui aurait dû jouer le rôle principal. C'est l'histoire exemplaire d'une société mondaine et internationale des débuts du siècle, riche, esthétisante, à la manière de D'Annunzio, qui vivait une vie hédoniste à la veille du désastre et qui fut tuée par le coup d'un revolver de Sarajevo. Schneider jouera très bien le rôle de la comtesse, je tournerai à Vienne, Baden-Baden, Leningrad, Venise, peut-être à Berlin: est-ce qu'à Berlin il y a encore un coin qui pourrait être utilisé? Quelque chose de morbide, de langoureux. De décadent. Un peu défait, presque pourri, mais avec cette violence, cette fièvre que l'on retrouve parfois dans la décomposition Comme dans les grosses roses jaunes avec leurs pétales ouverts, voués à se fâner et charnues, qu'on vient de recueillir dans le jardin, en leur coupant les tiges avec des ciseaux d'argent et dont vous aspirez maintenant son parfum dense avec une grâce provocante », NT).

On ne peut pas écrire l'histoire avec des "si", mais on peut d'un côté regretter que Visconti n'ait pas pu réaliser le film, dont le scénario laisse imaginer qu'il aurait été une œuvre artistiquement majeure. On s'aperçoit, en lisant le sujet et le scénario, que l'on est quand-même assez loin de *La terra trema* et de *Rocco e i suoi fratelli*, plutôt - si l'on veut trouver un point de repère - du côté de *Senso*, auquel on aurait soustrait l'engagement politique du seul personnage positif, le marquis Ussoni et de *Morte a Venezia*, non seulement pour le choix du milieu, mais aussi parce que, comme dans la presque totalité de ses films, Visconti décrit une époque à travers le destin d'un personnage. Il est possible que pour le réalisateur les temps n'étaient pas mûrs pour passer du vérisme au décadentisme de sa deuxième période, à laquelle un film comme celui-ci fait penser. Michelangelo Antonioni se souvient du fait que Visconti, quand il fut question d'écrire une scène, se déroulant au Des Bains, où la comtesse prenait son petit-déjeuner, remplit douze pages du scénario, en indiquant, tel un vrai représentant de la *Mitteleuropa*, « le porcellane, i toast, il burro e il coltellino da burro, le marmellate, il fiore, gli argenti che c'erano sul vassoio »²²⁶. On dirait que Visconti pensait déjà à *Morte a Venezia*.

Et Visconti de déclarer toujours dans la même interview qu'il s'agira d'un film *liberty*, fortement inspiré par la peinture d'Odilon Redon, par les dernières œuvres de Pierre-Auguste Renoir, par certains tableaux de Giovanni Boldini et, encore, par la musique de Claude Debussy.

²²⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, *Nella belletta in Versi d'amore e di gloria, II, Laudi del cielo. del mare, della terra e degli eroi*, Milano, Mondadori, 11a ed., 1980 [1a ed., 1939], p. 745, (« DANS LA BOURBE // Dans la bourbe, les joncs ont odeur / De pêches blettes et de roses / Fanées, de miel gâté et de mort. // Alors toute la palude est comme fleur fangeuse / Que le soleil d'août réchauffe / Avec je ne sais quelle douceâtre touffeur de mort. // La rainette se tait si je m'approche. / Les bulles d'air montent en silence. »), trad. De Muriel Gallet, *De l'Alcyone et autres poèmes*, Paris, La Différence, 2013, p. 138-139).

²²⁶ Lietta TORNABUONI, *Intervista a Michelangelo Antonioni*, in Caterina D'AMICO DE CARVALHO, *Album Visconti*, Milano, Sonzogno, 1978, p. 7, (« les porcelaines, les toasts, le beurre et le couteau à beurre, les confitures, les fleurs et l'argenterie, qu'on devait trouver sur le plateau », NT).

La définition de film décadent peut bien s'appliquer aux films de la trilogie allemande (*Morte a Venezia*, surtout) et à *L'innocente*, mais on en voit déjà *in nuce* les prémices dans *Vaghe stelle dell'Orsa*...

Avec ce film, qui inaugure la deuxième période de la filmographie viscontienne, il semblerait donc, en lisant la plupart des critiques, que la prophétie d'André Bazin, qui voyait déjà dans *La terra trema* « un penchant dangereux vers l'esthétisme », se soit réalisée : Visconti, enfin, se montre dans sa nature de grand décadent manqué, ce qui n'est pas l'effet temporaire d'un moment de crise, mais c'est ce qui l'amène à un « certo compiacimento dannunziano, alla sontuosità fine a se stessa, ai drappaggi e ai veli, alle atmosfere accademicamente ricostruite »²²⁷. Même si nous ne partageons pas complètement ce jugement, qui révèle une mauvaise foi iconoclaste, force est de constater que les films de la « période d'Annunzio » indulgent souvent dans un esthétisme parfois gênant. Visconti, plus généralement, est accusé, à tort ou à raison, d'académisme, de déliquescence et de décadentisme.

Si l'influence de Verga a été dès le début assumée et revendiquée, celle de d'Annunzio reste, au contraire, toujours cachée, comme s'il s'agissait d'une honte. L'écrivain pescarais a subi pendant longtemps, surtout parmi les intellectuels de gauche, un véritable ostracisme dû au fait qu'il a été (et il l'est encore) vu essentiellement comme un esthète décadent, un tribun, un rhétoricien, un prétendu 'surhomme', un précurseur du fascisme et un protégé du régime. On peut aisément imaginer que Visconti partageait ces mêmes préjugés, et- s'il ne les partageait pas- il faisait semblant de les partager, pour ne pas froisser la sensibilité de ses amis et de son public et pour ne pas aller à l'encontre de l'esprit du temps.

²²⁷ Goffredo FOFI, *Capire con il cinema*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 276. La phrase complète est la suivante: « In *Vaghe stelle dell'Orsa*...troviamo un Visconti mal riuscito e ci accorgiamo che la decadenza, come manifestazione di crisi, di decomposizione, unitamente a una consapevolezza amara e disperata della crisi è praticamente assente dal suo cinema, e si giunge invece a un certo compiacimento dannunziano, alla sontuosità fine a se stessa, ai drappaggi e ai veli, alle atmosfere accademicamente ricostruite », (« Dans *Vaghe stelle dell'Orsa*...nous trouvons un Visconti raté, et nous nous apercevons que la décadence, comme manifestation de crise et de décomposition, accompagnée d'une conscience amère et désespérée de la crise, est pratiquement absente de son cinéma : et on en arrive au contraire ni plus ni moins qu'à la complaisance d'annunzienne, à la somptuosité comme fin en soi, aux drapés et aux voiles, aux atmosphères académiquement reconstruites », NT).

En quoi Visconti serait-il d'annunzien plutôt que proustien, comme il aimait se présenter ? Parce que, selon nous, il partagerait avec d'Annunzio, dans ses dernières œuvres, en particulier *Vaghe stelle dell'Orsa...*, la trilogie allemande (*Morte a Venezia*, *La caduta degli dei* et *Ludwig*) et *L'innocente* une certaine complaisance dans l'exhibition de gens du beau monde, de beaux objets et de sentimentalités langoureuses et morbides. Visconti semble s'abandonner à la nostalgie du passé et ne plus essayer d'y trouver des enseignements pour le présent, comme dans ses films les plus engagés.

Nous n'arriverons pas à accuser Visconti d'être un nouvel Andrea Sperelli, qui méprise son époque caractérisée par le « grigio diluvio democratico »²²⁸, mais on pourrait lui reprocher de ne pas arriver à comprendre et à représenter l'époque dans laquelle il vit en se réfugiant dans un passé qui, selon les films, peut se situer dans l'Allemagne de la fin du dix-neuvième siècle (*Ludwig*) ou de l'époque du régime nazi (*La caduta degli dei*), dans la Venise du début 1900 (*Morte a Venezia*), dans la Rome de l'époque du règne d'Umberto I de *L'innocente*. Comme le rappelle Laurence Schifano, dans sa biographie critique du cinéaste :

À la sortie de *L'Avventura* en 1960, il [Luchino Visconti] est allé voir le film, avec Alain Delon ; il en est sorti perplexe, cet univers lui reste étranger. La problématique intellectuelle et dernier cri de l'incommunicabilité, la frigidité sentimentale qui envahissait les écrans et les romans, en Italie et en France, était-ce bien de la modernité ? « Il n'y en a pas, répond-il. De vieux et de neuf » ; la modernité on la trouve autant chez l'élisabéthain John Ford, chez le décadent Oscar Wilde que dans les dernières pièces d'Harold Pinter, d'Arthur Miller ou de Giovanni Testori. Ce n'est pas « la crise des sentiments » qui l'intéresse, mais la torture des corps. Les amours qu'il met en scène ne se défont pas dans la lumière blanche et exténuée d'une éclipse ou d'une catastrophe nucléaire ; elles sont danse, convulsion, fureur animale, sous les

²²⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il piacere in Prose di romanzi, I*, Milano, Mondadori, 7a ed., 1964 [1^a ed., 1940], p. 35, (« le déluge gris de la boue démocratique », trad. di Georges Hérelle, *L'enfant de volupté*, Paris, Calmann-Lévy, 1897, 16^{ème} éd. p. 28).

violents éclairages de *Rocco*, les ciels sanglants de *L'Arialdia*, comme sous la lune mauvaise et voilée de *Salomé*²²⁹.

On ne peut pas nier que les meilleures reconstructions historiques (et esthétiques) de l'Italie aristocratique de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième on les retrouve dans des films de Visconti : *Senso*, *Il Gattopardo*, *Morte a Venezia* et *L'innocente*, comme si le comte milanais essayait chaque fois de reconstruire le milieu où il a vécu son enfance. Ce qui nous semble manquer à Visconti pour pouvoir revendiquer une ascendance proustienne plutôt que d'annunzienne ce sont sa propre madeleine et ses propres intermittences du cœur : on ne comprend pas d'où vient ce soudain engouement pour le passé, sinon du repli sur soi et du vieillissement. Dans les films du comte milanais on perçoit « l'existence d'un temps historique, en tant que totalité des objets, et le vécu de ce temps comme temps perdu, qui ne deviendra jamais temps retrouvé »²³⁰.

Il manque aussi, aux derniers films de Visconti, contrairement aux films précédents, à partir de *Vaghe stelle dell'Orsa...* jusqu'à *L'innocente*, le semblant de

²²⁹ Laurence SCHIFANO, *Visconti : une vie exposée*, Paris, Gallimard, 2009, p. 453. On peut citer, encore, les mots conclusifs de Luchino Visconti, dans l'interview qu'il accorde à Lino Micciché, publiée avec le titre *La morte a Venezia di Mann : passione in quanto turbamento e degradazione*, in AA.VV., *Morte a Venezia*, Bologna, Cappelli, p. 128 : « Affrettiamoci a rinnovarle presto queste strutture del cinema italiano, visto che ne parliamo da venti anni. Altrimenti, quando ci si deciderà a farlo non avremo ormai più nulla da rinnovare Però facciamolo senza eccessive illusioni che un rinnovamento strutturale possa mutare le cose dall'oggi al domani. Certamente che io non mi debba più trovare nella situazione de *La terra trema* o *Uomini contro* ; è importante che ci siano dei talenti. Perché, se restiamo al livello delle lucertole con la pelle di donna o delle donne con la pelle di lucertola, tutto sarà inutile », (« Il faut se dépêcher à renouveler les structures du cinéma italien, vu qu'on en parle depuis une vingtaine d'années. Sinon, quand on se résoudra il n'y aura plus rien à rénover. Mais faisons-le sans trop d'illusions ; un renouveau structurel ne peut pas se faire du jour au lendemain. Je n'ai aucune envie de me retrouver dans les conditions où furent tournés *La terra trema* ou *Uomini contro* : il importe qu'il y ait des talents. Parce que, si on reste au niveau des lézards avec la peau d'une femme ou des femmes avec une peau de lézard, tout sera inutile », NT). La référence est au film du cinéaste Lucio Fulci, *Una lucertola con la pelle di donna* (1971), que Visconti utilise comme spécimen du filon giallo-érotico-horifique qui sévissait en Italie à l'époque de la sortie de *Morte a Venezia*.

²³⁰ Youssef ISHAGPOUR, *Visconti: le sens et l'image*, op. cit., p. 94. Dans la même œuvre, à la p. 102, Ishagpour affirme que « on voit mal comment [...] Visconti aurait pu adapter *A la recherche...* A moins de confondre la reconstruction du passé avec le temps retrouvé, ce que la narration a fait depuis qu'elle existe : il s'agissait chez Proust, au contraire, de sauver la narration, la mémoire, le passé, le temps, et l'art menacés de dangers mortels. Il aurait été difficile de réaliser cela avec l'immédiateté muette de l'image ».

la confiance, fût-elle minime, dans un futur meilleur : tous ses films se terminent dans la mort et la tragédie, sans aucune lueur d'espoir.

6.3. *Les sources littéraires de Vaghe stelle dell'Orsa...*

Après avoir adapté un roman, *Il Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa, Visconti, avec Suso Cecchi D'Amico et Enrico Medioli, entreprend, avec *Vaghe stelle dell'Orsa...*, sa deuxième tentative d'élaborer un film sur la base d'une idée originale, qui, tout comme *Rocco e i suoi fratelli*, s'avère être le fruit de « un vorace sovrapporsi di fonti disparate »²³¹, où l'on peut repérer un subtil rapport intertextuel fait d'échanges et d'emprunts de différentes œuvres littéraires.

Le film commence avec le couple formé par Andrew Dawson et Sandra qui quitte Genève pour effectuer un bref séjour à Volterra, où Sandra est née et où se trouve sa demeure familiale. Le retour est occasionné par la donation que sa famille a l'intention de faire à la ville, pour créer un parc intitulé au père, Emmanuele Wald Luzzatti, un savant juif mort dans un camp de concentration. Sandra est troublée par les retrouvailles avec sa mère, qui est hospitalisée dans une clinique pour malades mentaux et avec son frère, Gianni. Avec lui elle a partagé les secrets de famille ; ils sont unis par une profonde complicité et coalisés contre la mère et son deuxième mari, l'avocat Gilardini, soupçonnés d'être les responsables de la déportation du père. Gianni a confié à un manuscrit intitulé *Vaghe stelle dell'Orsa...*, qu'il entend publier, les prétendus secrets de sa relation morbide avec sa soeur. Le mari de Sandra, interloqué par les mystères qui entourent le passé de sa femme, réunit toute la famille à l'occasion d'un dîner, pendant lequel Gilardini réagit à l'hostilité manifeste de Sandra, en accusant les deux frères d'être liés par un rapport incestueux. Gianni ne répond pas aux accusations et il est agressé par Andrew, qui décide de

²³¹ Mauro GIORI, *Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli*, op. cit., p. 101, (« une vorace superposition de sources les plus disparates », NT).

partir. Celui-ci laisse une lettre à sa femme, où il l'invite à oublier le passé et à le rejoindre aux États-Unis. Gianni, pour complaire Sandra, détruit son manuscrit et implore sa sœur de rester auprès de lui. Il menace de se suicider, si elle le quitte, mais Sandra le refoule avec mépris, décidée à suivre son mari. Gianni s'empoisonne ; Sandra reçoit la nouvelle de sa mort pendant l'inauguration du monument dédié à leur père.

Les références littéraires, comme c'était déjà le cas dans *Rocco e i suoi fratelli*, sont déjà présentes dans le titre : les mots *Vaghe stelle dell'Orsa* reprennent l'*incipit* d'un des plus célèbres poèmes de Giacomo Leopardi, *Le ricordanze*. Il est intéressant de noter que le 'seuil', dans l'acception genettienne du terme, constitue un piège, dans le sens que le film de Visconti est tout sauf léopardien, et que l'on découvrira seulement vers la conclusion du film qu'il s'agit en effet du titre du livre que Gianni, le frère de Sandra, a l'intention de publier. Les premiers vers du poème

Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
 Tornare ancor per uso a contemplarvi
 Sul paterno giardino scintillanti,

 E ragionar con voi dalle finestre
 Di questo albergo ove abitai fanciullo,
 E delle gioie mie vidi la fine.²³²

sont ceux que déclame Gianni dans le film, quand il annonce avoir trouvé le titre de son œuvre²³³. Ils racontent le retour du poète à la maison paternelle, dans son « natio borgo selvaggio »²³⁴, contraint par les difficultés financières à renoncer à son désir d'autonomie. Dans *Le ricordanze* Leopardi inaugure une nouvelle phase de son

²³² Giacomo LEOPARDI, *Le ricordanze* in *Poesie e prose, Volume I: Poesie*, Milano, Mondadori, 1998, p. 79 et suiv., v. 1-5, (« LES SOUVENANCES // Vagues flammes de l'Ourse, qui m'aurait dit / Que je viendrai vous contempler encore / Dans le jardin paternel scintillantes, / Et parler avec vous des fenêtres / De ce logis où j'habitais enfant / Et découvris la fin de mes bonheurs. », trad. de l'italien par Michel Orcel, *Poèmes et fragments*, Genève, La Dogana., 1987, p. 79).

²³³ Scène XIX, cadre 11, selon le scénario contenu dans AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa...*, Bologna, Cappelli, 1965, p. 178.

²³⁴ Giacomo LEOPARDI, *ibid.*, v. 30, (« ce bourg sauvage de ma naissance », *Poèmes et fragments, op. cit.*, p. 81).

œuvre poétique, où il tente de récupérer à travers la mémoire la faculté juvénile d’imaginer et de ressentir la vie qu’il croyait perdue à jamais. Aux paisibles images de l’enfance et de l’adolescence qu’il voit ressurgir dans le jardin de la maison de ses parents, le poète oppose le constat que la vie est « dolorosa e nuda »²³⁵ et finalement aride. Le lien entre le poème et le film est constitué par le retour de Sandra et Gianni à la maison où ils ont vécu leur premier âge et leurs premiers émois amoureux et où ils sentent ressurgir les liens ambigus, qu’ils ont essayé de fuir, l’une en se mariant avec un américain, l’autre par le moyen d’un exil doré à Londres. Mais si pour Leopardi les images qui surgissent du passé (« quel lontano mar », « quei monti azzurri » ; « il suon dell’ora dalla torre del borgo » ; « allor quando al rapito mortale primieramente / sorridon le donzelle »²³⁶) sont des rêves doux et des illusions agréables, pour Sandra et, dans une moindre mesure, pour Gianni il s’agit du souvenir de passions interdites et culpabilisantes.

Un curieux, fortuit parallélisme s’instaure entre le poète de Recanati et le frère de Sandra. A un certain moment, il avoue :

Vedi Sandra, mi è successa una cosa molto strana il giorno che seppi del tuo matrimonio...un malessere...una specie di crisi convulsiva, degna di un eroe romantico. Sai se mi era mai successo da bambino? ²³⁷

Deux images léopardiennes viennent à l’esprit : le Giacomo adolescent de *La sera del dì di festa* qui se demande

Quanto a vivere mi resti, e qui per terra

Mi getto e grido e fremo. ²³⁸

²³⁵ Giacomo LEOPARDI, *ibid.*, v. 26, (« douloureuse et déserte », *Poèmes et fragments*, *op. cit.*, p. 81).

²³⁶ Giacomo LEOPARDI, *Le ricordanze* in *op. cit.*, v. 21, 50-51, 119-120, (« la lointaine mer », [les] « cimes bleues » , « le son du temps du sommet de la tour » , « quand au mortel / émerveillé pour la première fois sourient / les jeunes filles » , *Poèmes et fragments*, *op. cit.*, p. 81 et 85).

²³⁷ Scène XVIII, cadre 12, in AA.VV., *Vaghe stelle dell’Orsa...*, *op. cit.*, p. 174, (« Tu vois Sandra, une chose très étrange m’est arrivée le jour où j’ai reçu la nouvelle de ton mariage...un malaise...une sorte de crise d’épilepsie, digne d’un héros romantique. Est-ce que tu sais si cela m’était déjà arrivé dans mon enfance? », NT).

et qui médite un suicide assez improbable, assis sur les bords de la fontaine du jardin de la maison de Recanati :

E già nel primo giovanil tumulto
Di contenti, d'angosce e di desio
Morte chiamai più volte, e lungamente
Mi sedetti colà su la fontana
Pensoso di cessar dentro quell'acqua
La speme e il dolor mio.²³⁹

Mais les liens entre Leopardi et Visconti sont assez ténus, somme toute fortuits et occasionnels. Visconti et Leopardi ont une attitude envers la vie assez différente : comme l'affirme Enrico Medioli, un de ses plus stricts collaborateurs, « E' vero che Visconti ha sempre vissuto in torri d'avorio. Ma torri aperte a tutti, piene di gente, di avvenimenti, di fatti »²⁴⁰. Le metteur en scène, à l'occasion d'une interview pour la revue « L'Europeo » dira : « Io dopodomani compio sessantotto anni, cara signora. Ma le giuro che né la vecchiaia né la malattia hanno piegato la mia voglia di vivere e di fare. Io mi sento fresco per altri dieci film, non uno. Perché bisogna sempre bruciare di passione, quando s'affronta qualcosa. E d'altronde siamo qui per questo : per bruciare finché la morte, che è l'ultimo atto della vita, non completi l'opera trasformandoci in cendre »²⁴¹. D'ailleurs, il faut se souvenir du fait que le titre du

²³⁸ Giacomo LEOPARDI, *La sera del dì di festa* in *Poesie e prose, op. cit.*, p. 50, v. 21-22, (« LE SOIR DU JOUR DE FÊTE // Ce qu'à vivre me reste, et sur la terre, là, / Je me jette, et je crie », *Poèmes et fragments, op. cit.*, p. 59).

²³⁹ Giacomo LEOPARDI, *Le ricordanze* in *Poesie e prose, op. cit.*, p. 82, v. 104-109, (« Au temps déjà du tout premier tumulte / De joies, d'angoisse et de désir / Je réclamaï la mort, et longuement / Je m'asseyais là-bas, à la margelle / Pensant noyer dans le fond de ces ondes / L'espoir et ma douleur. », *Poèmes et fragments, op. cit.*, p. 85).

²⁴⁰ Enrico MEDIOLI, *Come Aschenbach è caduto in un inganno*, in AA.VV. *Gruppo di famiglia in un interno, op. cit.*, p. 14, (« Il est vrai que Visconti a toujours vécu dans des tours d'ivoire. Mais ce sont des tours ouvertes à tout le monde, remplies de gens, d'événements, de faits », NT).

²⁴¹ Giuliana BIANCHI, *La Recherche prende corpo*, « L'Europeo », n. 47, 21 novembre 1974, p. 64, (« Après-demain je fêterai mes soixante-huit ans, chère Madame. Mais je vous jure que ni la vieillesse ni la maladie ont fléchi mon envie de vivre et d'agir. Je me sens prêt pour une autre dizaine de films, pas seulement pour un. Car il faut toujours brûler de passion, lorsqu'on fait face à

film reprend le titre du livre écrit par Gianni, donc choisi par lui, pourrait-on affirmer, et non pas par le cinéaste, et que Visconti, selon ses propres mots, n'est ni du côté du frère ni du côté de la sœur, tout en reconnaissant à Gianni le mérite de vouloir garder intact le noyau familial²⁴².

La source première reste en tout cas le personnage d'Électre, qui est à la base du projet du film²⁴³. Quand Visconti commence à réfléchir au film qui aurait dû être le successeur de *Il Gattopardo*, il pense à une histoire avec comme protagoniste une nouvelle Électre, et, en effet, *Vaghe stelle dell'Orsa...* parle d'une fille et de son attachement presque morbide à la mémoire du père, qui a supposément été tué par la mère et son amant, avec, en toile de fond, l'Holocauste à la place de la guerre de Troie. Dans la première version connue du mythe des Atrides, *L'Orestée* d'Eschyle, les retrouvailles entre Électre et Oreste ont lieu auprès de la tombe de leur père, Agamemnon, tout comme dans le film de Visconti, où Sandra et Gianni, après une longue période de séparation, se rencontrent dans le jardin de la maison de famille, tout près du monument funèbre d'Emmanuele Wald Luzzatti. La principale

quelque chose. D'ailleurs on est là pour ça : pour brûler jusqu'à ce que la mort, qui constitue le dernier acte de notre vie ne complète l'ouvrage en nous transformant en cendres », NT).

²⁴² Cf. *Vaghe stelle dell'Orsa nell'itinerario di Visconti*, in « Cinema nuovo », n. 180, marzo-aprile 1966, p. 111.

²⁴³ Suso CECCHI D'AMICO, au journaliste Rinaldo Ricci, qui tient le journal de bord du tournage, raconte : « Durante le riprese del *Gattopardo*, Visconti aveva accettato l'offerta del produttore Franco Cristaldi per un film con Claudia Cardinale protagonista. [...] Per giorni e giorni abbiamo parlato con Visconti e con Enrico Medioli di un personaggio per la Cardinale; finché venne fatto il nome di Elettra e su quel nome ci siamo fermati. Né siamo più riusciti a vedere la Cardinale, se non come simbolo della coscienza familiare, dell'ordine, della fedeltà che esige un delitto atroce quanto quello che ha offeso la legge. Ci siamo così fatti l'idea di un'Elettra dei giorni nostri; e ci sembrò naturalissimo che questa Elettra fosse ebrea, e che Agamennone fosse mandato a morire in un campo di concentramento. Nella costruzione della storia ci siamo attenuti allo schema classico della tragedia. Soltanto Oreste è diventato un personaggio molto diverso: un ragazzaccio arrivista e cinico che non si sogna di assecondare le intenzioni della sorella ». Tiré de AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa...*, op. cit., p. 108, (« Pendant le tournage de *Il Gattopardo*, Visconti avait accepté l'offre de la part du producteur Franco Cristaldi d'un film avec Claudia Cardinale en tant que protagoniste. Nous avons discuté longuement avec Visconti et Enrico Medioli à propos d'un rôle pour l'actrice, jusqu'au moment où le nom d'Électre a été suggéré et sur ce nom nous nous sommes arrêtés. À partir de ce moment on n'a vu dans Claudia Cardinale que le symbole de la conscience de la famille, de l'ordre, de la fidélité qui exige un crime atroce du même ordre que celui qui a outragé la loi. On a alors imaginé une Électre de nos jours ; et il nous a paru évident que cette Électre soit juive et qu'Agamemnon soit envoyé mourir dans un champ de concentration. Dans la construction de l'histoire on s'en est tenu au schéma classique de la tragédie. Il n'y a qu'Oreste qui est devenu un personnage très différent : un mauvais garçon arriviste et cynique qui n'a aucune intention de seconder les intentions de sa sœur », NT).

différence entre les personnages du mythe et le frère et la sœur du film réside dans le fait que Gianni, contrairement à Oreste, ne semble pas intéressé à venger la mort du père. Le thème de l'inceste appartient, par contre, aux relectures du vingtième siècle du mythe d'Oreste et d'Électre. Dans *Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill, Lavinia-Électre ressent une forte attraction envers son père qu'elle dirige après vers son frère, Orin-Oreste. Dans le drame d'O'Neill le frère de Lavinia écrit un livre sur les méfaits de sa famille et, à la fin de la pièce, se suicide. Dans *Vaghe stelle dell'Orsa...* on retrouve aussi bien le manuscrit des mémoires scandaleuses que le suicide du frère.

Visconti, en parlant de l'influence des personnages du mythe, relativise l'influence du mythe :

Il riferimento che io stesso ho fatto all'*Orestide* è più che altro di comodo. Prendiamo Sandra e Gilardini per esempio : l'una somiglia a Elettra per l'occasione che la muove, l'altro a Egisto perché al di fuori del nucleo familiare, ma si tratta di analogie schematiche²⁴⁴.

Comme ce fut déjà le cas pour *Rocco e i suoi fratelli*, on peut retrouver dans ce film des échos de textes que Visconti a mis en scène au théâtre. En 1961, il a dirigé à Paris Romy Schneider et Alain Delon dans *'Tis Pity it's a Whore (Damage qu'elle soit une putain)* de John Ford, qui parle d'une vraie passion incestueuse entre frère et sœur, qui se conclut tragiquement, d'où il peut avoir eu l'inspiration pour la scène dans laquelle Gianni exige de Sandra de pouvoir garder pendant quelques heures son anneau de mariage. En 1965, juste avant le tournage du film, il met en scène *After the Fall* d'Arthur Miller, où il est question d'Holocauste et de suicide.

Autre référence, littéraire et cinématographique, que Visconti suggère, est celle du *giallo* : « questo film è un giallo [...] dove tutto è chiaro all'inizio e oscuro

²⁴⁴ Luchino VISCONTI, *Un dramma del non essere*, in AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, op.cit., p. 32, (« La référence que j'ai moi-même faite à *L'Orestie* n'est rien d'autre qu'une référence commode. Prenons, par exemple, Sandra et Gilardini : elle ressemble à Électre en raison des circonstances qui déterminent sa conduite, lui à Égisthe par sa situation hors de la cellule familiale, mais il s'agit là d'analogies schématiques », trad. de Marianne di Vettimo et de Jacques Bontemps, in « Cahiers du Cinéma », n. 174, octobre 1966, p. 54).

alla fine »²⁴⁵; rapprochement assez peu convaincant, à notre avis, parce que dans les meilleurs polars il est question d'un « rituel, très bien réglé, de meurtres »²⁴⁶ ; dans *Vaghe stelle dell'Orsa...* on ne voit pas de meurtre et on n'est pas vraiment sûr qu'il y en ait eu un. Nous partageons par contre l'idée qu'à la fin du film tout est obscur : on ne sait pas si la mère et l'amant sont vraiment à l'origine du meurtre d'Emmanuele Wald Luzzatti et si le rapport entre Sandra et Gianni relève vraiment de l'inceste ou s'il est le fruit de la fantaisie malade et exacerbée de Gianni.

Il existe d'autres références littéraires citées par Visconti et d'autres, sur lesquelles nous ne jugeons pas opportun de nous arrêter. Visconti fait allusion au *Kammerspiel* de Carl Mayer et de Lupu Pick pour « l'unità di tempo e di luogo, lo spunto drammatico a forti tinte, l'abbondanza di primi piani, cose del tutto accidentali »²⁴⁷.

Toujours dans le même volume consacré au scénario du film, dans l'introduction intitulée *Un romantico dei nostri tempi*, l'auteur, Pietro Bianchi, cite une ribambelle de présumées influences que l'on peut déceler dans le film : « Berenson, Barrès, Thomas Mann, Huysmans, Régnier ». Et encore, dans l'ordre : Baudelaire, Rimbaud, Ducasse, Aragon, Bataille, Racine²⁴⁸.

Une autre influence littéraire qui a été relevée par quelques critiques est celle du roman de Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, qui raconte l'histoire d'une famille juive bourgeoise, qui vit à Ferrare dans une grande villa avec un vaste jardin et qui subit le tragique destin des juifs persécutés par le fascisme et le nazisme. Les ressemblances avec les personnages de *Vaghe stelle dell'Orsa...* sont évidentes, mais, somme toute, assez superficielles. Visconti nie avec force tout rapport avec le livre de l'écrivain ferrarais :

²⁴⁵ *Ibid.*, (« Un policier où tout est clair au début et obscur à la fin », NT). Nous rappelons que Visconti détestait le genre cinématographique du *giallo*.

²⁴⁶ Stéphane DÉLORME, *Giallo Cathédrale*, « Cahiers du cinéma », janvier 2017, p. 86.

²⁴⁷ Luchino VISCONTI, *Un dramma del non essere*, in AA.VV. *Vaghe stelle dell'Orsa, op.cit.*, p. 32, (« l'unité de temps et de lieu, le conflit dramatique fortement accentué, la fréquence des gros plans, autant de choses tout à fait accidentelles », trad. de Marianne di Vettimo et de Jacques Bontemps, in « Cahiers du Cinéma », *op. cit.*, p. 55).

²⁴⁸ Pietro BIANCHI, *Un romantico dei nostri tempi*, in AA.VV. *Vaghe stelle dell'Orsa, op.cit.*, p. 23.

Niente anche per quanto concerne Bassani, il quale pure mi ha accusato di aver plagiato *Il giardino dei Finzi Contini*, che è un libro che conosco e amo anche, ma nel quale non c'è proprio nulla, mi pare, che possa far pensare al film, e viceversa. Il fatto che si tratti di una famiglia ebraica non mi sembra una ragione sufficiente per essere accusato di plagio, e poi mi pare che ne *Il giardino dei Finzi-Contini* non vi sia nemmeno l'ombra dell'incesto. Ma forse, dopo aver visto il film, Bassani ha pensato che era mancato l'incesto nel *Giardino*²⁴⁹.

Autre référence signalée par Suzanne Liandrat- Guigues, dans son livre dédié au film de Visconti, est celle de *Pelléas et Mélisande*, drame de Maurice Maeterlinck, mis en musique par Claude Debussy. « L'anneau que perd la jeune femme et l'omniprésence de l'élément liquide dans cette légende sont les traits dominants que l'on retrouve également dans la scène de la citerne. Pelléas et Mélisande sont unis par un amour incestueux et une grande jeunesse »²⁵⁰.

On peut retrouver, bien sûr, des accents proustiens dans le film : au tout début du film Sandra se montre très troublée par la musique interprétée par un pianiste, pendant la fête d'adieux des époux Dawson avant leur départ pour les États-Unis :

Le note del Preludio di César Frank fendono il brusio. Sandra si volta, riascoltandole con un forte turbamento. Le chiacchiere degli ospiti divengono un indistinto brusio. Andrew entra in campo e circonda affettuosamente le spalle della moglie.

Andrew : Cara, c'è qualcosa che non va?

Sandra: Questa musica...

Andrew: Andiamo più vicino, vuoi?

²⁴⁹ AA. VV., *Vaghe stelle dell'Orsa nell'itinerario di Visconti*, op. cit., (« Rien de ce qui concerne Bassani, qui m'a aussi accusé d'avoir plagié *Il giardino dei Finzi-Contini*, qui est un livre que d'ailleurs je connais et j'aime, mais où il n'y a absolument rien, il me semble, qui nous fasse penser au film, et vice versa. Le fait qu'il s'agisse d'une famille juive ne me semble pas une raison suffisante pour être accusé de plagiat, et d'ailleurs il me semble que dans *Il giardino dei Finzi-Contini* il n'y ait même pas l'ombre de l'inceste. Mais il se peut que Bassani, après avoir vu le film, ait pensé que l'inceste manquait dans le *Giardino* », NT).

²⁵⁰ Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 232.

I due si avviano verso il pianoforte. Il pianista, in M.P.P. sta suonando con impegno il Preludio. Sandra e il marito avanzano e Sandra si appoggia al pianoforte. Andrew si allontana. Sandra ha un'espressione tesa²⁵¹.

Dans le film, la musique de César Frank, qui a servi de modèle au quatuor de Vinteuil de la *Recherche*, a pour Sandra la fonction d'une madeleine proustienne. La musique la replonge dans un passé qu'elle cherche à refouler, par le biais du mariage et du départ pour l'Amérique. Sa mère, une célèbre pianiste, a joué dans les plus importants théâtres et, ce faisant, elle a forcément négligé l'éducation et le soin de ses enfants, ce qui est probablement à la base du rapport très étroit, presque maladif, qui s'est créé entre Sandra et Gianni lorsqu'ils étaient enfants. Le Prélude est une des pièces maîtresses du répertoire de la concertiste (et aussi, paraît-il, de la mère de Visconti ²⁵²) ; quand Sandra rend visite à sa mère dans la maison de santé où elle est soignée, celle-ci est en train de jouer le Prélude qui, tout au long du film, revient sept fois.

²⁵¹ AA.VV. *Vaghe stelle dell'Orsa*, *op. cit.*, p. 132, (« Andrew: - Ma chérie, y-a-t-il quelque chose qui ne va pas?/ Sandra :- Cette musique.../ Andrew : - Approchons-nous du piano, tu veux ?/ Les deux se dirigent vers le piano. Le pianiste joue avec application le Prélude. Sandra et son mari avancent et Sandra s'appuie au piano. Andrew s'éloigne. Sandra paraît tendue, NT).

²⁵² Nous avons trouvé cette information dans Lino MICCICHE, *Luchino Visconti*, *op. cit.*, p. 51.

4.5 *Vaghe stelle dell'Orsa...* : les références d'annunziennes

Si *Vaghe stelle dell'Orsa...* est un film « di fantasmi e di rimozioni »²⁵³, le fantôme le plus évident et le plus encombrant est celui de Gabriele d'Annunzio.

Visconti n'assumera jamais vraiment l'influence de l'œuvre de l'auteur de *Il piacere* sur son film; à l'époque de la sortie du film, quand on lui demande « fino a che punto è stato consapevole dell'ovvio precedente dannunziano : il vento, Volterra, la storia dell'incesto », il répondra : « Per quanto riguarda la derivazione dannunziana, non mi pare proprio. Naturalmente, conosco *Forse che sì forse che no*, ma mi sembra che non ci sia niente in comune²⁵⁴ ».

Guido Aristarco n'arrive pas lui non plus à admettre que l'auteur de *La terra trema* soit devenu un admirateur du *Vate* :

Del resto, nonostante le coincidenze accennate, non intendiamo sostenere che il regista da Thomas Mann (e da altri scrittori che ama quali Dostoevskij e Cechov, Stendhal e Verga talvolta riletti gramscianamente) sia approdato a d'Annunzio²⁵⁵.

²⁵³ Veronica PRAVADELLI, *Percorsi del rimosso e figure del fantasma : dalla prima sceneggiatura al film*, in *Visconti a Volterra : la genesi di Vaghe stelle dell'Orsa...*, Torino, Lindau, 2000, p. 109, (« un film de fantômes et de refoulements », NT).

²⁵⁴ (« Jusqu'à quel point a-t-il été conscient de l'évident précédent d'annunzien, le vent, Volterra, l'inceste » ; « Pour les rapports avec d'Annunzio, je n'en vois pas. Évidemment, je connais *Forse che sì forse che no*, mais il me semble que le film et le roman n'ont aucun rapport entre eux », NT). Dans le numéro de « Cinema nuovo » on trouve, sous le titre *Vaghe stelle dell'Orsa nell'itinerario di Visconti*, déjà cité, la transcription d'un très intéressant débat entre Luchino Visconti et des spectateurs du Circolo monzese del cinema (cinéclub de la ville de Monza), à l'occasion de la remise du prix « Cinema nuovo » au cinéaste pour *Vaghe stelle dell'Orsa...* Parmi les participants on retrouve Guido Aristarco, Vincenzo Spinazzola et Sergio Antonielli, critique et professeur d'histoire de la littérature à l'Université de Milan, qui pose à Visconti la question citée et à laquelle Visconti répond.

²⁵⁵ Guido ARISTARCO, *Gli spiriti e le vaghe stelle*, « Cinema nuovo », n. 178, 1965, p. 443, (« D'ailleurs, malgré les coïncidences auxquelles nous avons fait allusion, nous n'avons pas l'intention d'affirmer que le réalisateur soit abouti à d'Annunzio en partant de Thomas Mann (et d'autres écrivains qu'il aime bien, tels que Dostoevski Tchekhov Stendhal et Verga, parfois relus selon l'optique gramscienne », NT). Curieusement, Aristarco, dans le même article, admet que « legittimi appaiono i richiami a *La città morta*, *Le vergini delle rocce*, *La fiaccola sotto il moggio* » (« les renvois à *La città morta*, *Le vergini delle rocce*, *La fiaccola sotto il moggio* paraissent justifiés », NT), qu'il est le seul à avoir vus dans le film de Visconti et qu'il cite en vrac, sans même essayer d'expliquer son affirmation.

Visconti et Aristarco ne mentent pas, évidemment ; ils ne pouvaient pas prévoir, en 1965, quel pouvait être le développement de l'œuvre viscontienne. Surtout, comme nous l'avons souligné, d'Annunzio restait encore, à la moitié des années soixante du vingtième siècle, une référence taboue ; ç'aurait été une hérésie de se réclamer de lui.

Forse che sì forse che no, le dernier roman de d'Annunzio, publié en 1910, débute sur la naissance d'une violente passion amoureuse entre Paolo Tarsis, un pionnier de l'aviation, et Isabella Inghirami, née Lunati, veuve richissime qui entretient ses deux sœurs, Vana et Lunetta, et son frère, Aldo. Pour Aldo et Vana la découverte de cette relation est très douloureuse : Vana est tombée amoureuse de Paolo, mais Isabella, tout en étant au courant de cette passion, poursuit son histoire avec Paolo ; Aldo, de son côté, entretient une relation incestueuse avec sa sœur. Aldo et Vana, à Volterra, où se trouve la demeure d'Isabella, tentent, sans succès, de se suicider ensemble en se jetant d'une muraille en ruine. La jeune fille révèle à Paolo la relation entre frère et sœur. Paolo, furieux, affronte Isabella, en la frappant et en l'insultant. Vana, après la révélation, se suicide. Suite au décès de sa sœur, Isabella, apparemment très sûre d'elle et déterminée, sombre progressivement dans la folie ; son père et sa belle-mère sont contraints de l'enfermer dans une villa, sans que Paolo réussisse à trouver une autre solution. Le roman se termine sur l'exploit de Paolo qui effectue pour la première fois une traversée aérienne de la Mer Tyrrhénienne, du Latium à la Sardaigne.

Apparemment, il n'y a pas beaucoup de points en commun sur le plan de la diégèse entre le roman et le film : les personnages des deux œuvres semblent assez éloignés les uns des autres. On y retrouve toutefois au moins quatre thèmes, non secondaires, en commun : Volterra, l'inceste, la folie et le suicide. Si l'échafaudage,

comme on l'a déjà remarqué, est constitué par l'*Orestiaide*, une grande partie de l'édifice relève du roman de d'Annunzio, malgré les dénégations de Visconti.

Tout d'abord, le choix de Volterra : « Di Volterra, Gabriele d'Annunzio senti sempre il fascino intenso come di città generosa, misteriosa e vetusta, in cui Etruria, Medioevo e Rinascimento avevano impresso il loro sigillo indelebile ²⁵⁶».

On relève la première citation de la ville de Volterra dans une œuvre de d'Annunzio dans son premier roman, *Il piacere*. En visitant une salle de vente aux enchères, Andrea Sperelli observe des objets précieux, parmi lesquels un heaume en argent qui avait été possédé par le Duc de Montefeltro, responsable du sac de la ville en 1472.

D'Annunzio visitera Volterra pour la première fois en 1897 et il en fera le sujet du sonnet appartenant au deuxième livre des *Laudi, Elettra*, dans la troisième section, consacrée aux *Città del silenzio*, les villes du silence, symboles du passé glorieux de l'Italie.

Su l'etrusche tue mura, erma Volterra,
fondate nella rupe, alle tue porte
senza stridore, io vidi genti morte
della cupa città ch'era sotterra.

Il flagel della peste e della guerra
avea piagata e tronca la tua sorte;
e antichi orrori nel tuo Mastio forte
empievan l'ombra che nessun disserra.

²⁵⁶ Luigi PESCHETTI, *D'Annunzio e Volterra*, Milano, Mondadori, 1943, p. 15, (« Gabriele d'Annunzio a toujours éprouvé une intense fascination pour Volterra, en tant que ville généreuse, mystérieuse et vétuste, où l'Étrurie, le Moyen- Âge et la Renaissance avaient imprimé leurs scéau indélébile », NT).

Lontanar le Maremme febbricose
vidi, e i plumbei monti, e il Mar biancastro,
e l'Elba e l'Arcipelago selvaggio.

Poi la mia carne inerte si compose
nel sarcofago sculto d'alabastro
ov'è Circe e il brutal suo beveraggio.²⁵⁷

D'Annunzio de la ville toscane ne retient que deux époques : l'ancien glorieux passé étrusque et la période médiévale, quand la ville fut frappée par la peste et la guerre. La seule allusion au présent est liée, elle aussi, à un présage de mort, celle du poète lui-même. Il met en évidence le paysage lugubre, désolé et sauvage, le même que l'on retrouvera dans *Forse che sì forse che no*. En 1909, l'écrivain séjourne deux semaines à Volterra, en vue de l'écriture du roman dont la deuxième partie est presque entièrement située dans la ville toscane, où se trouve le palais d'Isabella, Palais Inghirami, hérité de son défunt mari. La première scène se déroule dans le jardin de l'habitation, frappé par le vent, phénomène atmosphérique qui caractérisera toute la partie volterrienne, détail que l'on retrouvera plusieurs fois dans le film de Visconti, notamment dans la scène finale. Le jardin de Palais Inghirami est dominé par un chêne séculaire, que l'on retrouve aussi dans le film : la scène finale commence par un lent panoramique qui, en parcourant les branches du chêne, dévoile le paysage de Volterra et les invités de la cérémonie de la commémoration du professeur Wald Luzzatti.

La vision d'annunzienne de Volterra, « la città di vento e di macigno », la cité de vent et de pierre, emprunte souvent aux images et au lexique de l'enfer de Dante :

²⁵⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, *VOLTERRA* in *Versi d'amore e di gloria, II, Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi, op. cit.*, p. 540, (« Sur tes murs étrusques, Volterra solitaire, / Bâti dans le roc, devant tes portes, / Je vis surgir, sans rumeur, la lignée des morts / De la sombre cité qui se trouvait sous terre. // Le fléau de la peste et de la guerre / Avait blessé et mutilé ton sort : / Et les antiques horreurs de ce Donjon / Emplissaient une ombre que nul ne dissipe ; // Je vis éloigner la Maremme fiévreuse / Et les montagnes plombées, et la Mer blanchâtre / Et l'Elbe et l'Archipel sauvage. // Plus inerte, ma chair se disposa / Dans le sarcophage sculpté d'albâtre / Où se trouve Circé, et son brutal breuvage. », *De l'Alcyone et autres poèmes, op. cit.*, p. 58-61).

Già Volterra, muta come i suoi sepolcreti, dormiva respirando l'immensità delle sue bocche di macigno.

Correvano verso l'inferno di Volterra. Non gli argini verdi non le pallide vie diritte, non i canali molli, non i filari di salci di pioppi di gelsi ; non acque, non ombre, non arte agreste di festoni e di ghirlande; ma una terra senza dolcezza, un paese di sterilità e di sete, una landa malvagia, un deserto di cenere. [...] Fenditure innumerevoli, arsicci labbri anelanti, per ovunque si aprivano nelle crete sitibonde. Qua e là nei campi abbandonati rosseggiava il gabbro, d'un rosso di fegato; le pietre laminose rilucevano come frantumi di spade; tanto brillavano gli schisti che parevano quasi crepitare come le stoppie in fiamme²⁵⁸.

Visconti, en parlant du choix de Volterra, exprime lui aussi une vision de la ville avec un caractère particulier, qui inspire des situations extrêmes :

Volterra è una città che mi aveva sempre suggerito l'idea di farci un film e un giorno che stavo pensando appunto alla storia di un film che dovevo fare, passando da Volterra, ebbi l'impressione che fosse una città nella quale si poteva ambientare una vicenda, certamente portata alle estreme conseguenze, proprio per quel carattere particolare della città²⁵⁹.

²⁵⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi., II, op. cit.*, p. 1041, (« Ils n'allaient pas vers le Paradis de Mantoue mais vers l'Enfer de Volterra. Ce n'étaient ni les levées vertes, ni les pâles routes droites, ni les canaux lents, ni les files de saules, de peupliers, de mûriers ; ni les eaux, ni les ombres, ni l'art champêtre des festons et des guirlandes, mais une terre sans douceur, un pays de stérilité et de soif, une lande maligne, un désert de cendre. [...] Des crevasses innombrables, de dures lèvres desséchées, s'ouvraient partout dans les craies altérées, ça et là dans les chaos abandonnés rougeoyait le *gabbro*, d'un rouge de foie, les lamelles de gypse reluisaient comme des fragments d'épées ; les schistes brillaient tellement qu'ils paraissaient crépiter comme des éteules en flammes », trad. de l'italien par Donatella Cross, *Forse che sì forse che no*, Paris, Calmann- Lévy, 1910, p. 269).

²⁵⁹ AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa nell'itinerario di Visconti.*, *op. cit.*, p.110, (« Volterra est une ville qui m'avait toujours suggéré l'idée d'y tourner un film et un jour où je pensais à l'histoire d'un film que j'avais l'intention de faire, en passant par Volterra, j'eus l'impression que c'était une ville où on pouvait situer une histoire, certainement poussée jusqu'aux extrêmes conséquences, précisément à cause de la nature spécifique de la ville », NT).

Dans le scénario du film on ne trouve pas beaucoup d'indications sur les scènes tournées à l'extérieur, mais, par exemple, dans la scène VII, un extérieur-nuit dans les Balze, on peut lire ceci :

Una lenta panoramica ascendente ci mostra il selvaggio aspetto delle balze. Il vento soffiava impetuoso sulle coste di argilla, vecchie di secoli, sollevando turbini di polvere.

Gianni: Nel corso dei secoli le frane hanno inghiottito case, chiese, conventi, antiche mura, e anche necropoli etrusche. Tutti i tentativi fatti per combattere questa rovina sono stati inutili. Ecco, vedi...

Ora Gianni e Andrew appaiono lontani su un picco che domina la vallata. Lontana si staglia la chiesa di S. Giusto.

Gianni: quello è San Giusto. Volterra è l'unica città, che io sappia, condannata inesorabilmente a morire di malattia, come la maggior parte degli esseri umani...

Andrew muove un passo verso il burrone. Gianni lo ferma con un gesto brusco.

Gianni: ...no! Fa' attenzione! Può franare qui sotto...

Gianni: ...ecco, guarda, questa è l'abbazia Camaldolese. I monaci sono stati costretti ad abbandonarla perché potrebbe essere inghiottita dalle Balze da un momento all'altro...²⁶⁰

L'entrée en ville se fait presque de la même façon dans les deux œuvres : Isabella et Aldo « correvano su la rossa macchina precipitosa »²⁶¹ ; Sandra et Andrew voyagent sur une BMW et traversent le Nord de l'Italie. Dans le premier scénario on lit que parmi les personnes que l'on entrevoit il y a aussi « i militi della polizia stradale con la testa ricoperta dal casco metallico e una divisa che li rende simili

²⁶⁰ AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, op. cit., p. 150, (« Une lente panoramique nous montre l'aspect sauvage des Balze. Le vent souffle très fort sur les côtes d'argile, depuis des siècles, en soulevant des tourbillons de poussière. *Gianni:* Au cours des siècles les éboulements ont avalé les maisons, les églises, les couvents, les anciennes murailles, ainsi que les nécropoles étrusques. Toutes les tentatives qui ont été faites, visant à combattre cette ruine ont été inutiles. Voilà.../ Maintenant Gianni et Andrew donnent l'impression d'être loin, sur un pic qui domine la vallée. L'église de S. Giusto se dessine lointaine. *Gianni:* Celui-là est S. Giusto. Volterra est la seule ville, que je sache, inévitablement condamnée à mourir de maladie comme la plus grande partie des êtres humains. / Andrew fait un pas vers le ravin. Gianni l'arrête par un geste brusque. *Gianni:* ...non! Fais attention! Il pourrait s'écrouler. *Gianni:*...regarde, c'est l'abbaye Camaldolese. Les moines ont dû l'abandonner parce qu'elle pourrait être avalée par les Balze à tout moment... , NT).

²⁶¹ Gabriele D'ANNUNZIO , *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II*, op. cit., p. 1041, (« ils couraient sur la rouge machine véhémement » , op. cit, p. 269).

all'immagine che nei racconti di fantascienza viene data ai marziani »²⁶². Si dans le texte de d'Annunzio la voiture est encore perçue comme un élément de la modernité, un objet futuriste, dans le scénario du film la voiture est avant tout un symbole de statut social, mais il reste un côté science-fiction dans la description de la police routière. Les mots prononcés par les protagonistes sont presque les mêmes : quand ils arrivent à Volterra Sandra et Isabella utilisent à peu près des expressions similaires : dans le roman, Isabella dit à Paolo, époustoufflé par la beauté presque infernale des lieux : « Vedi ? [...] . Guarda le Balze ! [...]. Vedi la cortina della rocca ? Vedi l'ultimo torrione a ponente ? »²⁶³. Parallèlement, Sandra indique à Andrew les lieux qu'ils traversent : « Vedi le Balze ? Vedi, quella è porta San Francesco. Vedi laggiù Cecina ? Il mare ? Guarda le mura etrusche ! »²⁶⁴. Les renvois à l'oeuvre d'annunzienne sont assez évidents.

Comme on peut le remarquer, aussi bien d'Annunzio que Visconti ont perçu dans la ville toscane un côté maudit qui lui est donné par sa position en surplomb, par l'exposition aux vents des monts et de la mer, par ses édifices anciens et mystérieux, comme le Palais Inghirami, présent dans les deux œuvres, par les fantômes du passé étrusque et médiéval, par l'imposante et subjuguante enceinte de murailles, par la présence inquiétante des *Balze*, parois verticales causées par les éboulements et par l'érosion des terrains argileux dont elles sont faites. On comprend alors pourquoi les deux artistes ont créé dans cette ville des œuvres parmi les plus inquiétantes et tragiques de leur parcours artistique : d'Annunzio, qui était parti de l'intention d'écrire « un romanzo delizioso e breve » signera une histoire finalement assez morbide, avec des personnages qui partagent le même *cupio dissolvi*, une morbidité

²⁶² AA. VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, *op. cit.*, p. 49, (« Les agents de la police de la route avec leur tête recouverte par leur casque métallique et une uniforme qui les fait ressembler à l'image donnée aux martiens dans les récits de science-fiction », NT).

²⁶³ Gabriele D'ANNUNZIO ; *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II*, *op. cit.*, p. 1045 et 1047, (« Vois-tu ? Regarde les Balze ! [...] Vois-tu la courtine de la Forteresse ? Vois-tu la dernière tour de l'Ouest ? », , *op.cit.*,p. 276).

²⁶⁴ AA. VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, *op. cit.*, p. 135, (« Tu vois les Balze? Regarde, celle-là est la porte San Francesco. Tu vois Cecina là-bas ? La mer ? Regarde les murailles étrusques ! », NT).

rachetée en partie *in extremis* par le désir de vie de Paolo Tarsis : « un romanzo di passione mortale, al cui paragone quelli della Rosa sembrano tiepidi e timidi »²⁶⁵.

Le film aussi est empreint de noirceur, à laquelle contribue nécessairement le choix du noir et blanc, et le final, très ouvert, ne nous permet pas toutefois de présager un futur heureux pour Sandra. Un final, qui au fil des scénarios successifs, n'a pas cessé de changer. Les quatre versions du scénario et le scénario du film effectivement tourné (deux ont été publiées²⁶⁶, les autres peuvent être consultées auprès de la Fondazione Gramsci) présentent quatre conclusions différentes. La première version du scénario se termine sur Sandra qui, en voix off, dit: « Caro Andrew, io non verrò, e tu non tornerai mai a prendermi. Tanto vale di dircelo... »²⁶⁷. Aucun des protagonistes ne meurt. Gianni toutefois quitte sa sœur sur une promesse de suicide. Dans la scène finale, en voix off, on l'entend proférer ces mots : « Cara Sandra, sorella amata, Elettra tradita. Voglimi sempre bene. Ti prometto intanto che un giorno o l'altro mi ammazzerò. Pubblicherò il mio romanzo »²⁶⁸. Dans les autres versions on prévoit soit la mort de Sandra (deuxième et troisième version), soit la mort de Gianni. Le scénario du film tourné laisse place à l'imagination du spectateur sur l'avenir de Sandra.

Deuxième thème commun, celui de l'inceste entre frère et sœur. Dans le roman, l'inceste est avéré : Isabella et Aldo entretiennent une relation amoureuse, l'éros philadelphe n'est pas caché, même si l'auteur ne veut pas (ne peut pas ?) être trop explicite.

²⁶⁵ Les deux citations relatives à la genèse du roman sont extraites de G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves, Milano*, Garzanti, 1999, p. 132. La première est datée 5 juin 1907 ; la seconde, 30 août de la même année, (« Un roman délicieux et court » ; « L'histoire d'une passion mortelle, qui fera paraître les Romans de la Rose tièdes et timides », NT).

²⁶⁶ Dans AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa, op. cit.*

²⁶⁷ AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa, op. cit.*, p. 89, («Andrew, mon chéri. Je ne te rejoindrai pas et tu ne reviendras pas me récupérer. Mieux vaut le reconnaître », NT).

²⁶⁸ *Ibid.*, (« Chère Sandra, Soeur adorée, Électre trahie. Aime-moi toujours. Pour l'instant je te promets qu'un jour ou l'autre je me tuerai. Je publierai mon roman », NT).

La première référence concrète à la liaison amoureuse entre Isabella et Aldo est, à notre avis, intentionnellement ambiguë, au point qu'elle pourrait presque échapper à une lecture superficielle (ce qui nous est arrivé). Isabella, Vana, Lunella, Paolo guidés par Aldo décident de visiter un tombeau étrusque ; ils descendent dans l'hypogée derrière la torche allumée portée par Aldo. Dans une ambiance digne d'un conte d'épouvante, dominée par des tas de chauve-souris, à un certain moment les cinq personnages se retrouvent dans l'obscurité :

La fiaccola era a terra, accusata dalla moccolaia ancora rossa. Pareva che l'insania roteasse nella tenebra.

- Vanina! Isa!

A un tratto Paolo si sentì toccare. La sua mano fu afferrata, fu premuta da due labbra fredde, perdutoamente.

- Isa!

Come nel più lungo giorno, come l'azzurro e l'oro intersecati dalla parola spaventosa, Isabella aveva ceduto intera la bocca al bacio selvaggio. Aveva sentito all'improvviso le dita tremanti palparla, prenderla pel mento e per la nuca, tenerla forte. Aveva sentito una sete mortale aspirarle il più profondo fiato, come allora. Nel primo istante, nella cecità della brama, avviluppata dall'irresistibile fiamma, aveva ceduto intera la bocca, quel che nella bocca aveva di più nudo e di occulto.

Non era il bacio dell'amante. Era un bacio di frode e di perdizione. Se n'accorse, si dibatté, respinse la violenza, con un fremito che i pianti disperati di Lunella copersero.

E tutto durò qualche istante, e fu eterno, sotterra.²⁶⁹

“Non era il bacio dell'amante. Era un bacio di frode e di perdizione”: le baiser volé entre Isabella et Aldo clôt une scène effrayante, de mort et de folie, dans laquelle des chauve-souris meurent brûlés par la flamme de la torche: « il bacio sta a

²⁶⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 1079, (« La torche était à terre, désignée par le lumignon, , encore rouge. Il semblait que la folie roulait dans les ténèbres./ - Vanina ! Isa !/ Tout d'un coup, Paolo se sentit toucher, sa main fut saisie, fut pressée par deux lèvres froides, éperdument./ - Isa !/ Comme en la plus longue journée, comme sous l'azur et l'or, coupé par la parole épouvantable, Isabella avait cédé entière sa bouche au baiser sauvage. Elle avait senti à l'improviste des doigts tremblants la palper, la prendre par le menton et par la nuque, la tenir fortement. Elle avait senti une soif mortelle aspirer son souffle le plus profond comme alors. Au premier instant, dans l'aveuglement du désir, enveloppée par l'irrésistible flamme, elle avait cédé entière sa bouche.

Ce n'était pas le baiser de son amant ! C'était un baiser de fraude et de perdition. Elle s'en aperçut, se débattit, repoussa la violence avec un frémissement que recouvraient les pleurs désespérés de Lunella. Et tout dura quelques instants et tout fut éternel, sous terre », *op. cit.*, p. 327).

suggello di tutto un fatale peccaminoso processo di vizi e di nefaste passioni, da quando l'Etruria fioriva, dal Medioevo ferrigno e dal Rinascimento lussurioso, fino alla deserta e sconsolata Volterra che lo scrittore ha preteso immaginare agli inizi del secolo nostro»²⁷⁰. Volterra agirait donc, par son passé trouble et son paysage sauvage, comme déclencheur de passions néfastes.

La deuxième allusion au rapport entre Isabella et Aldo est plus explicite : Vana, follement amoureuse, décide d'affronter Paolo Tarsis et de lui déclarer sa flamme une fois pour toutes. Pour lui prouver qu'elle est la seule à l'aimer véritablement, elle lui révèle le secret de sa sœur et de son frère :

- Ditemi, ditemi, Vana.
- Non è male, non è male?
- No, non esitate. La sorte mi manda a slegarmi.
- Ah, troppo l'amate!
- Non è più l'amore.
- Mai nessun dubbio?

Un gran sussulto la scosse.

- No, no. E' orribile. Come può esser vero? Come si può far questo?

Ella spalancò gli occhi. Vide ai suoi piedi un'angoscia bianca come un pannolino attorto e spremuto da due pugna rudi.

- Dite, Vana: dite!

Egli sentiva le mani di lei divenire sempre più gelide e madide.

- Giuratemi,- supplicò ella nell'orrore- giuratemi che, quando saprete, non farete nulla contro di lei, che non cercherete più di vederla, che andrete lontano...

- Sì, sì.
- ...che non cercherete di lui né ora né mai.

Egli aveva la lingua arida come una scheggia di esca; era tutto disseccato, dalle labbra ai precordi.

- Lui – accennò con la convulsione delle labbra - lui...
- No. E' orribile. E' la cosa mostruosa...
- Aldo?

²⁷⁰ Luigi PESCETTI, *D'Annunzio e Volterra*, op. cit., p. 92, (« Le baiser scelle un procédé fatal et coupable de vices et de passions néfastes, depuis quand l'Étrurie fleurissait, à partir du Moyen- Âge violent à la Renaissance luxurieuse, jusqu'à la déserte et désolée Volterra que l'écrivain a voulu imaginer au début de notre siècle », NT).

Ed ella gli si abbatté sulla spalla. Egli la respinse, balzò in piedi. E per qualche attimo tutta la sua vita girò e rombò come una fionda intorno al suo capo in fiamma²⁷¹.

La relation incestueuse entre Isabella et Aldo, qui est à l'origine du drame familial raconté dans *Forse che sì forse che no*, renvoie au présumé inceste entre Sandra et Gianni Wald Luzzatti. Le thème constitue *magna pars* du film, avec toutefois beaucoup d'allusions, de réticences et d'ambiguïtés. Visconti joue de cette ambiguïté et nous laisse une totale liberté d'interprétation, même s'il semble pencher pour l'hypothèse qu'il ne s'est rien passé entre les deux. Pendant le débat déjà cité entre les spectateurs de Monza et le réalisateur, interpellé sur le fondement des accusations de la mère de Gianni et Sandra et du beau-père, Visconti répond qu'il croit que les accusations sont injustifiées et il ajoute, jouant sur l'ambiguïté de sa réponse, que chacun peut croire ce qu'il veut. Et il conclut la discussion sur l'inceste présumé avec ces mots qui n'expliquent rien : « Resta il dubbio »²⁷².

Pour Visconti parler d'inceste fait partie de sa nature de cinéaste aristocratique qui n'aime rien de moins que d'épater le bourgeois, briser des tabous. Il sera bien plus explicite dans *La caduta degli dei*, où il mettra en scène le rapport sexuel entre une mère et son fils. Il faut reconnaître tout de même que le cinéaste tout comme le romancier, comme l'on a déjà pu le constater dans le dialogue avec le spectateur, n'ose pas aller, pour l'instant, jusqu'au bout de son désir de provocation.

Nous ne saurons pas si quelque chose est allé au-delà de l'amour fraternel entre Sandra et Gianni. La déclaration la plus explicite à ce propos est celle de

²⁷¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 1109-1110, (« - Dites-moi, dites-moi, Vana.. / - Ce n'est pas mal? Ce n'est pas mal ? / - Non, n'hésitez pas. Le sort vous envoie pour me délier. / - Ah, vous l'aimez trop ! / - Ce n'est plus l'amour. / - Vous n'avez jamais eu aucun doute ? / Un grand frisson la secoua. / - Non, non. C'est horrible. Comment cela peut-il être vrai ? Comment cela peut-il se faire ? / Elle ouvrit tout grands les yeux. Elle vit à ses pieds une angoisse blanche comme un linge tordu et pressé par deux doigts rudes. / - Dites, Vana, dites ! / Il sentit les mains de la jeune fille devenir de plus en plus glacées et humides. / - Jurez-moi que ce soir vous ne la verrez pas, que vous ne chercherez plus à la voir, que vous irez loin. / - Oui, oui. / - ...que vous ne le chercherez pas, lui, ni maintenant ni jamais. / Il avait la langue sèche comme un éclat de bois ; il était tout desséché des lèvres jusqu'aux entrailles. / - Lui- indiqua-t-il d'une convulsion des lèvres- lui... / - Non c'est horrible . C'est la chose monstrueuse... / - Aldo? / Et elle s'abattit sur son épaule...Il la repoussa, sauta sur pied. Et pendant quelques instants, toute sa vie tourna et gronda comme un fronde autour de sa tête en flammes », *op.cit.*, p. 329).

²⁷² AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa nell'itinerario di Visconti, op. cit.*, p. 11, («Il reste le doute»).

Gianni, quand il lit à sa sœur des extraits de son livre : « E la mia sete aumentava sempre più invece di placarsi » [...] « Mi buttavo sul corpo compiacente di mia sorella, come fosse quello di un nemico da sbranare, senza mai essere soddisfatto dell'amplesso... »²⁷³.

Plus tard, pendant le dîner en famille, l'avocat Gilardini fait des allusions assez lourdes en se référant à l'attitude de Sandra, qui elle-même semble reprocher à l'avocat et à sa mère de cacher de terribles secrets, liés à la mort de son père :

Gilardini : Lei è pronta ad accusare sua madre e me, suo patrigno, di una cosa orribile, per sostenere la sua innocenza...per seppellire quel porcaio che per anni abbiamo cercato di coprire come i gatti coprono i loro escrementi ! Eh no! Io delle tue lordure me ne frego! [...]. [En faisant allusion à Gianni] Si presentava piagnucolando, minacciando di suicidarsi...vantando le sue tare ereditarie e i suoi amori incestuosi²⁷⁴.

Dans les mots et les attitudes de Sandra rien ne laisse présager de son point de vue, ni dans les scènes que l'on a rappelées, ni dans la scène du rendez-vous dans la citerne, qui est une sorte de pendant de l'épisode du roman de d'Annunzio, où les quatre frères, en compagnie de Paolo, descendent dans l'hypogée. Si dans le roman « la descente aux enfers » coïncide avec l'acte de fraude et de perdition, dans le film on a l'impression d'assister à l'ultime tentative de la part du frère de convaincre sa sœur à partager son amour.

Plus explicite et presque en opposition du point de vue de Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, sa coscénariste, dans des notes préparées pour le scénario,

²⁷³ Scène XVII, cadres 4-5, scénario du film tourné, in AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa...*, op. cit., p. 173, (« Ma soif augmentait au lieu de s'apaiser » ; « Je me jetais sur le corps complaisant de ma sœur, comme si c'était celui d'un ennemi à dévorer, sans jamais être satisfait de l'étreinte », NT).

²⁷⁴ Scène XX, cadre 21. Scénario du film tourné, in AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa...*, op. cit., p. 181-182, (« Gilardini: Est-ce que vous êtes prête à accuser votre mère et moi, votre beau-père, d'une chose horrible, pour soutenir son innocence... pour enterrer cette porcherie que pendant des années nous avons essayé de couvrir comme les chats cachent leurs excréments! Et non! Moi, je m'en fous de tes saletés! [...]. [En faisant allusion à Gianni] Il se présentait avec la grimace, menaçant de se suicider... se vantant de ses tares héréditaires et de ses amours incestueux... », NT).

que nous avons pu consulter dans l'Archive Visconti, à la Fondation Gramsci de Rome, écrit :

Quando la madre impazzisce definitivamente e intervengono i parenti, la madre pensa che siano stati i figli ad accusarla. Ed è lei che accusa i figli d'incesto. Cosa che fa col massimo scalpore. I parenti tanto per non sbagliare decidono di separare i due fratelli e ne mandano uno da una parte e uno dall'altra. I fratelli prendono coscienza che qualcosa tra loro c'è di più del normale. E - insisto a dire- che in tutto il bailamme che è successo per casa, anche tra loro qualcosa può essere successo. Anche se la sorella andava semplicemente a rifugiarsi in camera del fratello quando la mamma aveva gli amanti in casa o li lasciava soli.

Sandra è diventata come Elettra sposata a Pilade. E torna a Volterra per vendere la casa dei genitori, l'ultimo legame che sente ancora con il passato²⁷⁵.

Volterra est aussi la ville de la folie. À l'époque de la visite de Gabriele d'Annunzio, elle accueillait un *Frenocomio*, une clinique pour malades mentaux, dirigée par le Docteur Luigi Scabia, avec lequel l'écrivain se lia d'amitié et qu'il submergea de requêtes d'informations sur Volterra, son histoire, ses habitants et, surtout, sur les détails du comportement des malades. Il lui rendit hommage dans le roman, en le décrivant comme un homme « d'una bontà lucida e virile, una energia

²⁷⁵ Tiré du document nommé « *Sceneggiature e varianti di Suso Cecchi* » [Scénarios et variantes de Suso Cecchi], que nous avons pu consulter, contenu dans l'Archive Visconti de la Fondazione Gramsci de Rome Document C- 30 009505, (« Quand la mère devient définitivement folle et sa famille intervient, la mère pense que ce sont ses fils qui l'ont accusée. C'est elle qui accuse ses enfants d'inceste. Chose qu'elle fait avec le plus grand bruit. La famille, pour éviter de se tromper, décide de séparer les deux frères et les envoient l'un d'un côté et l'autre de l'autre. Les frères prennent conscience du fait qu'entre eux il y a quelque chose qui dépasse la normalité. Et – je vous assure – qu'avec tout le tintamarre qu'a été fait à la maison, même entre eux, c'est possible que quelque chose ait pu arriver. Même si la soeur allait, tout simplement, se réfugier dans la chambre de son frère lorsque leur mère accueillait ses amants à la maison ou laissait seuls ses enfants. Sandra est devenue comme Elettra mariée avec Pilade. Elle revient à Volterra pour vendre la maison de ses parents, le dernier lien qui lui permettait de se sentir connectée avec son passé, NT).

misurata, un intelletto vigile»²⁷⁶. Une villa murée accueille Isabella au moment où elle sombre dans la folie, suite au suicide de Vana et à l'abandon de Paolo qui, après l'avoir agressée verbalement, avec la « parola vergognosa, quella che svergogna la femmina da conio »,²⁷⁷ l'a possédée avec la violence. Le début de la folie d'Isabella commence avec sa prise au mot de l'ignominieuse injure : elle est repérée dans un lieu malfamé et prise pour une « adescatrice di passanti », une racoleuse²⁷⁸.

Ora la villa murata di San Girolamo non soltanto è ottima per quiete e per solitudine, ma ha il vantaggio d'esser prossima a una casa di cura, che è diretta da un uomo d'alto ingegno e di profonda coscienza e di rigidissima disciplina, nel quale io posso pienamente confidare²⁷⁹.

Dans la première version du scénario du film, la mère de Sandra est hospitalisée dans « il grandioso ospedale di San Girolamo »²⁸⁰, dans le service réservé aux clients payants, soit un lieu anonyme, peuplé de personnages absorbés par leurs travaux. Par les mots du notaire qui s'occupe des affaires de la famille nous venons à connaissance des causes présumées de la folie de la mère. Il affirme que la femme, déjà avant la mort dans un champ de concentration de son premier mari, un richissime juif, était allée vivre avec le baron Gilardini, qui, à son tour, l'avait abandonnée pour s'enfuir au Brésil avec l'institutrice des enfants et avec les biens de famille. A la suite de cet événement la femme aurait montré les premiers signes de déséquilibre mental. Selon le notaire, ce serait le remords pour son comportement qui l'aurait consumée.

²⁷⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 1159, (« une bonté nette et virile, une énergie pleine de mesure, un esprit en éveil », *op. cit.*, p. 401).

²⁷⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 1123, (« une parole infâme, celle qui honnit la prostituée » , *op. cit.*, p. 396).

²⁷⁸ Gabriele D'ANNUNZIO , *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 1158, (« une racoleuse » , *op. cit.*, p. 448).

²⁷⁹ Gabriele D'ANNUNZIO , *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 1166, (« La villa emmurée de San Girolamo est non seulement excellente par sa tranquillité et par son isolement, mais elle a l'avantage d'être tout près d'une maison de santé, qui est dirigée par un homme de haute intelligence et de profonde conscience et d'une discipline rigoureuse, en qui je peux confier pleinement. » , *op. cit.*, p. 467).

²⁸⁰ AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, *op. cit.*, p. 65, (« le grandiose hôpital de San Girolamo », NT).

Dans la version filmée, la mère est soignée dans une maison indépendante, la Villa Palagione, l'équivalent, dirait-on, de la villa murée d'Isabella ; la visite de Sandra constitue un des épisodes marquants du film. L'appartement où elle vit apparaît comme une sorte de réplique du palais familial, un milieu démodé, fané, tout comme les vêtements de Corinna Wald Luzzatti. Les causes de la folie restent assez mystérieuses : quand Sandra lui annonce que le lendemain sera le jour anniversaire de son père, elle a « un gesto istintivo di difesa e di orrore insieme »²⁸¹. Parallèlement, dans le retour en arrière, à l'intérieur de l'épisode de la descente de Sandra et Gianni dans la citerne, on entend la mère s'exclamer : « Due mostri...due mostri...I miei figli...ecco..., i miei figli. E lui si metteva sempre lì, dietro quella porta. [Poi, rivolta a Sandra, che è fuori campo]. Ma cosa vuoi sapere da me ? Sono io, che voglio sapere se i miei due figli sono dei mostri...²⁸²».

D'un côté, on peut supposer que la démence est provoquée par le remords d'avoir provoqué la mort du mari ; de l'autre, que la folie dérive de la découverte des rapports troubles entre ses enfants. Le mystère qui entoure le personnage est une nouvelle confirmation du commentaire déjà partiellement cité du cinéaste :

un 'giallo', ove tutto è chiaro all'inizio e oscuro alla fine, come ogni volta che ciascuno inizia la difficile impresa di leggere dentro se stesso, con la baldanzosa sicurezza di non avere nulla da imparare, e si ritrova di poi con l'angosciosa problematica del non-essere²⁸³.

Rien n'est vraiment clair dans la narration de Visconti et de ses deux co-scénaristes, même pas le suicide de Gianni. Tant le roman que le film baignent dans

²⁸¹ AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, op. cit., p. 157, (« AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, op. cit., p. 65, (« un geste instinctif de défense et d'horreur, à la fois », NT).

²⁸² Scène XVII, cadre 1, scénario du film tourné, in AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, op. cit., p. 169, (« Deux monstres...deux monstres...Mes enfants...voilà...mes enfants. Et lui, il se mettait toujours là, derrière cette porte. Mais qu'est-ce que tu veux que je te dise ? C'est moi qui veux savoir si mes deux fils sont des monstres... », NT).

²⁸³ Luchino VISCONTI, *Un dramma del non essere*, in AA.VV., *Vaghe stelle dell'Orsa*, op. cit., p. 32, (« Un policier où tout est clair au début et obscur à la fin, comme chaque fois que quelqu'un s'engage dans la difficile entreprise qui consiste à lire en soi-même avec la certitude hardie de n'avoir rien à apprendre pour se retrouver ensuite aux prises avec l'angoissante problématique du non-être », trad. in « Cahiers du cinéma », op. cit., p.56).

une atmosphère de mort, procurée par d'autres (la mort d'Emmanuele Wald Luzzatti) ou par soi-même (les tentatives de suicide d'Aldo, Vana, Paolo et Gianni, les suicides réussis de Vana et Gianni et celui de Sandra, dans une des versions non tournées du scénario), fortuite (la mort du plus cher ami de Paolo Tarsis, Guido Cambiaso, pendant une exercice aérien), menacée (la tentative de meurtre perpétrée par Aldo sur Paolo). Sur *Forse che sì forse che no* flottent les notes du *Vom Tode* de Beethoven, cité une seule fois mais toujours présent et menaçant comme le Prélude de Franck dans le film de Visconti.

Les paroles du *Lied*, écrites par Christian Fürchtegott Gellert, relèvent des *memento mori*, d'une méditation sur la mort :

Meine Lebenszeit verstreicht
Stündlich eil ich zu dem Grabe,
Und was ist's, das ich vielleicht,
Das ich noch zu leben habe?
Denk, o Mensch, an deinen Tod!
Säume nicht, denn Eins ist Not!²⁸⁴

Le roman de d'Annunzio s'ouvre sur un défi à la mort : Isabella Inghirami et Paolo Tarsis, sur une voiture rouge lancée à toute allure entrent à Mantoue ; l'homme rappelle à la femme qu'il a sa vie dans ses mains : il peut faire de lui-même et d'elle « un solo mucchio sanguinoso »²⁸⁵. Face à cette menace, Isabelle réagit en invoquant la mort. A la nouvelle des fiançailles entre Isabella et Paolo, Vana et Aldo envisagent de se suicider, ensemble, en se jetant de la muraille qui encercle la ville de Volterra. Ils n'ont pas le courage nécessaire : « Dall'uno passò all'altra il terrore. Il terrore, non la volontà, piegò le loro ginocchia »²⁸⁶. Après avoir révélé à Paolo le lien qui

²⁸⁴ Christian Fürchtegott GELLERTS, *Vom Tode* in *Lehrgedichte und Erzählungen*, Bern, Walthard, 1772, p. 117, v. 1- 6, (« De la mort // Ma vie se consume; / d'heure en heure je m'approche de la tombe. / Qu'ai-je encore à vivre? / Pense, ô homme, à ta mort! / Ne tarde pas, car c'est cela qui est important! » , trad. de Angelika Frenzel, http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=24730).

²⁸⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II, op. cit.*, p. 866, (« un seul amas sanglant » , *op. cit.*, p. 5).

²⁸⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi. II, op. cit.*, p. 1023, (« De l'un la terreur passa à l'autre. C'est la terreur et non la volonté qui ploya leurs genoux. » , *op. cit.*, p. 5).

unit Isabella et Aldo, Vana, enfin, trouve le courage pour se donner la mort, toute seule :

Rimasta sola, chiuse le porte. Trasse il pugnaletto d'Andronica; lo sguainò, lo mirò, ne provò la punta su l'unghia del pollice. Un brivido le raccapricciava tutta la carne; ma il cuore le restò prode²⁸⁷.

La seconde tentative réussit : « E il resto fu silenzio »²⁸⁸, et le reste fut silence. Vana montre une détermination qu'on ne lui connaissait pas avant. Gianni Wald Luzzatti aussi a déjà tenté un suicide, adolescent, quand après le deuxième mariage de sa mère, on l'avait menacé de l'éloigner de sa sœur, en l'envoyant dans un pensionnat. Sandra raconte à son mari qu'il avait pris quelques comprimés de Veronal : « un finto suicidio »²⁸⁹, un faux suicide, un chantage sentimental. La tentative qu'il fera par la suite, à cause du refus de sa sœur de quitter son mari pour rester avec lui, pourrait être un autre faux suicide, un chantage sentimental, mais cette fois il n'échouera pas. Les mots prononcés par Gianni, avant de mourir, après avoir avalé des médicaments, renvoient à ceux prononcés par Aldo pour convaincre Vana à renoncer au projet de suicide :

« No, no, Vana- [...] - Non morire ! Non morire! Io non voglio morire. Voglio patire, voglio lottare, voglio tentare. Non sei perduta, non sono perduto. La pazzia ci travolge. Resisteremo all'orribile fascino. Ci siamo avvelenati. Guariremo. »²⁹⁰

²⁸⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II, op. cit.*, p. 1122, (« Restée seule, elle ferma les portes. Elle prit le petit poignard d'Andronica, le dégaina, le mira, en éprouva la pointe sur l'ongle de pouce. Un frisson remua toute sa chair, mais son cœur resta veillant » , *op. cit.*, p. 394).

²⁸⁸ *Ibid.*, (« et le reste fut silence », p. 395).

²⁸⁹ Scénario du film tourné, scène XV, cadre 1, in AA.VV. *Vaghe stelle dell'Orsa, op. cit.*, p. 77. Suso CECCHI D'AMICO, dans une lettre à Visconti, écrite pendant l'élaboration du scénario, affirme que ni elle ni Visconti n'envisageaient l'idée d'un faux suicide, il s'agirait plutôt de « un suicidio abietto, di vendetta addirittura un po' folle, ma che la vigliaccheria e torbidezza di Gianni mi sembra che consentano » (« un suicide abject, une folle vengeance, que la lâcheté et l'ambiguïté de Gianni laisseraient présager », NT) » in AA.VV., *Visconti a Volterra, op. cit.*, p. 301.

²⁹⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II, op. cit.*, p. 1024, (« Non, non , Vana ! [...] Ne meurs pas ! Ne meurs pas ! Je ne veux pas mourir. Je veux souffrir, je veux lutter, je veux tenter. Tu n'es pas perdue. Je ne suis pas perdu. La folie nous égare. Nous allons résister à l'horrible fascination. Nous nous sommes empoisonnés. Nous guérirons. » , *op. cit.*, p. 244).

Ho paura, Dio mi perdoni, non abbandonarmi. Sandra. [...]. ...Ho paura...ho paura...ho paura...ho paura...Non voglio morire...non voglio morire, aiuto...²⁹¹

Paolo Tarsis aussi est tenté par le suicide, face à l'impossibilité d'aider Isabella à se soustraire à son destin de folie : « Il mondo gli appariva come una cloaca immensa. Ogni bellezza, ogni gentilezza era distrutta. Il volto dell'Amore era osceno come quello d'un pagliaccio vinoso »²⁹². Après avoir envisagé un instant de mourir pendant la traversée de la mer Tyrrhénienne, au moment où il se rend compte que sa folle entreprise peut réussir, il retrouve une force nouvelle : « E il cuore gli tremò perché v'era rinata la voglia di vivere, la volontà di vivere per vincere »²⁹³. Paolo Tarsis et Andrew Dawson trouvent leur salut en survolant les mers ; l'un sur un petit engin, tout seul, l'autre dans un vol transocéanique. C'est peut-être dans ce petit détail qu'on peut noter la différence entre l'époque de d'Annunzio et celle de Visconti : si la voiture était d'abord un signe avant-coureur d'un nouvel âge et qu'elle relevait pour d'Annunzio de la modernité et de l'avènement d'une nouvelle bourgeoisie, l'avion est devenu pour les personnages de Visconti un banal moyen de transport. La contemporanéité des personnages viscontiens n'a rien de nouveau à offrir, sinon le repli dans le passé, dans l'ancienne maison familiale.

²⁹¹ Scène XXI, cadre n. 3, scénario du film tourné, in AA. VV., *Vaghe stelle dell'Orsa...*, op. cit., p. 190, (« J'ai peur. Que Dieu me pardonne. Ne me quitte pas, Sandra. J'ai peur... J'ai peur... J'ai peur... J'ai peur... Je ne veux pas mourir, aide-moi... », NT).

²⁹² Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II*, op. cit., p. 1170, (« Le monde lui apparaissait comme un cloaque immense. Toute beauté, toute noblesse était détruite. Le visage de l'amour était obscène comme celui d'un paillasse plein de vin. », op. cit., p. 467).

²⁹³ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no* in *Prose di romanzi. II*, op. cit., p. 1178, (« Et le cœur lui trembla parce qu'y renaissait la volonté de vivre, la volonté de vivre pour vaincre. », op. cit., p. 475).

6.5 Correspondances

Les différents éléments que nous venons d'analyser démontrent qu'on ne peut pas parler de coïncidences à propos des nombreux renvois entre le roman et le film. Il s'agit là de vraies parentés structurelles et non de fortuites correspondances. Luchino Visconti, dans un entretien où on lui demandait quelles étaient les sources du film autres que Sophocle et Ford, répond :

Non mi sembra sia esatto definirle fonti, mentre è giusto parlare di reminiscenze letterarie : è un fatto naturale che in ogni opera di ogni regista che non sia del tutto incolto confluiscono diversi ricordi, diverse letture. Nel caso di *Vaghe stelle dell'Orsa...* si può anche parlare di Thomas Mann [...] ; si possono trovare anche vaghe reminiscenze proustiane²⁹⁴.

Il faut revenir aux mots employés par le cinéaste pour présenter son film :

Credo con ciò di avere introdotto il discorso sul 'perché' ho fatto questo film. Perché sono convinto, e non da ora, che uno tra i mezzi, e non il meno importante, per osservare la società contemporanea e i suoi problemi, e cercare di trovarne una soluzione non convenzionale né statica, sia quello di studiare l'animo di certi suoi personaggi rappresentativi, comunque collocati e angolati. Non condivido perciò la sorpresa di quanti, interessati al mio lavoro, si sono chiesti come mai io abbia scelto una storia intimista, quasi da 'Kammerspiel', dopo il respiro storico di film come *Rocco e i suoi fratelli* e *Il Gattopardo*.

Il fatto è che, se sarò riuscito nel mio scopo, *Vaghe stelle dell'Orsa...* somiglierà più di quanto oggi si creda ai miei film precedenti e costituirà la continuazione di un discorso che ho iniziato oltre vent'anni fa²⁹⁵.

²⁹⁴ Marisa RUSCONI, *Ancora su Vaghe stelle dell'Orsa...* « Sipario », n. 234, ottobre 1965, p. 12, (« Il ne me paraît pas juste de les appeler sources, il est juste de parler de reminiscences littéraires. C'est un fait naturel que dans toutes les œuvres de tous les cinéastes qui ne sont pas tout à fait incultes, convergent divers souvenirs, diverses lectures. Dans le cas de *Vaghe...*, on peut parler encore de Thomas Mann [...] ; on pourrait encore trouver des reminiscences proustiennes », NT).

²⁹⁵ Luchino VISCONTI, *Un dramma del non essere*, dans AA.VV. *Vaghe stelle dell'Orsa*, op. cit., p. 33, (« Je crois avoir entamé un commentaire sur le 'pourquoi' de mon film. C'est que je suis convaincu – et cela ne date pas d'aujourd'hui- que l'une des manières, et non la moindre, d'observer

Et encore:

Se mi è permesso riprendere un argomento che mi fu caro agli inizi della mia carriera, dirò che oggi più che mai mi interessa un cinema antropomorfo. *Vaghe stelle dell'Orsa...* è una conferma, non un'eccezione, di questo mio interesse dominante. Ecco 'perché' ho fatto questo film²⁹⁶.

La distance apparente entre les mots de Luchino Visconti et l'effective réception du film trouve, à notre avis, une explication dans l'évolution de l'évaluation de son œuvre au fil du temps. Longtemps, selon l'opinion commune, Visconti a été considéré comme un auteur 'national-populaire-gramscien', un révolutionnaire, toujours situé du côté de l'idéologie communiste. Dans un deuxième temps, on a commencé à considérer comme fondamentale la dimension décadente de son œuvre et on a établi une séparation entre l'idéologie et le style : l'idéologie continue à être considérée politiquement correcte ; le style, par contre, est fortement influencé par un goût de plus en plus décadent, où se révèle la vraie nature de l'homme, écartelé entre le nouveau (l'idéologie communiste-gramscienne) et l'ancien (l'attraction pour la beauté délabrée du monde aristocratique du fin dix-neuvième- début vingtième qui s'écroule). Dans une troisième phase, on constate une coïncidence entre le style et l'idéologie : dans les choix politiques, dans le langage, dans la vie privée, tout en reconnaissant en lui, jusqu'au bout, et encore de nos jours, une sorte de conservateur éclairé. On peut apporter comme preuve de ce que nous

la société contemporaine, ses problèmes et de tenter d'en chercher une explication qui ne soit ni conventionnelle ni stéréotypée consiste à étudier l'âme de certains de ses personnages représentatifs, réunis d'une façon ou d'une autre et vus sous un certain angle. Je ne partage donc pas la surprise de ceux qui, intéressés à mon travail, se sont demandés pourquoi j'avais choisi une histoire intimiste presque apparentée au 'Kammerspiel', après le souffle historique de films comme *Rocco e i suoi fratelli* et *Il Gattopardo* », trad. de Marianne DI VETTIMO et de Jacques BONTEMPS, in « Cahiers du Cinéma », *op. cit.*, p. 54).

²⁹⁶ *Ibid.*, (« S'il m'est permis de reprendre un thème qui me fut cher au début de ma carrière, je dirai qu'aujourd'hui plus que jamais m'intéresse un cinéma anthropomorphiste. *Vaghe stelle dell'Orsa...* est une confirmation- non pas une exception- de cet intérêt prédominant. Voilà 'pourquoi' j'ai fait ce film », *ibid.*).

affirmons le retour au projet du film sur la comtesse Tarnowska. À un certain moment, Lietta Tornabuoni, dans l'interview déjà citée, cherche à forcer l'interviewé dans ses derniers retranchements, en lui demandant si ses intérêts se sont déplacés des classes populaires à sa classe d'origine. Visconti contre-attaque :

Un artigiano come sono io ha il dovere di raccontare quel che sa di potere raccontare con precisione, con una analisi critica sostanziata, con una conoscenza vera, profonda, anche personale²⁹⁷.

Avoir renoncé à parler d'autre chose a signifié : « la libération da interessi giustapposti, volontaristici, l'identificazione dei temi reali e possibili del mio lavoro »²⁹⁸. Il reste toutefois une sorte de mauvaise conscience à admettre enfin ce qu'est sa vraie nature : s'il veut tourner le film sur la Tarnowska c'est pour mettre en relief les causes de désagrégation de la société de la Belle Époque et les premiers signes annonciateurs des horreurs du fascisme et du nazisme. S'il tourne *Vaghe stelle dell'Orsa...* c'est pour « studiare l'animo di alcuni personaggi rappresentativi [de la société contemporaine] »²⁹⁹. En réalité, nous partageons le jugement de Pio Baldelli à propos de la faillite partielle des intentions du cinéaste :

La materia narrativa (il dramma della famiglia : tentativo di rinsaldarne il nucleo che invece genera forze che la distruggono ; il vincolo torbido ; le passioni gridate recitate cantate) viene assunta in mezzo a una congerie di elementi all'ottri, incorniciata da pretese profetiche, trastullata dagli ingranaggi dell'industria culturale, nella pretesa del grosso spettacolo popolare, nel vizio delle anticaglie scenografiche, nelle concessioni al gusto conformista, al mezzo scandalo, alle digressioni parolai: congerie che schiuma alla superficie, chiude i pori di questa materia che diventa accademica e piena di trucchi. Non si tratta di un film minore da mettere fra

²⁹⁷ Lietta TORNABUONI, *Circe a Venezia, op. cit.*, (« Un artisan comme moi a le devoir de raconter ce qu'il sait de pouvoir raconter avec exactitude, par une analyse critique substantielle, par le moyen d'une vraie connaissance, profonde et aussi personnelle », NT).

²⁹⁸ *Ibid.*, (« la libération d'intérêts juxtaposés, volontaristes, l'identification des thèmes concrets dans mon travail », NT).

²⁹⁹ *Ibid.*, (« étudier l'âme de certains de personnages représentatifs », NT).

parentesi e dimenticare in fretta. Il regista sceglie l'elemento prezioso, altolocato- incesto da tragedia, la famiglia nel cerchio dell'orrore sacro, la catarsi- ma manipola cascami infiltrati nello spettacolo a grande orchestra, nella tiritera d'appendice. Il film si fa precedere da preamboli e riferimenti dedicati all'*Orestide*, a *Edipo re*, all'incesto nei testi elisabettiani, a Mann o Proust: Sandra sarebbe Elettra, Gilardini sarebbe Egisto, ecc. Ma, evitata questa cortina fumogena, (se no, perché non richiamare Guido da Verona ?), tocchiamo il sodo. Film dell'ambiguità, si dice, intendendo film-metafora del nostro tempo, della nostra incertezza che chiede 'altro'³⁰⁰.

Mise à part la plaisanterie à propos de Guido da Verona, épigone d'annunzian, (n'oublions pas toutefois qu'à l'époque de *L'innocente* Visconti fera semblant de redouter de devenir un Pitigrilli³⁰¹), le jugement de Pio Baldelli met en évidence les limites principales du film : une bonne idée de départ gâchée par le choix du milieu (un trop encombrant et trop luxueux Palais Inghirami), la provocation comme fin en soi (l'inceste), une certaine verbosité inutile, des acteurs inappropriés. *Vaghe stelle dell'Orsa...*, plus de cinquante ans après sa sortie, peut être vraiment considéré comme un film mineur dans la filmographie viscontienne, dont le ressort principal consiste à être le film qui inaugure la période d'Annunzio. Il est intéressant de rappeler que Marcel Proust, l'idole de Visconti, n'avait pas hésité à définir *Forse che sì forse che no* comme un 'merveilleux roman', dans lequel il avait ressenti une syntonie singulière avec sa propre conception du roman. Le refus du

³⁰⁰ Pio BALDELLI, *Vaghe stelle dell'orsa...* in « Giovane critica », n. 9, autunno 1965, p. 63-64, (« La matière narrative (le drame de la famille: la tentative d'en renforcer le noyau qui, en revanche, engendre des forces qui la détruisent; le lien trouble; les passions criées, chantées, jouées) est assumée au milieu d'une accumulation d'éléments de nature différente, encadrée par des prétentions prophétiques, amusée par les engrenages de l'industrie culturelle, dans la prétention d'une grosse production populaire, dans le vice des vieilleries scénographiques, dans les concessions au goût conformiste, au demi-scandale, aux déviations verbeuses: un patchwork qui écume à la surface, qui ferme les pores de cette matière qui devient académique et pleine d'astuces. Il ne s'agit pas d'un film mineur à mettre entre parenthèses et à oublier rapidement. Le réalisateur choisit un atout, haut placé - inceste de tragédie, la famille dans le cercle de l'horreur sacrée, la catharsis - mais il manipule des déchets infiltrés dans un spectacle au grand orchestre, dans le baratin à sensation. Le film est précédé par des préambules et des références à l'Orestide, à Edipe roi, à l'inceste dans les textes élisabéthains, à Mann ou Proust: Sandra serait Électre, Gilardini serait Égisthe et ainsi de suite. Mais, une fois que cet écran de fumée a été évité, (si non, pourquoi ne pas citer Guido da Verona ?), nous abordons les sujets les plus sérieux. Film de l'ambiguité, dit-on, en entendant le film-métaphore de notre temps, de notre incertitude qui demande "plus que ça" », NT).

³⁰¹ Cf. Lina COLETTI, « Panorama », 3 marzo 1971, p. 55.

cinéaste de reconnaître sa dette envers l'écrivain pescarais paraît encore plus injustifié³⁰².

³⁰² Marcel PROUST, *Correspondance, t. IV*, Paris, Plon, 1978, p. 222.

La mort à Venise, dans les Abruzzes et en Sicile

Avec *Vaghe stelle dell'Orsa...* nous pouvons affirmer que Visconti a assumé, plus ou moins consciemment, son côté décadent dans tous les sens, positifs ou négatifs, que ce mot peut posséder. D'une part, une certaine complaisance esthétisante, une conception de l'art comme observation détachée, sans aucune fonction de jugement critique, de la beauté (l'art pour l'art), du désengagement envers l'histoire et la contemporanéité ; de l'autre, la décadence comme conscience de la crise de l'organisation sociale et idéologique, « una certa maniera di concepire l'arte, di apprezzarla, di farla », en suivant l'exemple de Thomas Mann, que Visconti cite souvent comme âme sœur et comme modèle³⁰³. On retrouve difficilement dans ses

³⁰³ Interview avec Lina COLETTI, *L'Europeo intervista Visconti, op. cit.*, p. 64-66. Quand la journaliste le taquine en lui reprochant d'être trop esthétisant, Luchino Visconti lui répond : « Dica pure decadente, cara, dica pure decadente. Ormai ci sono abituato, è un ritornello fisso...Peccato che alcuni usino quel termine per significare l'esatto contrario di ciò che significa. Per dire vizioso, morboso...E invece è solo una certa maniera di concepire l'arte, sa: di apprezzarla, di farla...Thomas Mann è un decadente? Come paragone mi va benissimo », (« Dites donc que je suis un décadent, chère Madame. J'y suis déjà habitué, c'est toujours le même refrain...Dommage que quelqu'un utilise ce terme pour indiquer l'exact contraire de son sens. Ils entendent par là vicieux, morbide...Et, au

derniers films la force du réalisme et le jugement lucide sur le temps présent de ses premiers films et de *Rocco e i suoi fratelli* ; le réalisateur admet ne pas comprendre la complexe réalité d'un monde qui change trop rapidement. À la différence d'autres intellectuels de gauche, tels que Alberto Moravia et Pier Paolo Pasolini, qu'il accusera de « suivre le mouvement pour se donner des allures de jeune », il n'éprouve pas de sympathie pour les mouvements contestataires des années 60³⁰⁴.

Une solution aurait été de se consacrer à la réalisation du projet, longtemps caressé, du film tiré de *À la recherche du temps perdu* :

Un film sull'opera di Proust non può che essere proustiano. Cioè non deve necessariamente seguire lo sviluppo logico e cronologico della storia, ma imporsi lo sconvolgimento e il ribaltamento dei tempi. E non si può nemmeno comprendere tutta l'opera, ma limitarsi ad una parte di essa, che però la evochi e la illustri. La scelta cade su *Sodome et Gomorrhe* cioè sulle storie parallele di quattro personaggi : Albertine e Marcel, Charlus e Morel... Il film non può essere una serie di illustrazioni dell'opera, ma deve proporsi un fine proprio, di spettacolo: il che si può ottenere lasciando al Narratore, Marcel, l'evocazione di vari fatti, anche minimi, che ci daranno infine- quando ogni pezzo del mosaico sarà a posto- le due tragedie: quella di Albertine e quella di Charlus. Tutte e due riflettenti il dramma personale del Narratore... Circa le scene che potranno animarla [la storia], nulla bisogna aggiungere a quelle, perfette e numerose, che sono nella *Recherche*. Nemmeno il dialogo proustiano richiede mutamenti e aggiustamenti : è già essenziale.³⁰⁵

contraire il s'agit seulement d'une certaine façon de concevoir l'art, vous savez ; de l'apprécier, de la créer. Thomas Mann est-il un décadent ? La comparaison me va très bien », NT).

³⁰⁴ Extrait d'un témoignage de Suso Cecchi d'Amico, cité par Laurence Schifano, dans *Visconti : une vie exposée, op.cit.*, p. 505.

³⁰⁵ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 476-477, (« Un film sur l'œuvre de Proust ne peut être que proustien. C'est-à dire qu'il ne doit pas nécessairement suivre l'ordre logique et chronologique de l'histoire, mais s'imposer le dérèglement et le renversement des temps. Et il ne peut pas non plus comprendre l'œuvre complète, mais se borner à une partie, qui toutefois puisse évoquer et éclaircir l'œuvre entière. On a choisi *Sodome et Gomorrhe*, c'est-à-dire les histoires parallèles de quatre personnages : Albertine et Marcel, Charlus et Morel... Le film ne peut être qu'une série d'illustrations de l'œuvre, mais il doit aussi viser à son propre but, en tant que spectacle : cela peut être accompli si l'on charge le Narrateur de l'évocation de divers événements, même les moindres, qui nous donneront finalement – lorsque toute tesselle de la mosaïque sera à sa place – les deux tragédies : celle d'Albertine et celle de Charlus, les deux réfléchissant le drame personnel du narrateur... Quant aux scènes qui pourront l'aviver [l'histoire], rien ne doit être ajouté à celles, parfaites et nombreuses, qui sont dans la *Recherche*. Le dialogue proustien ne requiert pas non plus de changements et d'adaptations : il est déjà essentiel », NT).

Comme l'observe assez finement Gianni Rondolino à propos de la tentative d'adaptation

Proust [...] significava ancora una volta, un recupero della grande tradizione decadentistica europea, un ritorno alle origini familiari e sociali, artistiche e culturali di Visconti: una lettura della società contemporanea sempre più filtrata dalla memoria e dalla 'letteratura'. Poteva essere una soluzione della crisi, sia pure in direzione diversa dal realismo, ma fu invece, nella stessa emblematica impossibilità di realizzare la *Recherche*, un'occasione perduta o forse mai veramente cercata. Quella maggiore crudeltà e violenza, quell'amaro pessimismo, quel gusto funereo della dissoluzione del corpo che non è difficile riscontrare nei suoi ultimi film, dalla *Caduta degli dei* all'*Innocente*, sono probabilmente la prova, implicita, del mancato raggiungimento di quel distacco critico che avrebbe permesso a Visconti, di darci il suo Proust, e con esso una rappresentazione articolata e approfondita d'un mondo e d'una società attraverso la quale era possibile analizzare criticamente alcuni degli elementi portanti della civiltà contemporanea³⁰⁶.

L'échec de l'adaptation du roman de Proust (plus précisément, d'une partie du roman, *Sodome et Gomorrhe*) serait donc un acte manqué, la reconnaissance de l'incapacité du détachement nécessaire pour une analyse critique de la société contemporaine. Un goût pour la violence, qu'on avait déjà remarqué dans d'autres films, tels que *Ossessione* (dans la scène de l'assassinat de Bragana) ou *Rocco e i suoi fratelli* (dans les scènes de boxe, dans la représentation de la lutte entre Simone

³⁰⁶ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 470-471, (« Proust [...] signifiait encore une fois, un recouvrement de la grande tradition décadente européenne, un retour aux origines familiales et sociales, artistiques et culturelles de Visconti: une lecture de la société contemporaine de plus en plus filtrée par la mémoire et par la 'littérature.' Ça aurait pu être une solution de la crise, bien que dans une toute autre direction par rapport au réalisme, mais en revanche, ce fut dans la même impossibilité emblématique de réaliser la *Recherche*, une opportunité manquée ou probablement jamais réellement recherchée. Dans ses derniers films, de la *Caduta degli dei* à l'*Innocente*, il n'est pas difficile de constater la plus grande cruauté et violence, l'âpre pessimisme, le goût funèbre de la décomposition du corps qui probablement constituent la preuve, implicite, du manque d'un recul critique qui aurait permis à Visconti, de nous présenter son Proust, et avec lui une image détaillée d'un monde et d'une société par laquelle il était possible d'examiner certains des éléments principaux de la civilisation contemporaine », NT).

et Rocco et de la mort de Nadia) ; une attitude pessimiste et funèbre de plus en plus dominante (essentiellement à partir de *Il Gattopardo*), éloignent Luchino Visconti du monde de son auteur de chevet. « Un film sull'opera di Proust non può che essere proustiano », ³⁰⁷ et, en effet, le style de Visconti est loin de celui de Proust. Quand le cinéaste affirmait au tout début de sa carrière avoir une prédilection envers les grandes constructions narratives des classiques du roman européen, il avouait un penchant pour une narration somme toute assez traditionnelle, pour une disposition linéaire des épisodes romanesques, selon la leçon du roman du dix-neuvième siècle, dont Balzac fut l'initiateur. La narration de Proust, interminable, où les coups de théâtre, les événements exceptionnels, les révélations inattendues sont presque absents, un récit dans lequel sont emboîtés plusieurs autres récits, n'a presque rien en commun avec celle de Visconti, plutôt linéaire. Il faut reconnaître à Visconti l'honnêteté intellectuelle de ne pas avoir tourné un film non proustien tiré de Proust. Toutefois, une si longue familiarité avec la *Recherche* (il l'a lue et relue depuis les années 20) et le temps passé dans la préparation du film ne pouvaient que laisser des traces de plus en plus évidentes dans son œuvre, surtout dans le goût pour les objets qui renvoient à des situations sentimentales liées au passé.

Cela dit, les trois films qui suivent *Vaghe stelle dell'Orsa...*, *La strega bruciata viva* (1967)³⁰⁸, *Lo straniero* (1967), qui nous révèle un inédit Visconti existentialiste, *La caduta degli dei* (1969), un mélange des *Buddenbrook* et de *Macbeth*, n'ont pas grand-chose à voir avec Proust. Le dernier est un exemple du cinéma de la cruauté, une exemplification du goût pour la violence, auquel nous faisons allusion : le cinéaste cumule les aspects les plus cruels de ses personnages, multiplie les meurtres, amplifie la violence : « vera ecatombe di personaggi condannati da un fato inesorabile, simboli del male nella sua totalità »³⁰⁹.

Tout en n'étant pas un film d'annunzian, mais plutôt un habile catalogue d'influences diverses, *La caduta degli dei*, l'histoire de la famille von Essenbeck,

³⁰⁷ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 476, (« Un film tiré de l'œuvre de Proust ne peut être que proustien », NT).

³⁰⁸ Il s'agit d'un court-métrage, épisode du film *Le streghe*.

³⁰⁹ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 487, (« Une vraie hécatombe de personnages condamnés par un destin inexorable, symboles du mal dans sa totalité » , NT).

modelée sur celle des Thyssen, révèle, de la part de Visconti, un penchant vers un décadentisme de bas étage, avec ce mélange de haut et de bas, de Schubert à Marlene Dietrich, des études sérieuses de l'œuvre de Shirer aux revisitations de la Nuit des longs couteaux et des stéréotypes de l'imagerie nazie avec les orgies hétéro et homosexuelles qui deviendront un cliché du piètre cinéma commercial italien des années 70, tout cela collé sur un carton préparatoire qui se voudrait une étude marxiste sur la genèse du nazisme. On y retrouve aussi, pêle-mêle, des imitations des *Démons* de Dostoïevski dans la célèbre scène de la pendaison de la petite Lisa, qui a été violée par Martin von Essenbeck, et des allusions au suicide d'Adolf Hitler et de Eva Braun dans le bunker de la *Kanzlerei* dans la scène de la mort de Friedrich Bruckman et de Sophia von Essenbeck. Sans oublier la scène de l'inceste entre mère et fils, qui reprend un thème déjà abordé dans *Vaghe stelle dell'Orsa*...

Avec *Morte a Venezia*, sorti en 1971, Visconti revient encore une fois à Thomas Mann, après plusieurs projets avortés ou différés. L'adaptation du roman bref est assez fidèle, si l'on excepte le fait que dans le film l'écrivain devient un musicien, tout aussi pour des raisons de spectacle que pour rendre hommage à Gustav Mahler, dont la musique est une composante essentielle du film. Il y a du Thomas Mann, donc, mais aussi du Proust : l'atmosphère du Grand Hotel Des Bains rappelle celle de l'Hôtel de Balbec, fréquenté par l'aristocratie.

On peut observer aussi des liens avec d'Annunzio, qui, lui aussi, avait en plus d'une occasion eu recours à Venise, comme toile de fond de ses œuvres. Venise est une ville qui frappe l'imagination des écrivains décadents : on peut citer Henry James, qui publie *Aspern Papers* en 1888, où il décrit une Venise semblable à celle décrite par Thomas Mann (et Luchino Visconti), une ville « squisitamente putrida » selon les propres mots de Giorgio Bassani, qui a dédié un essai à l'image de Venise dans la littérature, intitulé *Considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura*. Encore, selon l'écrivain ferrarais, « Il d'Annunzio del *Fuoco*, nonché quello, soltanto in apparenza più discreto e intimo, del *Notturmo*, si mostra dopotutto il meno difeso,

il più candidamente e rozzamente proclive a trasformare Venezia nel teatro della propria lussuosa necrofilia »³¹⁰ .

On retrouve Venise dans au moins quatre œuvres de d'Annunzio: *Trionfo della morte, Il fuoco, La nave, Notturmo*. La ville est vue chaque fois sous un angle différent : dans les deux romans, elle constitue l'arrière-plan des vicissitudes des deux surhommes d'annunziens, Giorgio Aurispa et Stelio Effrena. En particulier, dans *Il fuoco*, Venise est décrite principalement comme la ville des grands peintres de la Renaissance (Tiziano, Giorgione, Veronese...), mais surtout comme le lieu qui a « la virtù di stimolare la potenza della vita umana in certe ore eccitando tutti i desiderii sino alla febbre [...] [la] tentatrice più tremenda »³¹¹. Mais Venise est aussi, dans le *Notturmo*, dans les pages consacrées aux funérailles de Giorgio Miraglia, « una città di sogno, una città d'oltremondo, una città bagnata dal Lete e dall'Averno »³¹², pas trop lointaine de celle de Mann et de Visconti.

Luchino Visconti utilise Venise en toile de fond dans deux de ses films : *Senso* et *Morte a Venezia*. Du premier, on retient les scènes situées au Teatro della Fenice et celles qui se déroulent dans le Campo del Ghetto ; dans le second, on y voit une ville assez éloignée des clichés des guides touristiques, comme dans les lignes suivantes, tirées du scénario littéraire du film :

Un grosso topo di fogna, che emerge dalle immondizie annusando qua e là ventre a terra, colpisce d'un tratto l'attenzione di Aschenbach, il quale stava camminando lestamente. [...] Intorno a lui, molta sporcizia. I muri sono tempestate di chiazze lasciate dal disinfettante e di manifesti simili a quello visto alla stazione ferroviaria. Aschenbach appare molto preoccupato : istintivamente è

³¹⁰ Giorgio BASSANI, *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, p. 29 et suiv., (« une ville délicieusement pourrie », « D'Annunzio dans *Le Feu* aussi bien que dans le *Nocturne*, où il se montre qu'apparemment plus discret et plus intime, s'affiche le plus vulnérable, le plus candidement et grossièrement enclin à transformer Venise dans la scène de sa propre luxueuse nécrophilie », NT).

³¹¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 574 (« La vertu de stimuler l'énergie de la vie humaine jusqu'à la fièvre par l'exaltation de tous les désirs. [...] [la] plus redoutable tentatrice », trad. par Georges Hérelle, *Le Feu*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, p. 14).

³¹² Gabriele D'ANNUNZIO, *Notturmo*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni, I*, Milano, Mondadori, 1949, p. 184, (« une ville de rêve, une ville de l'au-delà, une ville baignée par le Léthé et l'Averne », NT).

indotto a portare il fazzoletto al naso e a fuggire. Lascia alle spalle uno svolazzare di carta sporca, avvilita in un turbine dallo scirocco...E la fuga repellente di una frotta di sorci, che strisciano lungo le fondamenta di un vecchio edificio : nude e corrose, come le ha scoperte la bassa marea ³¹³.

comme dans la nouvelle vénitienne de Thomas Mann, où l'on observe, d'après le commentaire de Giorgio Bassani, « l'indéchiffrable intrico di calli afose, di canali, da cui spira lezzo di cadavere e di disinfettante, un labirinto abitato da una sorta di abietto pulviscolo umano » ³¹⁴.

Morte a Venezia n'a rien de verghien, évidemment, très peu de d'annunzien, mais on y trouve un thème que les trois artistes ont abordé : la mort par le désir amoureux. Le personnage du film de Visconti subit le même destin que la Lupa, protagoniste d'une des plus célèbres nouvelles de Verga, et Fra' Lucerta, personnage principal de la nouvelle homonyme de d'Annunzio, tirée du recueil *Terra vergine*. On trouve un thème commun entre les trois auteurs, dont nous nous occupons, là où on ne les attendait pas forcément.

Dans son roman bref, *Der Tod in Venedig (La mort à Venise)* Thomas Mann décrit son personnage à travers ces mots:

³¹³ Extrait du scénario littéraire du film, publié dans AA. VV., *Morte a Venezia*, Bologna, Cappelli, 1971, p. 214, (« Un gros rat d'égout, qui ressort des ordures en renflant ici et là ventre à terre, attire tout à coup l'attention d'Aschenbach, qui était en train de marcher rapidement. [...] Autour de lui, beaucoup de déchets. Les murs sont recouverts de taches laissées par le désinfectant et d'affiches semblables à celle qu'on a vue à la gare. Aschenbach paraît très concerné : d'instinct il est induit à lever son mouchoir au nez et à s'enfuir. Il laisse derrière lui un tourbillon de papier sale, que le sirocco fait tournoyer... Et la fuite répugnante d'un troupeau de souris, qui rampent le long des fondations d'un vieux bâtiment : nues et corrodées, telles que la marée basse les a découvertes », NT).

³¹⁴ Giorgio BASSANI, *Le parole preparate e altri critti di letteratura*, op. cit., p. 29, (« l'enchevêtrement indéchiffrable des ruelles étouffantes de chaleur, de canaux, dont souffle la puanteur des cadavres et de désinfectant, un labyrinthe habité par une sorte de poussière humaine », NT).

»Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher *so* gelebt« - und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust -; »niemals *so*« - und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen.³¹⁵

On retrouve ces mots presque identiques dans le reproche que son ami Alfried (création originale des deux scénaristes du film, Luchino Visconti et Nicola Badalucco, qui s'en servent comme d'une sorte d'alter-ego et de bonne/mauvaise conscience du protagoniste) adresse à von Aschenbach dans le film :

Nel tuo rigoroso moralismo vuoi far quadrare a ogni costo la perfezione delle tue opere con quella del tuo comportamento. Ogni cedimento lo interpreti come una catastrofe, come una contaminazione irreparabile...³¹⁶.

Gustav von Aschenbach est un homme qui approche de la cinquantaine, un musicien (dans la nouvelle de Thomas Mann il est écrivain), un artiste qui vit en suivant les règles dictées par la respectable société bourgeoise auxquelles il s'est facilement conformé, qui pendant un séjour à Venise perd la tête pour un jeune adolescent polonais.

Fra' Lucerta est un religieux de 35 ans qui, après une adolescence dont il se souvient comme d'« una striscia di sereno fiammante »³¹⁷, diventa « cupo solitario

³¹⁵ Thomas MANN, *Der Tod in Venedig*, in *Frühe Erzählungen 1893-1912*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2004, p. 509, (« Voyez-vous, Aschenbach a toujours vécu comme ça », et sa main gauche faisait le poing « jamais comme ça » et il laissait pendre négligemment sa main ouverte sur le bras du fauteuil. », trad. par Philippe Jaccottet, *La mort à Venise*, Genève, Cercle du Bibliophile, s. d., p. 48.

³¹⁶ Extrait du scénario littéraire du film, publié dans *Morte a Venezia, op. cit.*, p. 199, (« Ton éthique rigide t'impose un comportement aussi parfait que tes oeuvres. Tout faux-pas est une déchéance entraînant une souillure indélébile... », NT).

³¹⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine in Prose di romanzi, II.*, *op. cit.*, p. 38, (« une bande sereine et lumineuse », *Frère Léopard*, traducteur non mentionné, in *Le livre des vierges*, Paris, J. Tallandier, 1911, p. 233).

pensoso »³¹⁸ à cause de l'éducation répressive qu'il a reçue à l'école du couvent des moines.

Après la mort de son père, ayant déjà perdu sa mère, il est contraint de rentrer dans les ordres et il perd la tête pour une jeune fille, nommée Mena.

La Lupa, la Louve, est une femme qui a dépassé la trentaine, qui vit de manière précaire de petits travaux occasionnels dans les champs. Elle vit avec sa fille d'un père inconnu ; elle aussi perd la tête pour un jeune manœuvre agricole, nommé Nanni.

Ces trois personnages, apparemment si différents l'un de l'autre, ont en commun la même destinée : mourir de désir pour quelqu'un que la société, la religion, les traditions empêchent d'aimer.

Gustav von Aschenbach, pendant ses brèves vacances à Venise, est frappé dans le hall de l'Hotel des Bains par la beauté de Tadzio, qui selon la description des scénaristes :

non ha più di quattordici anni. Il volto pallido e gentilmente assorto, incorniciato dai capelli biondo miele, la linea schietta del naso, la vezzosa bocca, l'espressione soave e divina di gravità, ricordano le sculture greche dell'epoca aurea. Alla pura compiutezza dell'aspetto si unisce una grazia così rara che Aschenbach non può fare a meno di ammirare questo capolavoro della natura. Il ragazzo ha un passo lento e lieve, superbo e leggiadro ³¹⁹.

un éphèbe qui, par l'âge et quelques détails physiques, rappelle le très jeune amant du duc d'Ofena, personnage d'une autre nouvelle de d'Annunzio : « esile come una fanciulla; aveva un volto femineo, a pena a pena ombrato d'una lanugine

³¹⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine* in *Prose di romanzi. II., op. cit.*, p. 39, (« sombre, silencieux, pensif », *Frère Lézard*, in *Le livre des vierges, op. cit.*, p. 234).

³¹⁹ Extrait du scénario littéraire du film, publié dans AA. VV., *Morte a Venezia, op. cit.*, p. 183, (« Il n'a pas plus de quatorze ans. La pâleur, la grâce sévère de son visage encadré par de boucles blondes comme le miel, son nez droit, sa bouche aimable, sa gravité expressive et quasi divine, tout cela faisait songer à la statuaire grecque de la grande époque, et malgré leur classicité les traits avaient un charme si personnel, si unique, qu'Aschenbach ne se souvenait d'avoir vu ni dans la nature ni dans les musées une si parfaite réussite/. Le garçon a un pas lent et léger, hautain et gracieux », NT).

bionda; i capelli alquanto lunghi, bellissima la bocca, une voix acuta di castrato »³²⁰ et, en même temps, Aldo Lunati, le frère d' Isabella Inghirami, protagoniste de *Forse che si forse che no*. À propos de ce dernier, d'Annunzio dit que « la forma della sua fronte su l'arco dei sopraccigli era simile a quella dei giovini immortali ; e chi la guardava non poteva cessare di guardarla, ché involontariamente risaliva di continuo a quella perfezione»³²¹.

Fra' Lucerta est en proie au désir pour Mena, « una ragazzona bruna »³²², avec une poitrine généreuse, qui ramène les souvenirs du moine à son amour d'adolescent, jamais oublié, aux premiers émois érotiques provoqués par Maria, la première jeune fille qui a éveillé ses sens.

La Lupa, après avoir fait des ravages parmi les fils et les maris des femmes du pays, fait perdre la tête à un curé, tombe amoureuse d'un jeune qui fait les foins avec elle dans les champs, « bello come il sole e dolce come il miele » au point qu'elle se sent « ardere le carni sotto al fustagno del corpetto »³²³. Pour le garder à ses côtés, elle impose à Nanni et à sa fille de se marier et d'aller vivre avec elle, chez elle. Elle arrive à le séduire et à provoquer le désir du mari de sa fille et du père de ses neveux contre son gré.

Von Aschenbach ne cherche pas vraiment à séduire Tadzio : entre les deux se développe un rapport ambigu, fait de rencontres, plus ou moins fortuites, dans les

³²⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *La morte del duca d'Ofena* in *Le novelle della Pescara* in *Prose di romanzi, I. op. cit.*, p. 214-215, (« Il était frêle comme une jeune fille. Il avait un visage féminin à peine ombré d'un duvet blond, une assez longue chevelure, une très belle bouche, une voix aiguë de castrat », *La mort du duc d' Ofena*, trad. par Maryvonne Monnet, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969, p. 6).

³²¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Forse che si forse che no* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 37, (« la forme de son front sur l'arc des sourcils était semblable à celle des jeunes Immortels; et ceux qui la regardaient ne pouvaient pas cesser de le regarder, car involontairement, ils remontaient toujours à cette perfection », *Forse che si forse che no, op. cit.* p. 45-46).

³²² Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine* in *Prose di romanzi, II., op. cit.*, p. 38, (« cette forte fille brune, *Frère Léopard*, in *Le livre des vierges, op. cit.*, p. 233).

³²³ Giovanni VERGA, *La lupa* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle, op. cit.*, p. 197, (« à sentir la chair qui vous brûle sous la futaine du corsage » , *La louve* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes, op. cit.*, p. 62).

parties communes du Des Bains (la salle à manger, le hall, l'ascenseur, le parc) et dans les 'calli' de Venise.

Visconti insiste, à force de zooms, sur l'ambiguïté de ce rapport bâti essentiellement sur des regards, tout en ayant déclaré vouloir porter à l'écran « una creatura senza ombra di ambiguità, di estrema pulizia e purezza »³²⁴, tandis que dans le roman de Mann l'ambiguïté de la relation entre les deux personnages est, à notre avis, beaucoup plus nuancée et presque unilatérale. La plupart des commentateurs du film voit dans l'attitude de l'adolescent, au mieux, conscience et complicité (par exemple dans la scène de l'ascenseur et de la rencontre à la plage quand Tazio voltige entre les poteaux de la plage de l'hôtel) ; au pire, il est considéré « una checchina lasciva »³²⁵, que le musicien aurait pu, sans trop d'efforts, convaincre de coucher avec lui.

Mena, par contre, semble éprouver une indifférence absolue pour Fra' Lucerta, à cause probablement du fait de sa condition de moine, de la différence d'âge, mais, surtout du manque d'attraits, même si d'Annunzio ne s'attarde pas sur les caractéristiques physiques. Mena et ses amies se moquent de lui pour la tonsure, la calvitie (« e che luna! »³²⁶) et Fra' Lucerta ressent une sorte de déchirure dans son cœur.

Nanni est un jeune homme, qui ne résiste pas trop longtemps à la tentation représentée par la voracité sexuelle et par l'impétueuse sensualité de la Lupa (« con le sue labbra rosse, [...] con gli quegli occhi da satanasso »³²⁷, « che [...] facevano perdere l'anima ed il corpo »³²⁸). La Lupa, contrairement au musicien de Munich et au moine abruzzais, ne serre pas les doigts de ses mains, laisse libre cours à ses

³²⁴ Lietta TORNABUONI, *Visconti tra Mann e Proust*, « La Stampa », 3 marzo 1970, p. 7, « une créature sans aucune ombre d'ambiguïté, d'une extrême droiture et pureté », NT).

³²⁵ Oreste DEL BUONO, *Thomas Mann carrozzato da Visconti*, « L'Europeo », 16 marzo 1971, p. 11, (« une petite tapette lascive », NT).

³²⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine in Prose di romanzi. II.*, op. cit., p. 40.

³²⁷ Giovanni VERGA, *La lupa in Vita dei campi in Tutte le novelle*, op. cit., p. 196, (« avec ses lèvres rouges [...] ses yeux de possédée », *La louve in Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 61).

³²⁸ Giovanni VERGA, *La lupa in Vita dei campi in Tutte le novelle*, op. cit., p. 199, (« qui [...] faisaient perdre l'âme et le corps », *La louve in Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 65).

désirs et réussit sans trop de difficultés dans son entreprise de séduction, en brisant les tabous et les interdits religieux et sociaux. Elle s'adresse effrontément à Nanni, en lui déclarant son désir : « te voglio! Te che sei bello come il sole, e dolce come il miele. Voglio te! »³²⁹.

La Lupa, selon les mots de Verga, a « un passo randagio »³³⁰, et, comme un animal errant, ne respecte pas les lois de la société, libre comme elle est des conventions qui gâchent la vie de von Aschenbach et de Fra' Lucerta. Von Aschenbach, par contre, meurt du respect des règles de sa classe sociale. À son ami Alfried qui lui reproche d'être un rigoureux moraliste, von Aschenbach réplique: « - Io sono contaminato... Sono perduto, perduto »³³¹.

Et Alfried de lui répondre: « Magari lo fossi! Potere essere debitore verso i propri sensi di una condizione irrimediabilmente corrotta e malata. Che gioia per un artista! »³³².

Von Aschenbach n'arrive pas à franchir la limite imposée par la respectabilité bourgeoise. Il le voudrait; il voudrait lui aussi, comme l'on peut lire dans la nouvelle de Mann, être la proie de « eine Ermutigung lichtscheuer und antisozialer Triebe, die sich in Unmäßigkeit, Schamlosigkeit und wachsender Kriminalität bekundete »³³³, qui s'étendent dans Venise frappée par le choléra.

Il arrive aussi à éprouver du dégoût pour son corps déclinant, à désirer d'être plus séduisant et de paraître plus jeune, avec la complicité du coiffeur du Des Bains. Visconti, à partir du début du film, nous montre un Dirk Bogarde, qui à l'époque avait exactement 50 ans, vieilli, qui paraît plus vieux que son âge réel. D'ailleurs,

³²⁹ Giovanni VERGA, *La lupa* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, op. cit., p. 198, (« - C'est toi que je veux ! Toi, qui es beau comme le soleil et doux comme le miel. Je te veux ! » , *La louve* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 62).

³³⁰ Giovanni VERGA, *La lupa* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, op. cit., p. 196, (« un pas errant » , *La louve* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 61).

³³¹ Extrait du scénario littéraire du film, publié dans AA. VV., *Morte a Venezia*, op. cit., p. 199, (« Je suis contaminé...Je suis perdu, perdu... », NT).

³³² *Ibid.*, (« Si seulement tu l'étais! Pouvoir être débiteur envers ses propres sens d'une condition irrémédiablement corrompue et malade ! Quelle joie pour un artiste ! », NT).

³³³ Thomas MANN, *Der Tod in Venedig*, op. cit., p. 580 , (« Un réveil d'instincts ténébreux et antisociaux, qui se traduit par toutes sortes d'excès, de scandales, et par un accroissement de la criminalité », *La mort à Venise*, op. cit., p. 176).

Thomas Mann disait de Von Aschenbach que, encore jeune, il voulait ardemment vieillir avant l'âge. La tentative de rajeunir est vouée à l'échec : von Aschenbach transforme son visage en un ridicule masque de clown en arrivant à ressembler au répugnant vieil homme poudré qu'il rencontre sur le bateau qui l'emmène à Venise.

Le moine de d'Annunzio, après une adolescence sereine, paie le prix de l'éducation répressive qu'on lui a imposée au couvent. « La fede era per lui una febbre, gli dava la vertigine e l'allucinazione. [...] Quando il sangue e la carne gli si ribellavano sotto la tonaca, si gettava lì davanti a quel suo Cristo nero contorcendosi come una serpe rotta nella schiena »³³⁴. Au coeur de sa passion pour Mena, la chair et le sang, trop longtemps maîtrisés, « insorgevano terribili e imperiosi come due schiavi inferociti ad affermare il loro diritto »³³⁵.

La Lupa et Fra' Lucerta n'ont pas à recourir à des travestissements et à des artifices : ils sont des gens simples, pas des intellectuels. La Lupa peut compter sur sa sensualité; Fra' Lucerta ne pense absolument pas modifier son apparence pour taper dans l'oeil à Mena; d'ailleurs, il ne semble pas disposer d'un grand potentiel de moyens de séduction: il a des yeux qui semblent avoir été volés à un chat sauvage; « e lui, tutto intero, pareva una figura balzata fuori da una delle terribili tele di Gerolamo Bosch »³³⁶ (on pense aussi à des images de moines et de saints dans les tableaux d'El Greco): « lungo magro rigido, nella tonaca grigia su cui si ergeva la grossa testa calva, contornata dalla barba bruna »³³⁷.

Fra' Lucerta ne semble pas, en aucun cas, considérer la possibilité de pouvoir aimer Mena; d'Annunzio ne lui octroie pas ce qu'Emile Zola a permis à l'abbé Mouret, protagoniste du roman *La faute de l'abbé Mouret* (1876), qui est le modèle

³³⁴ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine in Prose di romanzi, II., op. cit.*, p. 39, (« La foi pour lui était une fièvre qui lui donnait le vertige et le délire. Quand son sang et sa chair se révoltaient sous la robe de bure, il se jetait aux pieds du Christ, en se tordant comme un serpent dont les reins sont brisés », *Frère Léopard*, in *Le livre des vierges, op. cit.*, p. 234-235).

³³⁵ *Ibid.*, (« sa chair et son sang, [...] se révoltaient maintenant, terribles et impérieux, comme deux esclaves décidés à affirmer leur droit », *Frère Léopard*, in *Le livre des vierges, op. cit.*, *ibid.*).

³³⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine in Prose di romanzi, II., op. cit.*, p. 35, (« Et lui-même tout entier semblait une figure arrachée à une de ces terribles toiles de Jérôme Bosch », in *Le livre des vierges, op. cit.*, p. 232).

³³⁷ *Ibid.*, (« Grand, maigre, raide, dans son froc gris, d'où sortait sa grosse tête chauve, entourée d'une barbe blanche », *ibid.*).

évident du moine d'annunzian, c'est-à-dire la possibilité, même provisoire, de pouvoir aimer une femme.

Comme on peut le remarquer, les trois personnages n'ont pas beaucoup en commun : ce qui les unit est une profonde solitude qui est, au fond, la cause, somme toute assez banale, de leurs infatuations.

Von Aschenbach, dans le film de Visconti, a eu une femme et une fille, qui sont mortes ; à Venise il est seul, à la différence des autres hôtes du Grand Hôtel ; il ne fréquente personne. Les scénaristes lui attribuent un ami, Alfried, qui toutefois fait partie de sa vie précédente. La Lupa, nous dit Verga, est « sola come una cagnaccia »³³⁸, seule comme une mauvaise chienne ; Fra' Lucerta, quinze ans après son ordination, « restò solo nel convento; gli lasciarono la sua cella e quel pezzo di terra dietro la chiesa. Allora furono suoi amici i fiori dei campi e le rondini delle tettoie »³³⁹. Les trois personnages, au moment où se situe le début de la narration, se trouvent dans une situation d'isolement et de fragilité émotionnelle qui les amène à adresser leur désir d'amour à un autre être humain, qui peut être doté d'une grande beauté et d'une forte sensualité, comme dans le cas de Mena et de Nanni ou évanescents, au point de paraître davantage une projection du désir qu'une personne en chair et en os, comme dans le cas de Tadzio, qui « è il tentativo di materializzare nella realtà l'ideale primitivo di bellezza, quello dei Greci » plutôt que l'objet d'une passion homosexuelle sénile³⁴⁰.

Si toutes les familles heureuses sont heureuses de la même façon, toutes les personnes, malheureuses par amour, meurent peut-être de la même façon : les trois personnages s'éteignent après un ultime soupir, adressé à l'objet de leur désir.

³³⁸ Giovanni VERGA, *La lupa* in *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, op. cit., p. 196 (« seule comme une mauvaise chienne », *La louve* in *Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes*, op. cit., p. 61).

³³⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine* in *Prose di romanzi. II.*, op. cit., p. 39, (« il resta seul au couvent; on lui laissa sa cellule et le bout de terre derrière l'église. Alors il eut pour amies les fleurs des plates-bandes et les hirondelles des toits. », *Frère Léopard* in *Le livre des vierges*, op. cit., p. 235).

³⁴⁰ Lino MICCICHÉ, *La Morte a Venezia di Mann: passione in quanto turbamento e degradazione*, dans *Morte a Venezia*, op. cit., p. 64-65, (« qui est la tentative de matérialiser dans la réalité l'idéal primitif de beauté, celui des Grecs », NT).

Aschenbach meurt (de choléra?) sur la plage du Lido de Venise, après avoir contemplé une dernière fois l'adolescent qui

solleva le mani che vanno a stringere i braccioli della sdraio. Compie un ultimo vano sforzo per sollevarsi, guarda davanti a sé, fa una sorridente smorfia. Leggermente spinto in avanti alza il braccio sinistro e tende la mano davanti a sé, verso Tadzio³⁴¹.

Von Aschenbach meurt tout seul dans une aube blême, sur la plage déserte, abandonnée par les touristes, qui fuient l'épidémie. Sa mort, toutefois, n'a rien de tragique : le dernier regard est adressé à l'être aimé, qui lui désigne le ciel :

Laggiù, sul banco di sabbia, oltre il biancheggiante gomito di mare, sembra che il ragazzo sorrida, e distaccando la mano dall'anca, indichi un punto lontano, nell'orizzonte³⁴².

La mort de la Lupa aussi, pourtant violente et sanguinaire, relève, au fond, de sa propre volonté et coïncide avec l'aboutissement de son désir. La protagoniste de la nouvelle de Verga va à la rencontre de Nanni, armé d'une hache, et

non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri³⁴³.

³⁴¹ Extrait du scénario tiré du film, publié dans AA. VV., *Morte a Venezia, op. cit.*, p. 313, (« Il lève les mains qui vont serrer les accoudoirs de la chaise longue. Il fait un dernier, vain effort pour se lever, il regarde devant lui, grimace tout en souriant. Un peu penché en avant, il lève le bras droit, en direction de Tadzio », NT).

³⁴² Extrait du scénario littéraire du film, publié dans AA.VV., *Morte a Venezia, op. cit.*, p. 235, (« Là-bas, sur le banc de sable, au-delà du coude de mer blanchissant, le garçon paraît sourire, et, levant sa main de la hanche, indiquer un point dans le lointain, à l'horizon », NT).

³⁴³ Giovanni VERGA, *La lupa in Vita dei campi in Tutte le novelle, op. cit.*, p. 201, (« Elle ne recula pas d'un pouce, ne baissa pas les yeux, elle continua de marcher à sa rencontre, les bras chargés de pavots rouges et le dévorant de ses yeux noirs », *La louve in Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes, op. cit.*, p. 65).

Comme von Aschenbach, la femme meurt avec dans ses yeux l'image de celui qu'elle aime, avec, dans ses mains, des fleurs rouges, rouges comme l'air rouge du tomber de soleil pendant lequel Mena, dans la nouvelle de d'Annunzio, passe en chantant avec ses camarades.

La mort de Fra' Lucerta est de loin la plus pathétique et la plus déchirante. Il ne voit pas Mena en mourant, il en entend le chant de loin : si Visconti et Verga insistent sur les regards, sur la vue, d'Annunzio met davantage l'accent sur l'ouïe.

Dalla finestretta aperta veniva a buffi un canto lontano. Il povero frate tese l'orecchio e il cuore gli picchiava nel petto come un martello. [...] Si rizzò su dalle tavole con uno sforzo sovrumano, si resse contro il muro ; la luce del tramonto gli percolava sul viso.

Il canto si avvicinava, si avvicinava con quel *mi* lungo, carezzevole, sfumato ; l'infermo raccolse tutte le estreme forze, e tentò di sporgere la testa fuori.

- Me...na!³⁴⁴

Avant de mourir, Fra' Lucerta voit encore une fois une lumière, tandis que dans le rouge du coucher du soleil on entend une autre strophe de la chanson de Mena.

L'analyse comparée des trois textes réserve quelques surprises, principalement le fait que le plus transgressif des trois n'est pas celui que l'on attendrait. Le conservateur Verga nous raconte l'histoire d'une femme qui assouvit son désir pour un homme plus jeune qu'elle, le mari de sa fille, à tout prix, même celui de la mort, tandis que d'Annunzio (exception faite pour la conclusion de *La morte del duca d'Ofena*) et Visconti, qui n'ont jamais caché leur penchant pour le scandale, paraissent bien plus réticents et n'ont pas le courage de briser les tabous.

³⁴⁴ Gabriele D'ANNUNZIO, *Fra' Lucerta*, in *Terra vergine* in *Prose di romanzi: II., op. cit.*, p. 41, (« Un chant lointain entrait par la petite fenêtre ouverte. Le pauvre moine tendit l'oreille et le cœur lui battit comme un marteau dans la poitrine. Par un effort surhumain, il se redressa sur sa couche et s'appuya contre le mur ; les rayons du soleil couchant lui frappèrent le visage. Le chant s'approchait, s'approchait avec ce *la* [sic] prolongé, caressant, fluide ; le malade réunit ses dernières forces et essaya de regarder dehors », *Frère Léopard*, in *Le livre des vierges, op. cit.*, p. 240).

Le Roi et le Professeur

8.1 Ludwig et ses ancêtres

Dans le roman *Le vergini delle rocce*, publié en 1895, d'Annunzio propose une sorte de manifeste politique du surhomme, qui devrait être généré par le protagoniste du livre, Claudio Cantelmo. Dédaigneux de la société bourgeoise contemporaine, il voudrait procréer le futur Roi de Rome, dont la mission sera de guider l'Italie vers un nouveau destin d'empire mondial. Il recherche ainsi la femme avec laquelle engendrer le futur sur-homme dans une ancienne famille de la noblesse bourbonnienne parmi les trois filles du Prince Capece Montaga.

Dans la première partie du roman, Cantelmo illustre son programme politique : il affirme ne pas vouloir être seulement un poète, un esthète, mais aussi un homme d'action (on y reconnaît facilement certains détails de la vie de l'écrivain abruzzais). Il polémique violemment contre l'obsession pour l'argent et l'esprit des affaires de la nouvelle bourgeoisie romaine et, en même temps, il s'élève contre la démocratie et l'égalitarisme qui se diffusent dans la société italienne de fin de siècle. L'aristocratie doit rétablir son ancien pouvoir sur la société et imposer une brutale domination aux masses populaires, qui doivent à nouveau constituer le réservoir

d'esclaves et de guerriers dont aura besoin le nouvel empire. Pour ce faire, il se propose d'emmener à la perfection dans sa personne les caractères de la race latine, illustrer sa vision du monde dans une parfaite œuvre d'art et transférer le meilleur de sa lignée dans un fils, le futur Roi de Rome.

Pendant une conversation avec le Prince Luzio Montaga, qui porte sur la déchéance de la monarchie en Europe, Claudio Cantelmo s'arrête sur la figure du Roi Louis de Bavière, qui au moment de la narration est encore vivant :

V'ha però un'anima veramente regale, e voi forse avete potuto considerarla da presso : è della stirpe di Maria Sofia. Quel Wittelsbach mi attrae per l'immensità del suo orgoglio e della sua tristezza. I suoi sforzi per rendere la sua vita conforme al suo sogno hanno una violenza disperata. Qualunque contatto umano lo fa fremere di disgusto e di collera ; qualunque gioia gli sembra vile se non sia quella che egli stesso imagina. Immune da ogni tossico d'amore, ostile a tutti gli intrusi, per molti anni egli non ha comunicato se non con i fulgidi eroi che un creatore di bellezza gli ha dato a compagni in regioni supraterrrestri. Nel più profondo dei fiumi musicali egli estingue la sua sete angosciata del Divino, e poi ascende alle sue dimore solitarie ove sul mistero delle montagne e dei laghi il suo spirito contemporaneo crea l'inviolabile regno che solo egli vuol regnare. Per questo sentimento infinito della solitudine, per questa facoltà di poter respirare su le più alte e più deserte cime, per questa consapevolezza d'essere unico e intangibile nella vita, Luigi di Baviera è veramente un Re ³⁴⁵, ma Re di sé medesimo e del suo sogno. Egli è incapace di imprimere la sua volontà su le moltitudini e di curvarle sotto il giogo della sua Idea ; egli è incapace di ridurre in atto la sua potenza interiore. Nel tempo medesimo egli appare sublime e puerile. Quando i suoi Bavari si battevano contro i Prussiani, egli era ben lungi dal campo di battaglia : nascosto in una delle sue isolette lacustri, obliava l'onta sotto uno di quei ridicoli travestimenti ch'egli usa per favorire le sue belle illusioni. Ah, meglio sarebbe per lui, piuttosto che frapporte tra la sua maestà e i suoi ministri un paravento, meglio sarebbe raggiungere infine il meraviglioso impero notturno cantato dal suo Poeta ! E' incredibile ch'egli non si sia già partito dal mondo, trascinato dal volo delle sue chimere...³⁴⁶

³⁴⁵ Cf. Paul VERLAINE, *A Louis II de Bavière*, v. 1 in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 300 : « le seul vrai roi de ce siècle ».

³⁴⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce* in *Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 530-531, (« Cependant il existe une âme vraiment royale, et peut-être avez-vous pu l'observer de près : elle est de la lignée de Marie Sophie. Ce Wittelbachs m'attire pour l'immensité de son orgueil et de sa tristesse. Ses efforts pour rendre sa vie conforme à son rêve ont une violence désespérée. Tout contact humain le fait frémir de dégoût et de colère : toute joie lui semble vile, si elle n'est pas celle qu'il a lui même imaginée. Indemne de tout poison d'amour, hostile à tous les intrus, il n'est entré en communion durant des années qu'avec les splendides héros qu'un créateur de beauté lui a donnés comme

Louis II ressemble à un personnage d'un roman de d'Annunzio, dans ses vains efforts pour rendre sa vie conforme à ses rêves. Claudio Cantelmo non plus n'arrivera pas, au terme du roman, à concrétiser son rêve d'engendrer le Roi de Rome. Il devra constater que les trois filles du Prince sont minées par le spectre de la folie, qui hante les descendants de la famille Capece Montaga et qu'elles sont pourtant inaptes à donner naissance à qui que ce soit. Pour citer un autre exemple, le protagoniste de *Trionfo della morte*, Giorgio Aurispa, qui vise la perfection d'une vie spirituelle fondée sur la maîtrise de soi et sur la capacité de se suffire à soi-même, face au constat que la fascination qu'exerce sur lui sa maîtresse, Ippolita Sanzio, l'empêche de réaliser son rêve, se suicide avec elle. Si l'on tient compte du fait que les personnages masculins des œuvres de d'Annunzio ont tous des points en commun avec leur auteur, on peut constater que Louis II partage avec l'écrivain abruzzais l'immensité de l'orgueil et la conscience d'être unique ; par contre, il essaiera, quoique sans succès, « d'imprimere la sua volontà sulle moltitudini », d'imprimer sa volonté sur les multitudes, après l'expédition de Fiume, avant que Mussolini ne lui ravisse la place de Duce d'Italie.

Luchino Visconti dédie un film entier à Ludwig, un film-fleuve de la durée de 264 minutes, qu'il tourne après avoir renoncé, temporairement, pense-t-il, à réaliser le projet d'adaptation de la *Recherche*. Ludwig, interprété par Helmut Berger, à 18 ans est proclamé Roi de Bavière. Il accueille dans sa cour Richard Wagner, qui profite des largesses de son mécène, malgré l'opposition de la cour et des Bavares.

compagnons dans des régions supraterrrestres. C'est au plus profond des fleuves musicaux qu'il étanche sa soif anxieuse du Divin ; puis il remonte à ses demeures solitaires, et là, sur le mystère des montagnes et des lacs, son esprit crée l'inviolable royaume où il veut régner seul. Par cet amour infini de la solitude, par cette faculté de pouvoir respirer sur les cimes les plus hautes et les plus désertes, par cette conscience d'être unique et intangible dans sa vie, Louis de Bavière est vraiment un Roi, mais Roi de lui-même et de son rêve. Il est incapable d'imprimer sa volonté aux multitudes et de les courber sous le joug de son Idée ; il est incapable de traduire en acte sa puissance intérieure. Il apparaît tout à la fois sublime et puéril. Lorsque ses Bavares se battaient contre les Prussiens, il était bien loin du champ de bataille ; caché dans une de ses petites îles lacustres, il oubliait la honte sous un de ces ridicules travestissements qui lui servent à favoriser ses belles illusions. Ah ! Mieux vaudrait pour lui, plutôt qu'interposer un paravent entre sa majesté et ses ministres, mieux vaudrait enfin rejoindre le merveilleux empire nocturne chanté par son Poète ! C'est chose incroyable qu'il ne soit point déjà parti de ce monde, entraîné par le vol de ses chimères... », trad. par Georges Hérelle, *Les vierges aux rochers*, 1897, Paris, Calmann-Lévy, p. 288-289).

Entretiens, Ludwig s'éprend d'une passion idéalisée pour sa cousine Elisabeth, impératrice d'Autriche, qui tente sans succès de le marier avec sa sœur Sophie. En 1866 Ludwig essaie vainement de s'opposer à la guerre franco-prussienne et quitte Munich pour se réfugier dans le château de Berg où il laisse libre cours à ses excentricités. Après la capitulation de la Bavière, le Roi, tout en entretenant une relation avec un valet, annonce ses fiançailles avec Sophie, qui se révèlent une pure formalité et qui seront annulées. Le Roi, amer et vieilli, se réfugie dans ses châteaux et dans son monde artificiel et s'entiche de l'acteur Kainz, qui, comme Wagner, profite de la générosité du Roi, tout en se lassant aussitôt de ses attentions. Une délégation est envoyée pour le destituer en tant que malade mental ; Ludwig est fait prisonnier. Dans la nuit du 13 juin 1886 son médecin l'accompagne pour une promenade ; ils sont retrouvés morts sur les rivages d'un lac.

L'attention de Visconti pour le Roi de Bavière a plusieurs motifs : d'abord l'intérêt pour l'histoire de l'Allemagne, accru après la considérable œuvre de documentation liée au tournage de *La caduta degli dei*, qui l'a amené à visiter les lieux où a vécu le Roi, mais surtout la fascination que ce personnage a toujours exercé sur lui, comme sur d'autres artistes et intellectuels attirés par les esthètes et les décadents (citons, parmi les autres, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Thomas et Klaus Mann). Le choix de ce roi excentrique constitue aussi l'énième preuve du repli sur le passé, fortement revendiqué par Visconti :

Ludwig è un personaggio eccezionale, affascinante, e un autore cerca sempre di raccontare le personalità che escono dalla norma. Seguendo la vita di Ludwig inoltre si scoprono importanti elementi della condizione economica, politica e sociale dell'Europa di quel tempo. Ci sono le guerre del '66 e del '70. La Baviera scompare come stato a sé. Nasce l'impero germanico e la potenza di Bismarck. Ludwig è il grande sconfitto. [...]

Sono stato giovane anch'io e ho fatto *La terra trema*, *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli*. Adesso sono troppo vecchio per affrontare i problemi di una realtà che non conosco appieno: sono in un'età in cui gli impiegati sono in pensione, lavoro ancora, ma soltanto perché mi diverte e mi è necessario. Penso che ai giovani spetti raccontare il loro tempo. A noi, come a Fellini e a Antonioni,

sia concesso fare un altro cinema, non certo un cinema evasivo, ma quello che sentiamo più consono a noi: è una libertà che ci siamo conquistata, credo.³⁴⁷

En réalité dans le film on ne découvre pas d'importants éléments de la condition économique, politique et sociale de l'Europe de la deuxième moitié du XIXème siècle : il s'agit là d'un film sur Ludwig, sur une personne solitaire, dont les rêves ont été écrasés par la réalité. Et Luchino Visconti est, comme Ludwig et comme Claudio Cantelmo, l'héritier d'une famille qui a eu un long et glorieux passé³⁴⁸. En concentrant son attention sur un Roi, dont la vie n'a rien de conventionnel ni de royal, comme on l'entend communément, qui a consacré sa vie à la recherche de la gloire et de la perfection dans l'art, tiraillé entre l'abîme et le sublime, il a voulu probablement parler de lui-même et de la solitude de l'artiste. Le roi bavarois et le comte milanais au fond se ressemblent dans ce qu'ils ont renoncé, à différents âges de leurs vies, à s'occuper de société et de politique. Visconti est lui aussi un homme du dix-neuvième siècle, comme il l'a démontré dans ses films en costumes : *Senso*, *Il Gattopardo*, *Ludwig* et *L'innocente*. Comme Ludwig il ne se sent pas à l'aise dans l'époque où le destin l'a placé. Ils ont aussi en commun le désir de contribuer à rendre le monde plus beau, par le biais d'autres personnes, en tant que mécènes ou collectionneurs, de Richard Wagner pour l'un, du peintre Galileo

³⁴⁷ Lilians MADEO, *Visconti: il mio diritto al passato*, « La Stampa », n. 21 giugno 1972, p. 7, (« Ludwig est un personnage singulier, fascinant, et un auteur essaie toujours de raconter des personnalités anormales. Si on examine, en outre, la vie de Ludwig, on découvre des éléments importants concernant la situation politique et sociale de l'Europe de l'époque. Les guerres de 66 et de 70 sont en cours. La Bavière n'est plus un Etat autonome. L'empire allemand et le pouvoir de Bismarck s'imposent. Ludwig est le grand perdant. [...]

Moi aussi, j'ai été jeune et j'ai réalisé *La terra trema*, *Ossessione*, *Rocco e i suoi fratelli*. Maintenant je suis trop âgé pour faire face aux problèmes d'une réalité que je ne connais pas parfaitement : je suis à un âge où les employés sont à la retraite, je continue à travailler, mais seulement parce que cela m'amuse et il faut que je le fasse. Je pense que c'est aux jeunes de raconter leur moment. Comme à Fellini et à Antonioni, qu'il nous soit accordé la possibilité de faire un autre genre de cinéma, sûrement pas un cinéma d'évasion ; mais celui que nous ressentons au fond de nous: je crois qu'il s'agit d'une liberté que nous avons gagnée », NT).

³⁴⁸ La famille Visconti et la famille des Wittelsbach ont leurs origines au dixième siècle ; le plus ancien des ancêtres cité par Claudio Cantelmo est Alessandro, comte de Volturara, dont le portrait avait été peint par Leonardo da Vinci, entre 1493 et 1494, dans la période de la domination des Sforza à Milan.

Chini pour l'autre, ou par eux-mêmes, avec les châteaux en Bavière ou les films et les mises en scène.

Un des personnages principaux du film est le musicien Richard Wagner, idole du Roi, qui lui a consacré une partie de sa fortune et qui lui a permis de réaliser plusieurs de ses projets, entre autres la composition de la Tétralogie et la construction du *Festspielhaus* de Bayreuth. Le compositeur, tout en étant un des musiciens préférés de Visconti, qui lui antéposait toutefois Mozart, et dont les œuvres constituent une composante importante dans son parcours intellectuel (*La caduta degli dei* aurait dû avoir le titre wagnérien de *Götterdämmerung*), est dépeint dans le film comme un personnage somme toute assez mesquin, obsédé par l'argent, imbu de soi-même : une sorte de caricature. En plus, parmi les mises en scène de Visconti, on ne compte aucun opéra de Wagner.

Le compositeur occupe une place importante dans l'œuvre de d'Annunzio et, en particulier, dans le roman *Il fuoco*. Si Claudio Cantelmo dans *Le vergini delle rocce* est l'alter ego de l'écrivain, pour ce qui concerne ses idées politiques, Stelio Èffrena, le personnage principal de *Il fuoco*, est son alter-ego en tant qu'artiste, dans le sens que les deux hommes représentent son *ideal tipo*, celui qu'il voudrait être et que, dans un certain sens, il est devenu par la suite, c'est-à-dire l'Italien le plus influent dans le domaine politique et littéraire du début du vingtième siècle. D'Annunzio et Wagner se ressemblent dans ce que le langage de deux artistes vise à forcer les limites de la parole et du son. Stelio Èffrena- D'Annunzio voudrait créer une Bayreuth italienne, où représenter son propre *Gesamtkunstwerk*, une œuvre d'art totale où coexisteraient *Wort Ton und Drama* :

L'opera di Riccardo Wagner [...] è fondata su lo spirito germanico, è d'essenza puramente settentrionale. La sua riforma ha qualche analogia con quella tentata da Lutero. Il suo drama non è se non il fiore supremo del genio d'una stirpe, non è se non il compendio straordinariamente efficace delle aspirazioni che affaticarono l'anima dei sinfoneti e dei poeti nazionali, dal Bach al Beethoven, dal Wieland al Goethe. Se voi immaginaste la sua opera su le rive del Mediterraneo, tra i nostri chiari olivi, tra i nostri lauri svelti, sotto la gloria del cielo latino, la vedreste impallidire e dissolversi. Poiché- secondo la sua stessa parola- all'artefice è

dato di veder risplender della perfezione futura un mondo ancora uniforme e di gioirne profeticamente nel desiderio e nella speranza, io annunzio l'avvento d'un'arte novella o rinnovellata che per la simplicità forte e sincera delle sue linee, per la sua grazia vigorosa, per l'ardore de' suoi spiriti, per la pureté puissance delle sue harmonies, continui e coronai l'immenso edifice ideale della nostra stirpe eletta³⁴⁹.

Èffrena-D'Annunzio serait alors un *alter-Wagner* latin, qui créerait une forme d'art adapté à la race latine, qui aurait son propre *Festspielhaus* sur le Gianicolo, un théâtre en marbre, antagonique à l'édifice en bois et en brique de la Haute-Franconie. On constate donc une attraction-répulsion, ou peut-être une sorte d'envie, par rapport à Wagner, auquel il arrive à opposer la Camerata dei Bardi, pionniers, selon Stelio, de l'art total et Claudio Monteverdi, « il più grande degli innovatori »³⁵⁰. *Il fuoco* se clôt sur le célèbre épisode des funérailles du musicien allemand, mort à Venise, dont le cercueil est accompagné par un groupe très sélectionné d'hommes, « eletti tra i più forti e i più belli »³⁵¹, dont fait partie Stelio.

Luchino Visconti aussi a tenté, sans trop le théoriser et sans avoir la prétention de créer un modèle national, de créer une œuvre d'art totale. Tout d'abord avec le cinéma, qui permet l'union de la parole, de la musique et de la narration ; après, avec les mises en scène théâtrales et musicales. Visconti, comme nous l'avons déjà souligné, a été un novateur dans tous les domaines où il a exercé ; il a aussi expérimenté différentes formes de spectacle, qui, dans un certain sens, visent à

³⁴⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi, II. op. cit.*, p. 650-651, (« L'œuvre de Wagner est fondée sur l'esprit germanique, est d'essence purement septentrionale. Sa réforme n'est pas sans analogie avec celle tentée par Luther. Son drame n'est que la fleur suprême du génie d'une race, d'abrégé extraordinairement puissant des aspirations qui travaillèrent l'âme des symphonistes et des poètes nationaux depuis Bach jusqu'à Beethoven, depuis Wieland jusqu'à Goethe. Si vous imaginiez son œuvre sur le rivage méditerranéen, parmi nos clairs oliviers, parmi nos lauriers sveltes, sous l'éclat glorieux du ciel latin, vous le verriez pâlir et se dissoudre. Puisque, selon sa propre parole il est donné à l'artiste de voir un monde encore informe resplendir dans la perfection future et d'en jouir prophétiquement par le désir et l'espérance, je vous annonce l'avènement d'un art nouveau ou renouvelé qui, par la simplicité forte et sincère de ses lignes, par sa grâce vigoureuse, par l'ardeur de ses inspirations, par la pureté puissance de ses harmonies, continuera et couronnera l'immense édifice idéal de notre race élue », *Le Feu, op. cit.*, p. 84).

³⁵⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi, II. op. cit.*, p. 652, (« le plus grand des innovateurs », *Le Feu, op. cit.*, p. 84).

³⁵¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi, II. op. cit.*, p. 861, (« choisis entre les plus beaux et les plus forts », *Le Feu, op. cit.*, p. 320).

réaliser le projet wagnérien et d'annunzian. En 1948 il met en scène *Rosalinda* de William Shakespeare, où il explore toute la gamme des possibilités expressives du spectacle : danse, musique, récitation et aussi peinture et illumination, avec la collaboration de Salvador Dalí. L'année suivante, il récidive avec Shakespeare et il met en scène *The Tragedy of Troilus and Cressida*, « grandioso e magniloquente spettacolo [...] continua suggestione formale, visiva, sonora e cinetica »³⁵², avec un tas d'inventions formelles dans les Jardins des Boboli à Florence. En 1956, il met en scène à la Scala de Milan une action chorégraphique, *Mario e il mago*, sur un livret dont il est lui-même l'auteur, tirée du conte de Thomas Mann *Mario und der Zauberer*. La musique est composée par Franco Mannino, qui deviendra un des ses plus fidèles collaborateurs ; la danseuse est Carla Fracci, à ses débuts.

7.2 *La maison de la vie*

Ludwig et le Professeur de *Gruppo di famiglia in un interno*, apparemment si différents, pour l'époque, pour la condition sociale et les choix de vie, ont en commun la solitude et la passion pour l'art et les belles choses, dont ils s'entourent. Le protagoniste du film, un ancien Professeur de sciences, vit reclus et en solitude, entouré de ses tableaux qui représentent des scènes de vie familiale, des *conversation pieces* qu'il collectionne. Une dame de la haute bourgeoisie romaine, Bianca Brumonti, arrive à le convaincre de louer l'étage du dessus, où elle installe son amant, Konrad Hügel et ses fils, Lietta et Stefano. Le Professeur est confronté à l'arrogance et à la vulgarité de ses locataires, qui dévastent son appartement mais aussi sa vie solitaire et routinière. Il s'instaure alors entre eux un rapport de répulsion- fascination ; le quotidien du Professeur est complètement bouleversé par cette famille, qui, petit à petit, devient pour lui celle qu'il n'a jamais eue. L'illusion

³⁵² Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 259-260, (« spectacle grandiose et grandiloquent, une suggestion formelle continue, visuelle, sonore et cinématique », NT).

de pouvoir créer une famille de substitution est de courte durée : Konrad, qui pourrait prendre la place du fils qu'il n'a pas eu, compromis dans des affaires de drogue et dans un complot politique, meurt dans son appartement et le Professeur, à nouveau seul, se résigne à attendre la mort.

On a souvent indiqué comme modèle du personnage du Professeur l'angliciste Mario Praz, spécialiste du décadentisme européen et expert, entre autres choses, de scènes de conversation, qui vivait dans un appartement presque identique à celui que l'on voit dans le film et qui a révélé dans son livre *La casa della vita*³⁵³ avoir vécu une situation similaire (des jeunes drogués et dissolus sont venus habiter dans son palais), juste après la présentation du film de Visconti. Autre modèle, plus évident mais moins cité, le scénariste du film, Enrico Medioli, qui vivait dans un appartement sur deux étages, décoré l'un en style ancien, l'autre en style moderne. On a souvent rapproché le Professeur de *Gruppo di famiglia in un interno* de Visconti lui-même, peut-être sous l'influence du souvenir du Prince de Salina, sorte d'alter-ego du comte milanais, interprété par le même acteur, Burt Lancaster. A vrai dire, comme l'affirme le cinéaste lui-même:

[*Gruppo di famiglia in un interno*] non è più autobiografico degli ultimi miei film. L'unico elemento autobiografico è quello della solitudine. No, no, non è un film autobiografico. Il protagonista del film detesta gli altri, non ne può sentire neppure i passi. È un egoista, un uomo chiuso in se stesso, il quale, anziché stabilire rapporti con gli uomini, ne colleziona le opere. È un maniaco delle cose...Io, personalmente, non sono così egoista. Io ho aiutato tanti giovani, sia con i consigli, sia, quando mi è stato possibile, materialmente. Io ho tanti amici, tanti rapporti³⁵⁴.

³⁵³ Mario PRAZ, *La casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958.

³⁵⁴ Costanzo COSTANTINI, *L'ultimo Visconti*, Milano, Sugar-Co, 1976, p.33,, (« [*Gruppo di famiglia in un interno*] n'est pas plus autobiographique que mes derniers films. Le seul élément autobiographique est la solitude. Non, non, ce n'est pas un film autobiographique. Le protagoniste du film déteste les autres, il ne supporte même pas le bruit de leurs pas. Il est un égoïste, un homme fermé sur lui-même, qui, au lieu d'établir des rapports avec les autres, en collectionne les œuvres. Il est un maniaque des choses...Moi, pour ma part, je ne suis pas si égoïste. J'ai aidé tant de jeunes, aussi bien en leur donnant des conseils, que, lorsque cela m'a été possible, matériellement. J'ai tellement d'amis, de relations...», NT).

Toutefois, il y a des points en commun entre les deux : le goût pour l'art et les beaux objets, l'âge et, surtout, la distance avec les valeurs des nouvelles générations, qu'ils n'arrivent pas à partager et à comprendre.

La vulgarité, l'arrogance, l'exhibition de la richesse de Bianca Brumonti peuvent rappeler l'attitude des nouveaux barbares dont il est question dans ces quelques lignes tirées de la première partie de *Il fuoco* :

Era il tempo in cui più torbida ferveva l'operosità dei distruttori e dei costruttori del suolo di Roma. Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia del lucro, come un turbine maligno. [...] Il contagio si propagava da per tutto, rapidamente. Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili era smarrito, ogni rispetto del Passato era depresso. [...] Il piccone, la cazzuola e la mala fede erano le armi³⁵⁵.

La polémique de Visconti contre les temps modernes n'a pas toutefois les accents apocalyptiques de celle de d'Annunzio. On y perçoit, aussi, une certaine indulgence et ironie :

L'appartamento è stato in buona parte ammobiliato. Tutta roba moderna spiritosa più che di lusso. Divani che sembrano letti, cuscini enormi per terra, oggetti indiani e thailandesi a profusione, macchie di colore violento in mezzo a molto bianco e nero. Alcuni pezzi mostruosi, come il serpente aggrovigliato, trovano in questo ambiente la loro giusta collocazione. Perché l'insieme (pur seguendo i dettami di chi cerca l'originalità a tutti i costi) rivela comunque la

³⁵⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, *Le vergini delle rocce*, in *Prose di romanzi, II. op. cit.*, p. 431 et 432, (« C'était l'époque où l'activité des destructeurs et des constructeurs s'acharnait plus furieusement sur le sol de Rome. Avec les nuages de poussière se propageait une sorte de folie du lucre [...], comme un tourbillon malfaisant [...]. / La contagion se propageait partout, rapide. Dans le conflit incessant des affaires, dans la fureur féroce des appetits et des passions, dans l'exercice exclusif et désordonné des activités utiles, tout sentiment de bienséance avait disparu, tout respect du Passé était aboli. [...] Les armes des combattants étaient la pioche, la truelle et la mauvaise foi », *Les vierges aux rochers, op. cit.*, p. 79 et 81-82).

scelta di persone di innegabile gusto. Bianca sta osservando l'effetto di un quadro (se così si può definire, monocoloro, senz'altro disegno se non una linea trasversale)³⁵⁶.

En effet, la décoration de l'appartement où vit Konrad, tout en étant en complète opposition avec celle de l'habitation du Professeur, est assez raffinée et élégante, dans son évidente volonté de modernité: la couleur dominante est le blanc, les meubles sont très modernes, des tableaux et des œuvres d'art de Calder, de Rothko (le tableau dont il est question dans l'extrait cité), de Dine et de Rampazzi sont accrochés aux parois, selon le témoignage de Giorgio Treves, assistant à la mise en scène³⁵⁷. Toutefois, cette décoration, ces beaux objets sont destinés à l'abandon ou à l'invasion de nouveaux barbares : le film se termine avec la mort - par meurtre, par suicide ?- de Konrad, suite à une explosion provoquée par le gaz ; dans la scène suivante on assiste au déroulement du tracé de l'électrocardiogramme du Professeur, dans sa chambre à coucher, qui a été transformée en une chambre d'hôpital. Du coup, l'intérieur de l'appartement de l'étage du dessus paraît « assurdo, squillante »³⁵⁸, privé de sens ; il semblerait qu'on soit revenu au jour où les travaux ont commencé. Le Professeur va bientôt mourir : sa maison va être envahie définitivement par de nouveaux barbares, par de nouveaux intrus.

³⁵⁶ AA.VV., *Gruppo di famiglia in un interno*, op. cit., p. 93-94, (« L'appartement a été meublé en grande partie. Il y a plutôt des objets modernes et drôles plus que de luxe. Des canapés qui ressemblent à des lits, des coussins énormes sur le sol, des objets indiens et thaïlandais en abondance, tâches de couleur vive en plein milieu du noir et blanc. Certains objets monstrueux, comme le serpent emmêlé, trouvent dans ce milieu leur emplacement idéal. Cela parce que cet ensemble (tout en suivant les impératifs de ceux qui cherchent l'originalité à tout prix), révèle le choix des gens avec un goût indéniable. Bianca observe l'effet d'un tableau (monochrome, si on peut l'appeler ainsi, sans doute un dessin voire une ligne », NT).

³⁵⁷ Giorgio TREVES, *Un bel giorno d'aprile (Appunti e ricordi della lavorazione)*, in AA.VV., *Gruppo di famiglia in un interno*, op. cit. p. 189.

³⁵⁸ AA.VV., *Gruppo di famiglia in un interno*, op. cit., p. 118, («absurde, trop voyant », NT).

Le dernier chapitre : L'innocente

9.1 Mann, Puccini ou Fitzgerald ?

Après avoir terminé le montage de *Gruppo di famiglia in un interno*, Luchino Visconti, tout en étant assez gravement malade (en 1972 il fut victime d'une thrombose), reprend en main le projet d'adaptation de *Der Zauberberg* (*La montagne magique*) de Thomas Mann³⁵⁹, autre projet, qui lui tenait beaucoup à cœur et qui n'a pas pu se concrétiser. Ce roman avait acquis une importance supplémentaire pour le

³⁵⁹ Avant de tourner *Gruppo di famiglia in un interno* Visconti envisagea un énième projet d'adaptation d'un texte de Thomas Mann, *Der Erwählte* (1951), version fantastique de la vie du Pape Grégoire Ier, située dans une Rome moyenâgeuse et avec des centaines de figurants. Il y renonça à cause du mauvais état de sa santé.

cinéaste à la suite de son infortune ; en effet pouvoir le mettre en scène lui aurait permis de réfléchir sur le mystère de la maladie et de la souffrance et, contrairement à son dernier film, cela aurait été une œuvre vraiment autobiographique. Il existe un sujet du film, écrit par Luchino Visconti et Suso Cecchi d'Amico³⁶⁰, que nous avons pu consulter à la Fondazione Gramsci, dans le Fondo Visconti : nous avons des doutes, toutefois, sur les réelles possibilités de transposition du roman qui pour la plupart se présente comme un essai philosophique plutôt que comme une histoire d'amour, d'amitié et de maladie dans un sanatorium de Davos.

Au début de l'année 1975, Visconti revient sur un autre projet, pour le cinéma ou pour la télévision, d'adaptation pour l'écran de la biographie de Zelda Fitzgerald, la femme de l'écrivain. Contrairement à Golo Mann, le fils de Thomas, qui était enthousiaste à l'idée que le metteur en scène de *Morte a Venezia* réalise un autre film tiré de l'œuvre de son père, l'héritière des époux Fitzgerald, Frances Scott Fitzgerald, refusa toute proposition, n'ayant aucune confiance sur le point de vue que le réalisateur avait sur sa mère, une femme alcoolique et démente³⁶¹.

Autre sujet, plusieurs fois repris et abandonné, dont il écrivit avec Suso Cecchi d'Amico une première mouture, fut la biographie de Giacomo Puccini, qui aurait dû porter le titre de *Ritratto di uno sconosciuto*, le portrait d'un inconnu³⁶². Il ne tournera pas le film, mais la redécouverte du musicien, auquel il avait toujours préféré Verdi, est un signe, comme l'a noté Gianni Rondolino, une confirmation du besoin de Visconti de s'épanouir dans le plaisir de retrouver le temps perdu.

Se Proust pareva lontano e il progetto del film proustiano definitivamente accantonato, le note di Puccini come più tardi le parole di d'Annunzio, o meglio i personaggi decadenti dell'uno e dell'altro, sia pure in due diverse chiavi interpretative, potevano in un certo senso sostituirlo. Erano anch'essi i simboli d'un mondo scomparso, ed era possibile, attraverso le traversie loro e il

³⁶⁰ Luchino VISCONTI et Suso CECCHI D'AMICO, *La montagna incantata*, Roma, Fondo Visconti de la Fondazione Gramsci, n° d'archive: C- 42012856, 22 pages tapuscrites.

³⁶¹ Luchino Visconti parle de ses rapports avec Frances Fitzgerald et Golo Mann dans: Costanzo COSTANTINI, *Visconti: guarire lavorando*, « Il Messaggero », 20 giugno 1973, p. 3.

³⁶² Cf. Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 501.

loro dramma tra l'amore e la morte, ripercorrere un cammino che portava diritto all'infanzia e alla memoria familiare da un lato ; alla solitude e all'angoscia esistenziale, dall'altro³⁶³.

On peut observer de curieuses correspondances entre le réalisateur et le musicien : Puccini, tout comme Visconti, aborda le vérisme (il entreprit une adaptation de *La lupa* de Verga) et le d'annunzianisme (le *Vate* lui proposa des projets de livrets, qui n'aboutirent pas) ; ils écrivirent tous les deux en pensant au public, en opposition aux auteurs d'avant-garde ou élitaires de leur époque ; ils antéposèrent la qualité à la quantité : douze opéras en quarante-deux ans, pour l'un, et quatorze long-métrages en trente-quatre pour l'autre. Puccini et d'Annunzio deviennent ainsi pour Visconti les symptômes du besoin de reconstruire les lieux, les sensations, le contexte de l'enfance vécue dans les palais des familles Visconti di Modrone et Erba, entre tradition et modernité. L'opéra *Manon Lescaut*, la dernière mise en scène théâtrale de Visconti, date de 1893 ; *L'innocente*, le dernier film, est tiré d'un roman publié en 1892 : deux œuvres de la même période, la dernière décennie du dix-neuvième siècle, qui a marqué l'époque de la naissance et de la formation du futur cinéaste. Alors, il n'est pas étonnant que Visconti fasse le choix d'adapter un roman de celui qui, pendant son enfance, sa jeunesse et ses premiers pas dans l'âge adulte a façonné la culture, la littérature et le mode de vie des Italiens.

³⁶³ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 513-514, (« Si Proust semblait lointain et le projet du film proustien était définitivement abandonné, les notes de Puccini comme les paroles de D'Annunzio plus tard, ou plutôt les personnages décadents de l'un et de l'autre, bien que différemment interprétés, pouvaient – dans une certaine mesure -le remplacer. Eux aussi, ils symbolisaient un monde disparu et il était possible grâce à leurs mésaventures et à leur drame entre l'amour et la mort revivre le parcours qui conduisait directement aux souvenirs d'enfance et familiaux d'un côté ; à la solitude et à l'angoisse existentielle de l'autre », NT).

9.2. D'Annunzio !

Une fois constatée l'impossibilité de mettre en scène *Il piacere*, dont les droits avaient été rachetés par un autre producteur, et qui, de plus, ne se prêtait pas réellement à une adaptation à l'écran, vue la difficulté de recréer la Rome du Pincio, de la Trinità dei Monti et de la rue Nomentana de la fin du dix-neuvième siècle avec les « macchine che s'incalzano, fili del telefono, hippies »³⁶⁴ ; une fois écarté l'idée d'adapter d'autres romans, tels que *Trionfo della morte* ou *Il fuoco*, « molto noioso »³⁶⁵, trop ennuyeux, Visconti se tourne vers *L'innocente*. Selon Visconti, parmi les trois romans du *Ciclo della Rosa*³⁶⁶, ce dernier est le plus cinématographique : « In esso c'è un fatto preciso : l'uccisione di un bambino. Anche il rapporto fra Tullio Hermil e la moglie, Giuliana, è molto interessante »³⁶⁷.

Era ora di tornare a Gabriele d'Annunzio, dopo cinquant'anni d'abbandono, anzi di dileggio. Sono state scritte su di lui delle cose atroci, specialmente da Moravia e da Pasolini, quella gente lì...Fossero capaci loro di scrivere le cose che ha scritto d'Annunzio. Gabriele d'Annunzio è stato un grande poeta. Il *Notturmo* e l'*Alcione* sono tra le sue cose più belle³⁶⁸.

La reconnaissance du génie littéraire de l'écrivain pescarais est évidente tout comme le constat du refus et des railleries qu'il a longtemps subis. L'honnêteté intellectuelle de Visconti le pousse à dissocier l'artiste, le poète, le romancier de

³⁶⁴ Témoignage recueilli par Costanzo COSTANTINI, dans son livre *L'ultimo Visconti, op. cit.*, p. 79 et suiv. (« les voitures qui se talonnent, les fils du téléphone, les hippies », NT).

³⁶⁵ *Ibid.*, (« très ennuyeux », NT).

³⁶⁶ *Il piacere, L'innocente, Trionfo della morte.*

³⁶⁷ Costanzo COSTANTINI, *L'ultimo Visconti, op. cit.*, p. 79 (« Dans ce [roman] il y a un événement précis : le meurtre d'un enfant. La relation entre Tullio Hermil et sa femme, Giuliana, est aussi très intéressante », NT).

³⁶⁸ *Ibid.*, (« C'était le moment de revenir à Gabriele d'Annunzio, après cinquante ans d'abandon, ou mieux de dérision. De choses horribles ont été écrites à son sujet, en particulier par Moravia et Pasolini, ces gens là...Si seulement ils étaient capables d'écrire ce que d'Annunzio a écrit. Gabriele d'Annunzio a été un grand poète. *Il Notturmo* et *L'Alcione* figurent parmi ses poèmes les plus beaux, NT).

l'homme politique, de l'icône des fascistes, tel qu'il l'est encore pour quelques-uns aujourd'hui.

Io Gabriele d'Annunzio non l'ho mai visto di persona, ma ne ero anch'io affascinato. In seguito l'abbandonai per altri scrittori che consideravo più interessanti di lui, ma forse mi sbagliavo. L'uomo dell'impresa di Fiume mi faceva schifo, mi urtava i nervi³⁶⁹.

Contrairement à Verga, pour lequel il a éprouvé un intérêt tardif, stimulé par ses amis de la revue « Cinema », Visconti nous révèle une passion juvénile pour d'Annunzio. Tout en méprisant l'homme de Fiume, Luchino Visconti appartient au cercle très restreint de ceux qui, dans les années 70, osent rappeler l'importance de l'œuvre d'annunzienne et ne cachent pas leur admiration. Dans la biographie critique de Laurence Schifano, on peut lire une intéressante analyse du rapport de la bourgeoisie milanaise avec le *Vate*, à l'époque de l'adolescence du cinéaste. Milan, comme le reste de l'Italie, n'échappa pas au d'annunzianisme, malgré la sobriété et l'ironie qui caractérisent les milanais. Le biographe se demande :

Comment dans la ville bourgeoise et mesurée les déliquescentes morbides du poète des cendres et des heures funèbres, du loisir voluptueux et mortel, de la vaine inertie eût-elle [sic] gagné droit de cité ? Comment, enfin, dans la ville qui idolâtre Verdi comme son héros national, se laisser gagner sans réticence par la trouble magie des accords wagnériens célébrés dans tant de romans d'annunziens ? Jamais d'Annunzio ne sera reçu chez les Visconti...³⁷⁰.

³⁶⁹ *Ibid.*, (« Moi je n'ai jamais vu Gabriele d'Annunzio en personne, mais il me charmait. Ensuite je l'ai abandonné pour d'autres écrivains que je considérais plus intéressants, mais peut-être me trompais-je. Le héros de la Régence italienne du Carnaro me dégoûtait, m'agaçait », NT).

³⁷⁰ Laurence SCHIFANO, *Visconti : une vie exposée*, op. cit.m, p. 68-69. Très intéressante aussi l'analyse que l'auteure de la biographie développe dans les pages suivantes (p. 70-72) sur le personnage et la musique de Giacomo Puccini, qui s'impose sur la scène musicale après la mort de Giuseppe Verdi : « Verdi réclamait virilité, situations puissantes, caractère ; Puccini sensualité, sentimentalité, pathétique » (p. 71). « Sentimental et féminin comme le bourgeois Puccini, réaliste et viril comme le robuste et paysan Verdi, Luchino Visconti puisera chez l'un et l'autre le suc nourricier de son œuvre » (p. 72).

D'une certaine façon, Laurence Schifano, comme beaucoup d'autres exégètes de Visconti, exprime sa réticence à admettre que Visconti ait pu vraiment aimer l'œuvre de l'auteur de *Il piacere*, en insinuant qu'il ne lui semble pas concevable qu'il puisse l'avoir admiré, en tant que Milanais, antifasciste et partisan d'un réalisme concret. Gianni Rondolino cite le témoignage de Suso Cecchi d'Amico, qui affirme que *L'innocente* fut tourné seulement pour faire travailler encore une fois le cinéaste, malade, et, à vrai dire, Visconti n'aimait pas d'Annunzio, dont il admirait seulement la capacité de décrire une société qui n'existait plus³⁷¹. On peut raisonnablement admettre que le choix de porter à l'écran le troisième roman de d'Annunzio peut s'assimiler à une solution de rechange ; il est plus difficile d'affirmer que Visconti a voulu avec ce film exprimer une sorte de tardive (et, somme toute, inutile), *damnatio* de d'Annunzio et du d'annunzianisme. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné, Visconti traîne derrière lui, du temps de *Vaghe stelle dell'Orsa*..., cette polémique incessante : d'annunzian ou pas d'annunzian ? On a déjà cité Guido Aristarco qui, en 1965, dans sa critique du film³⁷², affirmait que le réalisateur, lecteur passionné de Verga, Tchekov et Mann ne pouvait pas aboutir à d'Annunzio ; au même moment, Mario Serandrei, écrivait, après avoir lu le scénario du film, que « le apparenze fanno pensare a Maeterlinck e a d'Annunzio »³⁷³. Irrévérencieux le jugement du critique Tullio Kezich, à l'époque de la sortie du film, qui écrivait : « Un'esercitazione di classe nel gusto neodannunziano che si sta delineando, con il successo massiccio de *Il piacere* in edizione pocket »³⁷⁴.

Le choix d'adapter un roman de d'Annunzio est clairement un exemple de « faute de mieux », si l'on prend en compte la maladie du metteur en scène et l'impossibilité de tourner un film plus absorbant ; cela ne signifie pas, par contre,

³⁷¹ Gianni RONDOLINO, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 523-524.

³⁷² Guido ARISTARCO, *Gli spiriti e le vaghe stelle*, op. cit. p. 443.

³⁷³ Mario Serandrei, le monteur de tous les films de Visconti, d'*Ossessione* à *Vaghe stelle dell'Orsa*, celui qui a utilisé pour la première fois le mot 'néoréalisme', écrit ces mots dans une lettre adressée au cinéaste que nous avons pu consulter dans l'archive Fondo Visconti (n.° CR- 014938), datée 31 août 1964m (« les apparences font penser à Maeterlinck et à d'Annunzio », NT).

³⁷⁴ Tullio KEZICH, *Vaghe stelle dell'Orsa*, « Sipario », n. 234, novembre 1965, p. 8, (« Un exercice élégant, de goût néo-d'annunzian, qui est en train de se dessiner, suite à l'énorme succès de l'édition de poche de *Il piacere* », NT).

qu'il s'agit de « n'importe quoi », comme certains commentateurs ont voulu faire croire.

La comparaison des deux œuvres met toutefois en lumière le fait que les scénaristes, Cecchi d'Amico, Mediolini et Visconti, ne se sont pas limités à une simple transcription sur écran du roman.

L'innocente, roman de

L'innocente, film de

Luchino Visconti

Gabriele d'Annunzio

<p>Tullio Hermil raconte sous forme de confession aux lecteurs son histoire. Marié avec Giuliana, dont il a eu deux filles, il se consacre à sa femme, qui souffre d'une maladie, tout en étant fortement attiré par sa maîtresse Teresa Raffo. Quand il décide de la quitter, il croit découvrir l'existence d'un lien entre sa femme et l'écrivain Filippo Arborio. Dans la tranquillité de leur villa à la campagne les deux époux croient se retrouver, mais la nouvelle de la grossesse de Giuliana crée un trouble profond et les emmène à concevoir un projet criminel : supprimer l'enfant, l'innocent, qui deviendrait un obstacle à l'épanouissement de leur amour. Ce sera Tullio, qui, dans une nuit glaciale, exposera l'enfant au froid.</p>	<p>Les époux Tullio et Giuliana Hermil vivent un rapport purement formel ; elle semble accepter la relation entre son mari et la comtesse Teresa Raffo. Giuliana connaît l'écrivain Filippo d'Arborio et, quand Tullio revient à la maison après un voyage avec sa maîtresse, elle va se réfugier dans la villa de sa belle-mère, à la campagne. Le mari, qui s'aperçoit que sa femme veut lui échapper, éprouve à nouveau de l'attraction pour elle et lui propose de commencer une nouvelle vie. Tout de suite après leur réconciliation, Tullio découvre que Giuliana attend un enfant de d'Arborio. Elle refuse d'avorter ; l'écrivain meurt des suites d'une maladie tropicale. Tullio se voit contraint d'accepter la grossesse de sa femme, mais il est obsédé par la jalousie. La nuit de Noël, alors que tout le monde assiste à la messe, il expose le nouveau-né au froid. L'enfant meurt et Giuliana laisse libre cours à la haine contre son mari. Tullio avoue son meurtre à Teresa et après l'avoir possédée, il se suicide devant elle.</p>
--	---

L'innocente est le troisième roman de d'Annunzio, après *Il piacere* (1889), qui raconte l'histoire d'Andrea Sperelli, un aristocrate, esthète libertin, dont la devise est : « fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte », construire sa propre vie comme l'on crée une œuvre d'art. Malgré les nombreux jugements fort critiques exprimés à l'endroit du comportement du protagoniste, on ressent une fascination ambiguë de la part de l'écrivain, dont Andrea Sperelli est clairement un double. On peut repérer dans le premier roman de d'Annunzio des influences assez diverses, qui embrassent le vérisme de Verga, le naturalisme français, le roman psychologique à la Paul Bourget. Deux ans après, en 1891, paraît *Giovanni Episcopo*, l'histoire d'un autre « inetto », un petit employé, un « humilié et offensé », roman qui révèle une forte influence de Dostoïevski, que l'on retrouve, avec en plus de claires références tolstoïennes, dans *L'innocente*.

L'écriture du roman se situe, dans l'itinéraire personnel et littéraire de d'Annunzio, à une époque de changements, qui coïncident avec la découverte des grands romanciers russes, qui lui permet de dépasser l'étroit psychologisme des romans de Bourget et de Barrès qui avaient inspiré son premier opus. Tout en n'étant pas un double évident de son auteur, Tullio Hermil garde toutefois dans sa personnalité des aspects de la personnalité de l'écrivain, et comme il arrive à la majorité des protagonistes masculins de ses romans vit des expériences similaires à celles de son créateur.

Dans une lettre à sa maîtresse du moment, Barbara Leoni, d'Annunzio écrit :

In molte pagine c'è un soffio di vita veemente ; in molte pagine c'è una tenerezza profonda , qualche cosa di *noi*, di *te* specialmente. [...]. C'è un giardino pieno di alberi di lilla, in una villa che a punto si chiama *Villalilla* [...]. Giuliana inoltre ama il vino di Chablis, il delicato vino amaretto e biondo che anche tu ami. Molte grazie tue ha Giuliana³⁷⁵.

³⁷⁵ Lettera del 16 giugno 1891 in Gabriele D'ANNUNZIO, *Lettere a Barbara Leoni*, Firenze, Sansoni, 1954, («Dans beaucoup de pages il y a un souffle de vie véhément ; dans beaucoup de pages il y a une profonde tendresse, quelque chose de nous, de toi surtout. [...] Il y a un jardin plein d'arbres de lilas, dans une villa qui s'appelle justement Villalilla. [...] Et en plus Giuliana aime bien le vin de

Curieusement, le titre français du livre, imposé par le directeur de la revue *Le temps*, est *L'intrus*, qui aurait été peut-être plus efficace pour l'édition italienne ; le mot *intruso* revient plusieurs fois dans le texte original. L'innocent est celui qui ne nuit pas, du moins volontairement ; l'intrus est celui qui veut s'introduire quelque part, qui veut s'insérer arbitrairement, contre l'avis des autres. Et *The Intruder* est aussi le titre de la traduction en anglais du film de Visconti³⁷⁶. Des intrus étaient aussi les riches bourgeois qui envahissaient la demeure du professeur de *Gruppo di famiglia in un interno*, ce qui établit un lien non superficiel entre les deux derniers opus du cinéaste.

9.3. *Seuils*

Les deux œuvres s'ouvrent en s'adressant directement aux lecteurs/spectateurs : le livre, sur une brève citation biblique et, tout de suite après, les aveux de Tullio Hermil, le protagoniste, qui parle à la première personne ; le film, sur les mains du réalisateur, qui feuilletent une ancienne édition du livre sur un élégant tissu de brocart rouge.

Beati immaculati..., l'exergue du roman, fait référence au Psaume 119 qui commence avec ces mots : *Beati immaculati in via qui ambulat in lege Domini*, heureux sont ceux qui sont intègres dans leur voie, qui marchent selon la loi du Seigneur. Ces mots reviennent dans les dernières pages du roman³⁷⁷, prononcés par le prêtre qui bénit le cadavre du petit Raimondo Hermil. Les premiers mots, par contre, nous révèlent le secret du protagoniste, qui nous choisit comme témoins de son

Chablis, délicat, blond, légèrement amer que toi aussi tu aimes. Beaucoup de tes charmes sont à Giuliana. », NT).

³⁷⁶ *The Intruder*; traduction en anglais de Mickey Knox du scénario de *L'innocente*, consultable dans le Fondo Visconti de la Fondazione Gramsci, n° d'archive : C 45- 013497

³⁷⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi*, I, *op. cit.*, p. 648.

crime : Tullio avoue avoir tué une « povera creatura »³⁷⁸, une pauvre créature, l'innocent du titre. Il s'agit donc d'un délit prémédité, d'un secret qu'il a gardé une année entière, jusqu'à ce qu'il ressente le besoin de l'avouer à quelqu'un. A qui ? se demande-t-il. A son journal intime, ou plutôt à nous, lecteurs. Tullio Hermil est, dès le début, très explicite, tout comme Luchino Visconti, qui ne cache pas la source de son œuvre. Il semblerait presque, en opposition à ses deux premiers films, dont il avait 'caché' les sources (qui pourtant, surtout dans le cas de *La terra trema*, étaient assez évidentes) qu'il veuille lever toute ambiguïté sur les origines de son inspiration. L'attitude du cinéaste, à notre avis, est assez claire : en nous montrant le livre de d'Annunzio et une étoffe qui, tous les deux, proviennent de sa propre maison, l'auteur, malade, en veste de chambre, veut afficher clairement l'intention d'une adaptation, quoique libre, du roman (dans le générique, on lit qu'il s'agit d'une libre adaptation du roman homonyme de Gabriele d'Annunzio³⁷⁹).

Même dans l'interprétation des images du générique on peut lire des avis différents, selon qu'il s'agisse de d'annunziens ou d'anti-d'annunziens. Alberto Cattini, dans son analyse des premiers plans du film, affirme que :

La mano è quella di Visconti, e il suo sfogliare il libro, abbastanza rapido, salvo qualche attenzione qua e là, suggerisce un interesse generico, proprio di chi ritorna su pagine note, e deliberatamente, non intendendo soffermarsi, mostra di non amare il romanzo e il suo autore³⁸⁰.

Le jugement de Mauro Giori est plus convaincant :

³⁷⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 370.

³⁷⁹ « Libera riduzione del romanzo omonimo di Gabriele d'Annunzio », (1'12'').

³⁸⁰ Alberto CATTINI, *Elenco delle inquadrature: letture di poetica*, in Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, Mantova, Comune di Mantova, 2006, p. 145, (« La main est celle de Visconti et le fait qu'il feuillette le livre, assez rapidement et superficiellement, suggère un intérêt assez vague, propre de quelqu'un qui revient sur des pages connues et délibérément, sans intention de s'arrêter, montre de ne pas aimer le roman et son auteur », NT).

La mano che sfoglia le pagine di una copia logorata della quarta edizione dell'*Innocente* di Gabriele d'Annunzio, mentre une didascalie avverte que si traite de « une libre réduction del romanze omonime », mette al centre dell'ultimo film de Visconti non solo il romanze stesso, ma anche il regista stesso e persino la sua maladie³⁸¹.

Si Tullio Hermil, comme tous les protagonistes masculins des romans de d'Annunzio, est un *alter ego* de son créateur, il l'est, dans ce cas-là, deux fois, parce que c'est le seul personnage principal qui parle à la première personne. On retrouve dans le texte des passages de lettres écrites par l'auteur lui-même à ses correspondants, aussi bien que des épisodes de sa vie privée. La jalousie de Tullio envers sa femme fait écho à celle qu'il éprouvait pour sa femme et la maladie de l'utérus qui frappe Giuliana est la même dont souffrait sa maîtresse du moment, Barbara Leoni, à laquelle il demandait les noms des médicaments employés pour les utiliser dans le roman. On ne peut pas évidemment utiliser le même argument pour Visconti : Tullio n'est pas, même de loin, comparable aux autres *alter ego* présumés du metteur en scène, tels que le Prince de Salina, Ludwig ou le Professeur. C'est le milieu dans lequel évoluent les personnages du film qui nous renvoie à celui où le comte milanais a vécu ses premières années.

9.4. Le milieu et les protagonistes

Le roman s'ouvre sur un souvenir : « Il primo ricordo è questo »³⁸².

³⁸¹ Mauro GIORI, *Scandalo e banalità.*, op. cit., p. 371, («La main qui parcourt les pages d'une copie usée de la quatrième édition de *L'innocent* de Gabriele d'Annunzio, tandis que le générique du début prévient qu'il s'agit d' « une libre adaptation du roman homonyme » , ne place pas au centre du dernier film de Visconti que le roman même mais aussi le réalisateur même et sa maladie », NT).

³⁸² Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi.I*, op. cit., p.371, (« Mon premier souvenir, le voilà », *L'innocent*, trad. de l'italien par Georges Hérelle, in *L'innocent*, La Table Ronde, Paris, 1994, p.14).

Il ne s'agit pas d'une recherche du temps perdu, plutôt de la recherche des causes qui ont conduit Tullio à son crime. Il se souvient d'un séjour chez sa mère, dans sa maison de campagne, La Badiola. Tullio et Giuliana, à la septième année de leur mariage, ont deux filles, Maria et Natalia ; le mari a déjà dû se faire pardonner sa première infidélité à laquelle en suivront d'autres, notamment celle avec Teresa Raffo. Il s'est produit entre les deux époux « un distacco definitivo, irreparabile »³⁸³.

Tullio est persuadé d'être « uno spirito eletto [...], uno spirito raro »³⁸⁴, il sait qu'il est terriblement égoïste, et pour se donner bonne conscience, il envisage d'établir un rapport sororal avec sa femme, ce qui lui permettrait de fréquenter d'autres femmes, tout en respectant les règles du bon mariage bourgeois. Ayant perdu une sœur tant aimée à l'âge de neuf ans, il voudrait en retrouver sur terre une autre. Giuliana apparemment accepte ce compromis. Un jour elle tombe malade, d'une maladie de la matrice et des ovaires. A l'époque, Tullio vit sous l'emprise de Teresa Raffo, « la Biondissima », mais toutefois il promet à sa femme que, dès qu'elle sera guérie, ils iront vivre à Villalilla, la maison de campagne « che conserva le [loro] più belle memorie »³⁸⁵.

Le film ne commence pas avec un retour en arrière narratif. La première scène est située dans une salle d'armes, où des couples d'escrimeurs s'entraînent, sous la lumière de globes de vitre. Un couple se distingue parmi les autres, admiré par l'assistance, celui formé par Tullio Hermil, un homme qui approche de la quarantaine, très agile et désinvolte, et le maître d'escrime. Un personnel de service vient le chercher pour annoncer au premier que son cocher l'attend. Tullio enlève son masque : on remarque tout de suite qu'il possède l'allure d'un homme très sûr de lui. Nous le suivons après dans les salles d'un ancien palais du centre-ville (on est supposé être à Rome, comme le confirme un invité) : une femme sur la trentaine, très belle et consciente de son charme, est entourée par un groupe d'admirateurs, tout en donnant l'impression d'attendre quelqu'un. Dans le salon une pianiste joue du

³⁸³ *Ibid.*, (« un éloignement définitif, irréparable » *ibid.*).

³⁸⁴ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi.I, op. cit.*, p.372, (« un esprit d'élite, un esprit rare », in *L'innocent, op. cit.*, p. 15).

³⁸⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi.I, op. cit.*, p. 382, (« qui conserve leurs plus beaux souvenirs », *L'innocent, op. cit.*, p.25).

Mozart : on est en pleine réception dans le palais d'une princesse romaine. Tullio et sa femme Giuliana sont parmi les retardataires ; la femme entourée par les admirateurs est Teresa Raffo, la maîtresse de Tullio. Giuliana s'assoit à côté de la princesse, à la place d'honneur, tandis que Tullio fait mine de vouloir saluer quelqu'un. En réalité il est à la recherche de Teresa, qui lui reproche d'être venu avec sa femme et lui fait part de son intention de quitter la réception avec le conte Egano, le rival de Tullio. Dans une première version du scénario³⁸⁶, Giuliana quitte à l'avance la réception avec son mari, qui pourtant, après l'avoir accompagnée à la maison, l'abandonne pour aller rejoindre Teresa. Dans la version définitive, Tullio prétexte un problème de santé pour pouvoir quitter le palais tout seul.

Luchino Visconti n'a pas besoin de beaucoup de détails pour planter le décor : il nous présente, dans l'ordre, Tullio, Teresa et Giuliana dans leurs milieux habituels (la salle d'escrime, le palais de la princesse), tout en nous montrant les rapports qui les lient. On note tout de suite quelques arrangements des scénaristes avec le roman : pour d'Annunzio Teresa n'est pas seulement la *Biondissima* mais aussi et surtout l'*Assente*, l'absente. Dans le film elle est présente du début à la fin et elle n'est pas blonde. Visconti n'appartient pas au groupe « des grands cinéastes de la chevelure »³⁸⁷ et peut-être n'était-il pas intéressé à la couleur des cheveux de l'actrice qui interprète le personnage de Thérèse. Il est vrai que non seulement d'Annunzio, mais Maupassant aussi dans sa nouvelle *La chevelure* écrite en 1894, presque contemporaine de *L'innocente*, choisissent des personnages féminins aux cheveux blonds pour décrire l'obsession fétichiste du protagoniste. Dans le film, la rivalité entre les femmes ne se joue pas sur la couleur des cheveux - châtain clair pour Laura Antonelli, brun pour Jennifer O'Neill - ni sur la sensualité ou la différence d'âge ; elle se joue sur le désir et les caprices de Tullio.

³⁸⁶ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit., p. 37-38.

³⁸⁷ Du 6 octobre 2010 au 16 janvier 2011, à la Cinémathèque de Paris, l'exposition « Brune/Blonde » présente une sélection d'œuvres diverses liées au thème de la chevelure féminine dans les arts, notamment au cinéma. Nous avons emprunté l'expression 'grands cinéastes de la chevelure' au curateur de l'exposition, Alain Bergala. Voir le site web : <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/bruneblonde/page.php?id=1>

Nous avons déjà fait allusion au fait que l'histoire de Tullio et Giuliana, dans le film, n'est pas racontée en flash-back, mais on a quand même dès le début du film l'impression d'être ramené à une époque complètement révolue. Nous sommes tout de suite plongés dans des milieux et dans des rites qui n'existent plus ou qui ont radicalement changé. Les auditeurs qui assistent au concert dans le salon de musique de la princesse donnent une impression de statues figées dans le temps, à démonstration que nous assistons à des rituels dépassés. Le film serait alors en lui-même un retour arrière non signalé par les artifices habituels.

Pour ce qui concerne la présentation de Tullio Hermil, Visconti, évidemment, fait recours à une simplification et à une synthèse que la narration par images lui permet (et lui impose) : par exemple, la personnalité du protagoniste que d'Annunzio nous illustre avec ces mots :

Io ero convinto di essere non pure uno spirito eletto ma uno spirito *raro*; e credevo che la *rarietà* delle mie sensazioni e dei miei sentimenti nobilitasse, *distinguesse* qualunque mio atto. Orgoglioso e curioso di questa mia rarità, io non sapevo concepire un sacrificio, un'abnegazione di me stesso, come non sapevo rinunciare a un'espressione, una manifestazione del mio desiderio. Ma in fondo a tutte queste sottigliezze non c'era se non un terribile egoismo ; poiché, trascurando gli obblighi, io accettavo i benefizi del mio stato³⁸⁸.

Pour transmettre au spectateur ces mêmes informations le réalisateur aurait pu recourir ou à la voix off ou à l'utilisation de détails, apparemment secondaires, afin de nous donner un aperçu du caractère du personnage : l'assurance que Tullio montre en tant qu'escrimeur, le rapide regard au miroir qui révèle un fort intérêt pour sa propre personne, l'aisance dont il fait état quand il arrive au palais de la princesse, où l'on entraperçoit un autre miroir derrière lequel on voit, pour la première fois, Teresa

³⁸⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi.I, op. cit.*, p. 372, (« J'avais la conviction d'être, non pas seulement un esprit d'élite, mais encore un esprit rare et je croyais que la rareté de mes sensations et de mes sentiments anoblissait, distinguait tous mes actes. Orgueilleux et curieux de cette mienne rareté j'étais incapable de concevoir le moindre sacrifice, la moindre abnégation de moi-même. Mais au fond de toutes mes subtilités, il n'y avait qu'un terrible égoïsme qui me faisait négliger mes devoirs, tout en acceptant les bénéfices de ma situation », *L'innocent, op. cit.*, p. 16).

Raffo. Elle non plus n'a pas besoin d'être rassurée sur son potentiel de séduction et accepte de bon gré les regards et les compliments de ses admirateurs et se permet, dans la première version du scénario, de se moquer d'autres invitées, les filles d'une baronne, plus jeunes qu'elle, mais beaucoup moins séduisantes³⁸⁹. Lorsque Tullio arrive avec sa femme, elle le regarde de façon provocante en nous révélant les liens existants entre les deux personnages. Teresa abandonne immédiatement la réception, escortée par le comte Egano, pour provoquer la jalousie de Tullio, qui prétexte un malaise, pour pouvoir sortir et rejoindre Teresa.

Le roman, après la longue introduction sur les rapports entre les deux époux, prend son essor avec la maladie de Giuliana, qui est contrainte au lit et doit subir une opération très délicate. Elle est assistée par Tullio, qui s'engage à être fidèle et lui promet d'aller vivre avec elle dans leur maison de campagne, Villalilla, pendant la convalescence. Ses propos sont bientôt démentis par l'arrivée d'une lettre de Teresa, qui lui enjoint de la rejoindre à Florence. Tullio est pris par « la viltà e l'angoscia »³⁹⁰, et, surtout, par le désir et la jalousie :

Io l'ho amata...l'amo. La nostra grande e strana passione è conosciuta ; invidiata anche; insidiata anche...Quanti uomini ambiscono a succedermi! Innumerevoli. Numerai rapidamente i rivali più temibili, i successori più probabili, considerandone le figure immaginate. C'è forse a Roma una donna più bionda, più affascinante, più desiderabile di lei? La stessa accensione repentina, avvenuta la sera innanzi nel mio sangue mi percorse tutte le vene³⁹¹.

³⁸⁹ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, *op. cit.*, p. 35-36

³⁹⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi.I*, *op. cit.*, p. 395, (« la lâcheté et l'angoisse », *L'innocent*, *op. cit.*, p. 37).

³⁹¹ *Ibid.*, (« Et je l'ai aimée, moi aussi...je l'aime. Notre passion, puissante et étrange, est connue ; elle est enviée aussi, elle est épiée aussi...Combien d'hommes aspirent à prendre ma place ! Trop nombreux pour les compter ! En faisant une revue rapide de mes rivaux les plus redoutables, de mes successeurs les plus probables, je me représentais leurs figures en imagination. Y-a-t-il à Rome

Face au chantage de sa maîtresse qui le menace de le quitter, s'il ne la rejoint pas, Tullio cède et quitte Giuliana : « Fu il primo dei miei delitti ; e non il minore, forse »³⁹².

Dans le film, Tullio ne fuit pas la ville : après avoir quitté le palais de la princesse, il retrouve Teresa chez elle. Le personnage de Teresa est construit presque de toutes pièces par les scénaristes, n'ayant pas presque aucun point de repère dans le texte d'annunzian. Sans doute la Teresa de d'Annunzio est-elle une femme très sûre d'elle : « Il giorno di mercoledì ebbi un telegramma imperioso e minaccioso [...] : “ O tu verrai o non mi vedrai più. Rispondi”. E io risposi: “Verrò”»³⁹³. On retrouve l'équivalent dans le film, quand, en quittant la réception, elle menace son amant : « O vieni con me, adesso, subito, o non mi vedrai più. Mai più. Non scherzo »³⁹⁴. Le modèle auquel se sont probablement inspirés Visconti, Mediolini et d'Amico est Elena Muti, une des deux maîtresses d'Andrea Sperelli dans *Il piacere*.

Dans le premier chapitre de la quatrième partie, on trouve une description d'Elena qui est en compagnie de son mari et d'Andrea :

Aveva la bocca sardonica, una cert'aria beffarda, un'irrisione palese nella voce. Si adagiò sopra un largo divano coperto d'un tappeto di Bouckara amaranto su cui languivano i cuscini pallidi e su' cuscini le palme d'oro smorto. Si adagiò in un'attitudine molle, guardando Andrea di tra i lusinghevoli cigli, con quegli occhi che parevano come suffusi d'un qualche olio purissimo e

une femme plus blonde, plus désirable qu'elle ? Le même feu subit dont mon sang s'était embrasé la veille au soir me courut par toutes les veines. », *L'innocent, op. cit., ibid.*)

³⁹² Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 405, (« Ce fut le premier de mes délits et non pas le moindre, sans doute », *L'innocent, op. cit.*, p. 58).

³⁹³ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 396, (« Ou tu viendras ou tu ne me reverras plus. Réponds. Je répondis. “Je viendrai” », *L'innocent, op. cit.*, p. 39).

³⁹⁴ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit., p. 37, (« Ou bien tu pars tout de suite avec moi, ou ne me reverra plus jamais. Jamais. Je ne plaisante pas », NT).

sottilissimo. E si mise a parlare di cose mondane, ma con una voce che penetrava fin nell'intime vene del giovine, come un fuoco invisibile³⁹⁵.

L'attitude de la femme entourée des deux hommes rappelle la scène où Visconti présente pour la première fois Teresa Raffo, elle aussi assise sur un divan (dans le scénario, mais pas dans le film, où elle s'appuie au marbre d'une cheminée), elle aussi entourée par des hommes qui l'admirent et dont elle aiguise le désir. Aussi bien Elena que Teresa sont des femmes libres et sans préjugés. De la première, toutefois, on retient un certain penchant pour le vice ; elle possède une sensualité morbide, agressive et ambiguë ; la deuxième, tout en étant très sensuelle, semble maîtriser sa sexualité, en la vivant de manière plus spontanée, en refusant toute hypocrisie. La sensualité et les scènes de sexe sont, dans le film, l'apanage de Giuliana, l'épouse, (à l'encontre des lieux communs, qui voudraient que la sensualité soit le lot des maîtresses), interprétée par Laura Antonelli, réputée pour les films érotiques destinés au grand public, tels que *Le sedicenni* et *Malizia*, dont raffolaient les Italiens dans les années 70.

Après avoir quitté l'alcôve de Teresa et être rentré chez lui, Tullio décide de partir quelques jours pour Florence avec sa maîtresse et est obligé d'aborder avec sa femme la question de son infidélité. Il utilise, pour la convaincre à poursuivre leur relation, comme son homonyme du livre, le thème du rapport fraternel entre époux : « Tu sei diventata per me come una sorella dolcissima, intelligente, indulgente, della quale non saprei fare a meno »³⁹⁶.

Dans la scène suivante on assiste à l'arrivée du frère de Tullio, Federico, un jeune officier de chevalerie, venu passer ses jours de congé dans la maison familiale.

³⁹⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, (« Elle avait la bouche sardonique, un certain air gouailleur, une moquerie manifeste dans la voix. Elle s'installa sur un large divan recouvert d'un tapis de Boukara, couleur amarante, sur lequel languissaient de pâles coussins et sur les coussins des palmes d'or éteintes. Elle s'installa dans une aptitude voluptueuse, regardant Andrea entre ses cils caressants, avec des yeux où semblaient s'être répandue une huile transparente et très pure. Et elle se mit à parler de choses très mondaines, mais d'une voix qui s'insinuait jusque dans les veines d'Andrea comme un feu invisible », *L'enfant de volupté, op. cit.*, p. 375).

³⁹⁶ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 41.

Federico n'a presque rien en commun avec son équivalent d'annunzien, excepté le prénom. Dans le roman, il possède les traits d'un personnage tolstoïen :

La compagnia di Federico mi purificava e mi fortificava come la buona brezza selvaggia. Aveva allora ventisette anni Federico ; aveva vissuto quasi sempre nella campagna, d'una vita sobria e laboriosa; pareva portare sempre in sé raccolta la mite sincerità terrestre. Egli possedeva la Regola. Leone Tolstoj, baciandolo sulla bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliuolo³⁹⁷.

Il y est représenté comme une sorte de saint laïc, doté d'une forte religiosité, en opposition à l'athéisme de son frère ; il se veut un réformateur illuminé, préoccupé par la condition des paysans, un propriétaire terrien qui aime la terre et la nature, apparemment tout le contraire de Tullio, cérébral, doté d'une psychologie compliquée, habile menteur, avec les autres et surtout avec soi-même ; tout de même cependant le Federico du roman paraît faux et invraisemblable. Le Federico de Visconti possède une personnalité bien plus banale, plus cohérente avec celle d'un militaire de carrière de bonne famille, qui pense surtout à s'amuser et à profiter de son temps libre. Il a une attitude prévenante avec sa belle-sœur, sans plus. On le retrouve dans la scène suivante, attablé avec des amis, dans son appartement à l'intérieur de la Villa Hermil, élégamment meublé. Parmi les invités, Filippo d'Arborio, écrivain, trentenaire « sottile, quasi fragile, con una bella faccia dai tratti aristocratici, gli occhi chiari e una bocca sensuale che raramente sorride »³⁹⁸.

³⁹⁷ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I*, op. cit., p. 423, (« La compagnie de Frédéric me purifiait et me fortifiait, non moins que la bonne brise rustique. Frédéric avait alors vingt-sept ans, il avait presque toujours vécu à la campagne d'une vie sobre et laborieuse et on eût dit que la terre lui avait communiqué sa sincérité clémente. Il était en possession de la Règle de la vie. Léon Tolstoï, en mettant un baiser sur son beau front serein l'aurait appelé : « Mon fils ! », *L'innocent*, op. cit., p. 67).

³⁹⁸ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit., p. 42, (« Mince, frêle, avec un beau visage aux traits aristocratiques, les yeux clairs et une bouche sensuelle, qui sourit rarement », NT).

Le nom de l'autre invité de Federico, Ulderico Guinigi, semble être un hommage à d'Annunzio : il rappelle les noms de personnages secondaires de *Il piacere*, tels que Galeazzo Secinaro, Giannetto Rútolo ou Giulio Musellaro.

9.5 Arborio/D'Arborio

D'Arborio est un ancien camarade, provenant d'une famille modeste, qui a grandi dans un collège à l'ombre de Federico : il est devenu un écrivain célèbre. Il rencontre Giuliana pour la première fois dans l'appartement de Federico, où elle est allée demander secours, suite à un malaise, provoqué probablement par les somnifères qu'elle prend pour calmer son angoisse, due au départ de Tullio. D'Arborio se montre le plus prévenant envers Giuliana, qu'il prend dans ses bras, avant qu'elle ne s'évanouisse, pour la coucher sur un divan.

Dans le roman, l'écrivain s'appelle Filippo Arborio ; la *d* ajoutée par les scénaristes est un clin d'œil, somme toute assez banal, à d'Annunzio. Si dans le film on ne peut pas vraiment établir un lien évident entre le personnage et l'écrivain pescarais, dans le livre, assez curieusement, le portrait de Filippo fait venir à l'esprit celui de l'auteur du livre ; il semblerait même que d'Annunzio ait l'intention d'anticiper le jugement de son œuvre de la part de ses critiques :

Secondo alcune voci che erano corse, egli piaceva alle donne. I suoi romanzi, pieni d'una psicologia complicata, talora acutissima, spesso falsa, turbavano le anime sentimentali, accendevano le fantasie inquiete, insegnavano con suprema eleganza il disdegno della vita comune. *Un'agonia, La Cattolicissima, Angelica Doni, Giorgio Aliona, Il Segreto* davano della vita una visione intensa come d'una vasta combustione dalle figure di bragia innumerevoli. Ciascuno dei suoi personaggi combatteva per la sua Chimera, in un duello disperato con la realtà³⁹⁹.

³⁹⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi.I, op. cit.*, p. 410, (« Selon les bruits qui avaient couru, il plaisait aux femmes. Ses romans pleins d'une psychologie compliquée, parfois très subtile, souvent fausse, troublaient les âmes sentimentales, allumaient les imaginations inquiètes, enseignaient avec une suprême élégance le dédain de la vie commune. *Une agonie, La vraie Catholique, Angelica Doni, George Aliona, Le secret* suggéraient une vision de la vie, comme si la vie eût été un vaste embrasement d'innombrables figures ardentes. Chacun de ses personnages combattait pour sa Chimère, dans un duel désespéré contre le réel », *L'innocent, op. cit.*, p. 57).

S'il ne s'agit pas de d'Annunzio (et on doute qu'il ait voulu s'autoparodier), cela pourrait être une curieuse préfiguration d'un épigone d'annunzien, tel que Guido da Verona. Dans les lignes suivantes, la mise en abyme se poursuit, car Tullio admet avoir éprouvé de la fascination pour Arborio, dont les créatures littéraires présentent «certe strane rassomiglianze con il [suo] essere intimo »⁴⁰⁰. On a déjà plusieurs fois fait allusion au fait que les protagonistes masculins des romans de d'Annunzio sont des *alter ego* de l'écrivain ; si Tullio s'identifie par certains côtés de sa personnalité avec Filippo, cela a comme conséquence qu'Arborio et d'Annunzio ont des traits en commun. On peut alors conclure que ce dernier, en parlant du premier, plus ou moins inconsciemment parle de soi-même. Visconti ne s'attarde pas sur la psychologie de d'Arborio ; comme les autres personnages du film l'écrivain célèbre est un représentant de la haute société d'une époque révolue, dont le metteur en scène met en relief l'inconsistance et la vacuité.

Dans le roman, la première rencontre entre Filippo et Giuliana est présentée d'une façon volontairement ambiguë : lorsque Tullio demande à sa femme si elle connaît l'écrivain, elle répond qu'il lui fut présenté chez des amis communs ; il est venu quelque fois chez eux, sans qu'il ait l'occasion de le rencontrer. La réponse est suffisamment vague, pour laisser libre place à différentes interprétations. Le cinéaste et l'écrivain se rejoignent, par contre, sur les premiers soupçons d'infidélité de la part de Tullio : un parfum anglais, le *Crab-apple*, un air d'opéra : *Che farò senza Euridice ?...*, tiré de l'*Orfeo e Euridice* de Christoph Willibald Gluck, une dédicace sur un livre – « *A voi, Giuliana Hermil, TURRIS EBURNEA, indegnamente offro* »⁴⁰¹. Le mari, dans les deux œuvres, confronté à l'admiration de sa femme pour Arborio/d'Arborio, réagit en dénigrant l'écrivain, le jugeant médiocre, tout en ayant admis, selon d'Annunzio, en son for intérieur, l'admirer, partager son univers. Dans le scénario du film le jugement de l'œuvre de l'écrivain est plus articulé : d'un côté, le mari affirme que d'Arborio est un écrivain médiocre, qu'il possède « uno stile

⁴⁰⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 411, («d'étranges ressemblances avec son être intime », *L'innocent, op. cit.*, p. 58).

⁴⁰¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 410, (« À vous, Giuliana Hermil, TURRIS EBURNEA, j'offre cet indigne hommage », *L'innocent, op. cit.*, p. 57).

scostante, enfatico al punto di essere insopportabile »⁴⁰². La femme, par contre, défend farouchement le livre, qu'elle juge « sincero, dalla prima parola all'ultima »⁴⁰³ ; son style pour elle est extraordinaire, envoûtant comme une musique.

C'est Visconti qui nous explique pourquoi Giuliana fredonne l'air d'opéra : à l'occasion d'une réception chez la Princesse, un contralto chante l'air tiré de l'opéra de Gluck. Parmi les invités, on remarque Filippo d'Arborio, qui fixe Giuliana avec insistance. Dans la première version du scénario, dans une scène qui a été coupée, Federico révélait à sa belle-sœur que l'écrivain, après leur rencontre dans son appartement le soir de son malaise, l'a définie « la donna più affascinante che lui abbia mai incontrato »⁴⁰⁴. Le jeu de regards pendant l'exhibition du contralto est assez explicite pour annoncer la naissance d'une relation entre les deux.

Tullio, après le concert, donne libre cours en la présence de Giuliana à ses sentiments de jalousie pour Teresa : « È bugiarda. Infida. Inafferrabile. [...] È con te, e senti che sta già inseguendo altri fantasmi, altri desideri »⁴⁰⁵ ; dans la scène suivante on comprend, sans qu'on y assiste, que Giuliana a un rendez-vous amoureux avec Filippo, ce qui est confirmé par Teresa, qui révèle à Tullio que son épouse n'était pas présente à la vente aux enchères où elle était supposée se trouver.

La rencontre entre Filippo et Tullio a finalement lieu dans la salle d'armes :

In quell'inverno non incontrai mai a casa mia Filippo Arborio ; poche volte lo vidi in luoghi pubblici. Ma una sera lo trovai in una sala d'armi ; e là ci conoscemmo, fummo presentati l'uno all'altro dal maestro, scambiammo qualche parola. [...]. Dopo nello spogliatoio ci ritrovammo. La stanza troppo bassa era già piena di fumo e d'un odore umano acutissimo, nauseante. Tutti là dentro, nudi, nelle larghe cappe bianche, si strofinavano il petto, le braccia, le spalle, con lentezza, fumando, motteggiando ad alta voce, dando sfogo nel turpiloquio alla loro

⁴⁰² Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 62, « Un style redondant, emphatique, presque insupportable », NT).

⁴⁰³ *Ibid.*, (« sincère, du premier au dernier mot », NT).

⁴⁰⁴ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 52, (« la femme la plus charmante qu'il a jamais rencontrée », NT).

⁴⁰⁵ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 60, (« Elle est menteuse. Sournoise. Insaisissable. [...] Elle est près de toi, et toi tu sens qu'elle poursuit déjà d'autres fantômes, d'autres désirs », NT).

bestialità. Gli scrosci della doccia si alternavano con le grasse risa. E due o tre volte, con un indefinibile senso di repulsione, con un sussulto simile a quello che mi avrebbe dato un violento urto fisico, io intravidi il corpo smilzo dell'Arborio a cui i miei occhi andavano involontariamente. E di nuovo l'immagine odiosa si formò⁴⁰⁶.

D'Annunzio développe la description de la rencontre entre les deux rivaux sous les traits de la confrontation virile : il insiste sur la maladresse sportive de d'Arborio : « pensai ch'egli non era un uomo temibile sul terreno »⁴⁰⁷. S'il n'est pas un concurrent redoutable dans l'escrime, il l'est toutefois, et bien plus dangereusement, sur le plan sexuel. Les clins d'œil au corps fluet de l'écrivain le ramènent aux images de la trahison. Dans la première version du scénario, Visconti envisage de montrer Tullio qui commence à se déshabiller, avant de se doucher. Il renonce pour éviter tout soupçon d'ambiguïté sexuelle. Hermil s'assoit, encore habillé de sa combinaison, et observe d'un regard fixe et menaçant d'Arborio qui prend sa douche et il est frappé par sa maigreur et sa fragilité ; il se sent supérieur physiquement à son rival. Le regard que celui-ci lui adresse en sortant de la douche et l'exhibition impudique de son membre, d'une puissante consistance, le font toutefois douter de ses certitudes.

La crainte d'être trahi éloigne Tullio de Teresa, qui projette un voyage en couple à Paris ; au lieu de partir pour Paris, au dernier moment Tullio prend un train pour rejoindre Giuliana qui est partie se réfugier à la Badiola, la villa de campagne

⁴⁰⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 415-416, (« Cet hiver-là, je ne rencontraï jamais chez moi Philippe Arborio ; quelquefois seulement je le vis dans des lieux publics. Mais, un soir, je me trouvai avec lui dans une salle d'armes et nous y fîmes connaissance, nous fûmes présentés l'un à l'autre par le maître, nous échangeâmes quelques paroles. Plus tard je le revis encore au vestiaire. La salle trop basse était déjà pleine de fumée et d'une odeur d'homme aigre et écœurante. Tous ceux qui s'y trouvaient, nus dans leurs larges peignoirs blancs, se frottaient la poitrine, les bras, les épaules, avec lenteur, en fumant, en plaisantant à haute voix, en donnant carrière à leur bestialité par de sales conversations. Le bouillonnement de la douche alternait avec de gros rires. Deux ou trois fois, avec un indéfinissable mouvement de répulsion, avec un sursaut pareil à celui qui m'aurait causé un violent heurt physique, j'entrevis le corps fluet d'Arborio, que mes yeux cherchaient involontairement. Et de nouveau l'image odieuse se forma », *L'innocent, op. cit.*, p. 56).

⁴⁰⁷ *Ibid.*, (« Je pensai qu'il ne devait pas être redoutable sur le terrain », *L'innocent, op. cit.*, p. 57).

On retrouve l'équivalent dans le scénario du film : « L'esercizio lo [...] ha affaticato; ha la fronte imperlata di sudore e ansima un poco », (« L'exercice l'a fatigué; la sueur perle sur son front et il halète un peu », NT). Dans la version définitive ce détail passe inaperçu.

de sa belle-mère. Une visite à Villalilla, la maison qu'ils ont fait restaurer pour y vivre la moitié de l'année, semble rapprocher à nouveau le couple, dans une tentative de tout recommencer :

Tullio : Hai la stessa aria che avevi la prima volta che siamo venuti qui

Giuliana: Quale aria?

Tullio: Esitante. Timorosa.

[...]

Tullio: Proviamo a essere due persone nuove, che arrivano qui per la prima volta? Dipende solo da noi tentare. Se non ci riusciamo, torneremo alle nostre infelicità e alle nostre miserie⁴⁰⁸.

La tentative de récupérer le temps perdu passe avant tout par le sexe : on a déjà fait allusion au choix de Visconti de ne pas nous montrer de scènes de sexe explicite entre Tullio et Teresa, peut-être parce que la sensualité de celle-ci est immédiatement affichée dès le début. Pour Tullio, Giuliana a été, conformément aux rôles imposés par leur classe sociale, une épouse et une sœur, mais jamais une maîtresse. La femme cède à l'assaut de son mari, en espérant probablement pour un instant que tout puisse recommencer comme au début de leur mariage, mais entretemps il y a eu les trahisons du mari, sa relation avec Filippo et les premiers symptômes d'une grossesse.

Dans le roman, le moment d'intimité entre les deux époux se résout avec une métonymie :

Dove andiamo ?- mi domandò.

Io risposi :

Alla stanza *nostra*.

⁴⁰⁸ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit, p. 81-82, (« Tu as le même air effarouché que la première fois. Nous pouvons être des inconnus qui se rencontrent ici pour la première fois. Il ne tient qu'à nous d'essayer. Si nous échouons, nous retournerons à notre désenchantement, à nos misères », NT).

[...] Ci avanzammo insieme, ciechi. Un ostacolo ci arrestò, nell'ombra. Era il letto, il gran letto delle nostre nozze e dei nostri amori...

Fin dove s'udì il grido terribile?⁴⁰⁹

L'illusion de Tullio de pouvoir revenir en arrière est de courte durée : pendant le séjour à Villalilla il découvre, par sa mère, que sa femme est enceinte ; comme ils ont fait longtemps chambre à part, le père ne peut pas être lui. « Tutto crollò, ruinò, dentro di me, intorno a me, irresistibilmente »⁴¹⁰; «Tullio è rimasto solo, terreo in volto, la fronte imperlata di sudore »⁴¹¹.

S'ensuivent, dans le roman, deux tentatives de suicide, destinées à l'échec : celle de Giuliana, par la morphine ; celle de Tullio, par une chute de cheval. Dans le film, Visconti fait une vague allusion à la première ; il n'y a pas trace de la deuxième. Pour Tullio l'idée de devenir père et de devoir donner son nom à un étranger, au fils d'un autre devient intolérable. Il arrive même à confondre son frère, qui se présente à l'improviste, avec sur son visage un masque d'escrimeur, avec d'Arborio, en référence avec la scène de la rencontre dans la salle d'armes. Le pendant de cette scène, qu'on ne trouve pas dans le roman, se trouve au chapitre XIV, quand au cours des promenades à cheval avec son frère, Tullio ressent parmi eux la présence du rival : « L'Altro veniva con noi. Tra me e mio fratello s'intrapponeva la figura di Filippo Arborio »⁴¹². Filippo, comparé à Federico, devient quelqu'un d'encore plus méprisable et ignoble : d'Annunzio écrit que sous l'influence des idéaux de force et de simplicité virile, incarnés par son frère, Hermil arrive à haïr davantage « quell'essere complicato e ambiguo che pure apparteneva alla [sua] stessa

⁴⁰⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi*, I, *op. cit.*, p. 405-406, (« Où allons-nous?- demanda-t-elle. Je répondis: - Dans notre chambre. [...] Nous avançâmes ensemble, sans voir. Un obstacle nous arrêta dans l'ombre. C'était le lit, le grand lit de nos noces, de nos amours. Jusqu'où il fut entendu, le cri terrible? », *L'innocent*, *op. cit.*, p. 139).

⁴¹⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi*, I, *op. cit.*, p. 487, (« En moi, autour de moi, tout s'écroula, s'abîma irrésistiblement », *op. cit.*, p. 171).

⁴¹¹ Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente*, *op. cit.*, p. 91, (« il reste seul, le visage au teint terreux, la sueur perlant sur son front »).

⁴¹² Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi*, I, *op. cit.*, p. 509, (« L'Autre chevauchait avec nous. Entre mon frère et moi s'interposait l'image de Philippe Arborio », *L'innocent*, *op. cit.*, p. 200).

razza »⁴¹³. Un tel homme n'avait pas pu aimer Giuliana : il ne pouvait que la séduire, la posséder. En effet, c'est ce que Giuliana laisse croire à son mari : sa relation avec Arborio/d'Arborio n'a été qu'« un minuto di debolezza », « un momento di smarrimento »⁴¹⁴.

La jalousie, l'humiliation, la honte de devenir père d'un enfant, seul héritier du nom ancien de sa famille, poussent Tullio à rechercher l'occasion de se venger sur son rival. D'Annunzio fait revenir Tullio à Rome, où il fréquente les lieux où supposément il peut rencontrer Filippo : une *trattoria*, la salle d'armes, où il apprend qu'il a contracté une maladie nerveuse très grave, dont il est très difficile de guérir. Il se rend alors dans une librairie où il découvre que l'écrivain est affecté par une paralysie bulbaire progressive, un mal qui conduit à la dégradation du corps, à la folie et à la mort. Pour un homme trahi c'est presque la réalisation d'un rêve caché ; peut-on imaginer qu'il s'agit là – une fois de plus – d'un détail autobiographique ?

Visconti s'éloigne de d'Annunzio, en choisissant une mort plus romantique et en laissant au spectateur différentes possibilités d'interprétation. Dans le film, Tullio demande à son frère, ami de l'écrivain, de provoquer une rencontre fortuite avec Filippo. Rentré à Rome, il donne rendez-vous à Teresa pour une explication dans un restaurant, où il rencontre Federico, accompagné par d'autres officiers et des amies. Il lui annonce que d'Arborio est parti en Afrique, sans qu'on sache pourquoi, où il a contracté une maladie tropicale, pour laquelle il est soigné dans un hôpital de Rome. On peut supposer que l'écrivain est parti en Afrique pour essayer d'oublier Giuliana⁴¹⁵. D'Annunzio ajoute qu'il était en train d'écrire son nouveau roman, intitulé *Turris eburnea*, expression qui ramène à la dédicace sur l'exemplaire offert à

⁴¹³ *Ibid.* (« Cet être compliqué et équivoque, qui appartenait cependant à ma propre race », *L'innocent, op. cit.*, p. 201).

⁴¹⁴ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente in Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 538, (« Un instant de faiblesse », NT); Luchino VISCONTI, Suso CECCHI D'AMICO, Enrico MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 94, (« un moment d'égarement », NT).

⁴¹⁵ Dans le scénario, au tout début du long entretien de Tullio avec Teresa, Hermil, en rappelant la mort de d'Arborio en Afrique, affirme : « [d'Arborio] ha avuto la ventura di buscarsi in Africa dove tra l'altro, a quanto mi risulta, era andato in ottima compagnia, un'orrenda malattia che lo ha rispedito al Creatore », (« [d'Arborio] par aventure a chopé une affreuse maladie en Afrique, où d'ailleurs, à ma connaissance, il était allé en très bonne compagnie. Et cette maladie l'a renvoyé au Créateur », (L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 125). Dans le film, l'allusion à la relation avec une autre femme disparaît.

Giuliana. La nouvelle de la fin imminente du rival coïncide avec la rupture avec Teresa, qui ne lui pardonne pas d'avoir été abandonnée sur le quai d'une gare.

Rentré chez lui, Tullio attend son frère, à qui il a donné rendez-vous. Dans la première version du scénario, il a un cauchemar où il voit Giuliana dans la salle d'armes entourée par des escrimeurs, parmi lesquels d'Arborio ; sa femme nue par terre se tord de rire, avant de se mettre à crier. La scène n'a pas été tournée : dans la version définitive Tullio est réveillé par son frère, qui lui demande des explications sur ses rapports avec d'Arborio, dont il soupçonnait une relation avec Teresa Raffo. Il trace de son ami un portrait très positif : une personne qui l'a contraint à méditer sur la condition de privilégié fainéant, inutile à la société, qu'il partage avec son frère :

D'Arborio sta male. Molto male. E' un uomo che merita rispetto. Non solo è un grande scrittore. Ma è un angelo. L'unica persona al mondo pensando alla quale...ho un senso di vergogna. [...] Siamo tanto intelligenti...abbiamo studiato tanto...viaggiato...ci divertiamo tanto...siamo tanto ricchi...e poi ?⁴¹⁶.

D'Annunzio ne juge pas nécessaire informer le lecteur sur la mort d'Arborio ; il tient pour sûr qu'il va bientôt mourir. Visconti, par contre, en fait un des moments forts du film. A l'improviste, on voit la vitrine d'une librairie, où ressort la une d'un quotidien avec en premier plan un dessin représentant l'écrivain, avec en dessous la nouvelle de sa mort. Le scénario prévoyait une scène plus explicative ; dans la version définitive, Visconti efface toute présence humaine :

STRADE DI ROMA- Esterno sera

⁴¹⁶ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 103, (« D'Arborio est malade, très malade. C'est un homme qui mérite le respect. C'est un grand écrivain. Et c'est un ange. C'est la seule personne au monde devant laquelle j'éprouve un sentiment de honte. Nous sommes si intelligents, nous avons étudié, voyagé. Nous savons si bien nous amuser. Nous sommes riches. Et après ? », NT).

Una libreria del centro di Roma. Un commesso sta togliendo tutti i libri esposti nella vetrina e sostituendoli con tutti i volumi di un solo autore: Filippo d'Arborio. Allineati i volumi, il commesso mette al centro della vetrina illuminata un ritratto di d'Arborio, con un mazzo di violette di Parma legate con un nastro nero. Altra vetrina con gli stessi libri di d'Arborio aperti, e con altra fotografia di d'Arborio. Alcune persone sostano davanti alla vetrina⁴¹⁷.

Tout de suite après, on revient à la Badiola, où Tullio rattrape la serveuse qui emmène le petit-déjeuner à Giuliana, pour poser perfidement dans le plateau le journal avec l'annonce de la mort de Filippo bien visible.

Le jour de l'accouchement arrive enfin :

Le doglie del parto incominciarono; durarono per un giorno intero con qualche intervallo di riposo, ora più forti ora più deboli, ora sopportabili ora laceranti. Ella stava in piedi appoggiata a un tavolo, addossata a un armario, stringendo i denti per non gridare ; o si sedeva su una poltrona e rimaneva là quasi immobile, col viso tra le mani, emettendo di tratto in tratto un gemito fioco : o mutava continuamente di luogo, andava da un angolo all'altro, si soffermava qua e là per stringere un qualunque oggetto tra le dita convulse. Lo spettacolo della sua sofferenza mi dilaniava⁴¹⁸.

⁴¹⁷ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 105. La scène est très probablement inspirée à l'épisode de la mort de Bergotte, dans la *Recherche* : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection », in Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, III*, Paris, Gallimard, 1987, p. 693.

(« Rues de Rome – Extérieur nuit. / Une librairie du centre de Rome. Un vendeur est en train d'enlever tous les livres exposés dans la vitrine pour les remplacer avec tous les volumes d'un seul écrivain : Filippo d'Arborio. Une fois les volumes alignés, le vendeur met au centre de la vitrine éclairée un portrait de d'Arborio, avec un bouquet de violettes de Parme lié par un ruban noir. Dans une autre vitrine il y a les mêmes livres ouverts de d'Arborio, avec une autre photographie de lui. Des gens stationnent devant la vitrine », NT).

⁴¹⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente in Prose di romanzi.I, op. cit.*, p. 572, (« Les douleurs de l'enfantement commencèrent; elles durèrent un jour entier, avec quelques intermittences de repos, tantôt plus fortes et tantôt plus faibles, tantôt plus supportables et tantôt déchirantes. Elle se tenait debout, appuyée à une table, adossée à une armoire, serrant les dents pour ne pas crier ; ou bien elle s'asseyait dans un fauteuil et y restait presque immobile, le visage entre les mains, poussant par moments un gémissement étouffé ; ou encore elle changeait sans cesse de place, allait d'un angle à l'autre, s'arrêtait ici ou là pour étreindre convulsivement dans ses doigts le premier objet venu. Le spectacle de sa souffrance me mettait à la torture », *L'innocent, op. cit.*, p. 286).

D'Annunzio s'arrête, dans ces lignes et dans les suivantes, sur plusieurs pages, sur le supplice de l'accouchement ; la mère à un certain moment risque de mourir à cause d'une hémorragie ; après la naissance de Raimondo elle reste pendant quelques jours entre la vie et la mort. Visconti, par contre, expédie vite l'épisode, qui se résume à quelques cris de Giuliana, sans que Tullio intervienne d'aucune façon ; toute la partie de la maladie post- partum et du dévouement exceptionnel du mari à sa femme est complètement absente.

9.6 *Les divergences*

La naissance de Raimondo constitue, à notre avis, la vraie bifurcation entre le roman et le film. Le rapport de la mère avec son enfant est radicalement différent. Dans un premier moment, chez d'Annunzio, on assiste à l'apparent refus de la part de la mère d'accepter la naissance de son propre enfant. Tullio est rongé par ses doutes à propos des sentiments que Giuliana éprouve pour son enfant : Tullio se demande sans arrêt « Che cosa provò Giuliana ? »⁴¹⁹. Il voudrait que sa femme aussi souhaite la mort de l'intrus, mais il doit admettre que l'instinct maternel prévaut sur toute autre considération. À un certain moment Tullio souhaite que le désir de la disparition de l'enfant soit partagé :

- Se tu mi ami, dunque, devi guarire, devi essere calma, ubbidiente, paziente. Quando sarai guarita, quando sarai più forte, allora...chi sa! Dio è buono.

Ella mormorò :

- Dio abbia misericordia di noi.

« In che modo ? » Io pensai : « Facendo morire l'intruso ». Ambedue alzavamo dunque un augurio di morte, anch'ella dunque non vedeva altro scampo che nella distruzione del figliuolo. [...] E mi tornò la folle speranza che mi era balenata in quella sera tragica : « Se entrasse in lei la

⁴¹⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 593, (« Et Juliane, quel sentiment éprouva-t-elle? », *L'innocent, op. cit.*, p. 315).

suggestione del delitto e divenisse a poco a poco tanto forte da trascinarla! ». [...] Certo Giuliana non avrebbe mai osato...⁴²⁰

Tullio arrive à détester sa mère pour l'affection qu'elle montre pour Raimondo. Il lui reproche de n'avoir jamais été si tendre avec Maria et Natalia et d'être indifférente à la maladie de sa femme. Le jour du baptême arrive : Giuliana est encore convalescente, Tullio est à ses côtés ; soudain il est pris par la curiosité d'assister au « spettacolo doloroso »⁴²¹. Il observe la cérémonie à travers un grillage ; c'est à partir de ce moment que commence la période de « lucida demenza »⁴²² qui le conduira au délit. Il faut que l'enfant meure d'une mort apparemment naturelle. Suite à une remarque de sa mère à propos du risque que l'enfant puisse prendre froid, Tullio se résout à agir, en profitant de l'absence des membres de la famille et du personnel de service qui assistent à la cérémonie du début de la neuvaine de Noël : il prend dans ses bras l'enfant, il l'emmène vers la fenêtre et l'expose à l'air glacé. Dans un premier moment il semble que le projet ait échoué : les symptômes de la bronchite tardent à paraître. Tout d'un coup Raimondo tombe gravement malade :

Era avvenuto un cambiamento repentino, inaspettato, inesplicabile in apparenza, spaventevole. La piccola faccia era diventata d'un colore cinereo, le labbra s'erano illividite, gli occhi s'erano come appassiti, appannati, spenti. La povera creatura pareva sotto l'azione d'un veleno violento⁴²³.

⁴²⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 594-595, (« Si tu dois donc guérir, si tu m'aimes; tu dois être calme , obéissante, patiente. Quand tu seras guérie, quand tu seras plus forte, alors...qui sait ? Dieu est bon. Elle murmura : - Mon Dieu ! ayez pitié de nous ! « De quelle façon ? » pensai-je. En faisant que l'intrus meure. [...] Je me rappelai encore la folle espérance qui m'était venue comme un éclair dans la nuit tragique. « Si la suggestion du crime entrait en elle et peu à peu devenait assez forte pour l'entraîner ? ». [...] Certainement, Juliane n'aurait jamais osé... », *L'innocent, op. cit.*, p. 317).

⁴²¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 606 (« spectacle douloureux », *L'innocent, op. cit.*, p. 334).

⁴²² Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 609, (« folie lucide », *L'innocent, op. cit.*, p. 339).

⁴²³ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 638, (« Il était survenu un changement rapide, inattendu, en apparence inexplicable, effrayant. Le mignon visage avait pris une couleur de cendre, les lèvres avaient blêmi, les yeux s'étaient flétris, ternis, éteints. La pauvre créature semblait sous l'effet d'un poison violent », *L'innocent, op. cit.*, p. 379).

« Quando la sera cadde, Raimondo non viveva più ». Le roman se clôt sur les funérailles de Raimondo et sur l’image de la bière et des cheveux blancs de Giovanni di Scòrdio, le paysan modèle tant apprécié par Federico, le parrain de Raimondo : « Vagamente biancheggiava al fondo la cassa deposta. Sotto le lampade la canizie del vecchio era luminosa, così china sul limitare dell’Ombra »⁴²⁴.

Chez d’Annunzio et chez Visconti, le comportement de Giuliana est tout à fait différent. Après la naissance de l’enfant, on entend la mère de Tullio se plaindre du fait que les deux époux ne voient jamais l’enfant, comme s’il n’existait pas, et, en plus, ils n’en parlent jamais. La scène du baptême reproduit celle du livre : Giuliana reste dans sa chambre et Tullio fait une apparition, derrière le grillage, une « apparizione da diavoletto »⁴²⁵, selon les mots de Federico. Dans la scène 56, on voit Giuliana qui sort furtivement de la chambre de Raimondo et qui à l’improviste est agressée par son mari, qui lui révèle qu’il la surveille et qu’il sait qu’elle va souvent dans la chambre de son fils pour le dorloter. On assiste alors à un curieux basculement de situation : dans le roman c’est Giuliana qui accuse son mari de rendre visite à Raimondo en cachette ; dans le film advient le contraire.

Roman

Scénario du film

<p>Sussultai udendo la voce di Giuliana che mi diceva :</p> <p>- Tu mi nascondi qualche cosa.</p> <p>- No. No. Perché?</p> <p>- Perché <i>sento</i> che tu mi nascondi una</p>	<p><i>Tullio</i> : Sono notti e notti che ti spio e che ti vedo andare di là a vezzeggiarlo. Vacci di giorno! Urlalo ai quattro venti tutto il bene che vuoi a tuo figlio. E non mi mentire. [...] Abbi almeno il coraggio di dire la verità.</p>
--	---

⁴²⁴ Gabriele D’ANNUNZIO, *L’innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 650.

⁴²⁵ L. VISCONTI, S. CECCHI D’AMICO, E. MEDIOLI, *L’innocente, op. cit.*, p. 108.

<p>cosa.</p> <p>- No, no. T'inganni.</p> <p>- M'inganno.</p> <p>Tacque. Appoggiai di nuovo il capo sul lembo. Dopo alcuni minuti ella mi disse all'improvviso:</p> <p>- Tu lo vedi spesso.</p> <p>Mi sollevai per guardarla, sbigottito.</p> <p>- Per volontà tua vai a vederlo, vai a cercarlo- ella soggiunse. Lo so. Anche oggi...</p> <p>- Ebbene?</p> <p>- Ho paura di questo, ho paura per te. Io ti conosco. Tu ti tormenti, tu vai là a tormentarti, vai a divorarti il cuore...Io ti conosco. Ho paura. Tu non sei rassegnato, no, no; tu non puoi essere rassegnato. Non m'inganni, Tullio. Anche stasera, dianzi, tu sei stato là...⁴²⁶</p>	<p><i>Giuliana</i> : Che dici? Sono andata di là...perché...perché mi era sembrato di sentire chiamare...come se fosse successo qualcosa...</p> <p><i>Tullio</i> : Non è vero. Ti ho visto quando ti alzi...senza accendere la luce...procurando di non fare rumore...di nascosto...[...] E' vero. Quella presenza mi assilla. Cerco di dimenticarlo e non ci riesco. Non mi sazio di guardarlo. Con un sentimento tanto diverso dal tuo, cerco in quei lineamenti quello che ci vuoi trovare tu...quando lo guardi. [...] Non sei più la stessa, da quando c'è lui. Lo ami. E pensando e amando lui pensi e ami suo padre.</p> <p><i>Giuliana</i> : Non è vero, non è vero. Sai che non è vero. Ho perfino desiderato che morisse quando è nato...Mi vergogno di dirlo...E' orribile. Ma è così. Sono giorni e giorni che ti prego di portarmi via da qui. Per andare lontano da lui. Per non vederlo. Anche a me la sua presenza mette angoscia. Non per quello che dici tu. Perché...lo detesto⁴²⁷.</p>
---	---

⁴²⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 629, (« J'eus un sursaut en entendant la voix de Juliane qui disait: - Tu me caches quelque chose. - Non, non. Pourquoi ? - Parce que je sens que tu me caches quelque chose. - Non, non ; tu te trompes. - Je me trompe. Elle se tut. J'appuyai de nouveau la tête sur le coin de l'oreiller. Quelques minutes plus tard, elle me dit à l'improviste : - Tu vas le voir souvent. - Je me relevai pour la regarder, saisi de crainte. - Et c'est volontairement que tu vas le voir, que tu le recherches, ajouta-t-elle. Je le sais. Aujourd'hui encore... _ Eh bien ? _ Cela me fait peur, me fait peur pour toi. Je te connais. Tu te tourmentes, tu y vas pour te tourmenter, pour te ronger le cœur, Non, non, tu n'es pas résigné ; tu ne peux pas être résigné. Ne me trompe point, Tullio. Ce soir encore, tout à l'heure, tu y as été... », *L'innocent, op. cit.*, p. 366).

⁴²⁷ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 119, (« Ça fait des nuits et des nuits que je te suis et que je te vois partir là-bas le câliner. Fais-le pendant la journée ! Crie-le sur les toits que tu aimes ton fils. Et ne me mens pas. [...] Aie au moins le courage

Dans le film, Giuliana fait semblant de détester Raimondo, pour convaincre Tullio qu'elle ne pense plus à d'Arborio et, paradoxalement, pour faire en sorte que son mari ne s'en prenne pas à son enfant. Inutilement, parce que Tullio portera à terme son projet, tout comme dans le roman : resté seul avec Raimondo, pendant que les autres assistent à la cérémonie de Noël, il le prend dans ses bras, il se dirige vers la porte-fenêtre qui donne sur le balcon, il l'ouvre et tous les deux sont investis par l'air glacé de la nuit.

Ce n'est qu'après la mort du nouveau-né que Giuliana jette le masque : elle menti à son mari à propos des sentiments qui la lient à son enfant et à son père : elle n'a jamais eu l'intention de se libérer du fils de d'Arborio, parce qu'elle l'aime vraiment, comme elle a aimé et aimera toujours le père. Les derniers mots prononcés par Giuliana sont définitifs : « Fino alla fine della mia vita, ti voglio odiare, disprezzare... »⁴²⁸.

de dire la vérité. Qu'est-ce que tu dis? Je suis allée là-bas... parce que... parce que j'ai cru entendre que l'on m'appelait... comme s'il y avait eu quelque chose... Ce n'est pas vrai. Je t'ai vu quand tu te lèves... sans allumer la lumière... en essayant de ne pas faire de bruit... en cachette... [...]. C'est vrai. Cette présence là m'harcèle. J'essaie de l'oublier et je n'y arrive pas. Je ne me laisserais jamais de le regarder. Avec un amour très différent du tien, je cherche dans ces traits ce que tu veux y voir... quand tu le regardes. [...] Depuis qu'il est là, tu n'es plus toi-même. Tu l'aimes. Et le fait de penser à lui et de l'aimer fait que tu penses et aimes son père./ Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai. Tu sais que ce n'est pas vrai. J'ai même souhaité sa mort quand il est né... j'ai honte de le dire... C'est horrible. Mais c'est comme ça. Ça fait des jours que je te supplie de me sortir d'ici. Pour m'éloigner de lui. Pour ne pas le voir. Je perçois aussi sa présence et elle m'angoisse. Ce n'est pas pour la raison que tu crois. C'est parce que... je le déteste », NT).

⁴²⁸ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 120, (« Jusqu'à la fin de ma vie, je te haïrai, je te mépriseraï », NT).

9.7 Soustractions, additions, glissements

Comme dans toute adaptation cinématographique d'un texte littéraire, Luchino Visconti, Enrico Medioli et Suso Cecchi d'Amico relisent le texte originel en redistribuant les rôles, en supprimant des personnages, en en ajoutant d'autres ou en attribuant des personnalités différentes par rapport au texte d'origine.

Dans *L'innocente* il est avant tout question de soustraction.

Les scénaristes éliminent avant tout les deux filles des époux Hermil : Maria et Natalia. Au tout début du roman, d'Annunzio souligne que la famille Hermil est constituée par les deux époux et leurs deux filles, une situation assez normale pour un couple bourgeois marié depuis sept ans. Si dans le roman elles ne sont pas spécialement caractérisées, dans le sens où elles ce sont des filles qui agissent de manière très conventionnelle, elles constituent une raison de plus, et pas des moindres, à l'hostilité de Tullio envers « l'intrus ». C'est surtout par rapport à elles que Tullio juge intolérable l'arrivée de Raimondo. Quand celui-ci envisage son futur, en tant que père du fils d'un autre, il imagine que l'enfant grandira en usurpant l'amour de sa mère et de son frère et qu'il sera adoré par tout le monde « a preferenza di Maria e di Natalia, delle [sue] creature »⁴²⁹. Après la naissance de Raimondo, Tullio aura l'impression que sa mère ne s'est jamais montrée si affectueuse envers « le vere creature del [suo] sangue »⁴³⁰.

Un autre personnage féminin, quand bien même mineur, supprimé dans le film, est représenté par la sœur de Tullio, Costanza, morte prématurément, à l'âge de neuf ans et qui a laissé dans le cœur de son frère « un rimpianto senza fine »⁴³¹. « Fra tutti gli affetti umani, fra tutti gli affetti della terra quello *sororale* mi era parso il più

⁴²⁹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 539, (« on le préférerait à Marie et à Nathalie, mes créatures », *L'innocent, op. cit.*, p. 238).

⁴³⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 597, (« les vraies créatures de mon sang », *L'innocent, op. cit.*, p. 322).

⁴³¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 373, (« un regret infini », *L'innocent, op. cit.*, p. 22).

alto e il più consolante»⁴³², ce qui pousse Tullio à rechercher «un'altra sorella»⁴³³, qu'il croit avoir retrouvée en la personne de Giuliana, en se construisant ainsi une sorte d'alibi pour ses trahisons : on ne trahit pas sa propre sœur si on couche avec d'autres femmes. Dans le film, Costanza n'est pas citée, mais Tullio fait allusion à l'idée de l'amour sororal : « Tu sei diventata per me come una sorella dolcissima, intelligente, indulgente, della quale non saprei fare a meno. [...] Vuoi continuare a vivere con me come la più amata delle sorelle ? »⁴³⁴.

Le Tullio de Visconti n'a pas de sœur, mais il a un frère, qui a le même prénom que celui du personnage du roman, mais une personnalité assez différente. On a déjà souligné le fait que Federico Hermil est construit par d'Annunzio sur le modèle d'un héros tolstoïen ; dans Visconti presque toutes les références à l'auteur d'*Anna Karénine* sont gommées. D'Annunzio, dans une lettre adressée à Georges Hérelle, écrivait :

Il Dolore, finalmente, mi diede la nuova luce. Dal Dolore mi vennero tutte le rivelazioni. Com'era giusto, io incominciai a scontare i miei errori e i miei disordini e i miei eccessi nella vita; incominciai a soffrire con la stessa intensità con cui avevo goduto. [...] I libri di Leone Tolstoj e di Fedor Dostojewskj concorsero a sviluppare in me il nuovo sentimento⁴³⁵.

L'intérêt pour les deux écrivains russes et leur influence présumée n'appartiennent donc pas à Visconti mais à d'Annunzio, qui cherchait à l'époque de l'écriture de *L'innocente* un contrepoids au cynisme d'Andrea Sperelli. C'est pour

⁴³² *Ibid.*, (« Entre toutes les affections humaines, entre tous les amours de la terre, celui d'une sœur m'avait toujours paru le plus élevé et le plus consolant », *L'innocent, ibid.*).

⁴³³ *Ibid.*, (« une autre sœur », *ibid.*).

⁴³⁴ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 43, (« Tu es devenue pour moi une soeur très douce, intelligente, indulgente dont je ne pourrais pas me passer. [...] Veux-tu continuer à vivre avec moi comme une sœur bien-aimée ? », NT).

⁴³⁵ Gabriele d'ANNUNZIO, Lettre à Georges Hérelle du 14 novembre 1892, in *D'Annunzio à Georges Hérelle, Correspondance*, Paris, Denoël, 1946, p. 186, (« Ce fut la Douleur enfin qui me donna une lumière nouvelle. C'est de la Douleur que toutes les révélations vinrent à moi. Je commençais à purger mes erreurs, je commençais à souffrir aussi intensément que j'avais joui. [...] Ce sont les livres de Léon Tolstoï et de Fiodor Dostoïevski qui concoururent à développer en moi ce sentiment nouveau », NT).

cette raison que le scénario ne prévoit pas la présence du personnage à la fois tolstoïen et dostoïevskien de Giovanni di Scordio, un saint, selon Federico, un homme très âgé et veuf, qui a eu quatorze enfants, qui l'ont spolié et répudié. Cependant, il n'a pas arrêté de les aimer et de les aider, guidé par sa « pertinacia [...] nella bontà »⁴³⁶. Giovanni aura aussi l'éphémère honneur d'être le parrain de Raimondo et d'être le protagoniste de l'explicit du roman, déjà cité. Un peu le prince Myškin, un peu un paysan des contes de Tolstoï.

Il reste toutefois quelques traces de l'influence tolstoïenne dans le scénario, principalement dans une scène qui a été partiellement coupée. La scène en question est la numéro 27 ; Tullio, sa mère et Giuliana se reposent dans le jardin de la Badiola ; Giuliana est en train de lire un livre, plus précisément *Guerre et Paix*.

Tullio apre il libro e lo sfoglia. I suoi occhi cadono su un passaggio segnato dal solco di un'unghia e, dopo un momento, ricomincia a leggere ad alta voce :

« Come avete usato i beni di fortuna ricevuti? Che avete fatto per il vostro prossimo ? Avete pensato alle vostre migliaia di servi ? Li avete aiutati materialmente e moralmente ? No, è vero ? Avete profittato della loro fatica per vivere una vita corrotta. Avete vissuto nell'ozio. Poi vi siete ammogliato : avete accettato la responsabilità di servire di guida a una donna giovane. E allora ? Invece di aiutarla a trovare la via della verità, l'avete gettata nell'abisso della menzogna e della sciagura... »⁴³⁷.

A l'appui de notre thèse de l'effacement de l'idéologie tolstoïenne, cette scène a été coupée, peut-être parce que trop explicative. Il est intéressant de noter

⁴³⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi*, I, *op. cit.*, p. 520, (« l'obstination de l'homme dans la bonté », *L'innocent*, *op. cit.*, p. 213).

⁴³⁷ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente*, *op. cit.*, p. 79, (« Tullio ouvre le livre et le consulte. Un passage marqué par le sillon d'un ongle attire son attention et, après un moment, il recommence à lire à voix haute :

"Comment est-ce que vous avez utilisé les avoirs que vous avez reçus? Qu'est-ce que vous avez fait pour votre prochain ? Est-ce que vous avez pensé aux milliers de domestiques que vous avez ? Est-ce que vous les avez aidés matériellement et moralement ? Non, vrai ? Vous avez profité de leur fatigue pour vivre une vie corrompue. Vous avez vécu dans l'oisiveté. Ensuite vous vous êtes marié : vous avez accepté la responsabilité de guider une jeune femme. Et alors ? Au lieu de l'aider à trouver le chemin de la vérité, vous l'avez jetée dans l'abîme du mensonge et du malheur... '' », NT).

que dans le texte d'annunzian avant cette citation il y en a une autre lorsque Tullio lit une page marquée par Giuliana dans le livre qu'elle a oublié dans le jardin :

La tua vista spirituale si ripieghi sul tuo essere interiore. Domanda a te stesso se tu sei contento di te stesso. A qual esito sei giunto avendo per unica guida il tuo intelletto ! Voi siete giovine, voi siete ricco, voi siete intelligente. Che avete fatto di tutti questi doni ? Siete contento di voi e della vostra esistenza ?⁴³⁸.

Visconti l'utilisera dans l'échange, déjà cité, entre Tullio et Federico à propos de d'Arborio, qui va bientôt mourir.

On voit bien pourquoi dans le film de Visconti, il n'y a pas de place pour Giovanni et pour Federico, tels qu'ils sont dépeints par d'Annunzio : le metteur en scène n'est pas intéressé au thème de l'altérité qui parcourt le roman. Il n'y a pas d'alternative à Tullio Hermil dans le film : tous les personnages, sans exception, font partie de la même société et en partagent la même idéologie. Dans le roman, le thème de l'Autre est, au contraire, toujours présent : le protagoniste est l'*alter ego* de d'Annunzio, Arborio est « l'Altro », Teresa est l'Altra, même si elle n'est jamais définie avec cet appellatif ; Federico et Giovanni représentent le pôle opposé à Tullio, le modèle de vie alternatif ; sans oublier la présence inquiétante de l'intrus. Tullio, Federico, d'Arborio sont, au contraire, interchangeables, tout comme Teresa et Giuliana.

Si chez d'Annunzio on ressent l'esprit du temps par le biais des références à Tolstoï et à Dostoïevski, chez Visconti on le ressent dans l'image qui est donnée des

⁴³⁸ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 439, (« Que ton regard spirituel se replie sur ton être intérieur. Demande- toi si tu es content de toi-même. À quel résultat es-tu arrivé, n'ayant pour guide que ton intelligence ? Vous êtes jeune, vous êtes riche, vous êtes intelligent. Qu'avez-vous fait de tous ces dons ? Êtes-vous content de vous-même et de votre existence ? », *L'innocent, op. cit.*, p. 107).

deux principaux personnages féminins, qui sont ceux qui s'éloignent le plus de leurs homologues littéraires. Le cinéaste, malgré son goût pour la transgression et la provocation et ses idées politiques, était assez réactionnaire à l'égard du rôle de la femme dans la société. Dans un curieux livre sorti en 1964, intitulé *Incontri impossibili*, le journaliste Sennuccio Benelli le faisait dialoguer avec la chanteuse italienne Mina sur le thème de la famille. Il en ressort un Visconti très conservateur qui affirme :

La donna può anche avere una professione, può essere un'artista, tuttavia deve mettere al di sopra di tutto certi compiti che consistono nell'essere un'amante, una moglie, una madre, probabilmente e così ricreare nella sua integrità tutto quello che fino a un secolo fa è stato il solido gruppo della famiglia. Questo secondo me è molto importante, perché la società cammini. Quando non esiste la famiglia, non esiste più nulla⁴³⁹.

Si on suit la logique de la pensée de Visconti, il faudrait en déduire que le féminisme présumé de Teresa Raffo et, dans une moindre mesure, celui de Giuliana Hermil est à attribuer aux deux co-auteurs du scénario, Cecchi d'Amico et Medioli, ou à une simple adaptation à l'idéologie dominante. Les deux hypothèses sont également valables, à notre avis : la contribution au scénario de la part du metteur en scène, très malade à l'époque, avait été moindre ; on peut donc supposer qu'il avait concédé plus de liberté à ses collaborateurs. La seconde hypothèse pourrait être confirmée par le traitement réservé à Laura Antonelli. Dans une interview accordée à la revue « Panorama » en 1971, peu avant la sortie de *Gruppo di famiglia in un interno*, Visconti déclare :

⁴³⁹ Cité in Pio BALDELLI, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 254, (« La femme peut travailler aussi, elle peut être artiste, cependant elle doit placer au premier plan certaines tâches comme: être amante, femme, mère, probablement, et ainsi recréer dans son intégrité tout ce qui a constitué un groupe familial solide jusqu'à il y a un siècle. Cela à mon avis, est très important, pour que la société civile puisse bien avancer. Rien n'existe sans la famille. », NT).

I produttori vogliono altra roba, vogliono il nudo, vogliono l'erotismo...Vogliono che « va be', se proprio devi metterci la denuncia almeno alleggeriscila un po' con le scene d'amore eccitante e le chiappe in mostra ». E siccome io davvero mi rifiuto, siccome non posso diventare Pitigrilli a settant'anni, siccome sono legato al 'mio' cinema e intendo rimanerci...Ecco: certe cose preferisco non farle, se l'alternativa è il compromesso e il diktat...[...] Se pensa che puntavano tutto sui Samperi e i Samperi si sono buttati sulle malizie e sulla parata dei seni dell'Antonelli...Che poi è anche facile, sa: essendo la ragazza piuttosto sexy basta spogliarla un po' e quel genere lì è bello e pronto⁴⁴⁰.

Ce qui était condamnable en 1971, devient acceptable cinq ans après, à croire que Visconti a cédé aux goûts du public et aux exigences des producteurs. Et cette fois on ne peut pas accuser les autres scénaristes, parce que les deux scènes de sexe ne sont pas si détaillées que ça dans le scénario⁴⁴¹. Visconti tentera de se justifier en définissant l'actrice une femme tout à fait d'annunzienne. Il poursuit en affirmant que : « D'Annunzio le sarebbe saltato addosso a prima vista. E' sensuale, altera. E' proprio come la Barbara Leoni, il grande amore di d'Annunzio in quegli anni »⁴⁴² - une remarque sexiste, dirait-on aujourd'hui.

La Giuliana de d'Annunzio est une femme passive, qui suit les règles fixées par sa classe sociale ; qui, ayant découvert les infidélités de son mari, se laisse

⁴⁴⁰ Lina COLETTI, « Panorama », 3 mars 1971, p. 55-58, («Les producteurs veulent d'autres trucs, il veulent le nu, il veulent l'erotisme... Ils veulent que « bon, si tu dois tout de même y mettre de la critique sociale du moins rends-la plus légère par des scènes sexy et des fesses bien exposées » Et comme je ne peux que m'y refuser, comme je ne peux pas devenir Pitigrilli à soixante-dix ans, comme je suis attaché à 'mon' cinéma et veux y demeurer loyal.. et bon, y a des choses que j'aime mieux pas faire, si l'alternative c'est le compromis et le diktat... [...] Si vous pensez qu'ils ont tout misé sur les Samperi et les Samperi ont tout misé sur la 'malicia' et le défilé des seins de l'Antonelli.... Ce qui est même trop facile ; comme la fille est plutôt sexy il suffit de la déshabiller un petit peu et ce genre-là est du tout cuit », NT).

⁴⁴¹ Les mots qui décrivent la première scène de sexe sont les suivants : « Le ombre della sera hanno invaso poco a poco la stanza. Tullio e Giuliana sono nudi sul letto, abbracciati. Una brezza leggera muove le tende di mussola delle finestre, le gonfia come vele...Dal giardino si sente cantare un usignolo », (Scène 30, p. 82). La deuxième est encore moins détaillée : «E accarezza sui capelli Tullio, che la spoglia, la accarezza, la bacia», (Scène 45, p. 106), (« Les ombres du soir ont envahi peu à peu la chambre. Une légère brise secoue les rideaux de mousseline, les enfle comme des voiliers...Depuis le jardin on entend chanter un rossignol » ; « Et elle caresse les cheveux de Tullio, qui la déshabille, la caresse, l'embrasse », NT).

⁴⁴² Costanzo COSTANTINI, *L'ultimo Visconti*, op. cit., p. 82, (« d'Annunzio se serait jeté sur elle immédiatement. Elle est sensuelle, hautaine. Elle ressemble en tout et pour tout à Barbara Leoni, le grand amour de d'Annunzio, ces années-là », NT).

séduire par un écrivain à la mode, dans un moment de faiblesse. Son attitude envers Raimondo n'est pas tout à fait claire ; on n'a pas le droit à ses réactions à la mort de l'enfant ; on s'imagine qu'elle va bientôt l'oublier pour se dédier complètement à ses deux filles. La Giuliana de Visconti est dotée d'une personnalité plus définie, surtout quand elle n'accepte pas d'avorter et quand elle réussit à faire croire à Tullio qu'elle aussi déteste son enfant et qu'elle souhaite sa mort⁴⁴³. D'Annunzio ne parle d'avortement qu'en cas de danger pour la mère pendant l'accouchement ; Giuliana envisage plusieurs fois la mort, par la morphine ou par une chute de cheval ; elle arrive à demander à Tullio de la tuer. Dans le film il est question d'avortement presque immédiatement après le début de la grossesse. Tullio propose à sa femme de se libérer de l'enfant, à l'insu des autres membres de la famille, en faisant allusion à une précédente interruption. Giuliana refuse, au nom de sa foi religieuse, parce qu'il s'agirait d'un crime : « Io...io...non posso uccidere un innocente. É...è una colpa...Non potrei mai... »⁴⁴⁴. Tullio réagit en affichant son athéisme :

Io sono ateo. Ciò non significa che io non mi ponga dei problemi morali. Oso dire che ne sono più profondamente coinvolto. Perché non delego a delle divinità la decisione di ciò che è giusto o errato. Me ne assumo consapevolmente la responsabilità. [...]. Sono un uomo libero. La terra è la mia sola patria, perché non ci vivo provvisoriamente. La mia storia incomincia e finisce qui. Non c'è né un inferno da temere né un cielo in cui sperare⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Son comportement, tel qu'il est défini par Visconti, est toutefois assez ambigu et pas assez cohérent, peut-être parce que Visconti n'eut pas assez de temps pour corriger certaines fautes (quand le cinéaste mourut, on était encore à la phase du doublage des acteurs). On ne comprend pas le comportement de Giuliana, quand, pendant la messe, elle se rend compte avec appréhension que Tullio est resté seul avec Raimondo et elle échange un regard préoccupé avec sa belle-mère. Dans une remarque de Tullio, dans la partie finale du film, quand il revit les événements qui ont abouti à la mort de l'enfant, Tullio affirme que Giuliana « si consumava come una candela nell'odio per quell'innocente. Io ho voluto aiutarla...Salvarla...Me l'ha chiesto in mille modi, senza mai dirlo. E poi, ha creduto di mettersi a posto con la coscienza inventando... », (« Elle se consumait comme une bougie dans la haine pour cet innocent. J'ai voulu l'aider...la sauver...Elle me l'a demandé de mille façons, sans ne jamais le dire. Et après, elle a présumé soulager sa conscience, en s'inventant... », NT). Cette réplique ne sera pas utilisée dans le film, cf. L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 126.

⁴⁴⁴ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 97, (« Moi...moi...je ne peux pas tuer un innocent. C'est...c'est une faute grave...Je n'y arriverais jamais... », NT).

⁴⁴⁵ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 98, (« Je suis athée. Cela ne signifie pas que je ne me pose pas de problèmes moraux. J'ose dire que je suis impliqué

On décèle dans ces mots les premiers germes de l'idéologie du surhomme nietzschéen, que d'Annunzio élaborera dans ses œuvres successives. On comprendra mieux à la fin du film que dans le choix de Giuliana coexistent la foi et l'amour qui la lie à l'enfant qu'elle porte dans son sein. Dans la dernière scène où elle est présente Giuliana avoue enfin :

Io ho amato e amerò sempre il padre di quella creatura. Anche lui è morto per colpa mia! Volli che mi lasciasse...che andasse lontano...che dimenticasse quell'amore impossibile perché io tua moglie...tua moglie [...]

Fino alla fine della mia vita ti voglio odiare, disprezzare...⁴⁴⁶

Elle se montre très déterminée dans le mépris de son mari, un peu Nora Helmer, un peu héroïne tardo-romantique ou post-d'annunzienne, qui entend vivre dans le souvenir et dans l'expiation ; comme l'affirme Tullio, dans le raccord avec la scène suivante : une femme qui adapte « la realtà agli ideali romantici della peggiore letteratura »⁴⁴⁷. Les concessions à la mauvaise littérature semblent pencher plus du côté de Visconti que de d'Annunzio, si l'on se souvient du traitement différent que les deux artistes réservent aux conditions de la mort de Filippo.

Comme on l'a déjà souligné, Teresa Raffo est le seul personnage construit presque de toutes pièces par les scénaristes. Si dans le roman elle est « l'Assente », l'Absente, dans le film elle impose sa présence. Évidemment celle de Giuliana domine le film : elle est présente dans 36 scènes sur 67, pour un total de presque 53 minutes sur 129 ; Teresa dans 12 pour presque 31 minutes. Elle constitue non pas,

plus profondément. Car je ne confie à aucun dieu la décision sur ce qui est bon ou inique. Je me charge consciemment de cette responsabilité. [...] Je suis un homme libre. Mon histoire commence et finit ici-bas. Il n'y a ni d'enfer à craindre ni de paradis à espérer », NT).

⁴⁴⁶ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit., p. 125, (« J'ai aimé et toujours aimerai le père de cette créature. Lui aussi, il est mort de ma faute ! J'ai voulu qu'il me quitte...qu'il aille loin...qu'il oublie cet amour impossible car je suis ta femme...ta femme...Jusqu'à la fin de ma vie je te haïrai, je te mépriserai... », NT).

⁴⁴⁷ *Ibid.*, (« la réalité aux idéaux romantiques de la mauvaise littérature », NT).

comme on a déjà dit, un contrepoids à l'épouse, mais plutôt un pendant ; surtout elle sert - on le verra- de témoin des dernières heures de la vie de Tullio.

La personnalité de Teresa se révèle plus clairement dans la dernière partie du film, pendant le long entretien qu'elle a avec Tullio quelques mois après la mort de Raimondo. Sa présence dans la première partie du film sert, à notre avis, à donner une justification à la trahison de Giuliana ; la comtesse est la première parmi les deux femmes à comparaître dans le film, entourée par ses admirateurs, engagée dans une conversation frivole sur la présumée froideur des hommes anglais. Visconti met en lumière sa vanité et sa grande assurance dans la scène où s'affrontent les deux rivaux qui se disputent ses faveurs, Tullio et le comte Egano : quand le premier gifle le second, fâché par son insistance dans la cour effrontée qu'il fait à Teresa, celle-ci exprime dans son regard, filmé en premier plan, son intime satisfaction de constater qu'elle est l'objet du désir de ces deux hommes et qu'elle peut les subjuguier par le seul moyen de sa beauté. Son autonomie et son rapport à la sexualité pouvaient refléter au moment de la sortie du film l'image d'une 'femme moderne', d'une proto-féministe, dans l'air du temps. Pendant le long dialogue final avec Tullio, elle, en assumant un ton prophétique, demande à Tullio s'il viendra jamais le jour où les femmes pourront marcher sur la terre auprès des hommes, « donna accanto a uomo, creatura accanto a creatura, nulla di più, nulla di meno »⁴⁴⁸. Tout de suite après ces mots on lit : « Anche Tullio è un po' ubriaco », Tullio aussi est un peu soûl, comme pour ramener à sa juste proportion la déclaration de Teresa.

Giorgio De Vincenti, dans son analyse du film, affirme que :

La Teresa Raffo di Visconti rappresenta un livello di coscienza femminile che è precluso all'Assente dannunziana e che molto deve alle consapevolezze nuove cui aveva portato il movimento femminista e che costituivano una delle principali trasformazioni culturali degli anni '70. [...] Nel passaggio dal romanzo, in cui in sostanza non appare se non nell'evocazione mitica dei suoi due soprannomi, al film, dove finisce con l'essere l'unico personaggio positivo, l'unico che ha la possibilità di allontanarsi dal senso epocale di morte che circonda il protagonista, il

⁴⁴⁸ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente, op. cit.*, p. 127, (« une femme auprès d'un homme, une créature auprès d'une créature, rien de plus, rien de moins », NT).

personaggio di Teresa subisce delle trasformations radicales et devient un significatif portavoce del pensiero critico di Visconti⁴⁴⁹.

La thèse de De Vincenti n'est pas convaincante, à notre avis pour de multiples raisons (la misogynie latente du cinéaste dans toute sa filmographie, l'utilisation du corps de Laura Antonelli), mais surtout pour le fait que Visconti ne se reconnaît en aucun des personnages du film et, par conséquent, il n'a pas de porte-parole. La toute dernière scène, avec l'arrêt sur image sur Teresa, qui s'échappe de la maison de Tullio, qui vient de se suicider, peut être interprétée, comme le fait De Vincenti, comme le refus de s'enfermer dans une société qui est au seuil de sa disparition, mais aussi comme l'impossibilité pour une femme telle que la comtesse Raffo de se libérer des conventions et des rituels de cette même société : elle reste piégée.

⁴⁴⁹ Giorgio DE VINCENTI, *Da d'Annunzio contro il dannunzianesimo*, in AA.VV., *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 310, (« Teresa Raffo dans le film de Visconti constitue un niveau de conscience féminine qui est nié à l'"Assente" de d'Annunzio et qui doit beaucoup aux nouvelles prises de conscience que le mouvement féministe avait apporté. Elles constituaient l'une des principales transformations culturelles des années 70. [...] Dans le passage du roman, où en réalité il n'apparaît que dans l'évocation du mythe de ses deux surnoms, au film, où elle est le seul personnage positif, le seul qui a la possibilité de s'éloigner de l'atmosphère funèbre qui entoure le personnage principal, le personnage de Teresa subit des transformations radicales et devient un important porte-parole de la pensée critique de Visconti », NT).

9.8 Le suicide de Tullio

Le roman de d'Annunzio se clôt- on l'a déjà appelé- sur la blancheur du cercueil de Raimondo qui se confond presque avec les cheveux blancs de Giovanni di Scordio, dans un sens de circularité entre le nouveau-né et le vieil homme, le passé et le présent, la vie et la mort. Comme l'a déjà finement remarqué Jacques Goudet, exégète des romans de d'Annunzio, à *L'innocente* fait défaut un vrai final : « le ultime pagine [...] lasciano aperto il cammino verso ulteriori meditazioni »⁴⁵⁰. Ce que nous savons à propos de la vie de Tullio après son délit est l'aveu qu'il a fait au tout début du roman, quand il affirme :

Andare davanti al giudice, dirgli : «Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io, Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguitato a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi». Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così ? Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi. Eppure bisogna che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno.

A CHI ?⁴⁵¹

Ces mots sont partiellement repris par Visconti dans le film, quand Tullio dit à Teresa, dans l'avant-dernière scène : « La giustizia degli uomini non mi tocca.

⁴⁵⁰ Jacques GOUDET, *D'Annunzio romanziere*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, p. 112, (« les dernières pages laissent le chemin ouvert à des méditations ultérieures », NT).

⁴⁵¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *L'innocente* in *Prose di romanzi*, I, op. cit., p. 370, (« Aller devant le juge et lui dire: - J'ai commis un crime. Cette créature ne serait pas morte si je ne l'avais pas tuée. C'est moi, Tullio Hermil, moi qui suis son assassin. J'ai prémédité cet assassinat dans ma maison. Je l'ai commis avec une parfaite lucidité de conscience, méthodiquement, en toute sécurité. Puis j'ai continué à vivre dans ma maison avec mon secret, durant une année entière, jusqu'à aujourd'hui. C'est aujourd'hui l'anniversaire. Je me livre entre vos mains. Écoutez-moi, jugez-moi./ Puis-je aller devant le juge ? Puis-je lui parler ainsi ? Je ne le puis ni ne le veux. La justice des hommes ne s'étend point à moi. Il n'y a pas sur terre de tribunal qui saurait me juger. Et pourtant j'ai besoin de m'accuser moi-même, de me confesser. J'ai besoin de révéler à quelqu'un mon secret.// À QUI ? », *L'innocent*, op. cit. p. 20).

Nessun tribunale della terra potrebbe giudicarmi »⁴⁵². Visconti répond à la question qui clôt l'incipit du roman, en mettant à ses côtés Teresa, qui est disposée à l'écouter et aussi à l'absoudre : «Ma non crederai davvero di aver causato la morte di quell'innocente ? »⁴⁵³, en ramenant la mort de Raimondo à des causes naturelles. Tullio ne se sent pas absous et ne veut pas l'être : pour lui, ce sont les intentions qui comptent, il a agi avec une parfaite lucidité de conscience, selon ses propres mots. Pour Teresa, Tullio est encore profondément amoureux de sa femme, mais il est destiné à succomber face à ses deux rivaux, Filippo et Raimondo : deux morts. Tullio rejette cette interprétation en affirmant que c'est Giuliana la grande vaincue, elle qui vit au milieu des fantômes. Et il ajoute : « Devo rendere conto soltanto a me stesso. Il giorno in cui non sentissi più gusto per la vita, non avessi più curiosità, la farei finita »⁴⁵⁴. La conversation se poursuit, avec les déclarations féministes de Teresa, la tentative peu convaincante de Tullio de recommencer avec son ancienne maîtresse, le refus de cette dernière jusqu'au moment, inattendu, du suicide. L'homme prend un revolver dans un tiroir et, avant de tirer, il exclame hors-champ : « Voglio farti vedere come so concludere »⁴⁵⁵. Les mots de Nietzsche reviennent à la mémoire : « Viele sterben zu spät und Einige sterben zu früh. Noch klingt fremd die Lehre: »Stirb zur rechten Zeit!« Stirbt zur rechten Zeit : also lehrt es Zarathustra ».⁴⁵⁶ Mais nous nous souvenons aussi du final du roman de Verga, *Eros*, publié en 1875. Le roman se développe à partir d'un triangle amoureux, constitué par le protagoniste, sa petite cousine et une femme fatale, une comtesse aux cheveux blonds. Le triangle initial s'élargit indéfiniment : une autre comtesse, une danseuse et d'autres comparses.

⁴⁵² L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit, p. 126, (« La justice des hommes ne me concerne pas. Aucun tribunal sur terre ne pourra me juger », NT).

⁴⁵³ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit, p. 125, (« Croistu vraiment avoir provoqué la mort de cet innocent ? », NT).

⁴⁵⁴ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit, p.127, (« Je ne dois rendre compte qu'à moi même. Le jour où je ne me réjouirais plus de la vie et que je n'aurais plus de curiosité, j'en finirais », NT).

⁴⁵⁵ L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, *L'innocente*, op. cit, p. 128, (« Je veux te montrer de quelle façon je sais sortir de scène », NT).

⁴⁵⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, chap. 32, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3248/32>, (« Beaucoup meurent trop tard et quelques-uns meurent trop tôt. « Meurs au bon moment ! » - cette doctrine sonne encore étrangement. // Meurs au bon moment : c'est l'enseignement de Zarathoustra », trad. de l'allemand par Maël Renouard, *Ainsi parla Zarathoustra*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 123).

L'auteur veut saisir « l'inquietudine del desiderio, la sua inesauribile dispersività e, alla fine, distruttività »⁴⁵⁷. Le texte de Verga se situe au tout début de la période veriste (*Nedda* a été écrit en 1874) ; le titre n'aurait pas déplu à d'Annunzio, et on pourrait imaginer que Verga aurait pu poursuivre dans cette direction et devenir d'Annunzio avant d'Annunzio. *Eros* se termine avec le suicide du protagoniste, torturé de remords, pour avoir trahi sa femme, qui meurt de maladie mais surtout des souffrances causées par son mari. La toute dernière phrase du roman : « Si udì un colpo di pistola »⁴⁵⁸ nous renvoie à la conclusion du film de Visconti.

On a beaucoup argumenté sur le choix de Visconti. Lui-même l'explique de cette manière :

Gabriele d'Annunzio si era prefisso di scrivere un capolavoro prima dei trent'anni. *L'innocente* non è un capolavoro, ma è un bel romanzo. E' vero che Tullio Hermil è un superuomo più verbale che reale, ma noi lo abbiamo modificato. Oggi nessuno più tollera un superuomo nietzschiano, come nessuno più tollera un uomo che uccide un bambino. Così noi nel film lo presentiamo diversamente. Dopo avere ucciso il bambino che Giuliana aveva avuto dall'amante, si uccide a sua volta. Si autopunisce. Il personaggio è così più giusto. Era giusto che si autopunisse. E può essere più agevolmente accettato dal pubblico⁴⁵⁹.

L'analyse de son propre film que Visconti propose est assez superficielle et suppose une connaissance assez vague du parcours littéraire et idéologique de d'Annunzio. Tout d'abord, si chez Tullio Hermil, comme on l'a déjà souligné, on

⁴⁵⁷ Sergio CAMPAILLA, *Eros senza frecce*, in Giovanni VERGA, *Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*, Newton Compton, Roma, 2011, p. 1197, (« l'inquiétude du désir, son inépuisable dispersivité, et, finalement, sa destructivité », NT).

⁴⁵⁸ Giovanni VERGA, *Eros*, in *Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*, Roma, *op. cit.*, p. 1311, (« On entendit un coup de pistolet », NT).

⁴⁵⁹ Costanzo COSTANTINI, *L'ultimo Visconti*, *op. cit.*, p. 79, (« Gabriele d'Annunzio avait prévu d'écrire un chef-d'œuvre avant son trentième anniversaire. *L'innocente* n'est pas un chef-d'œuvre, il est cependant un beau roman. Il est vrai que Tullio Hermil est un surhomme plus verbal que réel, mais nous on l'a modifié. Aujourd'hui personne ne tolère plus un surhomme nietzschéen, ainsi que personne ne tolère plus un homme qui tue un enfant. C'est pourquoi nous le présentons différemment dans le film. Après qu'il a tué l'enfant qu'il a eu de Giuliana, il se tue lui-même à son tour. Il est le bourreau de soi-même. Comme ça le personnage est plus correct. Il fallait qu'il soit le bourreau de soi-même. Comme ça il peut être plus aisément accepté par le public », NT).

peut retrouver *in nuce* des éléments qui seront constitutifs de la personnalité du surhomme, en particulier son refus de se soumettre aux règles de la morale commune et au jugement de ses pairs, il faut rappeler que la rencontre du *Vate* avec l'œuvre de Nietzsche est postérieure à la publication de *L'innocente*, plus précisément en 1892. Le premier héros nietzschéen sera Giorgio Cantelmo, protagoniste de *Le Vergini delle rocce*, qui sortira en 1895. Pourtant Tullio ne peut pas être considéré comme un surhomme, dans le sens d'annunzian du mot, c'est-à-dire l'esthète armé qui veut refonder l'art et la politique. Par contre, Visconti a raison quand il dit qu'en 1976 personne n'aurait toléré, en littérature ou au cinéma, une adaptation de *Il fuoco* ou *Le Vergini delle rocce* - lui-même y ayant renoncé.

Plus controversée la discussion sur le choix d'un final différent : le metteur en scène le justifie en déclarant que personne, à l'époque de la sortie du film, n'aurait accepté l'idée de l'impunité d'un infanticide ; l'unique solution envisageable était celle du suicide, qui constituerait la vraie trahison par rapport au texte d'annunzian. Visconti semble oublier que d'Annunzio n'exclut pas la possibilité du suicide pour ses personnages. Le protagoniste de la nouvelle *La morte del Duca d'Ofena* face à la révolte de ses sujets, qui, comme dans *Libertà* de Verga veulent brûler son palais, pour se venger des abus subis, préfère se jeter dans le feu plutôt que de donner aux révoltés la satisfaction d'assister à sa mort :

Su la porta grande, proprio in cospetto, proprio in cospetto del popolo, apparve don Luigi con le vesti in fiamme portando su le spalle il corpo inerte di Carletto Grua. Egli aveva tutto il volto bruciato, irriconoscibile; non aveva quasi più capelli né barba. Ma camminava a traverso l'incendio, impavido, non anche morto, poiché valeva a sostenere gli spiriti quello stesso atroce dolore .

Da prima il popolo ammutolì. Poi di nuovo proruppe in urla e in gesti, aspettando con ferocia che la gran vittima venisse a spirargli dinanzi.

« Qui, qui, cane ! Ti vogliamo veder morire! »

Don Luigi udì, a traverso le fiamme, l'ultime ingiurie. Raccolse tutta l'anima in un atto di scherno indescrivibile. Quindi voltò le spalle ; e disparve per sempre dove più ruggiva il fuoco⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Gabriele D'ANNUNZIO, *La morte del duca d'Ofena*, in *Le Novelle della Pescara in Prose di romanzi, II, op. cit.*, p. 221-222, (« Alors, à la grande porte, face au peuple, apparut Don Luigi, les vêtements en flammes et portant sur ses épaules le corps inerte de Carletto Grua. Il avait le visage

Un suicide dédaigneux, héroïque : le duc d'Ofena, tout comme le Tullio Hermil de Visconti, veut montrer à ses sujets comment il sait sortir de scène. Nous avons déjà fait allusion au thème du suicide dans *Forse che sì forse che no ; Trionfo della morte* se termine sur le suicide d'Ippolita Sanzio et du surhomme Giorgio Aurispa : « E precipitarono nella morte avvinti »⁴⁶¹.

9.9 La dernière infidélité

On a beaucoup glosé sur la présumée infidélité viscontienne, avant même la sortie du film : dans le quotidien « Il Mattino », le 14 octobre 1975, soit huit mois avant la présentation du film au Festival de Cannes, on peut lire le compte-rendu d'un journaliste qui avait demandé à trois professeurs universitaires leur avis sur le choix de Visconti. Digne d'intérêt la réponse du Professeur Giorgio Petrocchi, de l'Université de Rome, dantiste éminent :

Non conosco la sceneggiatura del film che Visconti si accinge a realizzare, ma non ritengo corretto mutare, anche se per esigenze cinematografiche e di cassetta un testo letterario. Un'opera d'arte deve essere rispettata in tutta la sua integrità. Non riesco a spiegarmi perché

complètement brûlé, défiguré ; on ne lui voyait presque plus de cheveux ni de barbe. Et cependant il marchait, impassible au milieu de l'incendie, comme si l'atroce douleur l'eût maintenu en vie.

La foule, d'abord, se tut. Puis elle se mit de nouveau à crier et à gesticuler. Tous attendaient féroce-ment que la grande victime vînt expirer à leurs pieds.

- Ici ! Chien ! On veut te voir crever !

Don Luigi perçut à travers les flammes ces ultimes injures. Rassemblant alors toutes ses forces en un geste incroyable de défi, il tourna le dos à la foule et disparut à jamais là où le feu grondait avec le plus de violence », *La mort du duc d'Ofena, op. cit.*, p. 14).

⁴⁶¹ Gabriele D'ANNUNZIO, *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi. I*, p. 1049, (« et ils s'abîmèrent dans la mort, enlacés », trad. par Georges Hérelle, *Triomphe de la mort*, Paris, Stock, 2000, p. 469).

teatro, cinema e televisione facciano a gara nel sottoporre la letteratura a vere e proprie metamorfosi del tutto arbitrarie⁴⁶².

Cet avis est partagé par les deux autres experts, qui font état d'une approche très académique du rapport cinéma-littérature, très loin aussi de celle qu'a eue le cinéaste, tout au long de sa carrière. L'écrivain et journaliste Arrigo Benedetti, dans un article publié quelques jours après dans le « Corriere della sera », plaide une thèse qui va à l'encontre de celles de Visconti et de Petrocchi. Il affirme que le final prévu pour le film est, en réalité, très d'annunzian : « uno di quei falsi che stupiscono per la loro fedeltà a un modello, a tale punto sono stati impiegati gli elementi tipici d'un artista di cui si vuole emulare l'arte »⁴⁶³. Après le coup de feu, Teresa, près de la porte d'entrée, en voyant une petite colonne au-dessus de laquelle se trouve un grand pot rempli de fleurs, en cueille une pour la jeter tout près du corps de Tullio. « La vediamo poi scivolare furtiva, allontanarsi nella notte romana »⁴⁶⁴. Benedetti, évidemment, en octobre 1975, avait pu lire le scénario, mais il n'avait pas encore vu le film, qui sera présenté au festival de Cannes le 15 mai 1976 ; Teresa, dans le film, s'enfuit sans cueillir de fleurs. Mais la scène initialement prévue par les scénaristes n'était pas sans rappeler la conclusion du troisième chapitre du troisième livre de *Il piacere* :

⁴⁶² Gianni INFUSINO, *Visconti vuole uccidere Tullio*, in « Il Mattino », 14 octobre 1975, p. 3, (« Je ne connais pas le scénario du film que Visconti va tourner, mais je juge incorrect changer, même pour des exigences de spectacle et de box-office un texte littéraire. Une œuvre d'art doit être respectée dans son intégralité. Je ne comprends pas pourquoi le théâtre, la télévision et le cinéma rivalisent dans la soumission de la littérature à des métamorphoses tout à fait arbitraires », NT).

La déclaration se poursuit ainsi : « Perché si deturpano impunemente Shakespeare, Schiller, Manzoni [...] ed ora è la volta di Gabriele d'Annunzio, mentre nessuno si sognerebbe di presentare una Gioconda con i baffi o di inserire *Funiculi Funiculà* nella Nona di Beethoven? », (« Pourquoi gêner impunément Shakespeare, Schiller, Manzoni et maintenant Gabriele d'Annunzio, tandis que personne n'oserait peindre une Joconde moustachue ou insérer *Funiculi Funiculà* dans la neuvième symphonie de Beethoven? », »). Le Professeur Petrocchi oublie qu'en 1919 Marcel Duchamp avait créé un célèbre ready-made, intitulé L.H.O.O.Q., dont le support consiste en un format portrait, proche de celui de l'estampe, reproduisant *La Joconde*, surchargée d'une moustache, d'un bouc et des lettres qui donnent le titre à l'œuvre (*L.H.O.O.Q.*).

⁴⁶³ Arrigo BENEDETTI, *Ritorna L'innocente tragico di d'Annunzio*, in « Corriere della Sera », 19 octobre 1975, p. 15, (« un de ces faux qui étonnent pour leur fidélité à un modèle, tellement on a employé les éléments les plus caractéristiques d'un artiste dont on veut imiter l'art », NT).

⁴⁶⁴ *Ibid.*, (« On la voit s'éloigner et se couler furtivement dans la nuit romaine », NT).

La carrozza [d'Andrea Sperelli] passò, piano, d'innanzi alla porta di Maria Ferres, ch'era chiusa, mentre in alto i vetri delle finestre rispecchiavano il plenilunio guardando gli orti pènsili aldobrandini ove gli alberi sorgevano, aerei prodigi. E il poeta gittò il fascio delle rose bianche su la neve, come un omaggio, d'innanzi alla porta di Maria Ferres⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵ Gabriele D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi, I, op. cit.*, p. 315-316, (« La voiture, avec lenteur, passa devant la porte close de Marie Ferrès, tandis qu'en haut les vitres des fenêtres reflétaient la pleine lune regardant les jardins suspendus des Aldobrandini, où les arbres se dressaient, prodiges aériens. Et devant la porte de Marie, en hommage, le poète jeta sur la neige la botte des roses blanches », *L'enfant de volupté, op. cit.*, p. 375).

CONCLUSIONS

Dans l'un de ses premiers écrits, *Tradizione et invenzione* (1943)⁴⁶⁶, qui peut être considéré comme la déclaration d'une poétique à laquelle il restera fidèle plus ou moins tout au long de sa vie, Visconti exprime son intention de s'inspirer des grands romans classiques du patrimoine littéraire européen, des œuvres qui l'ont marqué depuis son adolescence, caractérisée par une véritable boulimie littéraire : à 14 ans, il avait lu tout Shakespeare et dans sa chambre il avait amassé quantité de livres, surtout des classiques français⁴⁶⁷.

À la formation littéraire s'ajoutent, à partir de la moitié des années 30, lors du séjour en France, l'apprentissage des techniques cinématographiques et l'influence politique et idéologique du milieu artistique parisien, strictement lié au Front populaire et au Parti communiste français, auquel appartenait le cinéaste Jean Renoir, dont Visconti devient assistant-réalisateur pour *Une partie de campagne*. L'esprit de liberté et de tolérance qu'il rencontre à Paris a un fort impact sur sa personnalité ; il le retrouvera à Rome dans le cercle des journalistes de la revue « Cinema », qui deviendront, au début des années 40, ses amis et ses collaborateurs. La rencontre avec Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Pietro Ingrao et Mario Alicata permet à Visconti de parfaire sa culture aussi bien sur le plan idéologique que professionnel.

⁴⁶⁶ Luchino VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in AA. VV., *Stile italiano nel cinema*, op. cit.

⁴⁶⁷ Déclaration de Luchino Visconti, citée par Gianni RONDOLINO in *Luchino Visconti*, op. cit., p. 16.

C'est à eux qu'il doit probablement sa découverte des romans et des nouvelles de Verga, délaissés dans sa jeunesse à la faveur des romans français et russes, même si dans *Tradizione e invenzione* il raconte toute une autre histoire en nous décrivant le moment où, pendant une promenade dans les rues de Catane, il tomba amoureux de l'écrivain sicilien et il dit que c'est en parcourant la plaine de Caltagirone qu'il eut l'idée d'une adaptation pour l'écran de *I Malavoglia*.

Quoi qu'il en soit de la véracité des propos du metteur en scène, c'est avec Puccini et Alicata qu'il signa son premier vrai scénario en s'inspirant de *L'amante di Gramigna*, l'une des plus célèbres nouvelles du maître du vérisme, tirée de son premier recueil de contes siciliens, *Vita dei campi*. L'opposition du Ministre de la Culture, Alessandro Pavolini, fit avorter le projet mais, si en tant que spectateurs déçus nous ne pouvons qu'exéquer l'interdiction, nous devons aussi reconnaître que le politicien fasciste avait visé juste. L'intérêt de la part de Visconti et de ses collaborateurs pour l'œuvre de Verga était lié au projet commun de proposer un cinéma choral, qui donnerait la parole à ceux qui ne l'avaient pas, en offrant une vision critique de la réalité du peuple, à mille lieux de la superficialité du cinéma des *telefoni bianchi*, véhiculant une image trompeuse et déformée de la société d'après les directives du Régime. Aux yeux du jeune Visconti et de ses amis, l'œuvre de Verga, le conservateur, l'admirateur de la politique répressive de Francesco Crispi, semble paradoxalement se prêter à donner voix à leurs convictions gauchistes et à se métamorphoser en un art révolutionnaire destiné à représenter les exigences des pauvres, des opprimés et des laissés-pour-compte, comme l'ont pu être Nedda, Jeli et Rosso Malpelo.

Ne pouvant pas adapter une œuvre de Verga, Visconti se rabat sur *Ossessione* (1943), premier film néoréaliste, selon la plupart des commentateurs, qui a son origine du roman d'un écrivain américain de deuxième plan, James M. Cain. Malgré la source « exotique » le premier film de Visconti est son film le plus réaliste et montre qu'il a su bien profiter de ses lectures verghiennes et que le travail dédié à l'adaptation de la nouvelle de Verga a donné ses fruits. Le milieu où l'action de *Ossessione* se déroule, la classe sociale à laquelle appartiennent les personnages

principaux, la noirceur du récit nous renvoient aux atmosphères non seulement de *L'amante di Gramigna* mais aussi d'un autre conte de Verga que Visconti avait eu l'intention d'adapter, *Jeli il pastore*, dont le film partage le final tragique. Mais si *Ossessione* ouvre ce que nous avons choisi d'appeler la « période Verga », il marque aussi une première prise de distance du metteur en scène envers les instances politiques de son entourage intellectuel. En choisissant de subvertir le personnage du Spagnolo, tel qu'il avait été créé par Alicata et les autres, en lui faisant jouer le rôle d'un homosexuel vagabond plutôt que celui d'un rescapé de la guerre d'Espagne, le cinéaste d'un côté impose son point de vue, privilégie les aspects humains plutôt que les aspects politiques, de l'autre manifeste son refus, plus ou moins conscient, d'un art qui se plie aux directives d'une idéologie, fasciste ou communiste, et de ses partisans. L'homosexualité du Spagnolo, bien qu'elle ne se montre que comme une suggestion voilée, ne défie pas seulement l'hypocrisie machiste du fascisme, mais aussi l'homophobie prude des communistes de ces temps-là, tandis que la mise en scène d'une passion devenant obsession révèle le fond intimiste de l'inspiration viscontienne. Le fait qu'avant le tournage d'*Ossessione*, il avait proposé à ses collaborateurs une adaptation de *La dame aux camélias* est la preuve qu'il hésite, déjà à ses débuts, entre l'analyse du monde d'où il provient et l'historicisme populiste et matérialiste de ses camarades.

Ossessione sort dans une année cruciale dans l'histoire du cinéma italien mais surtout dans l'histoire des Italiens. Après la chute du fascisme et la création au Nord de la République Sociale par Mussolini (ou mieux par les Allemands), c'est pour les vrais anti-fascistes le temps de la lutte. « Il periodo più interessante della mia vita è quello della Resistenza »⁴⁶⁸, admit Visconti trois ans avant de mourir, pour signifier que ce fut l'époque de sa définitive prise de conscience idéologique et politique.

De là son engagement après la guerre comme artiste militant aux côtés du Parti communiste, selon le modèle de l'intellectuel organique, cher à Gramsci, c'est-à-dire d'un artiste qui exprimerait les expériences et les sentiments que le peuple ne

⁴⁶⁸ Costanzo COSTANTINI, *L'ultimo Visconti*, op. cit., p. 38, (« La période la plus intéressante de ma vie a été celle de la Résistance », NT).

peut pas exprimer par lui-même, tel qu'il se propose— ou croit - de réussir par le tournage de *La terra trema* (1948) tiré de *I Malavoglia*. Sa brillante carrière au théâtre date des mêmes années, entre son premier et son deuxième film. Là aussi, il exprime son engagement en mettant en scène des milieux et des personnages inconnus du public italien (les homosexuels dans *Adam* de Marcel Achard et les paysans pauvres dans l'adaptation de *Tobacco road* d'Erskine Caldwell). Toutefois les hésitations révélatrices ne manquent pas. Avant de se résoudre à l'adaptation du chef-d'œuvre de Verga, il envisage de porter à l'écran le scénario de *Il processo di Maria Tarnowska* écrit avec Michelangelo Antonioni, Antonio Pietrangeli et Guido Piovene, dont la protagoniste est une comtesse russe meurtrière se vantant dans le vice à Venise. Il y renonce en renonçant ainsi en même temps, selon les propres mots d'Antonioni, à « une trop grande partie de lui-même »⁴⁶⁹. En effet le projet du film, dans le contenu et dans la forme, présente des éléments qui reparaitront dans ses dernières productions et aurait pu donc le faire bifurquer dans la direction qu'il prendra seulement après *Rocco e i suoi fratelli*.

La terra trema aurait dû, selon le projet initial, être composé de trois épisodes, situés en Sicile, dans trois milieux caractéristiques : celui des pêcheurs, celui des mineurs et celui des paysans. Il se serait ainsi apparenté à l'œuvre d'un « intellectuel organique » suivant les préceptes du réalisme socialiste et visant à détailler toutes les catégories des travailleurs de la Sicile, les ouvriers y faisant défaut. Par contre en choisissant de se concentrer sur les seules vicissitudes de la famille Valastro, au lieu de nous offrir une sorte de documentaire, Visconti poursuit le modèle du roman classique du dix-neuvième siècle, où la vie des personnages et les faits sociaux s'intègrent, sans aucune référence à une quelconque idéologie, comme dans *I Malavoglia* de Verga, dont le film s'inspire.

Le film est verghien dans le contenu, réaliste dans la narration (il ne peut en aucun cas être considéré comme vériste, compte tenu des nombreuses interventions de la voix-off), mais esthétisant dans la forme : l'esthétique des murs délabrés, des maillots troués, des habits noirs des femmes ; la beauté plastique de toutes les scènes.

⁴⁶⁹ Michelangelo ANTONIONI, *La terra trema*, in « Bianco e Nero », *op. cit.*

Visconti réussit avec ce film «une synthèse paradoxale du réalisme et de l'esthétisme », selon la célèbre formule d'André Bazin⁴⁷⁰.

La terra trema fut un échec commercial ainsi que le film suivant, *Bellissima* (1951). C'est avec *Senso* (1954) que Visconti obtient son premier grand succès public, tout en conciliant engagement et sens du spectacle. Le film, tiré de la nouvelle homonyme de Arrigo Boito, anticipe, dans le soin qui est prêté à la représentation des personnages et des milieux, la production successive de Visconti, à partir de *Il Gattopardo*. Il s'agit là de la première fois où il a l'occasion de représenter des gens et des milieux qui reflètent sa culture et sa vision du monde, tout en restant fidèle à ses principes de réalisme et de vérité et sans perdre le contact avec ses personnages, même s'ils vivent dans une autre époque⁴⁷¹.

L'année de la sortie de *Senso* est la même que celle de la première représentation à La Scala de Milan de *La Vestale* de Gaspare Spontini, première mise en scène viscontienne d'un mélodrame. Comme dans les autres domaines où il a déjà imposé son art, le metteur en scène, une nouvelle fois, provoque des réactions très fortes et très contrastées : ses détracteurs l'accusent d'avoir soumis la musique au spectacle.

Entre *Senso* et *Rocco e i suoi fratelli* se situe *Le notti bianche* (1957), tiré de Dostoïevski, où Visconti expérimente une approche au réalisme magique : « tout est faux : la ville, les liens amoureux »⁴⁷².

Rocco e i suoi fratelli (1960), tout en s'inspirant en partie d'un conte de Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, constitue un nouveau retour à *La terra trema* et à Verga, pour ses liens assez évidents avec la structure de *I Malavoglia* et pour

⁴⁷⁰ André BAZIN, *La terre tremble*, op. cit.

⁴⁷¹ Luchino Visconti dans une interview déclara : « [...] Non uscirò dalle linee del realismo cinematografico che ho seguito fino a oggi. Che il soggetto possa imporre lo stile di un film è tesi molto controversa e io non perderò i contatti coi miei personaggi solo perché indossano costumi ottocenteschi », (« Je n'abandonnerai pas les préceptes du réalisme cinématographique que j'ai suivis jusqu'à aujourd'hui. C'est une thèse très controversée que le sujet puisse imposer le style d'un film et je ne perdrai pas le contact avec mes personnages, juste parce qu'ils sont habillés comme au dix-neuvième siècle », NT) in Domenico MECCOLI, *Mille lire per un colpo di cannone*, « Cinema », n.136, giugno 1954, p. 354.

⁴⁷² Gabriela TRUJILLO, *Un siècle de faste et de pourriture*, in <http://www.cinematheque.fr/cycle/luchino-visconti-406.html>, 2017.

l'intégration, assez réussie, entre les personnages et l'actualité sociale. À la Livourne factice où il a situé son adaptation du conte dostoïevskien le cinéaste oppose, dans la scène initiale de *Rocco*, l'actualité des arrivées massives de migrants provenant du Sud de l'Italie dans la gare centrale de Milan et la réalité de leurs conditions de vie dans la métropole qui les accueille dans un sous-sol. Dans la filmographie de Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, à notre avis, est le film qui a le moins vieilli parce que le regard que porte le metteur en scène sur ses personnages nous ramène aux expériences vécues aujourd'hui par d'autres gens à la recherche d'une vie meilleure.

Rocco e i suoi fratelli se situe à la fin de ce que nous avons nommé « la période Verga », comme si le cinéaste avait voulu fermer un cercle. Cette phase s'achève avec le plus verghien des films de Visconti, plus près de *I Malavoglia* que *La terra trema*, mais aussi le plus conforme à l'idéologie progressiste pour le message d'espoir qu'il concède au spectateur dans la scène finale, tout en ayant son centre dramatique dans les liens tragiques entre les deux frères Rocco et Simone.

Face au succès commercial du film, le réalisateur aurait pu tourner une suite, comme il l'avait envisagé lui-même : un film qui constituerait avec *La terra trema* une trilogie, l'histoire de l'affirmation des forces populaires. Il n'en sera rien : le long-métrage suivant sera *Il Gattopardo* (1963), que Visconti considère comme une sorte de rencontre entre Verga et Proust, mais où, à notre avis, les rappels à l'œuvre de l'écrivain sicilien sont occasionnels et superficiels.

Le passage à la « période d'Annunzio » s'effectue avec *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965) qui, comme *Rocco e i suoi fratelli*, est une création originale, tout en s'inspirant de sources différentes parmi lesquelles *Forse che sì forse che no* de d'Annunzio n'est pas certainement la moindre. *Vaghe stelle dell'Orsa...* marque un tournant essentiel pour Visconti car le film peut être considéré comme l'analogue, dans le septième art de ce qui a été nommé « *trascolorare del verismo* »⁴⁷³ à propos des œuvres des écrivains italiens de la fin du dix-neuvième siècle, tels que Antonio

⁴⁷³ Cf. Salvatore GUGLIELMINO, *Guida al Novecento: profilo letterario e antologia*, Milano, Principato, 1971, p. 17/I.

Fogazzaro ou Grazia Deledda. C'est essentiellement à partir de *Vaghe stelle dell'Orsa*... que l'on commence à indiquer comme *Leitmotiv* de la carrière artistique de Luchino Visconti l'ambivalence de sa personnalité, la présence dans un seul homme de deux âmes, qui coexistent dans celui qui a été maintes fois défini, à tort et à propos, « l'aristocrate communiste »⁴⁷⁴.

L'attitude à la contradiction, à l'anticonformisme et à la rupture des règles a été une caractéristique constante dans la personnalité du metteur en scène : comme ses biographes en témoignent, il a été, dès son plus jeune âge, un rebelle⁴⁷⁵. Le titre oxymorique *Tradizione e invenzione*, en mettant sur le même plan la *traditio*, l'acte de transmettre, mais aussi de trahir, si l'on tient compte de l'étymologie du mot, et l'*inventio*, la découverte, est aussi une sorte de manifeste apparemment contradictoire d'une œuvre qui, au moins dans les premiers films, se veut esthétiquement liée aux grands modèles du passé, mais politiquement préconise un futur jamais expérimenté par l'humanité, telles que les conclusions de *La terra trema*, relecture progressiste de *I Malavoglia*, et de *Rocco e i suoi fratelli*, saga moderne de chute et rédemption, l'envisagent. Après *Rocco*, le cinéaste reste ancré au réalisme qu'il a appris de ses écrivains préférés (Manzoni, Balzac, Stendhal, Verga, Mann), mais semble avoir perdu le contact avec les problèmes sociaux contemporains, la tradition l'emportant sur l'invention. Alors que le cinéma et l'art en général expérimentent des formes nouvelles (*Vaghe stelle dell'Orsa*..., sorti en 1965, se situe entre *Il deserto rosso* et *Blow-up* de Michelangelo Antonioni) et que l'engagement politique et le désir de renouveau préparent la révolution de 1968, Visconti, qui avait anticipé le courant néoréaliste et qui avait contribué avec ses premiers films à promouvoir un cinéma fortement lié aux instances sociales des plus faibles, semble renier ses engagements.

Par ailleurs, sans vouloir nullement accuser le metteur en scène d'opportunisme commercial – l'échec de ses trois premiers films est là pour en

⁴⁷⁴ Cf., par exemple, Mino ARGENTIERI, *Le due anime di Visconti*, « Cinema 60 », n. 56, agosto 1965

⁴⁷⁵ Cf. Gianni RONDOLINO in *Luchino Visconti*, *op. cit.*, p. 1-31; Laurence SCHIFANO, *Visconti: una vie exposée*, *op. cit.*, p. 73-138.

témoigner -, force est de constater que si les débuts de « la période Verga » coïncident avec l'explosion du phénomène littéraire du néoréalisme, « la période d'Annunzio » se recoupe avec le grand succès de la première édition en livre de poche de *Il piacere*⁴⁷⁶.

La caduta degli dèi (1969), *Morte a Venezia* (1971) et *Ludwig* (1973), qui composent ce que l'on a nommé la « trilogie allemande » dévoilent encore plus que *Vaghe stelle dell'Orsa...* le penchant de Visconti pour des personnages et des situations que l'on peut définir morbides et décadents ; le modèle littéraire qui prédomine est celui de Thomas Mann, aussi bien évidemment dans *Morte a Venezia* que dans *La caduta degli dei* (la saga des *Buddenkrupp*, selon la formule souvent citée du critique Morando Morandini)⁴⁷⁷.

On ne retrouve pas l'excès et la redondance de ces trois films dans l'avant-dernier opus viscontien, *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) film intimiste, tourné dans le décor restreint d'un appartement bourgeois, où le metteur en scène récupère par le biais du jeu d'un de ses acteurs fétiches, Burt Lancaster, des aspects plus explicitement liés à sa personnalité (la répulsion/fascination pour la nouvelle bourgeoisie émergente, vulgaire et sans idéaux, qui toutefois injecte une nouvelle soif de vivre chez l'un des derniers représentants d'une bourgeoisie cultivée et bien éduquée), tout en n'étant pas, comme nous l'avons souligné, un film autobiographique.

Dans l'opus final, *L'innocente* (1976), les éléments que l'on peut reconduire à la biographie de son auteur ne sont pas à chercher dans la psychologie et le caractère des personnages. Ce sont les décors, ce sont les milieux fréquentés par les époux Hermil, ce sont les cérémonies mondaines, ce sont les toilettes et certains gestes de Giuliana qui évoquent le monde à jamais révolu de l'enfance de vieux metteur en scène, en particulier les toilettes et les gestes de sa mère, Carla Erba.

⁴⁷⁶ Sortie en 1965, on en vendit presque 300.000 exemplaires.

⁴⁷⁷ Laura, Luisa e Morando MORANDINI, *Il Morandini: dizionario dei film 2007*, Bologna Zanichelli, 2006, p. 216.

Le but de notre thèse a été celui de nous interroger sur le poids réel de l'influence des œuvres de Giovanni Verga et de Gabriele d'Annunzio sur l'ensemble des films de Luchino Visconti.

L'analyse prouve que la présence explicite ou souterraine des deux écrivains dans ses films est indéniable et relève des affinités qui lient le metteur en scène à la culture de la fin du dix-neuvième siècle-début du vingtième, où vérisme et décadentisme sont encore strictement mêlés. L'œuvre de Visconti, né en 1906, représenterait alors pour le cinéma, avec un retard un peu surprenant mais bien excusable si l'on réfléchit à la naissance tardive du septième art, ce qui en littérature a été appelé « il trascolorare del verismo » et que l'on peut exemplifier même par les composants - pas autant homogènes que les classifications scolaires le suggèrent – s'entremêlant dans les œuvres de Verga, né en 1840, et de d'Annunzio, né en 1863.

Si *Tradizione e invenzione*, cité *in limine*, expose la conviction de Visconti que le metteur en scène ne peut pas se passer des leçons des grands romanciers du XIXème siècle, un autre écrit, intitulé *Cinéma anthropomorphique* et paru aussi en 1943, à l'époque du tournage d'*Ossessione*, étale une autre conviction à laquelle il restera fidèle tout le long de sa carrière. Vers la fin de l'article, Visconti déclare : « L'esperienza fatta mi ha soprattutto insegnato che il peso dell'essere umano, la sua presenza, è la sola 'cosa' che veramente colmi il fotogramma, che l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo ; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa a un aspetto di non animata natura »⁴⁷⁸. Cette conception du cinéma le guidera dans son œuvre jusqu'à la fin : tout photogramme de ses films, à peu d'exception près, contient la présence d'êtres humains qui vivent et agissent, ce qui peut surprendre chez celui qu'on identifie souvent comme le cinéaste des beaux

⁴⁷⁸ Luchino VISCONTI, *Il cinema antropomorfo*, op. cit., p. 109, (« L'expérience m'a surtout appris que le poids de l'être humain, sa présence est la seule chose qui remplisse vraiment l'image et que c'est par les passions qui l'agitent qu'elle acquiert vérité et relief. Au point même que son absence momentanée du rectangle lumineux ramènera tout à une apparence de nature morte », NT).

palais et des beaux objets. Quand d'autres profiteraient des décors pour s'attarder sur les détails et pour faire une pause dans la narration des faits, Visconti prévoit toujours la présence de l'être humain à l'écran.

L'anthropomorphisme de Visconti nous ramène à son côté verghien, plus précisément à l'*erlebte Rede*, le discours vécu, de *I Malavoglia*. L'emploi du discours indirect libre qui constitue l'aspect révolutionnaire du roman de Verga permet au romancier de s'éclipser derrière ses personnages et de faire émerger leur individualité. Visconti à son tour n'appartient pas à la catégorie des réalisateurs dont on devine la présence derrière la caméra : son style reste classique du début à la fin, en refusant toute influence et suggestion des cinéastes contemporains visant à souligner l'artifice du tournage et à déconstruire les personnages. L'*erlebte Rede* verghien présuppose évidemment aussi la présence continue des personnages, ce qui correspond au choix viscontien de l'anthropomorphisme.

Si « l'artificio della regressione » ne sied pas à Visconti, on peut affirmer par contre que, d'une certaine façon, le cinéaste a porté à terme le projet inachevé de l'écrivain : réaliser un cycle de romans, le cycle des vaincus, en partant du plus humble pour arriver « al più elevato ». Verga avait prévu de commencer avec les humbles pêcheurs de *I Malavoglia* pour arriver à l'*Uomo di lusso* ; Visconti part de Gino Costa, qui n'a même pas l'argent pour se déplacer, pour parvenir à Tullio Hermil, le riche aristocrate oisif.

Il a été plus difficile pour nous de définir ce qui lie Visconti à d'Annunzio, au-delà du fait que tous les deux renvoient, à une analyse superficielle, à des atmosphères de raffinement et de décadence. On sait que le cinéaste et le poète ne partagent pas la même idéologie (mais ça vaut aussi pour ce qui concerne Verga). Ils partagent plutôt le sentiment de la fin d'une époque, dramatique pour l'un, annonciatrice de temps meilleurs, au moins jusqu'à *Rocco e i suoi fratelli*, pour l'autre. En tout cas les deux films que nous avons analysés, *Vaghe stelle dell'Orsa...* et *L'innocente*, tout en ayant plusieurs points en commun avec les romans dont ils prennent l'inspiration, ne peuvent pas être considérés comme intégralement fidèles à l'esprit d'annunzien.

Forse che sì forse che no et *L'innocente* font partie des souvenirs que le cinéaste croit avoir gardés de l'époque où il était né et de la culture dominante, avant que la première guerre mondiale n'éclate. Mais c'est surtout du bien plus célèbre *Il piacere* que Visconti puise son inspiration, par une opération que l'on peut même imputer à une sorte de mémoire involontaire. Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, aussi noble que Luchino Visconti di Modrone, comte de Lonate Pozzolo, prête son vellétarisme à plusieurs personnages viscontiens, de Gino Costa, en passant par Simone Parondi, pour terminer avec Tullio Hermil à qui il transmet également la plupart de sa *Weltanschauung*. En plus, héros décadent par excellence, il préside la réunion idéale de tous les esthètes encombrant les films de Visconti. En deuxième lieu, il va sans dire que le premier roman de d'Annunzio, en particulier les longues pages où sont décrits les objets, les palais, les rites de l'aristocratie romaine sur le boulevard du crépuscule, revient à l'esprit de Visconti chaque fois qu'il peint un milieu semblable.

Pour un jeune Italien né en 1906, le modèle littéraire dominant, bon gré mal gré, était incontestablement Gabriele d'Annunzio, qui lui-même avait débuté en s'inspirant des nouvelles de Giovanni Verga. L'influence des deux écrivains « s'étend bien au-delà - comme dirait Roland Barthes - des codes prohairétiques et sémiques (c'est à dire la permutation d'épisodes et de personnages) pour concerner aussi les codes culturels, symboliques et herméneutiques⁴⁷⁹. Il s'agit là d'une influence qui pénètre dans le tissu poétique, idéologique et moral du texte. »⁴⁸⁰.

Trovò la contessa nel suo salotto, sul suo canapè, circondata dai suoi amici e dalle sue

⁴⁷⁹ Cf. Roland BARTHES, *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

⁴⁸⁰ Nous avons repris, en substituant Verga et d'Annunzio à Testori, la réflexion que Marco Giori (dans *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, 2011, p. 132) fait à propos de l'influence de Testori sur *Rocco e i suoi fratelli*.

amiche; fu accolto col miglior sorriso, e fu presentato agli altri senza il menomo imbarazzo. Ella era perfettamente padrona di sé, piena di brio e disinvoltura- scherzò anzi coll'aria un po' stralunata di lui- parlò di corse sul lago, di partite di piacere, delle avventure dei bagni. Un tale domandò del conte Armandi, ch'era ancora a Torino, sebbene la sessione fosse chiusa da un pezzo⁴⁸¹.

Est-ce qu'un lecteur érudit du début du vingtième siècle ou d'aujourd'hui saurait attribuer ces lignes à Verga ou à d'Annunzio ? Elles sont tirées du trente-et-unième chapitre du roman *Eros*, que nous avons déjà cité à propos du suicide de Tullio Hermil. On se croirait dans la deuxième scène du film *L'innocente* quand on rencontre pour la première fois Teresa Raffo entourée par ses admirateurs ; on se croirait dans un livre de d'Annunzio ou d'un de ses épigones. Le rédacteur de ce texte mondain et coquet est cependant le même qui a écrit *I Malavoglia*. Le scénario du dernier film de Luchino Visconti nous ramène ainsi à l'auteur qui a inspiré son premier scénario, l'adaptation de *L'amante di Gramigna*.

Dans cette thèse nous avons fait souvent allusion à la coexistence en Visconti de deux tendances : vers le réalisme et vers l'esthétisme. Elles ont toujours cohabité dans les œuvres du metteur en scène qui, comme la plupart des artistes, a tout le long de sa vie oscillé entre vérité et artifices. Luchino Visconti parcourt le même chemin que Giovanni Verga mais à l'inverse. Si l'écrivain sicilien part des romans mondains pour aboutir aux œuvres véristes, le cinéaste milanais débute avec *Ossessione* et *La terra trema* en tant que précurseur involontaire du néo-réalisme pour conclure avec les drames d'une grande famille bourgeoise allemande, d'un professeur qui vit entouré d'œuvres d'art et de ses souvenirs et d'un ultime représentant d'une aristocratie oisive qui croit que tout lui est permis.

Visconti aussi aurait pu affirmer au même titre que Verga : « Ho cercato sempre

⁴⁸¹ Giovanni VERGA, *Eros*, *op. cit.*, p. 1262, (« Il trouva la comtesse dans son salon, sur son canapé, entourée de ses amis et de ses amies ; il fut accueilli avec les meilleurs sourires et il fut présenté sans aucun embarras. Elle était parfaitement à son aise, enjouée et désinvolte – elle plaisait même sur son air un peu hagard – elle bavarda de courses sur le lac, de parties de plaisir, d'aventures aux bains. Quelqu'un demanda de nouvelles du comte Armandi, qui était encore à Turin, la session parlementaire étant cependant terminée », NT).

di essere vero »⁴⁸², depuis la tentative d'adapter *L'amante di Gramigna* jusqu'à la dernière scène de *L'innocente*. Comme dans les grands classiques de la littérature européenne où Visconti puise son inspiration, dans tous ses films réalisme, psychologisme et esthétisme cohabitent.

Pour la littérature italienne de la fin du siècle dix-neuvième on a forgé une formule qui a eu beaucoup de succès dans les manuels scolaires, celle du « *trascolorare del verismo* »⁴⁸³, pour indiquer les nouvelles voies qui s'ouvraient dans le domaine du roman en même temps et après l'expérience vériste : un vérisme plus pessimiste que celui de Verga (*I Vicerè* de Federico De Roberto), un vérisme morbide (*Le novelle della Pescara* de Gabriele d'Annunzio) et un vérisme qui greffe sur l'échafaudage verghien les subtilités de l'analyse psychologique (*Decadenza* de Luigi Gualdo et *Una vita* de Italo Svevo). On pourrait adapter cette formule au parcours artistique de Visconti, et, à propos du passage de la « période Verga » à la « période d'Annunzio », en forger une analogue, le « *trascolorare del neorealismo* », pour signifier que les instances sociales et l'intérêt pour les vaincus, qui prévalent jusqu'à *Rocco e i suoi fratelli*, sont dépassés à ce moment par le penchant esthétisant et l'obsession pour la disparition de l'époque où le réalisateur avait vécu son enfance. Verga aussi avait publié, à un an d'intervalle l'un de l'autre, *I Malavoglia* (1881) et *Il marito di Elena* (1882), comme pour témoigner l'hésitation entre deux pôles, les pêcheurs italiens et les bourgeois des grandes villes. Dans son « ciclo dei vinti », il prévoyait d'ailleurs de consacrer un roman à une duchesse, un autre à un éminent homme politique et le troisième à un « uomo di lusso ». Mais on ne doit pas surtout oublier que Verga n'est pas que l'auteur de *I Malavoglia* et de *Mastro-don Gesualdo* mais aussi de romans tels qu' *Eva*, *Eros* et *Tigre reale*.

L'innocente, le dernier chapitre de l'œuvre viscontienne, à notre avis, présente des correspondances – involontaires - avec ce Verga mondain et bourgeois. C'est un autre domaine qu'il faudrait étudier et peut-être n'est-ce pas un hasard si, même si

⁴⁸² Giovanni VERGA dans une lettre à Felice Cameroni du 18 juillet 1875 in *Lettere sparse, op. cit.*, p. 34, (« J'ai toujours essayé d'écrire la vérité », NT).

⁴⁸³ Cf. Salvatore GUGLIELMINO, *Guida al Novecento, op. cit.*, p. 17/l.

Visconti ne peut se réclamer ni d'héritiers ni de dignes imitateurs⁴⁸⁴, un de ses élèves les plus connus, Franco Zeffirelli a adapté *Storia di una capinera*, le best seller de ce Verga moins apprécié aujourd'hui, mais le seul qui eut un véritable succès de son vivant.

⁴⁸⁴ À l'exception de Martin Scorsese dans *The Age of Innocence* (*L'âge de l'innocence*).

CHRONOLOGIE DE LA PARUTION DES PRINCIPAUX OUVRAGES DE VERGA ET D'ANNUNZIO⁴⁸⁵

1866	<i>Una peccatrice</i>	
1871	<i>Storia di una capinera</i>	
1873	<i>Eva</i>	
1874	<i>Nedda</i>	
1875	<i>Eros</i> <i>Tigre reale</i>	
1880	<i>Vita dei campi</i>	
1881	<i>I Malavoglia</i>	
1882	<i>Il marito di Elena</i>	<i>Canto novo</i> <i>Terra Vergine</i>
1883	<i>Novelle rusticane</i> <i>Per le vie</i>	
1886		<i>San Pantaleone</i>
1887	<i>Vagabondaggio</i>	
1889	<i>Mastro-don Gesualdo</i>	<i>Il piacere</i>
1890	<i>I ricordi del capitano d'Arce</i>	
1892		<i>L'innocente</i>
1893		<i>Poema paradisiaco</i>
1894	<i>Don Candeloro e Cⁱ</i>	<i>Trionfo della morte</i>
1895		<i>Le vergini delle rocce</i>

⁴⁸⁵Plusieurs de ces œuvres ont paru une première fois sur des revues et presque toutes ont été remaniées lors de leur publication en volume et dans les éditions suivantes. Les dates mentionnées sont celles de la première parution en volume.

1900		<i>Il fuoco</i>
1902		<i>Le novelle delle Pescara</i>
1903		<i>Le laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi: Maia, Elettra, Alcyone</i>
1904		<i>La figlia di Iorio</i>
1906	<i>Dal tuo al mio</i>	
1910		<i>Forse che sì forse che no</i>
1921		<i>Notturmo</i>

FILMOGRAPHIE DE VISCONTI

- | | | |
|------|--|--|
| 1943 | <i>Ossessione</i> | D'après le roman <i>The Postman Always Rings Twice</i> de James M. Cain (non crédité)
Scénario : Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini |
| 1948 | <i>La terra trema</i> | D'après le roman <i>I Malavoglia</i> de Giovanni Verga (non crédité)
Scénario : L. V., Antonio Pietrangeli |
| 1951 | <i>Bellissima</i> | Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, L. V. , Cesare Zavattini |
| 1953 | <i>Siamo donne</i> , épisode <i>Anna Magnani</i> | Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini |
| 1954 | <i>Senso</i> | D'après la nouvelle homonyme de Camillo Boito
Scénario: Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prospero, Giorgio Bassani, Carlo Alianello, Tennessee Williams, Paul Bowles |
| 1957 | <i>Le notti bianche</i> | D'après le conte homonyme de Fiodor Dostoïevski
Scénario : Suso Cecchi D'Amico, L. V. |
| 1960 | <i>Rocco e i suoi fratelli</i> | D'après le conte <i>Il ponte della Ghisolfa</i> de Giovanni Testori
Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Vasco Pratolini, L. V. |
| 1962 | <i>Boccaccio '70</i> , épisode <i>Il lavoro</i> | D'après le conte <i>Au bord du lit</i> de Guy de Maupassant
Scénario : Suso Cecchi D'Amico, L. V. |

1963	<i>Il Gattopardo</i>	D'après le roman homonyme de Giuseppe Tomasi di Lampedusa Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, L. V.
1965	<i>Vaghe stelle dell'orsa...</i>	Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, L. V.
1967	<i>Le streghe, épisode La strega bruciata viva</i>	Scénario : Giuseppe Patroni Griffi, Cesare Zavattini
1967	<i>Le straniero</i>	D'après le roman <i>L'Étranger</i> d'Albert Camus Scénario : Suso Cecchi D'Amico, George Couchon, Emmanuel Roblès, L. V.
1969	<i>La caduta degli dei</i>	Scénario : Nicola Badalucco, Enrico Medioli, L. V.
1971	<i>Morte a Venezia</i>	D'après la nouvelle homonyme de Thomas Mann Scénario : Nicola Badalucco, L. V.
1973	<i>Ludwig</i>	Scénario: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, L. V.
1974	<i>Gruppo di famiglia in un interno</i>	Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, L. V.
1976	<i>L'innocente</i>	D'après le roman homonyme de Gabriele d'Annunzio Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, L. V.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES GÉNÉRAUX - CINÉMA

AA. VV.,		<i>L'Ésthetique du film,</i>	Paris, Nathan, 1988.
Giulia	CARLUCCIO,	<i>Sequenze: l'analisi del film,</i>	Torino, Aiace, Quaderni dell'Aiace, 1989.
Seymour	CHATMAN,	<i>Story and Discourse,</i>	London, Cornell University Press, 1978.
Andrea	COSTA,	<i>Immagine di un'immagine: cinema e letteratura,</i>	Torino, UTET, 1993.
Jean	CLÉDER,	<i>Analyser une adaptation,</i>	Paris, Flammarion, 2017.
Laura Luisa Morando	MORANDINI, MORANDINI, MORANDINI,	<i>Il Morandini : dizionario dei film 2007,</i>	Bologna, Zanichelli, 2006.
Martine	JOLY,	<i>L'image et les signes : approche séoiologique de l'image fixe,</i>	Paris, Nathan, 1995.
Giuliana	NUVOLI,	<i>Letteratura e cinema, in Storia della letteratura italiana fondata da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Il Novecento: scenari di fine secolo I,</i>	Milano, Garzanti, 2001.
Giuliana	NUVOLI,	<i>Storie ricreate: dall'opera letteraria al film,</i>	Torino, UTET, 1998.
Maurizio Giuseppe	PORRO, TURRONI,	<i>Cinema vuol dire...,</i>	Milano, Garzanti, 1979.
Gianni Dario	RONDOLINO, TOMASI,	<i>Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi,</i>	Torino, UTET, 1995.
Gianni	RONDOLINO,	<i>Manuale di storia del cinema,</i>	Torino, UTET, 2010.
Giorgio	TINAZZI,	<i>Cinema e letteratura,</i>	Venezia, Marsilio, 2007.
Dario	TOMASI,	<i>Sequenze: introduzione al linguaggio e al racconto filmico,</i>	Torino, Aiace, Quaderni dell'Aiace, 1988.

LUCHINO VISCONTI

- Bibliographie générale

Antonella	MONTESI,	<i>BiblioVisconti</i> , con la collaborazione di Leonardo De Franceschi,	Roma, Scuola Nazionale di Cinema-Fondazione Istituto Gramsci, 2001.
-----------	----------	--	---

- Sitographie

www.luchinovisconti.net
emmanuel.denis.free.fr

- Films réalisés

AA. VV.,		<i>Osessione</i> ,	Bologna, Cappelli, 1977.
AA. VV.,		<i>La terra trema</i> ,	Bologna, Cappelli, 1977.
AA. VV.,		<i>Bellissima</i> ,	Bologna, Cappelli, 1978.
AA. VV.,		<i>Senso</i> ,	Bologna, Cappelli, 1977.
AA. VV.,		<i>Le notti bianche</i> ,	Bologna, Cappelli, 1957.
AA.VV.,		<i>Rocco e i suoi fratelli</i> ,	Bologna, Cappelli, 1960.
AA.VV.,		<i>Il Gattopardo</i> ,	Bologna, Cappelli, 1963.
AA. VV.,		« <i>Vaghe stelle dell'Orsa ...</i> » di Luchino Visconti,	Bologna, Cappelli, 1965.
AA. VV.,		<i>La caduta degli dei</i> ,	Bologna, Cappelli, 1969.
AA. VV.,		<i>Morte a Venezia</i> ,	Bologna, Cappelli, 1971.
AA. VV.,		<i>Ludwig</i> ,	Bologna, Cappelli, 1973.
AA. VV.,		<i>Gruppo di famiglia in un interno</i> ,	Bologna, Cappelli, 1975.
Suso Luchino Enrico	CECCHI D'AMICO, VISCONTI, MEDIOLI,	<i>L'innocente</i> ,	Mantova, Comune di Mantova, 2006.

- Traductions des scénarios

Luchino	VISCONTI,	<i>Rocco et ses frères</i> , traduction en français par Michel Causse,	Kalmthout-Anvers, Walter Beckers, 1975.
---------	-----------	--	---

Luchino	VISCONTI,	<i>The Intruder</i> , traduction en anglais par Mickey Knox du scénario de <i>L'innocente</i> ,	Roma, Fondo Visconti de la Fondazione Gramsci, n° d'archive : C 45- 013497.
---------	-----------	---	---

- Projets non réalisés

Michelangelo Antonio Guido Luchino	ANTONIONI, PIETRANGELI, PIOVENE, VISCONTI,	<i>Il processo di Maria Tarnowska: una sceneggiatura inedita.</i>	Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-II Castoro, 2006.
Suso Luchino	CECCHI D'AMICO, VISCONTI,	<i>La montagna incantata,</i>	Roma, Fondo Visconti de la Fondazione Gramsci, n° d'archive: C- 42012856, 22 pages tapuscrites.

- Articles et essais

Luchino	VISCONTI,	<i>Il cinema antropomorfo,</i>	« Cinema » VIII, n. 173-174, 25 settembre 1943.
Luchino	VISCONTI,	<i>Oltre il fato dei Malavoglia,</i>	« Vie nuove », n. 42, ottobre 1960.
Luchino	VISCONTI,	<i>Tradizione e invenzione in Stile italiano nel cinema,</i>	« Aria d'Italia », VII, Milano, Edizioni Daria Guarnati, 1941, [Marsilio, Venezia, 1997].
Luchino	VISCONTI,	<i>Un dramma del non essere, in Vaghe stelle dell'Orsa,</i>	Bologna, Cappelli, 1965.
Luchino	VISCONTI,	<i>Vent'anni di teatro,</i>	« L'Europeo », n.13, 13 marzo 1966.
Luchino	VISCONTI,	<i>Vita difficile del film "Ossessione",</i>	« Il Contemporaneo », supplément à la revue « Rinascita », n. 17, 24 maggio 1965.

- Interviews

		<i>[Interview à Luchino Visconti],,</i>	« Schermi », 8 dicembre 1960.
Lina	COLETTI,	<i>L'Europeo intervista Luchino Visconti,</i>	« L'Europeo », n. 47, 21 novembre 1974.
Lina	COLETTI,	<i>[Interview avec Luchino Visconti],</i>	« Panorama », 3 marzo 1971.
Costanzo	COSTANTINI,	<i>Visconti: guarire lavorando,</i>	« Il Messaggero », 20 giugno 1973.
Jacques Jean	DONIOL- VALCROZE, DOMARCHI,	<i>Entretien avec Luchino Visconti,</i>	« Cahiers du cinéma », n. 93, mars 1959.
Liliana	MADEO,	<i>[Interview avec Luchino Visconti],</i>	« La Stampa », 16 ottobre 1969.

Liliana	MADEO,	<i>Visconti: il mio diritto al passato,</i>	« La Stampa », 21 giugno 1972.
Lietta	TORNABUONI,	<i>Circe a Venezia,</i>	« L'Espresso », 6 giugno 1965.
Lietta	TORNABUONI,	<i>Il teatro della crudeltà,</i>	« Sipario », n. 230, 1965.
Livio	ZANETTI,	<i>Non ha abbandonato i suoi personaggi,</i>	« Cinema nuovo », n. 45, dicembre 1954.

- Biographies

Lucy	HUGHES-HALLETT,	<i>The Pike :. Gabriele d'Annunzio : Poet, Seducer and Preacher of War,</i>	London, Forth Estate, 2013,
Michèle	LAGNY,	<i>Luchino Visconti: verité d'une légende,</i>	Paris, Bifi-Bibliothèque du film, 2002.
Gianni	RONDOLINO,	<i>Luchino Visconti,</i>	Torino, UTET, 2003
Laurence	SCHIFANO,	<i>Visconti: une vie exposée,</i>	Paris, Gallimard, 2009.

- Études critiques et articles

AA. VV.,		<i>D'Annunzio a Venezia : Atti del Convegno, Venezia 28-30 ottobre 1988,</i>	Roma, Lucarini, 1991.
AA.VV.,		<i>Il cinema di Luchino Visconti,</i>	Venezia, Marsilio, 2000.
AA.VV.,		<i>Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo,</i>	Padova, Marsilio, 1966.
AA. VV.,		<i>La controversia Visconti,</i>	« Bianco e nero », n. 9/12, settembre/dicembre 1976.
AA. VV.,		<i>L'opera di Luchino Visconti: Atti del Convegno di Studi – Fiesole 27-29 giugno 1966,</i>	s.l. , s.e., 1969.
AA. VV.,		<i>La terra trema : analisi di un capolavoro,</i>	Torino, Lindau, 1994.

AA. VV.,		<i>Les damnés,</i>	« L'Avant-Scène cinéma », n. 634, juin 2016.
AA. VV.,		<i>Promessi Sposi d'autore: un cantiere letterario per Luchino Visconti,</i>	Palermo, Sellerio, 2015.
AA.VV.,		<i>Studi viscontiani,</i>	Venezia, Marsilio, 1997.
AA. VV.,		<i>Visconti a Volterra: la genesi di Vaghe stelle dell'Orsa...,</i>	Torino, Lindau, 2000.
Mario	ALICATA,	<i>Lettere e taccuini di Regina Coeli,</i>	Torino, Einaudi, 1977.
Alberto Maria Gabriella	ANILE, GIANNICE,	<i>Operazione Gattopardo,</i>	Milano, Feltrinelli, 2014.
Michelangelo	ANTONIONI,	<i>La terra trema,</i>	« Bianco e Nero », n. 7, luglio 1949.
Mino	ARGENTIERI,	<i>Le due anime di Visconti,</i>	« Cinema 60 », n. 56, agosto 1965.
Guido	ARISTARCO,	<i>Ciro e i suoi fratelli,</i>	« Cinema Nuovo », n. 147, settembre-ottobre 1960.
Guido	ARISTARCO,	<i>Gli spiriti e le vaghe stelle,</i>	« Cinema Nuovo », n. 178, 1965.
Guido	ARISTARCO,	<i>Su Visconti :materiali per una analisi critica,</i>	Roma, La Zattera di Babele, 1986.
Guido	ARISTARCO,	<i>Una storia italiana : Rocco e i suoi fratelli,</i>	« Cinema Nuovo », a. IX, n. 148, novembre-dicembre 1960.
Olivier	ASSAYAS,	<i>Autoportrait du cinéaste en despote d'un autre siècle,</i>	« Cahiers du cinéma», n. 350, août 1983.
Pio	BALDELLI,	<i>Ideologia e stile in Rocco e i suoi fratelli,</i>	« Mondo operaio », a. XIII, n. 12, dicembre 1960.
Pio	BALDELLI,	<i>Vaghe stelle dell'orsa...</i>	« Giovane critica », n. 9, autunno 1965.
Pio	BALDELLI,	<i>Luchino Visconti,</i>	Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1973.
Denitza	BANTCHEVA,	<i>[Interview à Suso Cecchi D'Amico],</i>	« Cinémaction », novembre 2008.
Jean	BASTAIRE,	<i>Le réalisme lyrique de La terre tremble,</i>	« Études cinématographiques », n. 26-27 du 3 ^{ème} trimestre 1963.
André	BAZIN,	<i>La terre tremble,</i>	« Esprit », décembre 1948.
Alessandro	BENCIVENNI,	<i>Luchino Visconti,</i>	Milano, Il Castoro cinema, 1995.
Arrigo	BENEDETTI,	<i>Ritorna L'innocente tragico di d'Annunzio,</i>	« Corriere della sera », 19 ottobre 1975.
Véronique	BERGEN,	<i>Luchino Visconti: les promesses du crépuscule,</i>	Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.
Raffaella	BERTAZZOLI,	<i>Oblio e memoria nel « Forse che sì forse che no » e in « Vaghe stelle dell'Orsa... » in Visconti a Volterra,</i>	Torino, Lindau, 2000.
Gian Piero	BRUNETTA,	<i>La Sicilia di De Santis e Visconti, in L'isola che non c'è,</i>	Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.
Davide Veronica	BRUNI, PRAVADELLI,	<i>Studi viscontiani,</i>	Venezia, Marsilio, 1997.
Giuliana Nuccio,	CALLEGARI, LODATO,	<i>Leggere Visconti,</i>	Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1976.

Italo	CALVINO,	<i>Gli amori difficili dei romanzi coi film,</i>	« Cinema nuovo », n. 43, settembre 1954.
Ugo	CASIRAGHI,	<i>Il film di Visconti capolavoro del festival,</i>	« L'Unità », 4.9.1948, p. 3.
Alberto	CATTINI,	<i>Elenco delle inquadrature: letture di poetica,</i> in L. VISCONTI, S. CECCHI D'AMICO, E. MEDIOLI, <i>L'innocente,</i>	Mantova, Comune di Mantova, 2006.
Michel	CHION,	<i>La loupe et le tableau,</i>	« Cahiers du cinéma », n. 350, août 1983.
Giuseppe	CINTIOLI,	<i>Visconti e le sue ragioni,</i>	« Rivista del cinema italiano », n. 1/2, gennaio-febbraio, 1954.
Florence	COLOMBANI,	<i>Proust-Visconti : histoire d'une affinité élective,</i>	Paris, Éditions Philippe Rey, 2006.
Costanzo	COSTANTINI,	<i>L'ultimo Visconti</i>	Milano, SugarCo, 1976.
Carolina	D'AMICO DE CARVALHO,	<i>Album Visconti,</i>	Milano, Sonzogno, 1978.
Carolina	D'AMICO DE CARVALHO,	<i>Il fondo Luchino Visconti: guida alla consultazione,</i>	Roma, Fondazione Gramsci, 2003.
Serge Jean-Pierre	DANEY, OUDART,	<i>Le-nom-de-l'Auteur (à propos de la 'place' de « Mort à Venise »),</i>	« Cahiers du cinéma », n. 234-235, 1972.
Luciano	DE GIUSTI,	<i>«L'innocente»:</i> trascrizione e negazione in <i>Studi viscontiani,</i>	Venezia, Marsilio, 1997.
Gilles	DELEUZE,	<i>L'image temps l'image mouvement,</i>	Paris, Éditions de Minuit, 1983-1985.
Giorgio	DE VINCENTI,	<i>«L'innocente»:</i> da d'Annunzio contro il dannunzianesimo, in <i>Studi viscontiani,</i>	Venezia, Marsilio, 1997.
Giorgio	DE VINCENTI,	<i>Da d'Annunzio contro il dannunzianesimo,</i> in AA.VV., <i>Il cinema di Luchino Visconti,</i>	Venezia, Marsilio, 2000.
Oreste	DEL BUONO,	<i>La terra trema ieri e oggi,</i>	« Cinema nuovo », luglio 1958.
Stéphane	DÉLORME,	<i>Giallo Cathédrale,</i>	« Cahiers du cinéma », janvier 2017.
Fernaldo	DI GIAMMATTEO,	<i>I Malavoglia da Verga a Visconti,</i> in <i>Verga e il cinema,</i>	Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1996.
Fernaldo	DI GIAMMATTEO,	<i>Il primo Visconti: la storia e gli « eroi del male »</i> , in <i>La controversia Visconti,</i>	« Bianco e nero », n. 9/12, settembre/dicembre 1976.
Franca Goffredo	FALDINI, FOFI,	<i>L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti,</i>	Milano, Feltrinelli, 1979.

Giuseppe	FERRARA,	<i>La terra trema : il centro del neorealismo, in Il nuovo cinema italiano,</i>	Firenze, Le Monnier, 1957.
Giuseppe	FERRARA,	<i>Luchino Visconti,</i>	Paris, Seghers, 1970.
Goffredo	FOFI,	<i>Capire con il cinema,</i>	Milano, Feltrinelli, 1979.
Massimo	FUSILLO,	<i>«Sorella amata, Elettra tradita»: Visconti e il mito degli Atridi in Visconti a Volterra,</i>	Torino, Lindau, 2000.
Jean Antoine	GILI,	<i>Luchino Visconti et la critique française,</i>	Paris, Éditions de l'Amandier, 2014.
Mauro	GIORI,	<i>Luchino Visconti: «Rocco e i suoi fratelli»,</i>	Torino, Lindau, 2011.
Mauro	GIORI,	<i>Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962</i>	Milano, Libraccio, 2011.
Mauro	GIORI,	<i>Scandalo e banalità: rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1965-1976),</i>	Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012.
Gianni	INFUSINO,	<i>Visconti vuole uccidere Tullio,</i>	« Il Mattino »m 14 ottobre 1975.
Youssef	ISHAGPOUR,	<i>Le sens et l'image,</i>	Paris, Éditions de la Différence 1984.
Tullio	KEZICH,	<i>Vaghe stelle dell'Orsa,</i>	« Sipario », n. 234, novembre. 1965.
Peter	KRAVANJA,	<i>Visconti lettore di Proust,</i>	Roma, Portaparole, 2005.
Suzanne	LANDRIAT-GUIGUES,	<i>Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti,</i>	Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1995.
Federica	MAZZOCCHI,	<i>Giovanni Testori e Luchino Visconti : L'Arialdà 1960,</i>	Milano, Scalpendi Editore, 2015.
Enrico	MEDIOLI,	<i>Come Aschenbach, è caduto in un inganno, in Gruppo di famiglia in un interno,</i>	Bologna, Cappelli, 1975.
Lino	MICCICHÉ,	<i>La Morte a Venezia di Mann: passione in quanto turbamento e degradazione, in Morte a Venezia,</i>	Bologna, Cappelli, 1971.
Lino	MICCICHÉ,	<i>Visconti e le sue ragioni, in Morte a Venezia,</i>	Bologna, Cappelli, 1971.
Lino	MICCICHÈ,	<i>Luchino Visconti : un profilo critico,</i>	Venezia, Marsilio, 1996.
Lino	MICCICHÈ,	<i>Visconti e il neorealismo,</i>	Venezia, Marsilio, 1990.
Guglielmo	MONETI,	<i>La messa in scena del pensiero, in La terra trema: analisi di un capolavoro,</i>	Torino, Lindau, 1984.
George	NOWELL-SMITH,	<i>Luchino Visconti,</i>	London, Secker & Warburg, 1973.

Giuseppe	PATRONI GRIFFI,	[<i>Témoignage</i>],	« Il Dramma », n. 8, giugno 1969.
Veronica	PRAVADELLI,	<i>Percorsi del rimosso e figure del fantasma: dalla prima sceneggiatura al film, in Visconti a Volterra,,</i>	Torino, Lindau, 2000.
Gianni	PUCCINI,	<i>Il venticinque luglio del cinema italiano,</i>	« Cinema nuovo », n. 24, dicembre 1953.
Renzo	RENZI,	<i>Visconti segreto,</i>	Roma-Bari, Laterza, 1994.
Sam	RHODIE,	<i>Rocco and His Brothers,</i>	London, BFI Publishing, 1993.
Glauber	ROCHA,	<i>Scritti sul cinema,</i>	Venezia, Ed. La Biennale di Venezia, 1986.
Stefano	RONCORONI,	<i>Dialogo con l'autore, in La caduta degli dei,</i>	Bologna, Cappelli, 1969.
Gianni	RONDOLINO,	<i>La forma.zione tra letteratura e cinema, in Studi viscontiani,</i>	Marsilio, Venezia, 1997.
Georges	SADOUL,	<i>Luchino Visconti,</i>	« Les lettres françaises », n. 807, mars 1966.
Claude Jean-Jacques	SCHWARTZ, ABADIE,	<i>Luchino Visconti à la recherche de Proust,</i>	Paris, Éditions Findakly, 1996.
Mario	SERANDREI,	<i>Lettre à Visconti,</i>	Fondo Visconti, n.° CR- 014938, 31 agosto 1964.
Alain	TANNER,	<i>La terra trema,</i>	« Sight and Sound », vol. 26, n. 4, Spring 1957.
Lietta	TORNABUONI	<i>Visconti tra Mann e Proust,</i>	« La Stampa », 3 marzo 1970.
Lietta	TORNABUONI,	<i>Intervista a Michelangelo Antonioni, in C. D'AMICO DE CARVALHO, Album Visconti,</i>	Milano, Sonzogno, 1978.
Giorgio	TREVES,	<i>Un bel giorno d'aprile (Appunti e ricordi della lavorazione), in Gruppo di famiglia in un interno,</i>	Bologna, Cappelli, 1975.
Antonello	TROMBADORI,	<i>Dialogo con Visconti, in Il Gattopardo,</i>	Bologna, Cappelli, 1963.
Glauco	VIAZZI,	<i>Luchino Visconti,</i>	« Sequenze », n. 4, dicembre 1949.
François	WEYERGANS,	<i>L'ancien et le nouveau,</i>	« Cahiers du cinéma », n. 119, mai 1960.
Franco	ZEFFIRELLI,	<i>Come un toscano insegnò il siciliano per conto di un lombardo, in La terra trema: analisi di un capolavoro,</i>	Torino, Lindau, 1984.

GIOVANNI VERGA

- Œuvres

Giovanni	VERGA,	<i>Tutti romanzi, le novelle e il teatro</i> , a cura di Sergio Campailla,	Roma, Newton Compton, 2011.
Giovanni	VERGA,	<i>Carteggio Verga-Capuana</i> ,	Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
Giovanni	VERGA,	<i>I grandi romanzi</i> , prefazione di Riccardo Bacchelli, testo e note a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi,	Milano, Mondadori, I Meridiani Collezione, 2006.
Giovanni	VERGA,	<i>Lettere al suo traduttore</i> ,	Firenze, Le Monnier, 1954.
Giovanni	VERGA,	<i>Lettere sparse</i> ,	Roma, Bulzoni, 1980.
Giovanni	VERGA,	<i>Tutte le novelle</i> , introduzione, testo e note di Carla Riccardi,	Milano, Mondadori, I Meridiani Collezione, 2006.

- Traductions en français

Giovanni	VERGA,	<i>Cavalleria rusticana et autres nouvelles siciliennes</i> , traduit de l'italien par Béatrice Haldas, préface de Gorges Haldas,	Paris, Les Belles Lettres, 2013.
Giovanni	VERGA,	<i>Les Malavoglia</i> , traduit de l'italien par Maurice Darmon,	Paris, Gallimard, 1994.

- Biographies

Nino	CAPPELLANI,	<i>Vita di Giovanni Verga,</i>	Firenze, Le Monnier, 1940.
Giulio	CATTANEO,	<i>Giovanni Verga,</i>	Torino, UTET, 1973.
Gino	RAYA,	<i>Vita di Giovanni Verga,</i>	Roma, Herder, 1990.

- Études critiques

AA. VV.,		<i>I Malavoglia : Atti del Congresso Internazionale di Studi,</i>	Catania, Fondazione Verga, 1982.
AA. VV.,		<i>Il caso Verga,</i>	Palermo, Palumbo, 1973.
AA. VV.		<i>Il punto su Verga,</i> a cura di Vitilio Masiello,	Roma-Bari, Laterza, 1986.
AA. VV.,		<i>Verga e il cinema,</i>	Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1996,
Mario Giuseppe	ALICATA, DE SANTIS,	<i>Verità e poesia : Verga e il cinema italiano,</i>	« Cinema », VI, n. 127, 10 ottobre 1941.
Alberto	ASOR ROSA,	<i>Il punto di vista dell'ottica verghiana in Letterature e critica: studi in onore di Natalino Sapegno,</i>	Roma, Bulzoni, 1975.
Alberto	ASOR ROSA,	<i>Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea,</i>	Torino, Einaudi, 1988.
Alberto	ASOR ROSA,	<i>I Malavoglia, in Letteratura italiana : le opere, volume terzo, dall'Ottocento al Novecento,</i>	Torino, Einaudi, 1995.
Guido	BALDI,	<i>L'artificio della regressione: tecnica e ideologia nel Verga verista,</i>	Napoli, Liguori, 1980.
Sergio	BLAZINA,	<i>La mano invisibile: poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano,</i>	Torino, Tirrenia Stampatori, 1989.
Sergio	CAMPAILLA,	<i>Eros senza frecce, in G. VERGA, Tutti i romanzi, le novelle e il teatro,</i>	Roma, Newton Compton, 2011.

Luigi	CAPUANA,	<i>Studi sulla letteratura contemporanea,</i>	Catania, Giannotta, 1882.
Massimo	CARDILLO,	<i>A proposito de L'amante di Gramigna, interview à Carlo Lizzani, in AA. VV., Verga e il cinema,</i>	Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1996.
Gianfranco	CONTINI	<i>La letteratura italiana : Otto-Novecento,</i>	Sansoni, Firenze, 1974.
Giacomo	DEBENEDETTI,	<i>Verga e il naturalismo,</i>	Milano, Garzanti, 1976.
Romano	LUPERINI,	<i>Pessimismo e verismo in Giovanni Verga,</i>	Padova, Liviana, 1968.
Romano	LUPERINI,	<i>Verga moderno,</i>	Roma-Bari, Laterza, 2005.
Vitilio	MASIELLO,	<i>Verga tra ideologia e realtà,</i>	Bari, De Donato, 1964.
Vitilio	MASIELLO,	<i>Il punto su Verga,</i>	Roma-Bari, Laterza, 1986.
Giovanni	NENCIONI	<i>La lingua del Verga, in. I Malavoglia: tti del Congresso Internazionale di Studi, Catania,</i>	Catania, Fondazione Verga, 1982.
Paolo	PULLEGA,	<i>Leggere Verga: antologia della critica verghiana,</i>	Bologna, Zanichelli, 1973.
Luigi	RUSSO,	<i>Giovanni Verga,</i>	Roma-Bari, Laterza, 1971.[1 ^a , Napoli, Ricciardi, 1920].
Natalino	SAPEGNO,	<i>Ritratto di Manzoni e altri saggi,</i>	Roma-Bari, Laterza, 1961.
Leo	SPITZER,	<i>L'originalità della narrazione nei Malavoglia in Studi italiani,</i>	Milano, Vita e pensiero, 1976.

GABRIELE D'ANNUNZIO

- Œuvres

Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>Tutte le opere di Gabriele d'Annunzio</i> , a cura di Egidio Bianchetti, sotto gli auspici della Fondazione « Il Vittoriale degli Italiani »,	Milano, Mondadori, 1949-...
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>Lettere ai Treves</i> ,	Milano, Garzanti, 1999.

- Traductions en français

Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>De l'Alcyone et autres poèmes</i> , traduit de l'italien par Muriel Gallot et présenté par Giuseppe Conte,	Paris, La Différence, 2013.
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>L'enfant de volupté</i> , traduit de l'italien par Georges Hérelle,	Paris, Calmann-Lévy, 1897.
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>L'innocent</i> , traduit de l'italien par Georges Hérelle, préface de Thierry de Vulpillières,	Paris, La Table Ronde, 1994.
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>Les vierges aux rochers</i> , traduction de l'italien par Georges Hérelle,	Paris, Calmann-Lévy, 1897.
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>Le Feu</i> , traduit de l'italien par Georges Hérelle,	Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>La mort du duc d'Ofena</i> , version française de Maryvonne Monnet,	Lausanne, Éditions Rencontre, 1969.
Gabriele	D'ANNUNZIO,	<i>Le livre des vierges</i> , traducteur non mentionné,	Paris, J. Tallandier, 1911.

- Biographies

Annamaria	ANDREOLI,	<i>Il vivere inimitabile</i> ,	Milano, Mondadori, 2000.
Piero	CHIARA,	<i>Vita di Gabriele d'Annunzio</i> ,	Milano, Mondadori, 1978.
Guglielmo	GATTI,	<i>Vita di Gabriele d'Annunzio</i> ,	Firenze, Sansoni, 1956.
Anthony	RHODES,	<i>The Poet as a Superman</i> ,	London, Weidenfeld & Nicholson, 1959.

- Études critiques

AA. VV.,		<i>D'Annunzio moderno? Forse che sì forse che no,</i>	Roma, Bulzoni, 1990.
AA. VV.,		<i>Gabriele d'Annunzio: grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo,</i>	Genova, Costa & Nolan, 1989.
AA. VV.,		<i>L'arte di Gabriele d'Annunzio: Atti del convegno internazionale Venezia-Gardone - Pescara 1960,</i>	Milano, Mondadori, 1968.
Luciano	ANCESCHI,	<i>Le poetiche del Novecento in Italia,</i>	Milano, Marzorati, 1962.
Alberto	ASOR ROSA,	<i>La cultura in Storia d'Italia, IV, tomo II,</i>	Torino, Einaudi, 1975
Gianni	BALDI,	<i>L'inetto e il superuomo: d'Annunzio tra 'decadenza' e 'vita ascendente',</i>	Torino, Scriptorium, 1996.
Gianni	BALDI,	<i>Le ambiguità della decadenza,</i>	Napoli, Liguori, 2008.
Giorgio	BASSANI,	<i>Le parole preparate e altri scritti di letteratura,</i>	Torino, Einaudi, 1966.
Salvatore	BATTAGLIA,	<i>Mitografia del personaggio,</i>	Milano, Rizzoli, 1968.
Gian Luigi	BECCARIA,	<i>L'autonomia del significante,</i>	Torino, Einaudi, 1975.
Walter	BINNI,	<i>La poetica del decadentismo,</i>	Firenze, Sansoni, 1936.
Dario	BONOMO,	<i>Il romanzo psicologico e l'arte di Gabriele d'Annunzio,</i>	Bologna, Patron, 1962.
Giuseppe Antonio	BORGESE,	<i>Gabriele d'Annunzio,</i>	Napoli, Ricciardi, 1909 (Milano, Bompiani, 1932).
Paolo	BOSISIO,	<i>D'Annunzio e lo spettacolo, in D'Annunzio moderno? Forse che sì forse che no,</i>	Roma, Bulzoni, 1990.
Luigi	CAPUANA,	<i>Gli « ismi » contemporanei,</i>	Catania, Giannotta, 1898.
Gianfranco	CONTINI,	<i>Letteratura dell'Italia unita 1861-1968,</i>	Firenze, Sansoni, 1968.

Benedetto	CROCE,	<i>La letteratura della nuova Italia,</i>	Bari, Laterza, 1915 (1964 ⁴), vol. 4°; 1940 (1957 ⁴), vol. 6°.
Eurialo	DE MICHELIS,	<i>Tutto d'Annunzio,</i>	Milano, Feltrinelli, 1960.
Giacomo	DEBENEDETTI,	<i>Saggi critici: II serie,</i>	Milano, Mondadori, 1955 (1972 ²).
Umberto	ECO,	<i>Joyce et d'Annunzio,</i>	« L'arc », 36, 1968.
Enrico	FALQUI,	<i>Novecento letterario: serie II,</i>	Firenze, Vallecchi, 1960.
Curzia	FERRARI,	<i>Gabriele d'Annunzio: studio del sentimento e filosofia dei personaggi,</i>	Milano, Associazione « Amici del Vittoriale », 1963.
Enrico	GHIDETTI,	<i>D'Annunzio: le tristi muse del dannunzianesimo, in Malattia, coscienza e destino: per una mitografia del Decadentismo,</i>	Firenze, La Nuova Italia, 1993.
Emerico	GIACHERY,	<i>Verga e d'Annunzio: ritorno a Itaca,</i>	Milano, Silva, 1968.
Jacques	GOUDET,	<i>D'Annunzio romanziere,</i>	Firenze, Olschki, 1976.
Francesco	GRISI,	<i>Avventure del personaggio,</i>	Milano, Ceschina, 1968.
Marziano	GUGLIELMINETTI	<i>Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento,</i>	Milano, Silva, 1964 (1967 ²).
Angelo	JACOMUZZI,	<i>Una poetica strumentale: Gabriele d'Annunzio,</i>	Torino, Einaudi, 1974.
Maria Teresa	MARABINI MOEVS,	<i>Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo,</i>	L'Aquila, L.U. Japadre, 1976.
Emilio	MARIANO,	<i>Sentimento del vivere ovvero Gabriele d'Annunzio,</i>	Milano, Mondadori, 1962.
Attilio	MOMIGLIANO	<i>Impressioni di un lettore contemporaneo,</i>	Milano, Mondadori, 1928.
Virginia	MONZINI,	<i>Commento al d'Annunzio romanziere,</i>	Lucca, Lucentia, 1956.
Ettore	PARATORE,	<i>Studi dannunziani,</i>	Napoli, Morello, 1966.
Luigi	PESCETTI,	<i>D'Annunzio e Volterra,</i>	Milano, Mondadori, 1943.
Giuseppe	PETRONIO,	<i>Gabriele d'Annunzio, in Letteratura italiana. I maggiori,</i>	Milano, Marzorati, 1956, v. 2°.
Folco	PORTINARI,	<i>Le parabole del reale : romanzi italiani dell'800,</i>	Torino, Einaudi, 1976.
Mario	PRAZ,	<i>Introduzione a G. D'ANNUNZIO, Poesie, Teatro, Prosa,</i>	Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.
Mario	PRAZ,	<i>La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,</i>	Firenze, Sansoni, 1948.

Ezio	RAIMONDI,	<i>Gabriele d'Annunzio in Storia della letteratura italiana</i> , diretta da E.Cecchi e N. Sapegno, vol. 9°,	Milano, Garzanti, 1969.
Luigi	RUSSO,	<i>Gabriele d'Annunzi : saggi tre</i> ,	Firenze, Sansoni, 1938.
Carlo	SALINARI,	<i>Miti e coscienza del decadentismo italiano</i> ,	Milano, Feltrinelli, 1960.
Edeardo	SANGUINETI,	<i>Fra liberty e crepuscolarismo</i> ,	Torino, Einaudi, 1966.
Giuseppe	SOZZI,	<i>Gabriele d'Annunzio: nella vita e nell'arte</i> ,	Firenze, La Nuova Italia, 1964.
Francesco	TROPEANO,	<i>Saggio sulla prosa dannunziana</i> ,	Firenze, La Nuova Italia, 1962.

AUTRES AUTEURS CITÉS

- Œuvres

Camillo	BOITO,	<i>Senso : nuove storielle vane,</i>	Milano, Treves, 1883.
James M.	CAIN,	<i>The Postman Always Rings Twice,</i>	New York, Alfred A. Knopf, 1934.
Italo	CALVINO,	<i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> , in <i>Romanzi e racconti</i> , edizione diretta da Claudio Milanini, volume I,	Milano, Mondadori, I Meridiani Collezione, 2005.
Francesco	DE SANCTIS,	<i>Storia della letteratura italiana</i> , a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, con una nota introduttiva di Carlo Muscetta,	Torino, Einaudi, 1975.
Leopoldo Sidney	FRANCHETTI, SONNINO,	<i>La Sicilia nel 1876,</i>	https://www.liberliber.it/mediateca/.../franchetti/.../franchetti_la_sicilia_nel_1876.pdf
Christian Fürchtegott	GELLERTS,	<i>Lehrgedichte und Erzählungen,</i>	Bern, Walthard, 1772
Giacomo	LEOPARDI,	<i>Poesie e prose</i> , a cura di Mario Andrea Rigoni,	Milano, Mondadori, I Meridiani, 1998 (8 ^a).
Klaus	MANN,	<i>Vergittertes Fenster : Novelle um den Tod des Königs Ludwig II. von Bayern,</i>	Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1960.
Thomas	MANN,	<i>Der Tod in Venedig</i> , in <i>Frühe Erzählungen 1894-1912,</i>	Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, © 2004, [München, Hyperionverlag Hans von Weber, 1912, http://www.gutenberg.org/ebooks/]
Thomas	MANN,	<i>Joseph und seine Brüder; Teil I : Die Geschichten Jaakobs,</i>	Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1983.
Friedrich,	NIETZSCHE,	<i>Also sprach Zarathustra: ein Buch für Alle und Keinen,</i>	http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3248/32_
Mario	PRAZ,	<i>La casa della vita,</i>	Milano, Mondadori, 1958.

Marcel	PROUST,	<i>À la recherche du temps perdu</i> , édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié,	Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.
Marcel	PROUST,	<i>Correspondence, tome IV</i> ,	Paris, Plon, 1978.
Giovanni	TESTORI,	<i>Opere 1943-1961</i> , introduzione di Giovanni Raboni, a cura di Fulvio Panzeri,	Milano, Bompiani, 2003.
Giuseppe	TOMASI DI LAMPEDUSA,	<i>Opere</i> , introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi,	Milano, Mondadori, I Meridiani, 1997 (3 ^a)
Paul	VERLAINE,	<i>Œuvres poétiques complètes</i> , texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec,	Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

- Traductions en français des autres auteurs cités

Giacomo	LEOPARDI,	<i>Poèmes e fragments</i> , traduction de Michel de Michel Orcel,	Genève, La Dogana, 1987.
Klaus	MANN,	<i>Ludwig. Nouvelle sur la mort du roi Louis II de Bavière</i> , traduction de l'allemand par Pierre-François Kempf,	Paris, Alinéa, 1984.
Thomas	MANN,	<i>Les histoires de Jacob</i> , traduction de l'allemand par Louis Vic,	Paris, Gallimard, 1960.
Thomas	MANN,	<i>La mort à Venise</i> , traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet,	Genève, Cercle du Bibliophile, s.d. [Lausanne, H. L. Mermod, 1947].
Friedrich	NIETZSCHE,	<i>Ainsi parla Zarathoustra: un livre pour tous et pour aucun</i> , traduit de l'allemand et préfacé par Maël Renouard,	Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002.