

BIBLID: 0015–1807, 50 (2023), 2 (pp. 39–54)  
UDC 821.131.1.09Verga Ð:791.43(450)  
821.131.1-3.09”19”:791(450)

<https://doi.org/10.18485/fpregled.2023.50.2.2>

Salvatore Francesco Lattarulo  
Università Aldo Moro di Bari  
salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

## IL VERGA TRADITO E LE SUE ‘TRASCRIZIONI COMMERCIALI’: GIORGIO BASSANI CONTRO I MALINTESI DELL’AMPIA DIVULGAZIONE DELLO SCRITTORE SICILIANO

**Riassunto:** *Questo saggio indaga il punto di vista controcorrente di Giorgio Bassani a proposito della tendenza di certi cineasti a divulgare e distorcere il repertorio letterario del maestro siciliano. In un articolo pubblicato su “Il mondo europeo” nel 1947, intitolato Giovanni Verga e il cinematografo, lo scrittore ferrarese discute della parziale impopolarità dell’artista catanese presso il mondo vasto dei lettori. Viceversa Alessandro Manzoni sembra essere stato l’artefice della regola aurea della notorietà. Verga pagherebbe lo scotto di un mancato successo di massa a causa del timbro epico dei suoi lavori. Eppure il carattere taciturno dello scrittore isolano, che si riflette nelle atmosfere plumbee delle sue pagine, non ha impedito che certi suoi personaggi siano penetrati nell’immaginario collettivo degli italiani. È il caso dei Malavoglia, di Cavalleria rusticana e de La Lupa. Si tratta di quel canone esemplare che ha più goduto nel tempo di trasposizioni cinematografiche, anche dopo la morte di Bassani (2000), che può essere considerato sia un testimone critico che un profeta della moda verghiana sul grande schermo. Di questa voga pop, che ha consentito a un ampio pubblico nostrano di innamorarsi di alcuni capolavori rivisitati in chiave commerciale e deformata, l’autore del Giardino dei Finzi Contini ha illuminato cause e limiti.*

**Parole chiave:** *pop, cinema, commerciale, vinti, epico.*

**Abstract:** *This essay rediscovers Giorgio Bassani’s critical point of view about vulgarization and deformation operation carried out by Italian artists from the repertoire of the Sicilian writer. In a paper published in a magazine (“Il mondo europeo”) in 1947, entitled Giovanni Verga and the cinema, the writer from Ferrara discusses the ‘misfortune’, as it were, of this great novelist among his readers. Instead, Alessandro Manzoni would be the inventor of the perfect rule of popularity. Verga, on the contrary, would have little success because of the epicity of his works. Despite the closed nature of the writer from Vizzini, which is reflected in the gray settings of his pages, some characters have become part of the mythical heritage of the Italians: for example I Malavoglia, Cavalleria rusticana and La Lupa. Even after Bassani’s death (2000) these masterpieces were adapted for the cinema. So Bassani was both a witness and a prophet of Verga’s cinematic fashion. The famous author of Giardino dei Finzi Contini highlighted both the causes and the limits of this cinematic fashion. In particular, Bassani writes that to love Verga’s masterpieces the Italians had to read them in commercial transcriptions and distorting arrangements.*

**Keywords:** *pop, the cinema, commercial, losers, epic.*

Dove sei? Donde chiami? Soltanto nelle cose,  
solo ai *vinti*, agli arresi, sei presente? <sup>1</sup>

Partirò da un dato in apparenza secondario o poco valorizzato, ai fini di indagare il rapporto tra Verga e Giorgio Bassani. Si tratta della collaborazione dello scrittore, bolognese di nascita ma ferrarese di adozione, all'ideazione de *I vinti*, un film di Michelangelo Antonioni del 1953. Il lungometraggio, prodotto dalla *Film Costellazione*, si iscrive, a stare alla sua ammiccante titolazione, nel segno eloquente della poetica verghiana:

Palesi le implicazioni letterarie: sotto la definizione di *Ciclo dei vinti* doveva raccogliersi l'insieme di romanzi progettato da Verga sul *leitmotiv* della tragica lotta dell'uomo per l'esistenza e il progresso nell'Italia post-unitaria. *I vinti* di Antonioni dovrebbero pertanto essere un simile studio di costume, collocato in una situazione ugualmente "postuma" (da dopo-guerra); l'intento educativo, tuttavia, non è quello di rilevare le inquietudini che emergono nei protagonisti per il benessere, quanto piuttosto i germi dell'annojata alienazione che ne è diretta conseguenza: alla "fiumana del progresso" si è sostituito lo psicotico panorama successivo all'imposizione dello stesso.<sup>2</sup>

C'è da dire che il titolo definitivo è il risultato della bocciatura preventiva di altre tre ipotesi onomastiche, *I nostri figli*, *Vietato ai minori* e *Gioventù tradita*,<sup>3</sup> invisi alla censura per via della troppo pronunciata allusione alla piaga dilagante della delinquenza giovanile, un tema sensibile per l'etica pubblica negli anni della ricostruzione materiale e civile dell'Europa appena uscita dalla guerra, bisognosa di lanciare un messaggio di rinascita e speranza rappresentato dalla fiducia nelle nuove generazioni. Il film di Antonioni si inserisce invece come un cuneo nelle granitiche certezze di riscatto sociale dei popoli all'interno del rinnovato clima di ottimismo *après la guerre*. Il filtro letterario esercitato dal titolo definitivo anestetizza, in qualche misura, l'impatto dei contenuti violenti della proiezione sullo spettatore, e preserva, sia pure esteriormente, il decoro borghese addensandoci attorno l'alone mitico-favolistico degli eroi verghiani vocati a soccombere nella 'lotta per la vita'.<sup>4</sup>

Non è azzardato sostenere che il titolo 'verghiano' funga da opportuna copertura per aggirare le strettoie della censura. Un aspetto quanto mai intrigante

<sup>1</sup> La citazione è tratta dalla lirica *Dove sei*, che fa parte della raccolta del 1947 *Te lucis ante* (Giorgio Bassani, *Poesie complete*, a cura di Anna Dolfi, premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 107; corsivo aggiunto).

<sup>2</sup> Dalila Colucci, "Senza lasciare un segno sul campo...": dalla cronaca al cronotopo in tre film di Michelangelo Antonioni", *Italica*, XCII, 4 (2015), p. 905.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Come osserva Rosalind Galt, "il verismo di Verga" è stato "parte dell'immaginario culturale di Antonioni" ("L'avventura e il pittoresco", in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara, Milano, Il Castoro, 2015, p. 290).

quello per cui un autore incoronato dalla storia letteraria diventi il lasciapassare, il salvacondotto per legittimare e convalidare un'opera cinematografica che si pone sotto il suo nume tutelare davanti a quel tribunale dell'arte che è l'istituto burocratico della censura.<sup>5</sup> Ma non si tratta solo di una scappatoia. Ciò che più interessa è che il regista si serva di una fortunata formula della nostra tradizione narrativa maggiore per etichettare quella che la voce fuori campo, recitante il prologo del film, indica come la “generazione bruciata”, da poco reduce da una guerra che le è stata l'unica palestra di vita, inquieta come l'altra che un secolo prima era stata figlia dell'età risorgimentale. Che la lezione del Verga cantore della disillusione seguita al processo unitario nazionale debba servire, nella prospettiva del suo riuso novecentesco, per interpretare a posteriori il disincanto risultante dalla vittoria sul nazifascismo, è opinione dello stesso Bassani. Questi, a proposito del *Gattopardo*, osserva che Tommasi di Lampedusa, da lui considerato “l'erede di Verga”,<sup>6</sup> negli anni Cinquanta aggancia, sulla scia del Verga testimone dei postumi della fine del regime borbonico, quella fase tardo-ottocentesca di profonde trasformazioni del Paese ai nuovi scenari socio-politici dischiusi dopo la guerra di liberazione.

Si tenga presente – afferma Bassani in un'intervista su “L'Europa letteraria” del febbraio 1964 – che Verga, scrittore, nasce nel momento di crisi dell'Italia risorgimentale. Verga provocò dunque una frattura, si oppose; e di questa frattura, e di questa opposizione, è stato il tragico e alto poeta che è. Nel momento di crisi del secondo Risorgimento italiano, in piena crisi dei valori della Resistenza, Lampedusa riprende i motivi verghiani, e ripete il no di Verga, includendo in quel no l'intera vita nazionale.<sup>7</sup>

Questa lettura bassaniana di impronta storico-politica<sup>8</sup> è senz'altro già rivelatrice di un approccio critico nei confronti dello scrittore verista polemicamente

<sup>5</sup> “Troppe discussioni, troppe lotte ho dovuto sostenere, troppe limitazioni mi sono state poste, troppi compromessi ho dovuto accettare, anche ideologici”: è lo sfogo del regista raccolto in un'intervista di Lino del Fra uscita sul numero 30 di *Cinema nuovo* del marzo 1954 (Michelangelo Antonioni, “I vinti”, in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2022<sup>4</sup>, p. 236).

<sup>6</sup> Egle Palazzolo, “Vidi in Tommasi l'erede di Verga”. Bassani, vincitore del ‘Premio Mediterraneo’, *Giornale di Sicilia*, 20 ottobre 1983, p. 3 (censito in Portia Prebys, *Giorgio Bassani*, vol. II: *La memoria critica su Giorgio Bassani*, Ferrara, Edisai, 2010, p. 225). E cfr. Stelio Cro, “Intervista con Giorgio Bassani”, *Canadian Journal of Italian Studies*, 1, 2 (1978); poi in Giorgio Bassani, *Interviste (1955–1993)*, a cura di Beatrice Pecchiari e Domenico Scarpa, con una premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 309.

<sup>7</sup> In Giorgio Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 2004<sup>3</sup>, p. 1208. E cfr. *ivi*, p. 1217: “Ho già parlato altre volte dell'incalcolabile valore dell'operazione letteraria attuata da Tommasi di Lampedusa, operazione che ha sanato, dopo sessant'anni di separatismo, il solco scavato da Giovanni Verga tra la letteratura nazionale e quella meridionale”. Si veda anche *ivi*, p. 1284.

<sup>8</sup> E cfr. in proposito le dichiarazioni dello scrittore ferrarese sul Verga antirisorgimentale (“il gran separatista”) in Giuseppe Servello, “Siamo tutti siciliani”, *Giornale di Sicilia*, 13 gennaio 1970, p. 3 (ora in Bassani 2019, *op. cit.*, p. 198).

separato da un certo filone artistico *à la page* tendente a promuoverne la riscoperta in tono folcloristico, pittoresco e popolare.

È certo significativo che, nello spazio di un anno dall'uscita nelle sale, *I vinti* diretti da Antonioni diventino un cineromanzo edito come numero tre del primo novembre 1954 della collana nazional-popolare *I cineromanzi dei grandi amori*, per i torchi della romana Gimor.<sup>9</sup> Alla fine della scheda introduttiva del fascicolo sembra di risentire in chiave attualizzante l'eco della celebre prefazione ai *Malvoglia*, destinata a fare da premessa all'intera serie incompiuta, incentrata sulla potente immagine del naufragio esistenziale (“vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati”):<sup>10</sup>

In questa opera diretta con passione e con vivacità polemica da Michelangelo Antonioni si rivela lo sforzo dei giovani per raggiungere quegli obiettivi che la guerra e il cambiamento delle condizioni sociali hanno negato trasformando la loro vita e facendo dei poveri *esseri che vanno alla deriva* in un mondo privo di principi morali.<sup>11</sup>

Ma il verghismo di fondo dell'ispirazione, a livello di recupero esplicito del frasario ideologico caro allo scrittore catanese, si fa ancora più scoperto nella prima didascalia del cineromanzo: “L'ansietà di bruciare le tappe per raggiungere rapidamente e senza troppa fatica un benessere materiale fa loro compromettere tutta l'intera esistenza distruggendo la loro giovinezza travolgendoli in drammi spesso sanguinosi”.<sup>12</sup> Sono parole che possono ben reggere il confronto con quelle ancora del Verga prefatore dei *Malavoglia*: “Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione [...]”.<sup>13</sup> Oltre al referente è affine anche la tecnica del Verga verista: “Il nostro racconto sarà semplice senza enfasi e senza retorica: vuol mettere a nudo la realtà fredda e sterile incapace di sedurre”.<sup>14</sup> Si tratta di un avvertimento che richiama una volta di più l'incipit del manifesto prefatorio ai *Vinti*, in cui si predica il canone dell'impersonalità dell'arte: “Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere [...]”.<sup>15</sup>

Qualche anno prima dell'uscita dei *Vinti* di Antonioni è apparso *La terra trema (Episodio del mare)*, uno dei lavori di culto della trasposizione di Verga

<sup>9</sup> Si tratta del “primo cineromanzo tratto da un film di Antonioni” (Leonardo Quaresima, “L'arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo”, in Boschi e Di Chiara 2015, *op. cit.*, p. 120).

<sup>10</sup> Giovanni Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Novara, Interlinea, 2014, p. 13.

<sup>11</sup> Michelangelo Antonioni, *I vinti*, Roma, Gimor, 1954; ora parzialmente disponibile *online*: <https://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/2017/11/06/cineromanzo-i-vinti/> [14/03/2023] (corsivo aggiunto).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Verga 2014, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> Antonioni 1954, *op. cit.*

<sup>15</sup> Verga 2014, *op. cit.*, p. 11.

nell'arte in movimento. Il film segna l'immaginario dello stesso Antonioni che ne coglie gli elementi di originalità e i tratti di modernità rispetto al libro, frutto dell'estro di un occhio sapiente:

L'affinità di Visconti con il mondo dei pescatori di Acitrezza è elettiva, ma direi che il marchio della "fredda e preziosa premeditazione" è per lo meno avventato, trattandosi di un film girato senza sceneggiatura, metro per metro, inseguendo ora questo ora quel motivo, il dialogo scoperto sulle labbra degli stessi interpreti [...]. *La terra trema* è abbastanza lontano da Verga: l'ambiente è quello, quelli sono i personaggi, il mare, il nespolo, ma lo spirito è differente [...]. Vi sono dei personaggi meno primitivi, più nuovi, che sono tutti un po' 'Ntoni, i suoi amici come le sue sorelle: il concetto di giustizia già li pervade. Si può dire, paradossalmente, che *La terra trema* è il seguito dei *Malavoglia*. Ma come non considerare che il libro è del 1881, mentre il film è del 1948? Non possiamo rimproverare a Luchino di essere un uomo del suo tempo, di leggere i giornali, di avere delle idee politiche [...].<sup>16</sup>

In *Verga e il cinema* Bassani racconta che "durante la guerra" gli "capitò di vedere tra le mani di un amico, che aveva collaborato alla sceneggiatura del film, il primo *treatment* di un soggetto ricavato dai *Malavoglia*".<sup>17</sup> A quale canovaccio si riferisca il narratore non è detto esplicitamente nel testo ma è arguibile trattarsi proprio del progetto viscontiano già accarezzato dal regista lombardo quando l'Italia era ancora sotto le bombe.<sup>18</sup> Quell'esperienza *in nuce* viene allora salutato positivamente da Bassani poiché egli vi vede "una specie di equivalente per immagini dell'accorata, profondamente musicale prosa del Verga",<sup>19</sup> un approccio che sbriocia finalmente "la crosta di falsità, di sentimentalismo folcloristico, che ha sempre impedito al nostro popolo di accogliere nella sua integrità il virile messaggio dello scrittore catanese".<sup>20</sup> Si è dunque al cospetto di un esempio virtuoso, e tuttavia solitario rispetto al *mainstream*, che ha il raro pregio di rendere giustizia a "quel capolavoro che *I Malavoglia* sono".<sup>21</sup> Insomma Bassani mette in guardia

---

<sup>16</sup> Michelangelo Antonioni, recensione a Luchino Visconti, "La terra trema", *Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici*, X, 7 (1949), p. 91. In un'intervista rilasciata ad Aldo Tassone (*La storia del cinema la fanno i film*), Antonioni così si esprime a proposito del repertorio viscontiano: l'opera che "ancora mi colpisce di più è *La terra trema*" (ora in Antonioni 2022<sup>4</sup>, *op. cit.*, p. 184).

<sup>17</sup> In Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1037. Questo "amico" è verisimilmente il regista Giuseppe De Santis (cfr. Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010, p. 32).

<sup>18</sup> Sulla complessa storia della lavorazione di questo lungometraggio, ritenuto l'atto di nascita del cinema neorealista, si legga l'accurato esame di Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 167–258.

<sup>19</sup> In Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1038.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*. "I *Malavoglia* sono tra le cose più grandi [...], sono la cosa più alta di Verga, più delle novelle": Davide De Camilli, "Intervista a Giorgio Bassani", *Italianistica*, IX, 3 (1980); ora in Bassani 2019, *op. cit.*, p. 324.

la più recente delle arti a non disperdere l'alto valore estetico di uno dei mostri sacri della nostra letteratura. Egli nutre forti dubbi nei confronti della possibilità che il cinema restituisca a pieno il testo letterario.<sup>22</sup> Non diversamente lo stesso Verga, come si ricava compulsando il suo epistolario, in particolare le lettere all'amante Dina Castellazzi di Sordevolo,<sup>23</sup> non ha risparmiato giudizi feroci nei confronti della nuova arte inventata dai fratelli Lumiere, accusandola di essere "un castigo di Dio", "un romanzo d'appendice per analfabeti".<sup>24</sup>

Il caso più clamoroso della professione di scetticismo di Bassani nei riguardi del *medium* cinematografico è offerto dalla *vexata quaestio* della riduzione filmica del suo più noto e letto romanzo. Ne *Il giardino tradito*, articolo apparso sull'"Espresso" del 6 dicembre 1970,<sup>25</sup> Bassani dà libero sfogo al proprio disappunto nei riguardi dell'adattamento cinematografico della celebre odissea della famiglia di Micòl e Alberto, firmato e licenziato, dopo una travagliata gestazione, da Vittorio De Sica nel medesimo anno. Cooptato nell'elaborazione del progetto, Bassani è costretto a constatare che ne è venuto fuori una sorta di *pot-pourri* che amalgama in un coacervo unico personaggi e situazioni di altre trame del cosiddetto *Romanzo di Ferrara* (Mondadori, 1984) – *summa* definitiva della narrativa bassaniana incardinata nella città dell'anima – attraverso interpolazioni, tagli e manomissioni dei dialoghi, con "effetti, talora, un po' buffi"<sup>26</sup> e appiattendolo l'elaborato ordito narrativo in una vicenda "banale, sentimentale, qualsiasi", al punto da non apparire "necessario dedicarle un lungo film".<sup>27</sup> In particolare Bassani contesta l'esibito didascalismo della pellicola, infarcita di sequenze "giustapposte, discorse o sentimentali, o melodrammatiche, o spiegate".<sup>28</sup> Ne viene fuori, insomma, un pastone per immagini, un 'polpettone rosa', la cui deprecabile "pa-

<sup>22</sup> Proprio per Visconti Bassani scrive la sceneggiatura di *Senso*. È curioso notare che lo scrittore esprime delle riserve sulla traduzione per immagini dell'omonima novella risorgimentale di Camillo Boito, alla cui realizzazione ha egli stesso collaborato. Ne *Le parole preparate: considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura*, l'autore del *Giardino dei Finzi Contini* annota che la protagonista femminile, la nobildonna Livia, che denuncia e fa condannare a morte il suo fedifrago amante, Franz, un ufficiale disertore dell'esercito austriaco, interseca con la sua dissolutezza interiore il declino morale della città lagunare che porge lo sfondo allo scandalo della coppia: "ecco in che cosa consiste l'originalità, ancora non del tutto riconosciuta, di un racconto alla cui comprensione critica non ha certo giovato il film bello, ma profondamente decadente, che Luchino Visconti ne ha tratto una decina d'anni fa" (Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1199).

<sup>23</sup> Giovanni Verga, *Lettere a Dina*, testo integrale a cura di Gino Raya, Roma, Ciranna, 1963; quindi Id., *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo, 1970.

<sup>24</sup> Cfr. Gino Raya, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984, pp. 65, 91 e *passim*. Sull'argomento si veda da ultimo Franco La Magna, *Giovanni Verga e il "castigo di Dio"*. *Per una storia dei rapporti tra cinema e narrativa*, prefazione di Antonio Di Silvestro, Catania, Algra, 2022; cfr. anche Ira Fabri, Liborio Termine, Chiara Simonigh, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga Bontempelli Pirandello*, Torino, Testo e immagine, 1998.

<sup>25</sup> Ora in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, pp. 1255–1265.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 1256.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 1258.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 1259.

lese funzione insegnativa”<sup>29</sup> non avrebbe altro fine che arruffianarsi lo spettatore verso cui l’artefice dell’opera si atteggia al ruolo di paterno e saccente pedagogo. Tutte le inserzioni gratuite rispetto alla pagina scritta sarebbero pari ad “altrettanti ammicchi, a strizzatine d’occhio messe lì per erudire il pupo, cioè il pubblico”.<sup>30</sup>

Disconoscendo pubblicamente questo illegittimo figlio d’arte del proprio romanzo, in quanto “un vero e proprio falso, da respingersi sotto qualsiasi profilo”,<sup>31</sup> Bassani coglie, quali stimmate sulla propria pelle, nel film di De Sica tutti i limiti e le distorsioni che paradigmaticamente fanno per lui capo alla cine-letteratura. La cinepresa, in soldoni, sarebbe un travisamento in piena regola della penna! Quel che soprattutto emerge dalla stroncatura dello scrittore ferrarese è che il lungometraggio desichiano è liquidabile perché “semplice, commovente in superficie, popolare”.<sup>32</sup> A costituire un motivo di forte richiamo è proprio l’ultimo dei tre aggettivi usati, quel “popolare”, che derubrica o squalifica il cinema a puro fenomeno di massa, a informe espressione di una melensa cultura da botteghino, che niente o poco ha a che fare con l’aristocratico, delicato e raffinato mondo delle lettere, di cui proprio la nobile famiglia ferrarese dei Finzi Contini e la stessa turrita e bastionata città medievale che ospita il suo gentilizio palazzo, residuale e malinconico fertilizio di un passato in disfacimento sotto l’urto frontale del presente, è l’araldico emblema crepuscolare.<sup>33</sup>

Anche il primo incontro di Verga con il cinema si è svolto all’insegna di un presunto ‘tradimento’ se si considera che l’ex senatore del Regno non ha nascosto il suo malcontento per l’esito della cine-riduzione di “Cavalleria rusticana” nel 1909 per cui aveva stipulato un contratto con la casa produttrice francese Acad.<sup>34</sup> Eppure, come negli ultimi anni lo scrittore di Vizzini, più per ragioni di tasca che

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 1260.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 1265.

<sup>33</sup> Il giudizio di Bassani, per quanto vada tenuto qui presente, esprime un punto di vista autoriale su un’opera, va da sé, diversa dal romanzo, in quanto non ne costituisce la semplice trasposizione cinematografica. Nel recente “Dai sequestrati di Altona al giardino-ghetto dei Finzi Contini. De Sica e la Shoah”, in *Visioni di Cinema Quaderni di Visioni*, vol. 2, Vittorio De Sica, a cura di Giuseppe Mallozzi, Gaeta, Ali Ribelli, 2021 [edizione digitale], Alessandro Izzi indaga in questo caso le scelte del regista di Sora.

<sup>34</sup> Cfr. la lettera a Dina del 6 aprile 1912: “Quando ho visto quella *Cavalleria rusticana!*... Ma forse andava rappresentata così, pel cinematografo...” (Raya 1970, *op. cit.*, p. 382). E si veda già la missiva alla stessa destinataria del 20 febbraio 1912: “Cavalleria o non Cavalleria il cinematografo oggi ha invaso [...] il campo e ha bisogno di *soggetti* o temi coi quali abbruttire il pubblico e accecare la gente” (*ivi*, p. 380). Sul punto si rinvia in particolare a: Nino Genovese, “Per una storia di *Cavalleria rusticana*: dalla novella ai film”, in *Verga e il cinema. Con un testo di Gesualdo Bufalino e una sceneggiatura verghiana inedita* di Cavalleria rusticana, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Catania, Giuseppe Maimone, 1996, pp. 121–125; Giorgio Longo, “*Cavalleria rusticana* au cinéma. Les *Séries d’art*”, *Chroniques italiennes*, 57 (1999), pp. 101–109; Paola Dalla Torre, “Verga e il cinema: il caso di *Cavalleria Rusticana*”, *Studium*, Cl, 6 (2005), pp. 931–941.

di fede nel moderno mezzo, è sembrato adeguarsi all'estetica del nuovo secolo,<sup>35</sup> assecondando la realizzazione di nove pellicole girate da suoi testi e co-fondando la Silentium Film,<sup>36</sup> così il rapporto tra Bassani e la macchina da presa si fa lungo, continuo e fecondo. Se ne delinea il ritratto di un uomo non solo di lettere, ma anche di cinema: ora come occasionale comparsa, talaltra come isolato doppiatore, più spesso come sceneggiatore.<sup>37</sup> La sua stessa narrativa si presta, evidentemente, alle luci del set se, oltre ai *Finzi Contini*, anche *La lunga notte del '43* e *Gli occhiali d'oro* vengono trasformati in film, rispettivamente da Florestano Vancini nel 1960 e da Giuliano Montaldo nel 1987; opere, queste ultime, ugualmente accolte dal diretto interessato con malcelate perplessità.

Un Bassani 'pop', allora, è il caso di dire: il romanziere colto ed elegante che da autore di *long seller* diventa un autore commerciale, da intrattenimento, un *block buster*, che da un comodo salotto si ritrova improvvisamente catapultato in un ordinario tinello, nel tritacarne dell'industria artistica del consumo, come, in fondo, è capitato a uno dei suoi antesignani di vaglia, il prediletto Verga. Il sospetto e la sfiducia covati e palesati da Bassani verso una letteratura al servizio del cinema non piovono dunque dall'alto, muovono bensì dall'interno di un mondo al quale l'autore non è certo estraneo, tanto da poter essere considerato quasi uno del mestiere, un addetto ai lavori.

Bassani si sarà avvicinato al cinema grazie all'amicizia con lo stesso Antonioni, essendo inevitabile per un ferrarese d'elezione incrociare prima o poi la strada di un ferrarese purosangue sotto la comune insegna del linguaggio creativo. Giova osservare che il secondo episodio della pellicola *I vinti*, una sorta di trittico Francia-Italia-Inghilterra sulla violenza giovanile, ha un singolare punto di contatto con la trama dei *Malavoglia*. Claudio, il protagonista del segmento italiano del film, proprio quello cui avrebbe lavorato come co-soggettista Bassani,<sup>38</sup> è uno studente universitario di buona famiglia che, ricalcitante a farsi

<sup>35</sup> Non sempre i suoi giudizi sono stati negativi a proposito del cine-trasferimento delle sue opere, come nel caso di *Storia di una capinera*: "mi par riuscita abbastanza bene" (Verga 1963, *op. cit.*, p. 300).

<sup>36</sup> Cfr. Fabio Andreazza, "Verso la canonizzazione: la strategia di Verga sceneggiatore", *Studi novecenteschi*, XXXI, 67/68 (2004), pp. 213ss.

<sup>37</sup> Tuttavia la riluttanza verso questo 'secondo mestiere' non è nel suo caso mai sottaciuta: "Debbo esser chiaro. Fissato il punto che fra cinema e letteratura si leva la barriera discriminante rappresentata da due 'mezzi' fondamentalmente diversi (l'autore cinematografico si esprime per mezzo dell'immagine in movimento, lo scrittore per mezzo della parola e dei segni d'interpunzione), non comprendo perché mai si insista a chiamare gli scrittori a un lavoro, come quello cinematografico, che non può, e non potrà mai essere, il loro. Vuole un regista rivolgere un augurio davvero fraterno a uno scrittore? Sì? E allora lo inviti, invece che a collaborare alla stesura delle proprie sceneggiature, a essere più che mai scrittore, poeta in proprio, insomma a esprimersi con assoluta e totale pienezza e libertà nella lingua che solo è sua" (*Cinema e letteratura: intervento sul tema*, in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, pp. 1247–1248).

<sup>38</sup> Michelangelo Antonioni, Giorgio Bassani, Suso Cecchi D'Amico, "Uno dei 'nostri figli'", *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica*, VII, XII, 138 (25 luglio 1954), pp. 417–20 (cfr. lo spoglio in Portia Prebys, *Giorgio Bassani*, vol. I: *La bibliografia delle Opere di Giorgio Bassani*,

mantenere economicamente dai suoi genitori, si dà allo spaccio di sigarette<sup>39</sup> per procacciarsi i soldi necessari a viaggiare. Durante una delle operazioni notturne di traffico illecito Claudio (interpretato da Franco Interlenghi) uccide una guardia della dogana. È facile rintracciarvi una vaga eco della scelta del giovane 'Ntoni che, disonorando il nome dei Malavoglia, imbecca la strada del contrabbando finendo per accoltellare un brigadiere. Nella smaniosa irrequietezza di Claudio che ha voglia di godersi la vita e vedere il mondo, condensata nella confessione alla sua ragazza, Marina ("Sarebbe bello poter andar via insieme, fare dei viaggi. [...] Vedere dei posti lontani, partire quando se ne ha voglia, tornare quando viene in mente. Così è bella la vita. Solo così si può essere felici. Ci vogliono denari, tanti e subito. Perché questa vita la voglio vivere da giovane. A vent'anni e non quando sarò vecchio"),<sup>40</sup> si legge in controluce la medesima impazienza di 'Ntoni, che invidia la fortuna di due forestieri della sua età capitati in paese, che "hanno visto mezzo mondo", lì dove "la gente passa il tempo a scialarsi tutto il giorno", e che "i denari non li guardano cogli occhi, quando li tirano fuori dal taschino"; un sogno avido della ricchezza facile che poco oltre lo fa così mugugnare: "Gran denari!"<sup>41</sup> Claudio e 'Ntoni sono, pur da ranghi sociali differenti, accomunati da un identico malessere generazionale: godersi qui e ora la giovinezza prima che sia troppo tardi e non resti altro che crogiolarsi nel rimpianto. Il miraggio di Claudio, sgusciare fuori dal nido bruciando in fretta le tappe della vita, è in fondo anche quello di 'Ntoni, che "d'allora in poi non pensava ad altro che a quella vita senza pensieri e senza fatica", perché "era stanco di quella vitaccia, e voleva andarsene a far fortuna, come gli altri".<sup>42</sup> Del resto, nella libera rivisitazione del primo romanzo verghiano dei *Vinti*, Visconti sceglie proprio 'Ntoni come centro gravitazionale del film, facendone il detonatore e il magnete della rivolta dei carusi acitrezzesi, stanchi delle soverchierie dei grossisti di pesce che si arricchiscono alle spalle del loro duro lavoro di gente di mare.

Si chiama giustappunto *I vinti di Verga e il cinema italiano* un articolo di Bassani apparso nel 1964 su "Cinema nuovo",<sup>43</sup> riedizione di un corposo e fondamentale intervento sul rapporto tra lo scrittore verista e la settima arte uscito per la prima volta nell'immediato dopoguerra (29 maggio 1947) sul quotidiano "Il

Ferrara, Edisai, 2010, p. 195). E cfr. Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002, p. 21.

<sup>39</sup> Sui rimaneggiamenti di questo episodio, la cui prima versione, che aveva per protagonista un militante neofascista, viene bocciata dalla censura, si veda Paolo Saporito, "La memoria culturale contro l'amnesia istituzionalizzata: l'amnistia Togliatti e *I vinti* di Antonioni", *Modern Italy*, XXIII, 3 (2018), pp. 299–313. E cfr. *ad hoc* Francesco Di Chiara, "Giovani e perduti: i ribelli senza causa del cinema italiano degli anni Cinquanta nel trittico di *I vinti*", in Boschi e Di Chiara 2015, *op. cit.*, p. 139.

<sup>40</sup> Michelangelo Antonioni (regia di), *I vinti*, Film Costellazione, 1953, <https://www.raiplay.it/video/2022/07/I-Vinti-38b44b27-e3de-400b-9382-4899088a142b.html> [14/03/2023].

<sup>41</sup> Verga 2014, *op. cit.*, pp. 216–217.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>43</sup> Giorgio Bassani, "I vinti di Verga e il cinema italiano", *Cinema nuovo. Rassegna bimestrale di cultura*, XII, 172 (1964), pp. 406–408 (cfr. Prebys 2010, *op. cit.*, vol. I, pp. 94, 96, 114, 206).

Popolo” con il titolo *Giovanni Verga e il cinematografo*; quindi, più sinteticamente, con la dicitura del già menzionato *Verga e il cinema*.<sup>44</sup> Qui Bassani si appella appunto al *cliché* dei ‘vinti’ su cui ha fatto principalmente leva la ricezione dello scrittore isolano, che si sarebbe tuttavia piegata a un processo di mistificazione e distorsione della sua opera:

quel mondo di *vinti*, di primitivi – un mondo dominato dalla miseria, dalla superstizione, dalle passioni più elementari –, può dirsi ormai generalmente acquisito: ciò accade soprattutto per tramite dell’opera di volgarizzazione e di deformazione compiuta da artisti contemporanei al nostro scrittore, e a lui tanto inferiori.<sup>45</sup>

Bassani stigmatizza qui quella pattuglia di scrittori e musicisti (tra cui d’Annunzio e Mascagni) che avrebbero saccheggiato e attraversato Verga depauperandolo della sua essenza più autentica, una *reductio* che è stata il tributo salato da pagare alla sua più ampia divulgazione. Quello tra Bassani e il romanziere etneo è “un rapporto profondo e ininterrotto”, come si evince da un conversazione con Giuseppe Servello sul “Giornale di Sicilia” del 1 dicembre 1982.<sup>46</sup> Verga, insieme a Manzoni e Flaubert, è da lui additato, conversando nel 1984 con Elisabeth Kertesz-Vial, nel novero dei “maestri”.<sup>47</sup> Nel breve carteggio intrattenuto con i familiari dalla prigione ferrarese di via Piangipane, dove lo scrittore viene segregato nella primavera-estate del 1943 per sovversivismo antifascista,<sup>48</sup> è contenuta questa lettera:

Cara mamma, avrai letto o *Tigre reale*, o *Storia di una capinera*, o qualche altro dei romanzi di Verga che scrisse prima dei quarant’anni non si sa come. Anche lui, vedi, un fenomeno di maturazione tardiva, un diventare “cattivo” a quarant’anni, conosciuto tutto il falso che c’è nell’esser buoni con se stessi e le proprie emozioni, affetti, eccetera, nell’essere indulgenti colla propria vita e con la propria letteratura. Ma, in realtà, un diventar buoni sul serio, vedere le cose non più secondo una, ma secondo quattro dimensioni, e distaccarsene, e vagheggiarle, ricreate al di fuori dell’atmosfera privata della propria autobiografia in quello che si può chiamare un mondo morale, dove la cieca realtà acquista un significato ideale, il particolare assume valore simbolico, d’eterno, e tutto risulta preordinato e sufficiente: un mondo distrutto e poi rifatto, proprio come dicevo a Jenny. Nei tramonti e nelle albe dei *Malavoglia* non c’è forse quel senso di aspettazione stupita, l’intatta e solenne verginità della creazione primigenia? Un dio guarda per la prima volta la vita dopo averla suscitata.

<sup>44</sup> Giorgio Bassani, “Verga e il cinema” in Id., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 96–99 e ora con lo stesso titolo in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, pp. 1036–1039.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 1036 (corsivo aggiunto).

<sup>46</sup> Cfr. Prebys 2010, *op. cit.*, vol. II, p. 217.

<sup>47</sup> Elisabeth Kertesz-Vial (a cura di), “Un’intervista a Giorgio Bassani (1984)”, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Atti del Convegno internazionale, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Pozzi, 2011, p. 281.

<sup>48</sup> Giorgio Bassani, “Bassani: da una prigione”, *Corriere della Sera*, 21 giugno 1981; ora in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, pp. 947–962.

Jenny mi chiede dei libri, ma intanto questi, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, e le novelle (*Jeli il pastore*, *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, e tutte le altre siciliane).<sup>49</sup>

Bassani tira una riga netta tra i 'due' Verga: quello, notoriamente della fase preverista (che è tra le letture sconsigliate), e quello della conversione alla nuova poetica (che si trova nella lista dei libri suggeriti). Guidato da una luce fredda e distaccata il 'secondo' Verga sopprimerebbe ogni privatistica lusinga narcisistica per dare la parola alle cose nella loro impersonale oggettività, assoluta e universale. La letteratura gli ha consentito allora per questa via di ritornare all'alba del cosmo, al principio del tutto, all'origine del creato chiamato all'essere dal suo demiurgo. È significativo che siffatta usuale dicotomia interna al *corpus* narrativo verghiano sia riproposta da Bassani in campo cinematografico:

di Verga corrono due immagini, una riflessa, romanzesca, mondana (il Verga dei romanzi e dei racconti europeizzanti, borghesi di intrattenimento, tipo *Tigre reale*, *Storia d'una capinera*, eccetera), e un'altra immagine, quella "omerica": sarà il caso di consigliare ai nostri produttori di volgersi con coraggio alla seconda.<sup>50</sup>

La filmografia verghiana è quasi tagliata in due dall'ultima guerra: fino ai primi anni Quaranta le opere tratte da soggetti verghiani, fatta eccezione per *Cavalleria rusticana*, in generale il più cinematografato dei testi del catanese, fanno parte del periodo giovanile.<sup>51</sup> È con il neorealismo che il cinema scopre il Verga verista.<sup>52</sup> Si tratta di quel canone esemplare che da allora ha più goduto dell'attenzione dei registi fino ad anni più vicini a noi, anche dopo la morte di Bassani, che in tal senso può dirsi non solo un testimone critico della nuova moda verghiana sul grande schermo ma anche un profeta plausibile alla prova del nostro tempo. Le più recenti riprese filmiche da Verga negli Anni Zero sono la prova di un *trend* che l'autore del *Giardino dei Finzi Contini* ha ben indagato con acume nel corso della metà del secolo scorso.<sup>53</sup> Bassani propone un suo canone

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 957–958.

<sup>50</sup> Giorgio Bassani, "Verga e il cinema", in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1038.

<sup>51</sup> Da *Tigre reale* Giovanni Pastrone trae un film muto nel 1916. *Storia di una capinera* dà origine a un film nel 1917 (regia di Giuseppe Sterni), nel 1943 (regia di Gennaro Righelli) e nel 1993 (regia di Franco Zeffirelli). *Una peccatrice* ed *Eva* vedono le luci del set rispettivamente nel 1918 (girata da Giulio Antamoro) e nel 1919 (diretta da Ivo Illuminati). Vivo l'autore, questi è costretto a piegarsi alle logiche del nuovo codice visivo, così diverso da quello letterario: "Tanto nel cinematografo se ne vedono tante, e tante me ne han fatto vedere e ne vedo" (Verga 1970, *op. cit.*, p. 438).

<sup>52</sup> Cfr.: Giuseppe De Santis, Mario Alicata, "Verità e poesia: Verga e il cinema italiano", *Cinema*, 127, 10 ottobre 1941 (ora in Giuseppe De Santis, *Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 45–50); Id., "Ancora di Verga e del cinema italiano", *Cinema*, 130, 25 novembre 1941 (ora in De Santis 1982, *op. cit.*, pp. 50–53).

<sup>53</sup> Si pensi a *Rosso Malpelo*, un film, con dialoghi interamente in siciliano, di Pasquale Scimecca del 2007, prodotto e distribuito da Arbash. Tre anni dopo, il regista palermitano presenta alla 67<sup>a</sup> Mostra cinematografica di Venezia e al Toronto Film Festival *Malavoglia*, coprodotto dai Rai Cinema e dall'Istituto Luce Cinecittà.

cinematografico: “oltre che ai *Malavoglia*” – Verga, per parte sua, disperava che il romanzo, già trovato ostico dai suoi primi lettori, potesse suscitare interesse in una platea di spettatori<sup>54</sup> – egli pensa “a novelle come *La lupa*, *Jeli il pastore* e *La libertà*, all’*Amante di Gramigna*, il racconto forse più adatto a essere tradotto in un duro, veloce, attualissimo film”.<sup>55</sup> È in parte lo stesso elenco di letture proposte per corrispondenza alla sorella Jenny. Il catalogo librario che egli ha in mente coincide grosso modo con quello filmico. Fa per lui eccezione il *Mastro*, di cui viene scoraggiata la traduzione in pellicola perché, tutto incentrato “su un solo personaggio erculeo”,<sup>56</sup> è privo di quella corralità che lo stesso Bassani aveva messo al centro della sua narrativa – polifonica come quella del Verga verista –, proponendo la parabola plurale della gente di Ferrara e dei membri di una delle sue più nobili stirpi perseguitate dalla sventura. A proposito dell’impiego massiccio del discorso indiretto libero nella sua narrativa, per cui la voce che racconta è quella stessa, multiforme e pluritonale, della comunità ferrarese, pettegola, ipocrita, qualunquista e opportunista, che spesso e volentieri subentra al punto di vista dell’io autoriale eclissandolo, Bassani precisa:

L’ho usato perché volevo esprimere la realtà anche popolare, la realtà corale, ma in maniera indiretta. E poi, così facendo, mi riaccostavo all’esperienza premoderna italiana, di Verga e del verismo, che ho tentato in un certo senso di prolungare. Verga mi ha sempre affascinato. Quel metodo che permette di entrare nella realtà, con tutti i suoi particolari, senza mai penetrarvi davvero, io l’ho usato per fare di me stesso un personaggio senza però esserne davvero uno.<sup>57</sup>

Non tutto il Verga ‘siciliano’, allora, si adatta secondo lui al grande schermo, che deve evitare di scivolare nella retorica mimesi di uno “sfondo troppo caratteristico”.<sup>58</sup> Bassani esorta il cinema ‘d’arte’ a porsi come argine a certa deriva consumistica e serialista che ridimensiona un classico a un sottoprodotto paraletterario per renderlo più appetibile per il mercato. Di questa voga *pop*, di cui Verga è stato fatto segno, Bassani ha il merito di cogliere in maniera lucida e provocatoria cause, finalità e limiti:

per amare questi capolavori, per farseli propri, gli italiani hanno avuto il bisogno di leggerli in trascrizioni commerciali, in arrangiamenti deformanti nel senso della superficialità e della lussuria, insomma vederseli trasferiti su un piano più modesto, più accessibile, meno “religioso”.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Raya 1984, *op. cit.*, p. 33.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 1038. Nel 1968 Carlo Lizzani dirige Gian Maria Volonté e Stefania Sandrelli nel film *L’amante di Gramigna*, tratto dall’omonima novella verghiana, per la casa di produzione di Dino De Laurentis.

<sup>56</sup> Bassani, “Verga e il cinema”, in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1039.

<sup>57</sup> Kersetz-Vial 2011, *op. cit.*, p. 281.

<sup>58</sup> Bassani, “Verga e il cinema”, in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1039.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 1037.

Secondo Bassani, per il suo carattere “chiuso, polemico, sdegnoso”, Verga è stato uno scrittore “poco amato”, noioso per “tante signore della nostra società”, condannato a una “relativa sfortuna”, in una parola impopolare, specie se messo a paragone con un altro gigante, l’altrettanto da lui adorato Manzoni, che invece ha saputo costruire per sé la “formula perfetta della popolarità”.<sup>60</sup> Ma se il prezzo del successo, al punto che certi suoi eroi sono andati a costituire “quello che potrebbe chiamarsi il patrimonio mitico degli italiani”,<sup>61</sup> è la restituzione di un Verga annacquato, sminuito, e per di più profanato, ecco allora che per Bassani i conti non tornano più. Tocca dunque al cinema per così dire d’autore, evitando “fraitendimenti e dispersioni nel solito senso del colore”,<sup>62</sup> l’ufficio – è questo l’augurio e l’appello finale dello scrittore emiliano – di “non dare nuova esca all’annoso e deprimente equivoco popolare su Verga”.<sup>63</sup>

## BIBLIOGRAFIA

Andreazza, Fabio, “Verso la canonizzazione: la strategia di Verga sceneggiatore”, *Studi novecenteschi*, XXXI, 67/68 (2004), pp. 213–222.

Antonioni, Michelangelo, recensione a Luchino Visconti, “La terra trema”, *Bianco e nero. Rassegna mensile di studi cinematografici*, X, 7 (1949), pp. 90–92.

----- (regia di), *I vinti*, Film Costellazione, 1953, <https://www.raiplay.it/video/2022/07/1-Vinti-38b44b27-e3de-400b-9382-4899088a142b.html> [14/03/2023].

-----, *I vinti*, Roma, Gimor (“I cineromanzi dei grandi amori”), 1954,

<https://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/2017/11/06/cineromanzo-i-vinti/> [14/03/2023].

-----, Bassani, Giorgio, Cecchi D’Amico, Suso, “Uno dei “nostri figli””, *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica*, VII, XII, 138 (25 luglio 1954), pp. 417–20.

----- (intervista di Lino del Fra), “I vinti”, in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo Di Carlo e Giorgio Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2022<sup>4</sup>, pp. 233–237.

----- (intervista di Aldo Tassone), “La storia del cinema la fanno i film” (in Antonioni 2022<sup>4</sup>, *op. cit.*, pp. 172–191).

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 1036. Sul fatto che lo scrittore etneo, “riscoperto nel secondo dopoguerra”, in vita “non godette di quella considerazione che meritava” insiste un recente articolo di Antonino Cangemi pubblicato in occasione del centenario della morte (“Verga, il rivoluzionario neorealista”, *Giornale di Sicilia*, 27 gennaio 2022, p. 26).

<sup>61</sup> Bassani, “Verga e il cinema”, in Bassani 2004<sup>3</sup>, *op. cit.*, p. 1036.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 1039.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Bassani, Giorgio, “I vinti di Verga e il cinema italiano”, *Cinema nuovo. Rassegna bimestrale di cultura*, XII, 172 (1964), pp. 406–408.

-----, “Bassani: da una prigione”, *Corriere della Sera*, 21 giugno 1981.

-----, *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984.

-----, *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 2004<sup>3</sup>.

-----, *Interviste (1955–1993)*, a cura di Beatrice Pecchiari e Domenico Scarpa, con una premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2019.

-----, *Poesie complete*, a cura di Anna Dolfi, premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2021.

Cangemi, Antonino, “Verga, il rivoluzionario neorealista”, *Giornale di Sicilia*, 27 gennaio 2022, p. 26.

Colucci, Dalila, “‘Senza lasciare un segno sul campo...’: dalla cronaca al cronotopo in tre film di Michelangelo Antonioni”, *Italica*, XCII, 4 (2015), pp. 893–918.

Cro, Stelio, “Intervista con Giorgio Bassani”, *Canadian Journal of Italian Studies*, I, 2 (1978), pp. 37–45.

Dalla Torre, Paola, “Verga e il cinema: il caso di *Cavalleria Rusticana*”, *Studium*, CI, 6 (2005), pp. 931–941.

De Camilli, Davide, “Intervista a Giorgio Bassani”, *Italianistica*, IX, 3 (1980), pp. 505–508.

De Santis, Giuseppe – Alicata, Mario, “Verità e poesia: Verga e il cinema italiano”, *Cinema*, 127, 10 ottobre 1941 (ora in Giuseppe De Santis, *Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 45–50).

-----, “Ancora di Verga e del cinema italiano”, *Cinema*, 130, 25 novembre 1941 (ora in Giuseppe De Santis 1982, *Verso il neorealismo. Un critico cinematografico degli anni quaranta*, a cura di Callisto Cosulich, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 50–53).

Di Chiara, Francesco, “Giovani e perduti: i ribelli senza causa del cinema italiano degli anni Cinquanta nel trittico di *I vinti*”, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara, Milano, Il Castoro, 2015, pp. 135–143.

Fabri, Ira – Termine, Liborio – Simonigh, Chiara, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga Bontempelli Pirandello*, Torino, Testo e immagine, 1998.

Galt, Rosalind, “L’avventura e il pittoresco”, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara, Milano, Il Castoro, 2015, pp. 286–305.

Genovese, Nino, “Per una storia di *Cavalleria rusticana*: dalla novella ai film”, in *Verga e il cinema. Con un testo di Gesualdo Bufalino e una sceneggiatura*

*verghiana inedita di Cavalleria rusticana*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Catania, Giuseppe Maimone, 1996, pp. 121–125.

Kertesz-Vial, Elisabeth, “Un’intervista a Giorgio Bassani (1984)”, in *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Atti del Convegno internazionale, a cura di Antonello Perli, Ravenna, Pozzi, 2011, pp. 271–283.

La Magna, Franco, *Giovanni Verga e il “castigo di Dio”*. *Per una storia dei rapporti tra cinema e narrativa*, prefazione di Antonio Di Silvestro, Catania, Algra, 2022.

Longo, Giorgio, “*Cavalleria rusticana* au cinéma. Les *Séries d’art*”, *Chroniques italiennes*, 57 (1999), pp. 101–109.

Mancino, Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, Kaplan, 2008.

Palazzolo, Egle, “‘Vidi in Tomasi l’erede di Verga’. Bassani, vincitore del ‘Premio Mediterraneo’”, *Giornale di Sicilia*, 20 ottobre 1983, p. 3.

Prebys, Portia, *Giorgio Bassani*, vol. I: *La bibliografia delle Opere di Giorgio Bassani*, Ferrara, Edisai, 2010.

-----, *Giorgio Bassani*, vol. II: *La memoria critica su Giorgio Bassani*, Ferrara, Edisai, 2010.

Quaresima, Leonardo, “L’arte del fotogramma. Antonioni e il cineromanzo”, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di Alberto Boschi e Francesco Di Chiara, Milano, Il Castoro, 2015, pp. 109–134.

Raya, Gino, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984.

Saporito, Paolo, “La memoria culturale contro l’amnesia istituzionalizzata: l’amnistia Togliatti e *I vinti* di Antonioni”, *Modern Italy*, XXIII, 3 (2018), pp. 299–313.

Servello, Giuseppe, “Siamo tutti siciliani”, *Giornale di Sicilia*, 13 gennaio 1970, p. 3.

Tassone, Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002.

Verga, Giovanni, *Lettere a Dina*, testo integrale a cura di Gino Raya, Roma, Ciranna, 1963.

-----, *Lettere d’amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo, 1970.

-----, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di Ferruccio Cecco, Novara, Interlinea, 2014.

Villa, Federica, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Kaplan, 2010.

Салваторе Франческо Латаруло

ИЗНЕВЕРЕНИ ВЕРГА И ЊЕГОВЕ „КОМЕРЦИЈАЛНЕ АДАПТАЦИЈЕ“:  
ЂОРЂО БАСАНИ ПРОТИВ НЕСПОРАЗУМА ИЗАЗВАНИХ ШИРОКИМ  
КРУЖЕЊЕМ ДЕЛА СИЦИЛИЈАНСКОГ АУТОРА  
(Резиме)

Полазећи од разматрања Ђорђа Басанија искључиво посвећених филмској уметности, овај рад помно анализира успех Вергиних дела. Ако се дела која заслужују неподељену пажњу, попут *Поражених* Микеланђела Антонионија (1953), али и фоторомана насталог 1954. године, мада нису непосредно инспирисана Вергиним корпусом, испостављају као изненађујуће блиске интенцијама сицилијанског аутора, замењујући „разочарење које је уследило по националном уједињењу одустајањем од очекивања које је резултирало победом нацифашизма, а маргинализовање нижих класа младалачком nelaгодом грађанског слоја, други филмови се површно сучељавају са Вергом, користећи пре свега романескне и монденске елементе, његових раних радова. Басани се, опет, открива као *alter* Верга онда када се суочи са филмским адаптацијама сопствених дела и аналогним сиромашењем њиховог садржаја, као и сродним настојањима да се поједностави и до крајности доведе њихов сентиментални садржај, постављајући се готово као бранитељ деветнаестовеквног аутора, којег је филм каткад користио не разумевајући његову оштру критичку поруку о друштву којем је припадао.

**Кључне речи:** поп култура, филм, комерцијалност, *побеђени*, епско.

Примљено 15. марта 2023, прихваћено за објављивање 9. јула 2023. године.