



UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE
UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Équipe littérature et culture italiennes

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes italiennes

Présentée et soutenue par :

Brigitta LOCONTE

le : 8 janvier 2024

La scrittura ritrovata **Giorgio Bassani sceneggiatore**

Sous la direction de :

M. Davide LUGLIO – Professeur des Universités, Sorbonne Université
M. Emiliano MORREALE – Professeur des Universités, La Sapienza Università di Roma

Membres du jury :

M. Jean GILI – Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Mme Maria Paola PIERINI – Professeur des Universités, Università di Torino
Mme Paola ITALIA – Professeur des Universités, Alma Mater Studiorum, Università di
Bologna

Position de thèse de Brigitta Loconte

8 janvier 2024

14h.30

Giorgio Bassani a collaboré à environ vingt-deux projets d'écriture cinématographique, dont la plupart ont été élaborés pour le cinéma italien des années 1950. La collaboration avec l'univers du septième art a commencé pour l'auteur originaire de Ferrare dans les années 1940 et s'est poursuivie tout au long de sa carrière littéraire et culturelle, recoupant de temps à autre ses nombreuses activités, de l'édition au récit personnel, de la poésie à l'engagement politique et environnemental. Mon travail tente tout d'abord de cartographier les expériences d'écriture pour le cinéma de Bassani - à partir des études fondatrices menées par Federica Villa (Kaplan, 2010) - puis de décrire et de caractériser sa plume cinématographique. Cette dernière a été reconstituée à partir des contenus, des formes, des annotations dans les marges et des réécritures des tapuscrits et manuscrits de films retrouvés dans les fonds consultés lors de nombreuses fouilles archivistiques, menées aussi bien en France qu'en Italie.

L'écrivain-scénariste collabore avec des réalisateurs, d'autres écrivains et des scénaristes. On peut citer, par exemple, Mario Soldati, Pier Paolo Pasolini, Graham Greene et Augusto Frassinetti, des écrivains qui, comme l'auteur de Ferrare, travaillent à la frontière entre l'écriture littéraire et l'écriture cinématographique. À ceux-ci peuvent être juxtaposés les noms de scénaristes professionnels, comme Suso Cecchi D'Amico et Carlo Musso, ou de réalisateurs comme Alessandro Blasetti et Michelangelo Antonioni. L'élément central de l'entrée de Bassani dans l'industrie cinématographique est sans aucun doute la figure et la personnalité limite de Mario Soldati, qui a offert à Bassani ses premiers contrats de scénariste et est devenu un maître pour l'écrivain, une référence à interroger et à suivre dans la rédaction de scénarios et d'autres formes d'écriture cinématographique.

Loin de vouloir distinguer les contributions individuelles des auteurs aux documents filmiques, l'ouvrage proposé entend dépasser en partie le récit anecdotique qui pèse sur l'histoire des ateliers italiens d'écriture de scénarios des années 50 en traçant de solides sillons de reconstruction historique et philologique. Ces derniers sont généralement présentés comme des systèmes sans règles fixes, dans lesquels il est difficile que la collaboration ludique de plusieurs auteurs fasse émerger des particularités, c'est-à-dire un *modus operandi* individuel ou collaboratif original. Une réponse à la logique de l'empilement réside, comme nous l'avons démontré, dans l'approfondissement d'une seule expérience d'écriture, à savoir la découverte de

l'archive de l'auteur. Il faut souligner que ce travail est indissociable d'une phase de recherche préparatoire à l'étude de l'écriture cinématographique : l'immersion dans l'univers archivistique de l'individu scénariste. L'origine de mon travail se trouve dans la découverte des *Archives Privées Giorgio Bassani à Paris* (désormais les *Archives Giorgio Bassani*), dans les milliers de papiers que Bassani, archiviste de lui-même, a accumulés et classés pendant toute une vie. La connaissance progressive des documents cinématographiques appartenant à l'auteur a commencé en 2015 lorsque, à l'occasion du centenaire de la naissance de Giorgio Bassani (Bologne 1916-Rome 2000), j'ai participé activement à la campagne de réorganisation, de numérisation et de catalogage de l'*Archive Giorgio Bassani*. La découverte et l'étude de la section des films des *archives Bassani* a été le point d'arrivée - en ce qui concerne la réorganisation et la connaissance de la majeure partie des archives - et le début - en ce qui concerne l'étude directe des documents cinématographiques - d'un travail partagé entre l'étude et la découverte physique ardue des archives, grâce auquel j'ai pu développer une profonde familiarité avec les documents de l'auteur. En outre, la familiarité acquise à l'égard des documents de Bassani a été vigoureusement alimentée et soutenue par les nouvelles études que les étudiants, les doctorants et les chercheurs ont élaborées, exposées et imprimées, en commençant par la numérisation et la diffusion des documents conservés dans les *archives Bassani*. Je pense, par exemple, à l'édition et à la publication de certaines pièces de la correspondance de Bassani avec les protagonistes de la scène culturelle de son époque (*Giorgio Bassani-Claudio Varese. Idee, progetti, ripensamenti*), à la présentation et à l'analyse des projets qui ont précédé la publication des nouvelles *Una lapide in via Mazzini* et *Una notte del '43* de Beatrice Pecchiari et Angela Siciliano (*Bassani's Varianti : primi sondaggi da 'Una lapide in via Mazzini' e 'Una notte del '43'*), à l'étude méticuleuse et à la redécouverte de tapuscrits et de manuscrits concernant l'élaboration de *Il giardino dei Finzi-Contini* réalisées par Sergio Parussa (*Il finale de Il giardino dei Finzi-Contini. Notes sur le tapuscrit du Jardin*) ou le volume d'entretiens édité par Beatrice Pecchiari et Domenico Scarpa (*Giorgio Bassani. Entretiens 1955-1993*). La dynamique constante de la comparaison savante s'est avérée vitale pour l'analyse critique, la reconstruction de la genèse des écrits sur le cinéma, ou plutôt pour leur intégration dans le système des expériences de travail de Bassani. Le cinéma fréquenté par Bassani et l'écriture élaborée par l'écrivain pour le grand écran ne constitue pas un système indépendant, ces derniers sont transversaux au contexte culturel dans lequel l'auteur travaille.

L'exploration des archives littéraires et cinématographiques a permis d'accroître la quantité de matériel à utiliser pour enrichir la recherche proposée. À la lumière des découvertes

archivistiques réalisées, il était nécessaire de mettre à jour l'expérience biographique de Bassani liée au Septième Art. Le travail présenté s'ouvre sur une brève biographie filmique de l'auteur. Cette dernière, à partir de la première reconstruction réalisée par Federica Villa, retrace les liens établis dans le temps entre Bassani et le cinéma, en se concentrant sur les origines de l'intérêt de Bassani pour le cinéma (sa passion pour la critique cinématographique et sa participation, durant l'été 42, au tournage d'Ossessione) et sur ses expériences d'écriture cinématographique encore inconnues et inédites.

Il n'innove pas seulement les données recueillies par Villa, mais fournit également un guide biographique pour aborder et orienter la lecture de la première partie de l'article : l'examen approfondi de six cas d'écriture cinématographique auxquels Bassani a participé à des degrés divers. Voici les titres des projets cinématographiques présentés : *La mano dello straniero* et *Casa d'altri*, tous deux écrits en 1953 ; les projets à cadre milanais : *Bandiera rossa*, *Fuoco di Paglia* et *Arrivare*, jamais transposés au cinéma et écrits entre 1955 et 1956 ; *Teatro minimo*, composé en 1957 ; et un scénario pour *Il Giardino dei Finzi-Contini* datant de 1970. Les papiers retrouvés et choisis, comme on le verra, ne complètent pas entièrement le *processus* d'écriture d'un projet, mais, dans leur nature fragmentaire, ils parviennent à faire émerger les mouvements et les constantes de la plume cinématographique de Bassani, qui change avec le temps, suivant l'évolution de la plume littéraire. Le texte du film est un texte éponge, qui vit, également en raison de sa faible valeur esthétique, au-delà de ses limites textuelles. Les questions critiques, les structures narratives in *fieri* dans les textes littéraires de l'auteur, les thèmes les plus brûlants poursuivis par Bassani dans les sphères éditoriales et socio-politiques (je pense aux batailles d'*Italia Nostra*), l'élaboration poétique laissent des traces dans les textes conçus pour le cinéma et, en même temps, sont influencés par eux. Surtout, l'écriture cinématographique de Bassani contamine et est contaminée par son écriture littéraire, qui se reflète continuellement dans les pages banalisées, destinées à la lecture des metteurs en scène et des producteurs, et, dans le cas des textes cinématographiques produits, à la vie imprévisible du plateau de tournage.

L'histoire d'une étape de l'écriture du film *La main de l'étranger* (1954) est pleine de personnages et de rebondissements. Grâce à des reconstitutions utilisant des documents d'archives pour la plupart inédits, mon travail tente de rétablir la collaboration de Giorgio Bassani au sujet du film : une collaboration cachée et niée par l'écrivain anglais Graham Green. Le scénario de l'épisode de *Casa d'altri* (1954) montre que la plume cinématographique de Bassani s'oppose à celle du réalisateur Alessandro Blasetti. Un fait bien connu de l'écriture à quatre mains de l'épisode, la controverse sur la fin du scénario et son éloignement de l'épilogue

prévu par l'auteur du sujet littéraire, est justifié par la délimitation de deux scénarios : l'adhésion de Bassani et de Suso Cecchi D'Amico à un idéal de fidélité de l'adaptation cinématographique à la source littéraire originale ; et la pression, reconstituée grâce à une correspondance inédite, exercée par la société de production Cines sur le réalisateur. La plume de Bassani, en classant le texte du scénario, tente de restituer, à travers la défense des personnages littéraires et la cadence poétique de la prose cinématographique, la poésie inhérente à la prose de Silvio D'Arzo.

Bassani avait déjà publié *Cinque storie ferraresi* lorsqu'il rejoint l'atelier d'écriture des films impossibles soutenu par Antonio Marchi, mécène et entrepreneur bien connu de l'industrie de la confiserie en Emilia. Bassani, en collaboration avec Marchi et Pier Paolo Pasolini, tente de décrire les réalités et la modernité, avec toutes ses conséquences négatives, du Milan du boom économique. Le sujet *Arrivare*, tiré de *Il dio di Roserio* (1954) de Giovanni Testori, est ancré dans les banlieues et semble réécrire *La donna del fiume* (1954) ; tandis que le scénario de *Fuoco di Paglia* dépeint le drame contemporain d'une jeune femme de la classe moyenne qui tente de s'émanciper. Bassani et Pasolini s'efforcent de dépeindre la réalité des jeunes, bourgeois et prolétaires, qui ont grandi dans l'ombre de la Seconde Guerre mondiale, en utilisant des expédients techniques propres au cinéma et des descriptions de l'ascendance picturale pour représenter leurs sentiments. Pasolini pose les bases de la réalisation de ses films, tandis que Bassani s'exerce formellement sur les thèmes de la modernité, les mêmes qui seront présents dans les histoires du passé contenues dans *Il giardino dei Finzi-Contini*.

Le passage de la modernité milanaise à la province italienne paysanne, toujours la même, est marqué par le commentaire manuscrit préparé par Bassani pour *Teatro minimo* (1957), un documentaire de Florestano Vancini. Le commentaire est analysé dans ses formes éditoriales : plus courtes et moins codifiées que celles des sujets, des traitements et des scénarios, il constitue matériellement la partie centrale d'un carnet ayant appartenu à Bassani. La première partie est consacrée aux coïncidences biographiques et aux opportunités de travail qui ont lié Bassani et Vancini, l'écrivain établi au jeune réalisateur. L'entrelacement est suivi par la présentation d'une sélection d'articles cinématographiques parus dans la "Gazzetta Padana" entre mai et octobre 1957, dans le but d'établir une partie du contexte cinématographique provincial dans lequel *Teatro Minimo* a été conçu et dans lequel Bassani et Vancini ont été pleinement impliqués. L'analyse du commentaire manuscrit est menée à travers une série de comparaisons textuelles : la forme provisoire et ouverte du texte est mise en relation avec la forme conclue de la *voix-off*

déduite des images du documentaire ; le même projet de film est en outre juxtaposé aux pages littéraires et coïncidentes contenues dans le *Cahier de notes*.

Le parcours se termine par un saut temporel : l'analyse et la présentation d'un des scripts tirés du *Jardin des Finzi-Contini*. La distance temporelle et poétique entre les scénarios élaborés dans les années 50 et le travail effectué par Bassani et Vittorio Bonicelli en 1970 est justifiée par l'importance prise par ce cas de transposition, à la fois en raison du procès intenté par Bassani au réalisateur et du succès obtenu par le film de De Sica grâce à l'Oscar du meilleur film étranger (1971). Les raisons du rejet par Bassani du scénario utilisé pour le film de De Sica sont justifiées par les déclarations de l'auteur et, par la suite, recherchées dans la description d'un dessein d'auteur sous-jacent au scénario conçu par Bassani. Selon mon hypothèse, l'auteur, en adaptant le roman au cinéma huit ans après sa première publication, aurait entrepris de le réécrire en fonction de l'écriture de *l'Epitaffio*, c'est-à-dire de la réalisation d'une nouvelle phase poétique. L'analyse du scénario dactylographié confirme le parallélisme entre l'élaboration littéraire et l'écriture destinée au cinéma et conserve les traces de la méthode employée par le scénariste : la géométrie de l'action du film et la tendance à utiliser le scénario manuscrit pour peaufiner le scénario.

La première partie de la recherche se termine par une présentation des principales caractéristiques de la "méthode Bassani", c'est-à-dire par une description des particularités de son écriture cinématographique et du *modus operandi* adopté par le scénariste pour rédiger les scénarios destinés au grand écran. La méthode Bassani a progressivement émergé de l'étude des cas de scénarios. La définition de la plume cinématographique de Bassani tente de systématiser l'écriture cinématographique inédite avec la critique de Bassani et les études philologiques menées récemment dans l'atelier littéraire de l'auteur du *Roman de Ferrare*. La plume cinématographique de Bassani évolue dans le temps et sa métamorphose se réalise en suivant la boussole des cartes littéraires *in fieri*, en même temps façonnées et modelées par les cartes cinématographiques. Ces dernières testent et anticipent les structures narratives, mais peuvent aussi réécrire les textes édités en vue de la reformulation de la poétique de l'auteur et, par conséquent, de l'élaboration d'une nouvelle œuvre ou d'une nouvelle expérience culturelle. La trace concrète du lien qui existe entre la plume littéraire et cinématographique de l'auteur est constituée par le système de répétitions qui unit les deux univers : des motifs fixes et des noyaux narratifs sont continuellement créés et réécrits par Bassani lorsqu'il passe d'une table de travail à l'autre. La tendance à la répétition thématique est l'un des fondements de *Il Romanzo di Ferrara*, mais elle fait aussi partie intégrante du *modus operandi* de l'auteur ferrarais, comme

le montrent les études philologiques les plus récentes menées sur les documents de l'œuvre littéraire de Bassani. La structure de la plume cinématographique de l'auteur ferrarais repose sur quatre piliers : la confrontation avec ses collaborateurs dans le contexte où il travaille, la répétition et la réécriture ininterrompues des mêmes motifs (les amants cachés, la fuite nocturne), le soin apporté à la conservation ou à la modification des personnages conçus pour le cinéma, la greffe de citations littéraires et de références à l'art figuratif dans le sous-texte des écrits conçus pour le cinéma. Les piliers susmentionnés sont maintenus par une seule charnière : l'élaboration parallèle des pages narratives, des images et des structures narratives qui constitueront le système complexe du *roman de Ferrara*. L'osmose entre les deux domaines est constante. La création de l'écriture cinématographique peut être comparée à un jeu, dans lequel, comme dans la théorie du jeu transitionnel de Francis Vanoye, l'écriture est investie par des projections de la subjectivité de l'auteur, dans le cas de Bassani, par les méandres de son expérience personnelle vécue dans la vie et sur les pages littéraires en cours d'*élaboration*. Le magnétisme du texte cinématographique par rapport aux pages littéraires que l'auteur écrit et sur lesquelles il réfléchit en traitant du cinéma, pourrait être le point de départ pour considérer les papiers cinématographiques de Bassani comme une "vaste adaptation" de son œuvre littéraire : une réflexion informelle d'une œuvre entière.

La deuxième partie de la thèse tente de présenter une première et partielle catégorisation des caractéristiques formelles des écrits filmiques déjà mentionnés dans la première partie et de ceux, non strictement liés à Bassani, trouvés au cours de la recherche archivistique. La délimitation formelle de la prose filmique élaborée en collaboration ou individuellement par Bassani ne peut pas ignorer la comparaison faite dans le temps entre des papiers filmiques formellement différents (notes, sujets de films, scénarios, lettres de correspondance...) et provenant non seulement de Bassani et de ses collaborateurs, mais aussi d'autres écrivains travaillant dans les ateliers cinématographiques fréquentés par l'écrivain de Ferrare. Cette comparaison formelle remet en cause le caractère générique des définitions du scénario et démontre la nécessité d'une comparaison à grande échelle qui prenne en compte les particularités des textes produits dans les ateliers d'écriture cinématographique des années 1950. La distinction entre les formes d'écriture cinématographique repose sur l'application de la critique génétique littéraire aux tapuscrits et manuscrits élaborés pour le cinéma par Bassani, ses collaborateurs ou les scénaristes qui élaborent des textes cinématographiques proches des projets d'écriture cinématographique dont Bassani s'occupait directement. L'étude approfondie

du *cas* Bassani est le premier pas pour ouvrir la voie de la recherche vers la description des formes d'écriture cinématographique produites en Italie dans les années 1950.