

# LA MODERNITÀ LETTERARIA

*in open access*

[3]

*diretta da* Giuseppe Langella

*comitato scientifico*

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,  
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,  
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

L'alfabeto del vero  
e la modernità di Verga  
Con un focus sul *Mastro-Don Gesualdo*

*a cura di*

Alberto Carli e Antonio Di Silvestro



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Pubblicato con un contributo  
dell'Università degli Studi di Catania e dell'Università degli Studi del Molise*

In copertina:  
*Ritratto di Giovanni Verga* eseguito da Antonino Gandolfo (1894-1939)

© Copyright 2024  
Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884676951-0

Il presente PDF con ISBN 978-884676952-7 è in licenza **CC BY-NC**



MARINA PAINO

## VERGA RILETTO DA LUCHINO VISCONTI

L'eco verghiana nel '900 ha indubbiamente nella *Terra trema* di Visconti (1948) il suo momento di maggiore risonanza, rilievo e impatto, inquadrabile da un lato nell'ambito della diffusa riscoperta di Verga da parte della cultura neorealista, e dall'altro – in modo più specifico – all'interno della lunga *liaison* che il regista milanese intrattenne con l'opera dello scrittore siciliano, in una forma di corteggiamento artistico e di fascinazione che – al di là del capolavoro cinematografico del '48 – prende per lui le mosse dalla fine degli anni '30, per continuare a dare esiti fino all'inizio degli anni '60 con un inserto (tutto viscontiano e non lampedusiano) relativo ai disordini di giustizia popolare successivi allo sbarco dei garibaldini in Sicilia che egli inserisce nel suo *Gattopardo* e che è chiaramente debitore delle suggestioni della novella *Libertà*.

Si tratta di un rapporto coltivato da Visconti sin dal trasferimento a Roma nel 1939, allorché, tornato in Italia dopo un periodo francese di collaborazione con Jean Renoir, il giovane aristocratico milanese si stabilisce nella splendida villa del padre in via Salaria e si avvicina al gruppo della rivista «Cinema» e ai giovani intellettuali di sinistra gravitanti intorno ad essa, in anni in cui, proprio in quella fucina d'eccezione, si incominciavano ad elaborare i canoni estetici e di poetica di quello che sarà il Neorealismo cinematografico. Di quel rampollo di una delle famiglie italiane di più antico rango, Pietro Ingrao (anche lui del gruppo di «Cinema») ricorderà come ad accomunare Visconti, appena arrivato nella Capitale, agli entusiasti cinefili di fede antifascista che facevano capo alla rivista (in quegli anni diretta paradossalmente da Vittorio Mussolini) fosse proprio il «dialogo su Verga»<sup>1</sup>, dialogo appassionato che più

<sup>1</sup> Cfr. *Luchino Visconti, il conte rosso*, documentario di Maite Carpio e Daniele Cini, Anthos Produzioni, 2006; cfr. anche P. INGRAO, *Luchino Visconti: l'antifascismo e il cinema*, in «Rinascita», 13, 26 marzo 1976.

che al passato sembrava guardare al futuro e che li spinge ad acquisire intanto i diritti di *Jeli il pastore* e dell'*Amante di Gramigna* (di quest'ultimo testo viene anche steso – con la collaborazione di Visconti – un trattamento cinematografico tuttavia bocciato dal Ministero della Cultura Popolare, con il ministro Pavolini che precisa nella nota di mancata autorizzazione: «Basta con i briganti»)<sup>2</sup>. Ad attestare l'interesse di Visconti per Verga già a quell'altezza cronologica sono anche due disegni acquarelli di Renato Guttuso datati 1939 (cfr. figure 1 e 2) ritraenti la Longa che sulla sciara aspetta il ritorno della Provvidenza e un altro personaggio femminile che potrebbe verosimilmente essere individuato nella Santuzza, con Guttuso che annota di suo pugno come (cfr. figura 3) «questi due disegni furono fatti per Luchino Visconti nel 1939, quando preparava il film su “I Malavoglia”. Il film non fu più fatto ma divenne “La terra trema” nel 47» (Guttuso sbaglia in realtà l'anno perché *La terra trema* è del '48; non è da escludere che anche la datazione dei disegni possa essere stata leggermente retrodatata dall'artista per errore). Prima di arrivare a quella data e a quel capolavoro del cinema neorealista, il lungo itinerario di approssimazione viscontiana a *I Malavoglia* è documentato anche da uno dei manifesti di poetica cinematografica elaborati in quegli anni dal futuro regista, che è anche il suo primo scritto 'ufficiale', edito nel 1941 ed intitolato *Tradizione ed invenzione*: in esso il giovane collaboratore di «Cinema» dice la sua su una recente polemica relativa ai rapporti del cinema con la letteratura e si schiera apertamente dalla parte di coloro che hanno «fede» (scrive proprio così) nella validità e ricchezza di un cinema che tragga ispirazione dai testi letterari, «la fonte oggi forse più vera di ispirazione», precisa, per poi continuare espressamente nel segno verghiano:

Con la testa piena di questi pensieri, girando un giorno per le vie di Catania e percorrendo la piana di Caltagirone in una mattina sciroccosa, m'innamorai di Giovanni Verga. 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 [...] 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 mare Ionio. Pensai così ad un film sui *Malavoglia*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. G. PUCCINI, *Il venticinque luglio del cinema italiano*, in «Cinema nuovo», 24 (dicembre 1953), p. 341, in cui l'autore riferisce di avere visto al Ministero della Cultura Popolare lo scritto dell'adattamento dell'*Amante di Gramigna* con l'annotazione in rosso di mano dello stesso Ministro Pavolini «Basta con questi briganti».

<sup>3</sup> L. VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in *Stile italiano nel cinema*, Guarnati, Milano 1941; poi anche in G.P. BRUNETTA, *Cinema italiano fra le due guerre*, Mursia, Milano 1975, e successivamente in S. GESÙ (a cura di), *La terra trema, un film di Luchino Visconti*, Edizioni Salarchi, Comiso 2006, pp. 269-270.



Figura 1.



Figura 2.

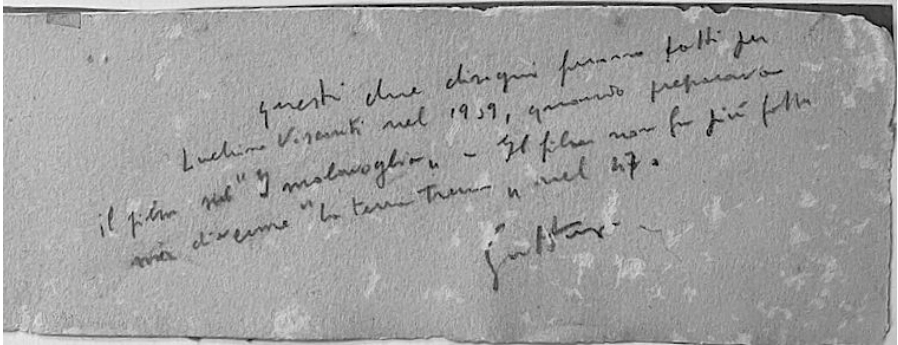


Figura 3.

Lo scritto del 1941 prosegue fino alla fine argomentando e narrando questa 'visione' viscontiana concepita all'ombra del maestro del Verismo, dei suoi *Malavoglia* e di quel film per ora solo sognato: visione personale e nello stesso tempo consonante e debitrice rispetto alle riflessioni teoriche più ampie che presiedono all'imminente avvio del Neorealismo cinematografico (idealmente inaugurato da un altro film dello stesso Visconti: *Ossessione* del 1943) e che vengono formulate proprio all'interno della selezionata cerchia di «Cinema», la quale individua da subito in Verga il modello cui guardare

per sfuggire alle secche del cinema dei telefoni bianchi<sup>4</sup>; e del resto anche quando, a Neorealismo ormai concluso, il Calvino della tarda *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* si volterà indietro per ricostruire cosa era stata quell'esperienza nel suo versante letterario, non mancherà di richiamare il magistero dello scrittore verista: «Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio»<sup>5</sup>. *Conversazione in Sicilia* esce per altro in volume in quello stesso 1941 in cui Visconti firma lo scritto poc'anzi citato sul proprio innamoramento per il romanzo dei pescatori di Trezza, e molti anni dopo sempre Visconti richiamerà il libro di Vittorini ancora in riferimento al proprio rapporto con Verga, modificatosi e approfonditosi come tutti gli amori veri col passare degli anni, trasformatosi cioè a seguito della stessa maturazione politica di Visconti, anche sulla scia del Vittorini di *Conversazione*:

venne la guerra, con la guerra la Resistenza e con la Resistenza la scoperta, per un intellettuale con la mia formazione, di tutti i problemi italiani come problemi di struttura sociale oltre che di orientamento culturale, spirituale e morale. [...] Vittorini aveva suonato un buon allarme con le sue 'conversazioni'. La chiave mitica con cui fino a quel momento avevo gustato Verga, non mi fu più sufficiente. [...] 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<sup>6</sup>.

Verga e Vittorini: ad essere posta con chiarezza in rilievo in questo testo del 1960 è la linea insieme lirica ed *engagée* della lettura viscontiana dei *Malavoglia*, progressivamente sviluppata nel corso degli anni '40 e che trova espressione nella *Terra trema*; a distanza di anni dal film del 1948, il regista ritorna su quel suo rapporto con le pagine verghiane (lo scritto da cui è tratta la citazione si intitola emblematicamente *Oltre il fato dei Malavoglia*) e rilegge retrospettivamente in chiave gramsciana la propria attenzione alla questione meridionale, a quell'altezza cronologica rappresentata nella sua filmografia proprio dalla *Terra trema* e da *Rocco e i suoi fratelli*, allora appena uscito;

<sup>4</sup> Cfr. M. ALICATA, G. DE SANTIS, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», 127 (10 ottobre 1941), p. 217; cfr. anche, a firma degli stessi autori, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», 130 (25 novembre 1941).

<sup>5</sup> I. CALVINO, *Prefazione* [1964] a *Il sentiero dei nidi di ragno*, ora in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 2003, pp. 1187-1188.

<sup>6</sup> L. VISCONTI, *Oltre il fato dei Malavoglia*, in «Vie Nuove», 22 ottobre 1960, n. 42 e, con il titolo *Pessimismo dell'intelligenza non della volontà*, in «Schermi», III (dicembre 1960), n. 28; ora anche in S. GESÙ (a cura di), *La terra trema, un film di Luchino Visconti* cit., p. 273; dello stesso curatore, insieme a N. GENOVESE, cfr. anche *Verga e il cinema*, Maimone, Catania 1996.

quest'ultimo film si configura d'altronde idealmente come una sorta di proiezione urbana e spoetizzata degli stessi *Malavoglia*, intessuta di echi da Testori e da Dostoevskij, con il nome del protagonista, Rocco, che campeggia nel titolo e che richiama da vicino l'onomastica malavogliesca (e questo richiamo, tra la scelta del nome Rocco per il titolo di *Rocco e i suoi fratelli* e l'eco dell'onomastica del romanzo verghiano nella memoria di Visconti, non deve affatto apparire come una forzatura interpretativa, se si considera che già nelle pagine dello scritto del 1941 *Tradizione e invenzione*, prima preso in considerazione, il giovane aspirante regista si soffermava specificatamente in più di un passaggio sulla figura di Rocco Spatu<sup>7</sup>, la cui ombra sarà presente anche nei primi testi preparatori stesi per *La terra trema*).

A proposito degli scartafacci preparatori va precisato che nel caso della pellicola viscontiana del '48 ci si trova davanti ad un caso complessissimo di stratificazione delle diverse fasi di lavorazione, e la ricostruzione della storia dell'*avant-texte* è resa ancora più ardua dalla mancanza di una sceneggiatura vera e propria portata dal regista sul set; si tratta di questioni filologiche già indagate da studiosi viscontiani di prim'ordine (valga per tutti il nome di Lino Micciché)<sup>8</sup>, ma a proposito della centralità della figura di Rocco Spatu nell'immaginario del regista vale senz'altro ricordare come il personaggio sia chiaramente menzionato in una scaletta dattiloscritta con annotazioni a mano di Visconti (uno dei documenti più antichi che attestano il lavoro preparatorio)<sup>9</sup> in cui l'inizio del film viene già fatto coincidere con il risveglio del paese all'alba; il regista cancella con un frego i primi quattro punti della scaletta in cui erano previste inquadrature delle barche che rientravano dalla pesca e mantiene come scena di apertura quella descritta al quinto punto della scaletta dattiloscritta, cui aggiunge a mano alcune annotazioni che si riportano qui in corsivo:

<sup>7</sup> Così il Visconti di *Tradizione e invenzione* a proposito dell'affresco verghiano di «"cronaca" paesana, incorniciato fra il rumore monotono delle onde che si abbattono sui Faraglioni e il canto incosciente e beato di Rocco Spatu che è sempre il primo a incominciare la sua giornata perché è l'unico ad aver capito il segreto di non pagare in sofferenze, il lagrime e sudore l'esistenza che gli è stata assegnata dal destino»; e, a seguire, il futuro regista ribadisce come il suono della voce di Rocco Spatu rientri per lui nella musicalità naturale di quel romanzo già immaginato come film (L. VISCONTI, *Tradizione e invenzione* cit., p. 270).

<sup>8</sup> Cfr. L. MICCICHÉ, *Verso "La terra trema"*, in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, a cura di L. Micciché, Lindau, Torino 1993, pp. 33-59; cfr. anche F. MONTESANTI (a cura di), *Luchino Visconti. La terra trema*, sceneggiatura desunta dall'edizione integrale del film, Bianco e Nero, Roma 1951.

<sup>9</sup> Si tratta delle tre scalette riferibili all'originario progetto di un documentario tripartito su episodi concernenti le condizioni dei lavoratori del mare, della terra e della zolfara, cui è riconducibile – come episodio del mare – il film del '48; le scalette dattiloscritte sono state editate da Lino Micciché in *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., pp. 205 e sgg.

5. Aci Trezza – Paese che si sveglia (vedi finale *Malavoglia*) – La chiesa, le campane – la spiaggia – Le donne dei pescatori (quelle che lavorano particolarmente alla pesca) sulla spiaggia

*Personaggi alba – risveglio paese. Vecchia chiesa – (La Senzani La Fichera La morte e altre 4) (Rocco Spatu = Bastiano u' Zoppo Francesco l'ortolano) La Santuzza (Donne in casa alle porte) (bambini – Pescatori)*<sup>10</sup>.

Nell'annotazione a mano di Visconti relativa all'avvio della prima sequenza viene citato espressamente Rocco Spatu (già al centro dell'interesse viscontiano nelle pagine di *Tradizione ed invenzione*), ma viene altresì richiamata quella Santuzza verosimilmente raffigurata nel secondo dei disegni di Guttuso realizzati per Visconti alcuni anni prima, quasi a documentare una continuità di attenzione del regista per questo personaggio femminile dei *Malavoglia*. E anche in un altro dei testi preparatori, il dattiloscritto del soggetto cinematografico, probabilmente messo a punto da Visconti per il visto della Direzione Generale dello Spettacolo, nelle battute iniziali si legge: «Il primo a cominciare la sua giornata è un fannullone del paese che scende indolente verso il porto attraverso i vicoli»; e nella conclusione di questo stesso dattiloscritto: «L'ultimo a ritirarsi... indolente, dalla piazza, è il fannullone del paese. I suoi passi lenti, strascicanti, risuonano nel vicolo, dove brilla il fioco lume dell'osteria, appena mosso dal vento»<sup>11</sup>. Nel segno di Rocco Spatu Visconti immagina dunque l'apertura e l'epilogo del film con una proiezione a specchio di quello che era il celebre finale dei *Malavoglia*.

Entrambi questi testi preparatori risultano in realtà concepiti per una progettata trilogia di documentari sulle condizioni di sfruttamento delle classi subalterne nella Sicilia del dopoguerra (è forte l'eco del massacro di Portella della Ginestra del 1° maggio 1947, quando Visconti comincia ad elaborare questa idea di documentario tripartito su sollecitazione di Trombadori e del PCI). Il progetto prevedeva un episodio del mare, un episodio della zolfara e un episodio della terra, incentrato quest'ultimo sulle proteste dei contadini che rivendicavano i propri diritti e si ribellavano ai latifondisti, facendo idealmente tremare la terra: è da qui che viene il titolo del film *La terra trema*, che reca appunto come sottotitolo «episodio del mare». E, in Sicilia, il mare, la terra e la zolfara richiamano ovviamente in tutti e tre i casi un'eco verghiana, così come l'idea del ciclo narrativo, che – analogamente al progetto dei *Vinti* – resta incompiuto anche in questa circostanza del triplice documentario viscontiano (e del resto, dopo un capolavoro come

<sup>10</sup> Ivi, p. 205.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 219 e 227.

*La terra trema*, forse per il regista la prosecuzione del ciclo non avrebbe avuto artisticamente alcun senso). Ma lo scarto più evidente tra il film realizzato e il progetto originale è certo il passaggio dalla forma documentario ad una vera e propria opera di creazione artistica, uno slittamento maturato progressivamente, come se sull'idea originaria del documentario, che magari sarebbe stato pronto in tempo per alimentare la propaganda del PCI per le elezioni dell'aprile '48, avesse lentamente preso il sopravvento la passione del regista per quel romanzo sempre amato, per il suo lirismo, per il «suo intimo e musicale ritmo», già ammirato dal Visconti di *Tradizione ed invenzione*:

che la chiave di una realizzazione cinematografica dei *Malavoglia* è forse tutta qui, cioè nel tentare di risentire e di cogliere la magia di quel ritmo [...]. Un ritmo che dà il tono religioso e fatale dell'antica tragedia a questa umile vicenda della vita d'ogni giorno, [...] il solo suono [...] servirà a spalancare uno scenario favoloso e magico dove le parole e i gesti dovranno avere il religioso rilievo delle cose essenziali alla nostra umana carità<sup>12</sup>.

Il ritmo, il suono, le parole, i gesti di religioso rilievo come in una tragedia greca; a sei anni di distanza dal 1941 di questo scritto, al momento della realizzazione del documentario che diventerà un film vero e proprio, quelle intenzioni di regia si traducono in una scelta linguistica estrema, apparentemente antiverghiana, ovvero l'adozione per i dialoghi del film di un dialetto stretto, incomprensibile, simile al greco antico («non si capisce niente», ammette Visconti in un'intervista)<sup>13</sup>, una lingua che è puro suono, che si mescola con gli altri suoni di Trezza, e che si fa – proprio in quanto puro suono – evocatrice di immagini. Si tratta di una scelta che fu fortemente criticata all'uscita del film, anche da parte di siciliani che di sicilitudine se ne intendevano come Leonardo Sciascia<sup>14</sup>; in qualche modo fu l'attuazione di un processo di adattamento a ritroso rispetto a quello verghiano, linguisticamente inverso se raffrontato a quello operato dallo scrittore, con Visconti che stendeva i dialoghi in italiano, spesso desumendoli direttamente da *I Malavoglia* per poi volgerli in dialetto sul set insieme ai pescatori. In un certo senso un esperimento basato sull'oralità che andava a cercare la lingua di partenza dei personaggi verghiani e della loro realtà, e che sanciva

<sup>12</sup> L. VISCONTI, *Tradizione ed invenzione* cit., pp. 269-270.

<sup>13</sup> Cfr. J. DONIOL *et al.*, *Entretien avec Luchino Visconti*, in «Cahiers du cinéma», IX (marzo 1959), n. 93, pp. 1-10; poi, in traduzione italiana a cura di L. Pellizzari, in *Luchino Visconti*, Quaderni CUCMI, 2, 1960, pp. 14-15.

<sup>14</sup> L. SCIASCIA, *La Sicilia nel cinema*, in ID., *La corda pazza*, Einaudi, Torino 1982 [1ª ed. nei «Saggi», 1970], p. 246.

l'irriproducibilità e inarrivabilità della lingua usata da Verga («Solo Verga ha potuto rifarla. Egli ha inventato una lingua speciale», ebbe a dichiarare Visconti)<sup>15</sup>.

Naturalmente dietro la scelta linguistica continua a fare capolino anche la genesi documentaristica, neorealista e ideologica del progetto, in una mescolanza di verghismo e impegno che traspare chiaramente nella didascalia che apre il film, stesa da Trombadori e rivista dallo stesso Visconti:

I fatti rappresentati in questo film accadono in Italia e precisamente in Sicilia, nel paese di Acitrezza, che si trova sul mar Jonio a poca distanza da Catania. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni, in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. Le case, le strade, le barche, il mare sono quelli di Acitrezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri.

Dalle parole di questo testo di apertura, che era nell'originale di Trombadori molto più lungo e ideologicamente marcato, emerge l'esigenza di mettere da subito in rilievo l'elemento socio-politico quale motivo-guida dell'opera, la rinuncia ad attori professionisti come tratto marcato di poetica neorealista, e quindi l'opzione linguistica per il dialetto cui viene attribuita anche una valenza di denuncia di una condizione di sudditanza economica. La lingua verghiana viene da Visconti ricalcata solo negli inserti di voce fuori campo che contrappuntano il film (e di fatto ne aiutano la comprensione), e se in quelle narrazioni veriste essa era indubbiamente frutto di una riflessione colta, nella stessa cornice è senz'altro da inquadrare anche la scelta dialettale del regista, che diventa una sorta di 'ricalco' di secondo livello, di retroversione della lingua letteraria del romanzo<sup>16</sup>, senza dire che anche la didascalia iniziale del film, che scorre in coda ai titoli di testa, sembra a propria volta un vezzo colto da cinema muto. In quei titoli di testa, così come in coda al film, il nome di Verga non compare mai, e questo anche in virtù del fatto che la produzione non era riuscita ad acquisire dagli eredi i costosissimi diritti dei *Malavoglia*. A proposito dell'assenza del nome dello scrittore dai *credits* della pellicola, è tuttavia interessante notare come esso

<sup>15</sup> Cfr. J. DONIOL *et al.*, *Entretien avec Luchino Visconti* cit.

<sup>16</sup> Sulla lingua del film cfr. S. PARIGI, *Il dualismo linguistico*, in L. MICCICHÈ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., pp. 141 e sgg.; specifica attenzione alla questione linguistica della *Terra trema* è dedicata in un recente contributo monografico su Verga e Visconti, frutto di un lavoro dottorale: cfr. J. ARNOD, *Luchino Visconti entre Giovanni Verga et Gabriele D'Annunzio*, Presses Universitaires de Paris, Nanterre 2020, pp. 46 e sgg.

riaffiori di straforo, ma in modo eloquente, in un disegno di scena (cfr. figura 4) tratto dai diari di lavorazione di Francesco Rosi, assistente alla regia insieme a Franco Zeffirelli, con la citazione occulta del nome di Verga nella targa della piazza di Acitrezza a lui effettivamente intitolata; e in ogni caso – al di là della mancanza di esplicite e ufficiali indicazioni di filiazione – è innegabile che, già a partire dalle annotazioni



Figura 3.

riportate sui testi preparatori del film, *I Malavoglia* risultino continuamente per Visconti oggetto di rimandi, quale irrinunciabile e fondamentale sottotesto dell'opera cinematografica. *La terra trema* non può dirsi infatti una trasposizione cinematografica dei *Malavoglia* alla maniera in cui *Il Gattopardo* viscontiano del '63 lo è del fortunato romanzo di Lampedusa, poiché con il film girato ad Acitrezza ci si trova davanti ad un caso assolutamente peculiare e per certi versi eccezionale di rapporto tra un testo letterario e un'opera cinematografica; non lo si potrebbe dire forse con parole più calzanti di quelle usate da Lino Micciché, sicuramente il maggiore studioso di questo testo filmico, che ha parlato in proposito di

caso esemplare, fra i molti praticati dal suo autore, di ideale rapporto tra 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, né più né meno di un fenomeno naturale, o sociale, o antropologico che venga 'autorialmente' letto, interpretato, (ri)costruito e affabulato in una *mimesis* di primo grado<sup>17</sup>.

In tal senso, *La terra trema* guarderebbe dunque a *I Malavoglia* non come ad un testo letterario da trasporre sullo schermo, ma come ad una realtà di

<sup>17</sup> L. MICCICHÈ, *Visconti e il Neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990, p. 131; tra gli studi 'storici' sulla *Terra trema* cfr. anche G. FERRARA, *La terra trema: il centro del neorealismo*, in ID., *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze 1957, pp. 181-201; F. DI GIAMMATTEO, *Il primo Visconti: la storia e gli «eroi del male»*, in *La controversia Visconti*, numero monografico di «Bianco e nero», 9-12 (settembre-dicembre 1976), pp. 7-27; ID., *I Malavoglia da Verga a Visconti*, in N. GENOVESE, S. GESÙ (a cura di), *Verga e il cinema* cit., pp. 161 e sgg.; nonché le pagine dedicate al film in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Utet, Torino 1981 (2003<sup>2</sup>), pp. 195-234.

primo grado, rispetto alla quale mettere in atto una *mimesis* diretta e non mediata, in un superamento della dimensione letteraria e del filtro finzionale ad essa connesso che fa sì che da quel capolavoro di Verga venga fuori per mano di Visconti un altro capolavoro assoluto e non un derivato, al primo legato e insieme da esso indipendente.

Per esplicitare tale tipo di rapporto tra le due opere basta solo fare qualche esempio in riferimento a specifici particolari del testo cinematografico, a cominciare dall'inizio e dalla conclusione del film: dopo la didascalia scritta che accompagna l'attacco del film (e che il Visconti che annota le carte preparatorie aveva originariamente immaginato nel segno di Rocco Spatu), è il primo intervento della voce fuori campo che, in una lingua ricalcata su quella verghiana, recita: «Come sempre i primi a cominciare la loro giornata a Trezza sono i mercanti di pesce che scendono a mare quando il sole non è ancora spuntato da Capomulini»<sup>18</sup>, mentre sullo sfondo sonoro echeggiano i nomi di Larienzu e Ramunnu, gli sfruttatori grossisti di pesce che si chiamano fra di loro (nel rispecchiamento con variazione della celebre conclusione del romanzo, l'unico quasi impercettibile residuo di un'allusione al perdigiorno Rocco Spatu, che per primo inizia la sua giornata, potrebbe essere un fischietto che si sente nel buoi dell'alba). Quindi, al fannullone del paese, evocato nella chiusa verghiana e negli appunti viscontiani sull'apertura del film annotati nelle carte preparatorie, si sostituiscono semanticamente in questo inizio i grossisti sfruttatori, introdotti dalla voce fuori campo che cita indirettamente il finale dei *Malavoglia*, ne conserva l'eco e la riadatta in base alla realtà rappresentata nel film. E la stessa dinamica di riuso del romanzo come parte indistinguibile della 'realtà' di Trezza c'è anche nel finale del film con 'Ntoni costretto con i suoi fratelli ad andare a giornata sulle barche dei grossisti, dopo essersi umiliato a chiedere lavoro nella bottega dove gli sfruttatori reclutano la manodopera per la pesca (bottega che nelle immagini del film, in un dolente e paradossale sincretismo, mostra la falce e martello sui muri esterni (cfr. figura 5), il monito mussoliniano «andare decisamente verso il popolo» sui muri interni (cfr. figura 6) e sulla soglia l'insegna "Ciclope", (cfr. figura 7) mito trezzoto del gigante che tiene prigionieri Ulisse e i compagni, divorandoli in quell'atroce cattività, e del quale i grossisti di pesce sono una prosaica e demistificata replica). La scena della sottomissione di 'Ntoni e dei suoi fratelli all'interno della bottega è sottolineata per altro nel film dalla risata sguaiaata dei grossisti, ricorrente tratto viscontiano di un mondo alla rovescia che avrà altri notissimi esiti (ad esempio nella risata dei

<sup>18</sup> Cfr. *La versione integrale del commento parlato* in L. MICCICHÈ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., p. 233.



Figura 5.



Figura 6.

cinematografari che guardano il provino della bimba di Anna Magnani in *Bellissima*, o – nel *Gattopardo* – nella risata di Angelica-Claudia Cardinale seduta per la prima volta alla tavola dei Principi di Salina). Ma si diceva del riadattamento verghiano nella realtà rappresentata dal regista nel finale: il sugo della storia di questa inevitabile sottomissione di 'Ntoni ai suoi aguzzini è dato nella chiusa della pellicola dalle parole della voce fuori campo che recita: «È dentro di sé che 'Ntoni dovrà trovare il coraggio per ricominciare. Così, ricominciando da capo, tornano in mare i Valastro. Che il mare è amaro e il marinaio muore in mare»<sup>19</sup>. Attraverso la conclusiva citazione

<sup>19</sup> Ivi, p. 239.



Figura 7.

del proverbio malavogliesco, il tessuto del romanzo viene totalmente rifiuto – anche in questo caso – nella realtà dell'Acitrezza viscontiana quale componente integrante di essa al pari di altre, e pienamente riutilizzato per dire del «ricominciare» di uno 'Ntoni che non è andato via, o meglio della metà di 'Ntoni che non è andata via, posto che il protagonista verghiano viene da Visconti sdoppiato ('novecentescamente', verrebbe da aggiungere) in due personaggi ('Ntoni e suo fratello Cola) nella cui dialettica prende visivamente forma il dissidio interno di 'Ntoni Malavoglia.

Visconti restituisce questo sdoppiamento-coincidenza dei due fratelli co-protagonisti del film nel dialogo cruciale che intercorre tra di loro e che precede la partenza di Cola (mosso dalla verghiana 'bramosia dell'ignoto'), puntando l'inquadratura sui riflessi dei due volti in un unico specchio (cfr. figure 8 e 9), quasi a dare conferma di quanto già rappresentato nella scena in cui Ntoni pedina per il paese il suo doppio Cola che si incontra con i contrabbandieri, e lo segue e lo spia guardando in realtà come una parte di sé (cfr. figura 10). specularmente il raddoppiamento del protagonista maschile in 'Ntoni e Cola ha nella pellicola viscontiana un perfetto corrispettivo nel raddoppiamento del femminile nelle due sorelle (Mena che qui diventa Mara, come a riassorbire in sé il ruolo materno di Maruzza, e Lucia, onomasticamente versione come più ingrandita di Lia, e Lia è non a caso nel film una sorellina più piccola): sono le due giovani i primi personaggi di rilievo a comparire nel film, circostanza che attribuisce da subito alle due sorelle un ruolo di primo piano; come nel caso dell'allontanamento del fratello dalla famiglia, il confronto finale tra di loro (e nella vita le due protagoniste scelte da Visconti erano veramente sorelle, come a rendere tutto più vero del vero) prelude



Figura 8.

alla fuga di Lucia, disonorata dal brigadiere, e fa da perfetto *pendant* all'ultimo faccia a faccia drammatico tra 'Ntoni e Cola, con Lucia che qui dice a Mara che quella vita non vuole più farla, che le piacciono le collane e i pendenti e i fazzoletti di seta, nel sogno di una vita da fiaba cui, in una scena precedente del film, proprio Verga aveva prestato le parole e la trama, con la favola del figlio del re che arrivava a Trezza, e che qui è Lucia a raccontare alla piccola Lia (suo ideale doppio bambino), favola che però nel film si conclude non con l'arrivo del principe, ma col brigadiere che si affaccia alla finestra della casa dei Valastro-Malavoglia (e su questo si rimanda anche alla contiguità tra l'inquadratura di Lucia che narra e una delle foto del Verga fotografo: cfr. figure 11 e 12)<sup>20</sup>.



Figura 9.

<sup>20</sup> Spunti interessanti su questo particolare sono riportati nelle pagine dedicate a *La terra trema* in L. MICCICHÉ, *Visconti e il Neorealismo* cit.; sul riuso viscontiano di questo passaggio dei *Malavoglia*, cfr. anche R. CASTELLI, *La terra trema tra «epos» romanzesco e reale «meraviglioso»*, in ID., *La penna e la macchina da presa. Itinerari tra letteratura e cinema*, Bonanno, Acireale-Roma 2007, pp. 227-230.



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.

Prese a larghe mani dalla realtà verghiana e dai dialoghi dei *Malavoglia* sono nel film tutte le storie d'amore, quella sfortunata della maggiore delle sorelle con Nicola-Alfio Mosca, quella della minore col brigadiere (con tanto di scena del regalo del foulard di seta già presente in Verga), quella di 'Ntoni con la sua innamorata che finirà con lo sposare Lorenzo il grossista, in un esito ben più amaro e corrosivo dal punto di vista socio-politico del matrimonio di Barbara con padron Cipolla (così come una ideale valenza socio-politica avrà nel film la scazzottata di 'Ntoni col grossista Lorenzo che sostituisce quella verghiana di 'Ntoni con Don Michele nella bottega della Santuzzza).

Questi imperfetti e infelici idilli spesso si giovano nel film di scene girate alla finestra: sono numerose nelle inquadrature della *Terra trema* (cfr. figure 13 e 14) e rispondono perfettamente ad un'insistenza nel romanzo su dialoghi alla finestra o sull'uscio (in realtà prevalentemente appannaggio delle figure femminili di contorno del romanzo), ma anche ad un preciso repertorio iconografico del Verga fotografo (cfr. figura 15)<sup>21</sup>. Quelle finestre incorniciano e sembrano voler proteggere all'interno del nido le donne viscontiane della casa del nespole e – non a caso – la casa in fondo al paese in cui si trasferiranno pare essere quasi senza tetto e senza finestre (cfr. figura 16), priva di protezioni, come a simboleggiare un totale rovesciamento della sorte.

Si diceva di una rappresentazione del femminile per lo più concentrata, nella pellicola viscontiana, nelle figure della due sorelle (perde infatti totalmente di rilievo il personaggio verghiano della Longa), ma in realtà, al di là di Mara e Lucia, va sottolineato come all'insegna del femminile è improntata in modo assai significativo anche la parte conclusiva del film, con 'Ntoni che va dal calafato a vedere la propria barca danneggiata dalla tempesta e lì ha un dialogo con una ragazzina alla fine portatrice del messaggio positivo dell'opera; è una figura tutta viscontiana che si dice disponibile ad aiutare 'Ntoni e alla quale il giovane risponde – in una prospettiva di solidarietà umana e sociale da lui auspicata – che un giorno tutti capiranno che bisogna aiutarsi l'un l'altro. Seppur attraverso una forzatura 'buonista' (non estranea a molte opere del Neorealismo)<sup>22</sup>, il film finisce col prospettare un'apertura verso un futuro migliore e verso una speranza di un possibile cambiamento, veicolate in modo inatteso da una figura femminile fino ad allora non comparsa, e che nella sua dimensione simbolica si appaia idealmente alla positi-

<sup>21</sup> L'attenzione a queste tangenze del film con le foto scattate da Verga è stata sottolineata anche di recente nell'articolo di L. CATANIA, *Quella fotografia di Verga che ispirò Visconti*, in «la Repubblica», 27 febbraio 2023.

<sup>22</sup> Così la voce fuori campo del film dopo l'offerta di aiuto della ragazzina a questo 'Ntoni trasformato in un eroe del tutto positivo: «Ma nessuno potrà aiutarlo finché tutti non avranno imparato a volersi bene, ad essere come una cosa sola» (*La versione integrale del commento parlato* cit., p. 239).



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.

vità e alla centralità del femminile contenuta in quel testo che per Visconti aveva già suonato l'allarme sulle condizioni della Sicilia in direzione di un troppo atteso riscatto, ovvero la *Conversazione vittoriniana* (della quale dopo l'uscita della *Terra trema* Vittorini deciderà di realizzare un'edizione fotografica, adoperandosi anche a chiedere a Visconti scatti dei sopralluoghi in Sicilia del regista per integrare il materiale fotografico).

Ma il femminile è al centro anche della sequenza più celebre della *Terra trema*, quella delle donne che, con il mare in tempesta, aspettano sulla sciara il ritorno della barca (cfr. figura 17);

nella scaletta già citata, annotata a mano da Visconti, al dattiloscritto viene aggiunto: «Notte. Le donne aspettano sulla sciara», che precede la scrittura dattiloscritta di «Spiaggia – Situazione delle donne che aspettano il ritorno della barca (v. Malavoglia)»<sup>23</sup>. L'appunto «v. Malavoglia» si riferisce naturalmente al passaggio del III capitolo del romanzo in cui viene rappresentata l'attesa della Longa con i suoi figli per il rientro della Provvidenza in quella giornata di maltempo<sup>24</sup>, ma in realtà Visconti lo reinventa e lo consegna ide-



Figura 16.

<sup>23</sup> Per la trascrizione della scaletta si rimanda ancora a L. MICCICHÉ (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro* cit., p. 209.

<sup>24</sup> Così nel romanzo: «Sull'imbrunire comare Maruzza coi suoi figlioletti era andata ad aspettare sulla sciara, d'onde si scopriva un bel pezzo di mare, e udendolo urlare a quel modo trasaliva e si grattava il capo senza dir nulla. La piccina piangeva, e quei poveretti, dimenticati sulla sciara, a quell'ora, parevano le anime del purgatorio. Il piangere della bambina le faceva male allo stomaco, alla povera donna, le sembrava quasi un malaugurio; non sapeva che inventare per tranquillarla, e le cantava le canzonette colla voce tremola che sapeva di lagrime anche essa. Le comari, mentre tornavano dall'osteria coll'orciolino dell'olio, o col fiaschetto del vino, si fermavano a barattare qualche parola con la Longa senza aver l'aria di nulla, e qualche amico di suo marito Bastianazzo, compare Cipolla, per esempio, o compare Mangiacarrubbe, passando dalla sciara per dare un'occhiata verso il mare, e vedere di che umore si addormentasse il vecchio brontolone, andavano a domandare a comare la Longa di suo marito, e stavano un tantino a farle compagnia, fumandole in silenzio la pipa sotto il naso, o parlando sottovoce fra di loro. La poveretta, sgomenta da quelle attenzioni insolite, li guardava in faccia sbigottita, e si stringeva al petto la bimba, come se volessero rubargliela. Finalmente il più duro o il più compassionevole la prese per un braccio e la condusse a casa» (G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. I, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2014).



Figura 17.

almente di ritorno allo stesso immaginario verghiano. L'attesa della barca da parte dei Malavoglia dinanzi alle onde minacciose sarà dopo Visconti coincidente per tutti i lettori di Verga con la sequenza della *Terra trema*; ne sia dimostrazione – attraverso la comparazione con un disegno di parecchi anni dopo – quel bozzetto di Guttuso del '39 (ben anteriore, quindi, all'uscita del film), realizzato proprio per il giovane Visconti già innamorato del capolavoro verghiano (cfr. immagine 1) e che è chiaramente ispirato dalla scena descritta nel capitolo III dei *Malavoglia*: nel '78 «l'Unità» commissiona a Guttuso 8 illustrazioni per una edizione del romanzo di Verga da distribuire col giornale (7 disegni in bianco e nero e un'immagine a colori per la copertina, ovviamente l'illustrazione più importante del libro) e l'artista sceglie per la copertina di ritrarre ancora la Longa in attesa sulla spiaggia, in una rappresentazione della scena però assai diversa da quella da lui stesso disegnata anni prima (cfr. figura 18)<sup>25</sup>. Quelle figure sugli scogli non sono più quelle ottocentesche del romanzo, ma quelle novecentesche della *Terra trema*, entrate per sempre a far parte dell'immaginario verghiano attraverso un film che ha fatto la storia del Neorealismo e che ha saputo guardare a *I Malavoglia* non come ad un testo letterario, ma come a qualcosa di più, una realtà vera e potente da far rivivere nell'immagine cinematografica. Divenendo tutt'uno con essa.

<sup>25</sup> Sulle tangenze tematiche tra la pittura di Guttuso e il film di Visconti del '48, cfr. L. PUCCI, *History, Myth, and the Everyday: Luchino Visconti, Renato Guttuso, and the Fishing Communities of the Italian South*, in «Oxford Art Journal», 36 (December 2013), n. 3, pp. 417-443.



Figura 18.



## INDICE

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Alberto Carli e Antonio Silvestri</i><br>Introduzione                                                                             | 5   |
| L'ALFABETO DEL VERO. OMAGGIO A GIOVANNI VERGA                                                                                        |     |
| <i>Isotta Piazza</i><br>La novella verghiana e l'editoria periodica.<br>Il caso dell'«Illustrazione Italiana»                        | 13  |
| <i>Alberto Carli</i><br>Giovanni Verga tra regressione e straniamento sublime                                                        | 33  |
| <i>Giuseppe Lo Castro</i><br>Variazioni sul delitto d'onore                                                                          | 45  |
| <i>Giuseppe Palazzolo</i><br>Verga, lo sventurato “negozio” e la memoria dei luoghi                                                  | 61  |
| <i>Gabriella Alfieri</i><br>«I polmoni larghi!». Dialettalità e antidialettalità di (e in) Verga                                     | 77  |
| <i>Antonio Montinaro</i><br>Le pagine di Pier Paolo Pasolini dedicate a Giovanni Verga.<br>Qualche riflessione linguistica a margine | 109 |
| <i>Marina Paino</i><br>Verga riletto da Luchino Visconti                                                                             | 125 |

PROSPETTIVE SUL *MASTRO-DON GESUALDO*

|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Giuseppe Langella</i><br>Quando la «virtù» diventa «peccato».<br>Essere e avere nel <i>Mastro-don Gesualdo</i>                             | 147 |
| <i>Giuseppe Lo Castro</i><br>La banalità della morte nel <i>Mastro-don Gesualdo</i>                                                           | 161 |
| <i>Lucinda Spera</i><br><i>Mastro-don Gesualdo</i> : quale etica?                                                                             | 175 |
| <i>Gabriella Alfieri</i><br>Il romanzo non senza idillio: per una rilettura<br>della serata alla Canziria ( <i>Mastro-don Gesualdo</i> I, IV) | 185 |
| <i>Antonio Di Silvestro</i><br>La storia di Isabella: dentro e oltre il <i>Mastro-don Gesualdo</i>                                            | 219 |
| Indice dei nomi                                                                                                                               | 249 |