Les multiples vies de *Tigre reale*, entre l'Italie et la France (Verga, Lermina, Pastrone)

Laura Fournier-Finocchiaro

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/504>
DOI : 10.4000/transalpina.504
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019
Pagination : 73-88
ISBN : 978-2-84133-944-0
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Laura Fournier-Finocchiaro, « Les multiples vies de *Tigre reale*, entre l'Italie et la France (Verga, Lermina, Pastrone) », *Transalpina* [En ligne], 22 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2020, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/504> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.504>

LES MULTIPLES VIES DE *TIGRE REALE*, ENTRE L'ITALIE ET LA FRANCE (VERGA, LERMINA, PASTRONE)

Résumé : *Tigre reale* est le premier roman de Verga traduit en français, en 1881, par l'écrivain et journaliste Jules Lermina. Auparavant, le roman avait connu plusieurs réécritures, qui montrent la complexité de la relation de Verga avec son texte, dont il regrettera la traduction française. Mais son œuvre lui échappe encore lorsque Giovanni Pastrone s'en inspire pour son mélodrame muet *Tigre reale* (1916), qui consacre le talent de la diva Pina Menichelli. Ce « roman mondain », que Verga considérait inadapté au public français, d'après lui plus enclin à apprécier les « peintures de mœurs », n'a pourtant pas encore fini de dérouler ses multiples vies. En effet une version française inédite du film de Pastrone a été présentée en février 2018 à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, à l'occasion de la rétrospective *Mélodrames italiens à la croisée des arts*, qui ne fait que confirmer la fécondité de cette œuvre plurielle.

Riassunto : *Tigre reale* è il primo romanzo di Verga tradotto in francese, nel 1881, dallo scrittore e giornalista Jules Lermina. In precedenza, il romanzo aveva subito diverse riscritture, che mostrano la complessità del rapporto di Verga con il suo testo, di cui rimpiangerà la traduzione francese. Ma la sua opera gli sfuggì ancora quando Giovanni Pastrone se ne ispirò per il suo melodramma muto *Tigre reale* (1916), che consacrò il talento della diva Pina Menichelli. Questo « romanzo mondano », che Verga considerava inadatto al pubblico francese, secondo lui più incline ad apprezzare le « pitture di costumi locali », non ha ancora finito di dispiegare le sue molteplici vite. Infatti, una versione francese inedita del film di Pastrone è stata presentata nel febbraio 2018 alla Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé, in occasione della retrospettiva *Mélodrames italiens à la croisée des arts*, che conferma la fertilità di quest'opera plurima.

Tigre reale, publié en 1875 mais commencé en 1873, fait partie de la production pré-vériste de Verga, qui reste néanmoins profondément liée à ses œuvres de la maturité. Le roman est écrit à peu de distance d'*Eva* (publié à l'été 1873), et se raccorde à sa célèbre préface dans laquelle l'auteur sicilien expliquait son principe de « *narrazione [...] vera, com'è stata e come potrebbe essere, senza rettorica e senza ipocrisie* »¹, l'art se limitant à réfléchir la réalité. Dans tous ses romans mondains « milanais », auxquels il faut ajouter *Eros*

1. G. Verga, *I Malavoglia; Eva; Tigre reale; Eros; Storia di una capinera*, E. Ghidetti (éd.), Florence, Sansoni, 1990, p. 89.

(1874), la thématique de la modernité angoissante, de la société bourgeoise artificielle et corrompue moralement, configurée selon le mode de vie parasitaire-consumériste des anciennes aristocraties, est dominante; mais on voit aussi pointer la perspective de la famille et des valeurs patriarcales du passé comme solution alternative à l'adhésion à la modernité². Verga se trouve depuis novembre 1872 à Milan, où il respire l'atmosphère du tournant culturel qui suit la guerre de 1870 et l'expérience de la Commune de Paris. Il fréquente les milieux du mouvement industrialiste, de la *Scapigliatura*, et se rapproche également beaucoup de Capuana, avec lequel il instaure une communion d'expériences et d'intentions. Verga se forge notamment la conviction que l'art a la tâche sociale d'orienter et d'éclairer, et que l'outil le plus approprié pour cela est désormais la fiction³.

Sous pression par son envie de continuer à plaire au public après le succès d'*Eva*, mais aussi de négocier des conditions plus avantageuses auprès des éditeurs, Verga rencontre de nombreuses difficultés dans l'écriture et la publication de son nouveau roman, si bien que *Tigre reale* se présente d'emblée comme un texte multiple, dont la composition passe par plusieurs phases qui débouchent au final sur deux romans distincts aux morales divergentes⁴. Le texte subit ensuite une nouvelle transformation sous la plume de l'écrivain et journaliste Jules Lermina, qui en publie une traduction en français en 1881. Puis vient le tour de l'adaptation cinématographique opérée par Giovanni Pastrone en 1916. Nous analyserons ici les différentes vies de *Tigre reale*, entre l'Italie et la France et entre les romans et le cinéma, afin d'en mesurer toute la richesse mais aussi l'actualité.

Un texte multiple

Tigre reale est publié pour la première fois par l'éditeur Brigola à Milan en 1875. Le roman, composé de dix-neuf chapitres, raconte l'histoire de

2. R. Luperini, *Verga moderno*, Rome – Bari, Laterza, 2015.

3. N. Mineo, « Società, politica e ideologia nell'opera del Verga. Dal romanzo storico al verismo », *Annali della Fondazione Verga*, n° 2, 1985, p. 31.

4. Deux volumes lui sont d'ailleurs consacrés dans l'Édition nationale des œuvres de Giovanni Verga. Des comparaisons thématiques ont été proposées par R. Verdirame, « Le due redazioni di *Tigre reale* », in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Catane, Squeglia, 1981, p. 159-192 (repris ensuite dans *L'avventura di Tigre reale e altri saggi verghiani*, Catane, Aldo Marino, 1984, p. 8-54) et V. Roda, « Il fantasma della pluralità: *Tigre reale* di Giovanni Verga », *Studi e problemi di critica testuale*, n° 2, 2000, p. 99-129. Ces précédents sont ignorés dans le récent article de J. Luchini, « *Tigre reale I e II*. Due modi opposti di descrivere l'amore in Giovanni Verga », in *La letteratura italiana e le arti* (Atti del XX Congresso dell'ADI, Napoli, 7-10 settembre 2016), L. Battistini et al. (dir.), Rome, Adi editore, 2018, URL : http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [consulté le 18 / 02 / 2019].

l'amour du diplomate sicilien Giorgio La Ferlita, « homme de luxe » superficiel et vaniteux, pour Nata, une aristocrate russe capricieuse rencontrée à Florence. Malade de phtisie, la comtesse se refuse désespérément à lui pour maintenir le caractère exceptionnel de leur relation. Après que Giorgio, revenu à Catane, s'est marié avec la bourgeoise Erminia et a trouvé la paix domestique, égayée par la naissance de son fils, Nata tient sa promesse de venir mourir près de lui. Troublé par son ancienne passion, Giorgio néglige son fils malade et sa femme Erminia trouve du réconfort auprès de son cousin Carlo, son amour de jeunesse. Mais Giorgio, sur le point de perdre sa femme, se repent et décide de rester à ses côtés, laissant Nata mourir seule.

Verga avait rédigé une première mouture du roman en Sicile en 1873, lors d'une épidémie de choléra⁵, en centrant l'intrigue autour de la « femme fatale », selon le mythe romantique et bourgeois de « l'amour exceptionnel » qui alimentait l'imagination du jeune Verga. La description de la courtisane atteinte de tuberculose et de la passion tragique et dévorante entre Gustavo De Marchi et Lida est directement influencée par le modèle donné par Alexandre Dumas fils dans la *Dame aux camélias*. Verga utilise les ressorts du feuilleton, notamment la technique de la « coupure » narrative productrice de *suspense*, ainsi que les flash-back pour bouleverser la diachronie. De plus, à côté du narrateur (omniscient au début, puis qui se laisse impliquer dans la relation), on trouve de nombreuses autres voix, y compris des passages épistolaires (qui rappellent *Storia di una capinera*), qui multiplient les plans narratifs.

Cette première version suscite un jugement négatif de Treves⁶, l'éditeur qui avait publié *Eva* ; si bien que Verga se met rapidement à retravailler son texte (vraisemblablement en mars 1874), qu'il souhaite représenter en même temps que son nouveau roman *Eros* (d'abord intitulé *Aporeo*). De fait, Verga confie désormais à *Aporeo*, qu'il considère comme une véritable œuvre d'art, tout son avenir, réservant à *Tigre reale* le rôle accessoire de produit de consommation. Pendant l'été 1874, il rompt finalement avec Treves qui ne lui offrait pas d'assez bonnes conditions financières et signe rapidement la cession d'*Eros* et *Tigre reale* à l'éditeur milanais Gaetano Brigola, qui publie d'abord *Eros* fin 1874 puis *Tigre reale* à l'été 1875.

5. G. Verga, *Tigre reale I*, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, vol. V, M. Spampinato Beretta (éd.), Florence, Le Monnier, 1988. Ce texte a aussi été republié en édition de poche sous le titre *Felis-Mulier*, R. Verdirame (éd.), Palerme, Sellerio, 1999.

6. Raconté par Verga dans une longue lettre à sa mère le 20 janvier 1874. G. Verga, *Lettere sparse*, G. Finocchiaro Chimirri (éd.), Rome, Bulzoni, 1979, p. 49-50.

Dans cette deuxième version⁷, Verga a abandonné son premier texte et a construit un nouveau roman. En particulier, le personnage masculin, désormais appelé Giorgio La Ferlita, a pris de l'épaisseur et est placé dans un rapport d'attraction-opposition vis-à-vis du personnage féminin (Nata). L'intrigue est polarisée autour de l'antithèse entre la femme fatale et exotique et le bourgeois raisonnable, qui trouve finalement refuge dans l'institution du mariage. Une place importante est occupée par la figure solide et résolue de l'épouse et mère Erminia, dépositaire des valeurs familiales, qu'elle défend en renonçant, même si douloureusement, à son amour pour son cousin Carlo.

Margherita Spampinato décrit la parabole du roman comme un « *ritorno liberatorio all'ethos familiare e all'ambiente isolano* »⁸, tandis que certains critiques y ont même vu une anticipation de « *l'ideale dell'ostrica* » développé dans les *Malavoglia*⁹. Plus classiquement, Giorgio, comme les protagonistes des autres romans mondains de Verga (Pietro Brusio dans *Una peccatrice*; Enrico Lanti dans *Eva*; le marquis Alberti dans *Eros*), après le premier moment délirant de la passion, entreprend une anabase qui le ramène à son foyer et à ses devoirs conjugaux et sociaux. Verga a également procédé à une simplification de la narration, réduite à une seule source (le narrateur extradiégétique qui devient ensuite personnage), sans narrateurs secondaires. Enfin ses choix linguistiques sont plus homogènes dans la deuxième version : l'alternance entre formes orales et littéraires, ainsi que les nombreux archaïsmes et vocables désuets ont quasiment disparu au profit de formes plus usuelles ou plus mondaines.

Le manuscrit autographe fait état de nombreuses corrections (suppressions, ajouts, substitutions) sur l'ensemble du texte en vue de la mise en page typographique¹⁰, faisant apparaître le long et pénible processus de composition de la rédaction définitive, marqué par la recherche continue de solutions linguistiques et syntaxiques plus adaptées. Verga continue à revenir sur son texte jusqu'à la septième édition : une deuxième édition revue, avec des corrections « *sorprendentemente ampi[e] qualitativamente e quantitativamente* »¹¹ est publiée en 1878, puis une quatrième en 1883, qui présuppose une troisième qui toutefois n'a jamais été retrouvée. En 1884, *Tigre reale* passe à l'éditeur Treves (dans une version encore corrigée), et

7. G. Verga, *Tigre reale II*, Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, vol. VI, M. Spampinato Beretta (éd.), Florence, Le Monnier, 1993.

8. G. Verga, *Tigre reale I*, p. xii.

9. Cf. l'analyse du roman par N. Mineo, « Società, politica e ideologia... ».

10. G. Verga, *Tigre reale II*, p. x.

11. G. Verga, *Tigre reale II*, p. lxvii.

suivront en 1887 la sixième et en 1892 la septième édition, qui est la version finale choisie pour l'Édition nationale.

L'analyse des variations entre les deux différentes versions du roman montre que Verga était très attentif à l'image de la « femme fatale » véhiculée dans les romans fin de siècle français (Nerval, Maurice d'Affrey) et italiens (Gualdo, Tarchetti, D'Annunzio) : Nata est décrite comme une femme plurielle ou « femme palimpseste »¹², cumulant une multiplicité d'expériences et d'existences : « *Cotesta donna avea tutte le avidità, tutti i capricci, tutte le sazieta, tutte le impazienze nervose di una natura selvaggia e di una civiltà raffinata – era boema, cosacca e parigina* »¹³. Mais contrairement aux œuvres précédentes de Verga, le thème de la valeur de la famille apparaît pour la première fois. Nata, la « femme fatale », est au final éclipsée par « l'ange du foyer » Erminia, véritable « femme verghienne » dont le rôle est extrêmement important dans la vie de son mari, dans son comportement et ses choix¹⁴. Erminia représente pour Giorgio la libération de la souffrance causée par la passion et surtout la promesse d'une vie solaire et sereine. Sa femme et son fils Giannino réussissent à briser par leur douce présence le lien pervers qui unissait Giorgio à Nata. Erminia incarne la femme forte, porteuse d'espoir, capable de se tourner vers l'avenir et d'y projeter des rêves de paix, d'amour et de bonheur même face à un cercueil, dans les mots qu'elle adresse à son mari : « *Povero Giorgio [...] noi ti ameremo tanto! tanto...* »¹⁵. Mais c'est également une femme qui a dû lutter elle-même contre sa passion – son amour pour son cousin – et qui a eu le courage de l'avouer à son mari sans détours : « *Ho amato Carlo!* »¹⁶. Elle préfigure les femmes énergiques et décidées du monde paysan chères aux féministes, même si Verga ne prenait pas au sérieux le mouvement d'émancipation des femmes¹⁷, comme on le lit dans la remarque ironique d'un invité de Giorgio et Erminia : « *io sto per l'emancipazione della donna; allora verrà la nostra volta di esser corteggiati, e di permetterci dei capricci, e dei nervi* »¹⁸.

12. V. Roda, « Il fantasma della pluralità... », p. 104.

13. G. Verga, *Tigre reale II*, p. 13.

14. R. Verdirame, « Femme fatale e angelo del focolare nel primo Verga », in *Famiglia e società nell'opera di G. Verga* (Atti del convegno nazionale, Perugia 25-27 octobre 1989), N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese (dir.), Florence, Olschki, 1991, p. 225-242.

15. G. Verga, *Tigre reale II*, p. 139.

16. *Ibid.*, p. 135.

17. S. Amatangelo, *Figuring Women: A Thematic Study of Giovanni Verga's Female Characters*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2004. Voir aussi A. Gaggero, *Famiglia, donna e società nelle prime opere di Giovanni Verga*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.

18. G. Verga, *Tigre reale II*, p. 66.

La traduction de Jules Lermina

Après la traduction des nouvelles *X...* et *La Lupa* en avril et en mai 1881 dans la *Revue littéraire et artistique*¹⁹, *Tigre reale* est le premier roman de Verga traduit en français²⁰, par l'écrivain et journaliste Jules Lermina (1839-1915). C'est le jeune critique napolitain Carlo Del Balzo (1853-1908), directeur de la *Rivista nuova di lettere, scienze ed arti* (1879-1881), qui prend l'initiative de procurer un traducteur français à Verga, afin très certainement d'obtenir la collaboration du romancier sicilien à sa revue²¹. Del Balzo se propose de jouer le rôle d'intermédiaire entre Verga et le romancier Jules Lermina, qu'il avait rencontré à Paris lors de sa visite de l'Exposition universelle de 1878. Lermina s'était montré intéressé pour traduire en français les œuvres des romanciers italiens²², et il demande donc à Del Balzo des informations sur le « meilleur roman » de Verga. Le critique napolitain lui signale *Eva* et *Tigre reale*, et lui envoie ce dernier début septembre 1879²³. Deux mois plus tard, Lermina lui répond positivement, en lui annonçant qu'il avait déjà commencé la traduction du texte et qu'il se montrait plutôt confiant dans les possibilités de réussite de Verga en France, tout en déclarant laisser l'écrivain sicilien libre d'accepter des propositions d'édition en volume, plus rémunératrices : « Dites donc à Verga que je crois sincèrement à un succès pour lui en France, et que je l'engage très sincèrement à employer – sans se préoccuper de moi – les moyens qui lui seraient offerts d'obtenir un résultat rapide »²⁴.

Verga quant à lui est d'emblée peu convaincu par ce choix, qu'il qualifiera plus tard de mal adapté pour le public français, d'après lui davantage

19. G. Verga, « X... » [trad. É. Rod], *Revue littéraire et artistique*, 4^e a., n° 8, 15 avril 1881, p. 169-171 ; « La Lupa » [trad. L. Gualdo], *ibid.*, n° 10, 15 mai 1881, p. 223-224. La *Revue littéraire et artistique* (1879-1882), qui fait suite à *La Plume*, est dirigée par Jean de La Leude.

20. Le roman sera ensuite publié en traduction allemande (*Königstigerin*, trad. K. Breuning, Stuttgart, Engelhorn, 1897), mais après la publication de la traduction allemande de *Il marito di Elena (Ihr Gatte)*, 1885). Il sera traduit également en russe. Cf. *Altro su Verga: studi vergiani nel mondo*, N. Mineo (dir.), Catane, Prova d'autore, 1989, p. 11 et p. 46.

21. G. Longo, *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques: divulgation et fortune de l'œuvre de Verga en France*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 1996, p. 14-40. La correspondance entre Del Balzo et Lermina a été publiée dans M. Della Sala, « Sulla fortuna di Verga all'estero – Il carteggio Lermina-Del Balzo e la prima traduzione francese di *Tigre reale* », *Accento*, n° 1, juillet 1973, p. 31-36. Voir aussi G. Longo, « 24 Lettere di Carlo del Balzo a Verga », *Annali della Fondazione Verga*, n° 6, 1989 (1993), p. 85-109.

22. J. Lermina, « Movimento letterario in Francia », *Rivista nuova di lettere, scienze ed arti*, a. 1, 1879, p. 504-506.

23. L'examen de la traduction de Lermina a permis d'établir que Del Balzo lui a envoyé une édition postérieure à celle de 1875, vraisemblablement la deuxième édition revue de 1878.

24. Lettre de Lermina à Del Balzo, le 20 novembre 1879, citée par G. Longo, *L'écrivain...*, p. 22.

susceptible d'être intéressé par les « *pitture di costumi locali* »²⁵. Il presse Del Balzo pour qu'il envoie à Lermine aussi ses romans *Eva* et *Eros*, mais surtout pour qu'il lui soumette des nouvelles d'un genre plus réaliste ou « proto-vériste » :

*Io prego lei di ringraziare da parte mia il Sig. Lermine per l'una cosa e per l'altra e dirgli che accetto di buon grado la sua proposta assai giusta, che sarò lietissimo di mettere nelle sue mani i miei scritti, Tigre reale non solo, ma anche Storia di una capinera, e Primavera, che credo avrebbero fuori d'Italia un'attrattiva qualsiasi pel loro carattere particolare, speciale, e il primo dei raccontini del volume Primavera e l'ultimo, Nedda*²⁶.

Mais suite à ces premiers échanges, Lermine ne donne plus de nouvelles pendant presque un an. Verga est quant à lui très occupé par la publication de *Vita dei campi* et la rédaction des *Malavoglia*, et ne prend pas la peine de solliciter le traducteur. Au mois de janvier 1881, Carlo De Balzo intervient en demandant à Verga de se mettre désormais en relation avec Lermine, sans son intermédiaire : « *Lermine mi ha scritto che per malattia non ha potuto far nulla nell'anno passato, spera nell'anno nuovo. Sarebbe buono che gli scriveste voi, se non vi dispiaccia* »²⁷. Verga, tout absorbé par la publication puis le fiasco des *Malavoglia*, ne contacte pas Lermine. Le romancier sicilien est aussi en relation désormais avec Édouard Rod²⁸, dont il a beaucoup apprécié la traduction de X...²⁹. Pendant l'été 1881, Rod consacre un important article à Verga dans la revue *Le Parlement*³⁰, dans sa série sur *Les écrivains de l'Italie contemporaine*³¹, où il traduit un passage des *Malavoglia*, qui lui vaut des félicitations chaleureuses de l'auteur³². Pris par son enthousiasme, Verga lui écrit : « *Io sarei molto lusingato di vedere I Malavoglia tradotti da Lei, se fosse possibile trovare un editore a Parigi* »³³.

25. Lettre de Verga à Del Balzo, le 16 août 1881, citée par G. Raya, *Bibliografia vergiana 1840-1971*, Rome, Ciranna, 1972, p. 45.

26. Lettre de Lermine à Del Balzo, le 29 novembre 1879, citée par G. Longo, *L'écrivain...*, p. 23.

27. Lettre de Del Balzo à Verga, le 3 janvier 1881, *ibid.*, p. 28.

28. Cf. *Carteggio Verga-Rod*, G. Longo (éd.), Catane, Fondazione Verga, 2004.

29. Lettre de Verga à Rod, 18 avril 1881, *ibid.*, p. 85.

30. Le journal, lancé en octobre 1879, était l'organe des républicains conservateurs. Il avait cependant une diffusion limitée et une audience plutôt confidentielle.

31. É. Rod, « Les écrivains de l'Italie contemporaine : Giovanni Verga », *Le Parlement*, III, n° 182, 4 juillet 1881, p. 3.

32. Lettre de Verga à Rod du 16 juillet 1881, in *Carteggio Verga-Rod*, p. 95 : « *il breve squarcio di traduzione che ho letto nel suo articolo del Parlamento mi prova che Ella non solo conosce benissimo la nostra lingua, ma è anche entrato perfettamente nello spirito del mio libro* ».

33. *Ibid.*

On peut ainsi supposer que Verga ne s'attendait pas ou plus à la sortie de *Tigre reale*, dont la traduction, effectuée en autonomie par Lermina, paraît comme feuilleton dans *Le Parlement* entre le 31 août et le 18 septembre 1881³⁴. Lermina avait prévenu Del Balzo dans une lettre du 24 juillet où il promettait à Verga une rémunération de 100 francs en droits d'auteur.

Après réception des premiers numéros, Verga répond à Del Balzo en qualifiant la traduction de « négligée » : « *Ho ricevuto il Parlamento colla traduzione di Tigre reale, è assai trascurata, e se mai vogliono pubblicare la traduzione in volume mi riserbo di ritoccarla* »³⁵. Deux semaines plus tard, il exprime de nouveau sa rancœur vis-à-vis du travail de traduction de Lermina, qu'il va jusqu'à qualifier de « scélérate » : « *La traduzione di Tigre reale, pubblicata nel Parlamento è proprio scellerata, e tutto mi fa credere che il Lermina abbia dato incarico ad altri di farla* »³⁶. De l'autre côté, le traducteur exprime sans détours à Del Balzo son insatisfaction pour l'impolitesse de Verga à son égard :

Il n'a pas daigné me répondre, ni me remercier personnellement de ce que j'ai fait pour l'acclimater en France. Vous me permettrez donc, cher ami, de ne pas tenir, jusqu'à nouvel ordre M. Verga pour un *galantuomo*. Il a cent francs à toucher au *Parlement* – 26, rue Grange Batelière à Paris – qu'il les touche comme il l'entendra – je ne m'en occupe pas.

Il faut entre littérateurs des procédés de courtoisie. M. Verga l'ignore. Grand bien lui fasse [...]. En France, la première règle est la politesse. C'est un vieil héritage que nous ne renions jamais. M. Verga n'a pas les mêmes idées. Soit. Cela ne m'empêchera pas de le défendre comme homme de valeur, mais cela s'oppose à ce que j'aie le moindre désir d'avoir à l'avenir des rapports avec lui³⁷.

Verga, prévenu par Del Balzo, s'empresse alors d'envoyer une lettre d'excuses à son traducteur ; mais si dans l'immédiat l'affaire est close, les rapports entre les deux écrivains s'interrompent.

Que reproche exactement Verga à la version française de Lermina ? En premier lieu, Verga regrettait le choix de ce « roman mondain » pour se faire connaître du public français, d'autant plus que les lecteurs du *Parlement* avaient pu lire quelques mois plus tôt, dans l'article de Rod, que *Tigre reale* n'avait été qu'une étape dans l'apprentissage romanesque de Verga :

34. G. Verga, « Tigre royal », J. Lermina (trad.), *Le Parlement*, III, du 31 août (n° 238) au 18 septembre (n° 256).

35. Lettre de Verga à Del Balzo, le 15 septembre 1881, citée par G. Raya, *Bibliografia verghiana...*, p. 39.

36. Lettre de Verga à Del Balzo, le 3 octobre 1881, *ibid.*, p. 46.

37. Lettre de Lermina à Del Balzo, le 22 novembre 1881, citée par G. Longo, *L'écrivain...*, p. 37.

[...] les scènes des salons qui se trouvent dans ces deux livres [*Tigre reale* et *Eros*] dénotent une plus grande sincérité, une recherche du vrai plus minutieuse, quelque chose comme une conscience d'écrivain qui se forme³⁸.

Rod reconnaissait que ces romans pré-véristes avaient depuis été dépassés par *Vita dei campi* et *I Malavoglia*, qui représentaient le sommet de son art. Lermina avait néanmoins promis à Del Balzo et à Verga de « donner à un de ses romans la *naturalisation française* »³⁹ afin d'habituer le public de l'Hexagone au « genre de Verga – tout d'étude et sans incidents dramatiques – [qui] ne ressemble guère aux romans à l'emporte-pièce que l'on fait aujourd'hui »⁴⁰. Cet échange nous porterait à croire que Lermina a profondément changé le texte original afin de « l'acclimater » et de le « naturaliser », et que Verga, soucieux du maintien de l'intégrité de ses textes⁴¹, ait été déçu par les coupures et les fantaisies du traducteur. Or un examen attentif de la traduction montre tout le contraire. On est en effet surpris par le choix du traducteur de maintenir des mots et des expressions en italien, comme les titres *signora*, *signorina*, des exclamations (*per bacco*), des interjections (*caro mio*), des questions (*chi lo sa?*) ; mais aussi des adjectifs (*poveretta*, *poverino*) et des substantifs (*bambino*, *piccolo*), comme dans ce passage du chapitre X :

*il respiro della donna un po' irregolare
sembrava unirsi al respiro appena sensibile
del piccolo essere che le dormiva vicino.*

... semblait se confondre dans le souffle à peine sensible du piccolo qui dormait là, à côté.

Ces irrutions dans le texte de mots étrangers au lecteur français semblent aux antipodes de la « naturalisation » promise par Lermina. On repère aussi de nombreux italianismes et des incorrections, qui ont dû certainement déplaire à Verga qui connaissait assez bien la langue française pour s'en apercevoir, comme dans les exemples suivants :

se fossi stata vostra amante (chap. VII)
di buona fede (chap. IX)
chiedendo aiuto alla sua povera mamma
(chap. XV)

si j'aurais été votre maîtresse
de la meilleure fois du monde
criant aide à sa pauvre mère

38. É. Rod, « Les écrivains... », p. 3.

39. Lettre de Lermina à Del Balzo, le 21 août 1879, citée par G. Longo, *L'écrivain...*, p. 19. Souligné par nous.

40. Lettre de Lermina à Del Balzo, le 20 novembre 1879, *ibid.*, p. 21.

41. Comme il l'exprime dans sa lettre à Rod du 4 décembre 1881, où il lui écrit à propos des *Malavoglia* : « *La prego soltanto di lasciare il testo nella sua integrità* », in *Carteggio Verga-Rod*, p. 99. Plus loin, dans cette même lettre, Verga ajoute : « *Io spero che I Malavoglia da lei tradotti, mi procureranno in Francia una buona rivincita di Tigre reale* » (*ibid.*).

On repère encore une grande quantité de contresens et faux sens, qui devaient être d'autant plus désagréables que Verga avait plusieurs fois retravaillé son texte pour choisir les mots justes, comme le montre l'échantillon ci-après :

<i>viene a passare l'inverno in Italia per motivi di salute</i> (chap. II)	elle vient passer l'hiver en Italie... pour son salut
<i>un piccolo tavolino incrostato di rame dorato</i> (chap. IV)	une petite table incrustée de branches dorées
<i>ella aveva messo risolutamente, con grazia, il suo stivalino polacco</i> (chap. IV)	... son stupide Polonais
<i>la baronessa lo mena pel naso e gli fa toccare con mano che Giulio e i suoi tre predecessori non sono mai stati altro che degli amici</i> (chap. IX)	la baronne le mène par le nez ; elle lui fait toucher la main de Giorgio... et lui prouve que ses trois prédécesseurs n'ont été que des amis, rien que des amis.
<i>lo stesso uragano, Erminia... lo soffocava coraggiosamente</i> (chap. XVII)	Erminia... l'affrontait avec courage

Le traducteur ne reconnaît pas la forme de politesse italienne exprimée par la troisième personne du singulier, la confondant à plusieurs reprises avec un féminin ; de même l'absence de pronoms sujets en italien entraîne des méprises :

<i>Non abbia paura, non lo comprometteremo col suo Ministro, o alla peggio lo faremo compromettere con lei.</i> (chap. IV)	Au pis, nous vous compromettrons avec elle
[Nata] <i>gli diceva [à Giorgio] : Ah ! se fossi un uomo ! Se fossi un uomo come credete che sarei ? Povero Giorgio, non sarei certo come voi, veh !</i> (chap. V)	Ah ! si vous étiez un homme ! lui disait-il.
<i>Vorrei piangere sulle vostre ginocchia</i> (chap. VIII)	je voudrais pleurer à ses genoux
<i>Non dirlo a Giannino... non dirlo nemmeno alla mamma...</i> (chap. XVIII)	Je ne le dirai pas à Giannino... je ne le dirai même pas à maman

Il se trompe également quelques fois pour traduire les temps verbaux, ce qui fausse totalement l'interprétation de la promesse de Nata :

<i>Addio, Giorgio ! vi faccio una promessa ; verrò a morire vicino a voi.</i> (chap. VIII)	je voudrais mourir près de vous
--	---------------------------------

Plus globalement, l'examen de la traduction confirme les remarques de Verga, qui, déjà peu satisfait de son texte, avait toutes les raisons de s'être senti trahi par ce « massacre ». L'infidélité de Lermine se poursuit même

après la parution des seize numéros du *Parlement*, puisque le traducteur omet d'informer Verga de son initiative de republier en 1885 son texte à l'identique, toujours en feuilleton, dans la *Revue universelle littéraire et artistique*⁴². Rien ne permet de croire que Verga ait été rémunéré lors de cette réédition, mais surtout il n'en a certainement tiré aucun bénéfice, puisque ni à sa première, ni à sa seconde parution, l'œuvre n'a obtenu d'écho critique. La traduction de *Tigre reale* n'a jamais été publiée en volume, contrairement à d'autres œuvres de sa période pré-vériste⁴³, et son existence est restée confidentielle jusqu'à aujourd'hui pour la majorité des spécialistes de Verga.

Du roman au film

Le roman échappe à Verga une nouvelle fois trente ans plus tard, dans le contexte de l'essor de la production filmique de fictions, en plein âge d'or du « divisme » italien⁴⁴. L'auteur sicilien avait cédé les droits pour une éventuelle adaptation cinématographique de *Tigre reale*, avec ceux de *Una peccatrice* et *Eva*, à Dina Castellazzi di Sordevolo⁴⁵. En septembre 1912, l'*Itala Film* propose à Dina une « réduction cinématographique » de *Tigre reale* pour 600 livres, que Verga l'invite à accepter, mais elle ne se fait pas immédiatement, si bien qu'en 1914, Verga a oublié ce premier contrat et cède *ex novo* les droits à Federico De Roberto⁴⁶. Étant donné désormais le

42. G. Verga, « Tigre royal », *Revue universelle internationale*, 2^e s., du 16 mars (n° 7) au 16 novembre 1885 (n° 24), 9 numéros. Ce journal bimensuel avait été fondé par Jules Lermina et Ladislav Mickiewicz en avril 1884, et cesse de paraître au mois de novembre 1886.

43. G. Verga, *Eva*, traduit de l'italien par A. Mouraux, Paris, Albert Savine, 1887 ; *Une fauvette à tête noire (Storia di una capinera)*, traduit de l'italien par D. Landal et G. Rouanne, Paris, Fischbacher, 1896. En revanche, Verga exprime son désaccord à Rod pour la traduction du récit fantastique *Storie del castello di Trezza* (le 6 janvier 1887) : « Non credo, caro Rod, che facciate bene a tradurre le Storie del castello di Trezza per la Nouvelle Revue – Quel racconto è affatto giovanile, primitivo, e vecchio diggià. Io vorrei presentarmi ai lettori della Revue con qualcosa di più personale. Nella Vita dei Campi, nelle Novelle rustiche, ed anche in Per le vie troverete di meglio assai ». Cf. *Carteggio Verga-Rod*, p. 204. Mais au final la Nouvelle Revue ne publia aucune œuvre de Verga, et il n'y a pas de trace de publication des *Histoires du Château de Trezza*.

44. C. Camarini, « Les formes italiennes du divisme : les années du muet », in *Le cinéma italien de La Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945)*, A. Bernardini et J. Gili (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 61-68. Les films de divas mettent en valeur la présence physique des corps féminins et consacrent notamment le talent des actrices Francesca Bertini, Lyda Borelli et Pina Menichelli.

45. La relation entre Verga et la pianiste Dina Castellazzi, comtesse de Sordevolo, avait commencé en 1881 et dura toute sa vie. Cf. G. Verga, *Lettere d'amore*, G. Raya (éd.), Rome, Tindalo, 1971.

46. Lettre à De Roberto du 12 novembre 1914, in G. Raya, *Verga e il cinema*, Rome, Herder editore, 1984, p. 59.

contexte de la guerre, le projet de film est heureusement reporté ; Verga a le temps de réparer le malentendu et l'*Itala* peut faire valoir ses droits.

Le film est finalement tourné par Piero Fosco (*alias* Giovanni Pastrone) en 1916, avec en tête d'affiche Pina Menichelli (la comtesse Natka), Alberto Nepoti (l'ambassadeur Giorgio La Ferlita), Febo Mari (Dolski, le garde forestier), Valentina Frascaroli (Erminia) et Gabriel Moreau (le comte de Rancy). Fernando Gioviale fait allusion à l'existence d'un scénario écrit par Verga, récupéré en partie par Pastrone, mais sans documenter cette hypothèse⁴⁷. Le film réinterprète librement le roman : l'histoire est déplacée à Paris et se focalise sur la relation entre Natka et Giorgio, comme dans *Tigre reale I*. Pastrone conserve le grand flash-back du récit de l'aventure sibérienne de Natka et Dolski, mais abandonne totalement la morale bourgeoise, faisant quasiment disparaître l'épouse de Giorgio et proposant un nouveau final en *happy end* où Giorgio et Natka prennent la fuite.

Le principe d'adaptation libre était accepté par Verga, qui écrivait à Dina : « *Tanto nel cinematografo se ne vedono tante, e tante me ne han fatto vedere e ne vedo. Ma, ripeto, vi lascio totalmente libera di disporre liberamente pel cinematografo di Tigre reale, di Eva e di Una peccatrice, come crederete meglio* »⁴⁸. Ces déclarations sont en réalité dictées par un profond mépris théorique manifesté par Verga vis-à-vis des adaptations cinématographiques⁴⁹. De fait Pastrone trahit non seulement la lettre mais aussi l'esprit du roman. Dans l'œuvre de Verga, en effet, les sentiments familiaux, l'affection de sa femme et de son fils, la conscience du caractère sacré du mariage éloignent Giorgio de la perdition totale et irréversible, le sauvant de l'abîme dans lequel il risque de sombrer. À l'opposé, dans le film de Pastrone, on assiste à un heureux dénouement peu crédible, dans lequel les deux amants échappent à l'incendie allumé par le mari jaloux de Natka qui les a enfermés dans une chambre d'hôtel. Pastrone élimine le mari gênant, en le faisant mourir sous les décombres d'un escalier. Dans la scène finale, bien qu'affaibli par la tuberculose, la comtesse trouve rapidement un bateau pour s'évader, tandis que les didascalies annoncent : « *E nello splendore di un tramonto di fuoco... Natka fremente d'amore per Giorgio adorato si sente miracolosamente tornare alla gioventù e alla vita* ».

47. F. Gioviale, « "Oh, dolce voluttà, desio d'amor gentil" : Pastrone, *Tigre reale* e l'immaginazione melodrammatica », in *Verga e il cinema: con un testo di Gesualdo Bufalino e una sceneggiatura verghiana inedita di Cavalleria rusticana*, N. Genovese et S. Gesù (dir.), Catane, Maimone, 1996, p. 83.

48. Lettre de Verga à Dina du 31 octobre 1916, in G. Raya, *Verga e il cinema*, p. 93.

49. S. Zappulla Muscarà, « Giovanni Verga e il cinema muto », in *Rilettura di Verga*, R. Brambilla (dir.), Assisi, Biblioteca Pro Civitate Christiana, 1986, p. 157-180.

Même en connaissance de cause, Verga ne s'était pourtant pas opposé au changement :

*L'Itala Film, poiché la censura di certi paesi esteri, come dite, non tollerebbe forse la morte della protagonista di Tigre reale per etisia sullo schermo cinematografico, potrebbe sopprimere quest'ultima scena, o adattarvi quella variante che credete meglio. Io non mi oppongo e potete darne l'assicurazione in nome mio*⁵⁰.

Ainsi, si le roman signait la victoire de la femme-ange (du foyer) douce, patiente, aimable, refuge contre les tempêtes mortelles de la passion, dans le film c'est la « femme fatale » qui triomphe, par la volonté du réalisateur de mettre en valeur la « *prima donna* », la diva Pina Menichelli, qui avait déjà donné pleinement la mesure de son jeu d'actrice dans *Il fuoco* (1915) et dont Pastrone consacre le talent dans ce nouveau film⁵¹. Elle éclipse totalement Valentina Frascaroli (Erminia), pourtant elle aussi destinée à compter parmi les divas, dont plusieurs scènes sont coupées au montage. La critique de l'époque ne s'est pas manqué de juger avec sévérité ces choix cinématographiques :

*[...] chi ha letto il romanzo, ha dovuto notare lo stato d'animo di Erminia, nel vedersi trascurata da suo marito e corteggiata dal cugino, le atroci sofferenze di Giorgio roso dalla gelosia per l'assidua presenza del tenente Carlo presso la moglie, e dal rimorso di tradire l'Erminia pur non sentendo la forza di staccarsi da Natka. Sono, tutti questi, contrasti dell'anima umana che andrebbero rilevati in certi films, tessuti di profonda psicologia. Ma nella Tigre reale si aveva in animo di poggiare tutto il lavoro sulla "prima donna" e quindi si è facilmente arrivati all'evirazione*⁵².

L'habileté de l'actrice Pina Menichelli à jouer de son corps et de son regard permet néanmoins de matérialiser sur l'écran avec précision le portrait de la comtesse Nata, très belle, « fatale », inapprochable, comme les divas italiennes. Tout comme dans *Il fuoco*, où, par le mouvement de la caméra autour du corps de l'actrice, Pastrone manipulait la plastique de la Menichelli en lui faisant conduire le récit, dans *Tigre reale* l'actrice concentre toute son intensité dans le regard, en roulant les yeux et battant

50. Lettre à Dina du 31 octobre 1916, in G. Raya, *Verga e il cinema*, p. 93.

51. L. Pasquini, « Pina Menichelli: l'antidiva di Tigre reale », *Studi medievali e moderni*, 2008 / 1, p. 83-91.

52. Pio Fasanelli in *La Cine Fono*, Naples, 11 / 25, novembre 1916. Cité par M. Cardillo, « Donne verghiane tra pagina e film », in *Verga e il cinema...*, N. Genovese et S. Gesù (dir.), p. 54.

rapidement les paupières. Elle fixe constamment l'objectif, créant chez le spectateur un effet hypnotique qui reproduit la description de Verga : « *nella pupilla felina corruscavano delle bramosie indefinite ed ardenti* »⁵³. L'actrice, par ses postures et sa capacité à jouer des transformations rapides, excelle aussi pour donner à voir au spectateur la métamorphose de Nata lors de sa dernière rencontre avec Giorgio, dépeinte très précisément par Verga : « *Appena ebbe bevute due o tre goccioline che avea versato in un cucchiaino, le gote le arsero di una fiamma improvvisa, e si mise a ridere in modo che stringeva il cuore* »⁵⁴. La malade s'accroche alors à son amant « *con una specie di voluttà disperata* », suscitant une fièvre amoureuse chez Giorgio ; mais elle est finalement prise de spasmes et de délires :

*Ella irrigidita, quasi svenuta, metteva dei piccoli gridi selvaggi, e difendeva i veli del suo petto con pudore d'inferma. Ad un tratto si mise a stracciarli lei stessa, fuori di sé, poi gli si abbandonò nelle braccia con rigidità catalettica, balbettando, singhiozzando, annaspando colle mani verso il letto. Egli ve l'adagiò, colle vesti disfatte, i capelli sparsi, stecchita come un cadavere*⁵⁵.

Pour incarner la scène, Pina Menichelli réalise une véritable chorégraphie, rabattant ses mains sur son cœur et écartant violemment les bras en ouvrant sa robe de chambre, mettant les mains sur sa tête puis les laissant glisser le long du corps, se repliant sur elle-même et se cambrant dans les bras de son amant. Elle titube, simule une transe alternant contorsions et paralysie, et se laisse ensuite allonger sur le lit, les deux bras croisés sur la poitrine, le corps rigide. Il nous semble que l'intensité visuelle de cette scène représente un parfait écho de l'écriture quasi cinématographique de Verga, et que le cinéma a su parfaitement traduire la dimension tragique du texte du roman.

Mais par ailleurs Verga était loin d'être le seul modèle de Pastrone, dont l'esthétique est largement influencée par le style de D'Annunzio, la culture *liberty* et l'art nouveau. En particulier, les intertitres empruntent le style excessif et ironique dannunzien, comme celui qui commente le dépit de Giorgio qui n'a pu aborder Natka lors de la soirée à l'Hôtel de Rancy : « *Ma la serata è al termine e l'innamorato Machiavelli in erba, da buon diplomatico... ha fatto fiasco* », et celui qui transcrit le dialogue de Giorgio dans le jardin de Natka : « *Siete crudele ! Guardate, siamo soli, di notte, fra lo stormire delle fronde e alla pallida luce dell'astro degli amanti... Se vedeste*

53. G. Verga, *Tigre reale II*, p. 13.

54. *Ibid.*, p. 95.

55. *Ibid.*, p. 98.

come siete bella!... ». Pastrone suit le code du mélodrame, et tisse un réseau d'intertextualité avec le théâtre, l'opéra et le cinéma bien plus qu'avec le texte de Verga. On remarque entre autres des clins d'œil et références à l'opéra *Tristan et Yseult* de Wagner, pour la scène du médicament, qui rappelle celle du filtre d'amour, et à la *Traviata* de Verdi pour la scène où Natka fait remettre de l'argent à son amant polonais pour l'humilier, qui rappelle la réplique « *Pagata io l'ho* » du deuxième acte. Pastrone ne manque pas de renvoyer à ses propres films, reprenant la « danse du feu » de *Cabiria* (1914) placée en contrepoint à la rencontre de Giorgio et Natka au Grand Hôtel Théâtre de l'Odéon, commentée dans le carton : « *E mentre sta ardendo la fiamma della passione nel teatro vicino la folla sta applaudendo la danza del fuoco* ». On peut même voir un croisement intermédiaire avec la peinture, dans le long passage du film dévoilant les paysages glacés de Russie. Le plan montrant Natka allongée dans la neige, après sa course dans l'espace glacé, comme si elle recherchait la mort après la découverte de la trahison de son amant, renvoie à la dimension symbolique du tableau *Le cattive madri* (1894) de Giovanni Segantini, figurant le corps d'une femme accroché aux branches tortueuses d'un arbre mort, dans un paysage glacé et désert⁵⁶.

Le réalisateur hyperdramatise les scènes, ajoutant de l'emphase, de l'excès et du pathétique ostentatoire. Par exemple, après l'épisode de Giorgio et Natka à l'opéra, où la comtesse a pris l'initiative d'embrasser son admirateur, puis le rejette, Pastrone ajoute une scène après le carton qui reprend les mots du roman (« *No. Non voglio! Non vi amo. Mi disprezzo* ») : il filme Natka dans sa voiture qui, à l'abri des regards, serre contre elle un bouquet de roses et dévore les pétales avec rage. Le réalisateur pousse Pina Menichelli à une gestuelle sensuelle parfois proche de la crise de délire hystérique⁵⁷. Pastrone exaspère aussi la mondanité des personnages, tirant Verga vers D'Annunzio, s'éloignant de l'histoire du roman pour accentuer la dimension esthétique. Ainsi, dans la longue scène apocalyptique de l'hôtel en flammes, le réalisateur reprend le *topos* du feu qui s'avance comme symbole de passion et de purification, de matrice dannunzienne. Il montre en boucle des figures humaines en ombres chinoises qui tombent dans les flammes, par volonté d'impressionner le spectateur mais aussi d'esthétiser l'épisode en privilégiant la beauté formelle de l'animation. La scène vise aussi à construire un contraste avec le tableau final idyllique des deux amants s'en allant vers le soleil levant à bord d'une barque de fortune.

56. C. Gailleurd, *Survivances de la peinture du XIX^e siècle dans le cinéma italien des années 1910 : la peinture aux origines du cinéma ?*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2011, p. 349-352.

57. C. Gailleurd, « Les douloureuses extases des *dive* italiennes : l'intensité des gestes », in *Geste filmé, gestes filmiques*, C. Blümlinger, M. Lavin (dir.), Paris, Mimésis, 2018, p. 79-97.

Le film muet *Tigre reale* est une parfaite illustration du génie de Pastrone, qui a su transposer le texte d'origine dans le code esthétique moderne, dominé par D'Annunzio et le *dannunzianesimo*, les délires romantiques et le goût pour l'excès de la littérature décadentiste. Il répond ainsi aux attentes et désirs des spectateurs du XX^e siècle, cherchant l'érotisme cinématographique par la mise en scène du corps des divas. Au final, il a déchiffré et réinterprété *Tigre reale* pour créer un des plus beaux mélodrames muets italiens, qui a bénéficié d'une renommée internationale, fascinant les foules, les intellectuels et les artistes de l'Europe entière⁵⁸.

Conclusion : retour en France

En somme, *Titre reale* est un objet pluriel qui n'a jamais cessé d'échapper à Verga, mais qui a eu un pouvoir d'attraction sans pareille. Alors qu'aujourd'hui les deux versions du roman vivent de leur vie propre⁵⁹, le film de Pastrone est revenu sur les scènes françaises en 2018, à l'occasion de la rétrospective *Mélodrames italiens à la croisée des arts*, co-organisée par la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé et l'Université Paris 8, du 31 janvier au 17 février 2018, dans le cadre d'un grand projet de redécouverte du cinéma muet italien piloté par Céline Gailleurd⁶⁰. Ont été présentées en France les récentes restaurations des chefs-d'œuvre des plus grands cinéastes de l'époque (Giovanni Pastrone, Carmine Gallone, Nino Oxilia, Roberto Roberto et Febo Mari), et les cartons de *Tigre reale* ont été traduits en sous-titrage pour l'occasion⁶¹. Les spectateurs du XXI^e siècle ont pu revivre les sensations du public des années 1910, chaque séance étant accompagnée en direct au piano par des élèves de la classe d'improvisation de Jean-François Zygel. Aussi les multiples vies de *Tigre reale* témoignent de sa fécondité et de sa pérennité dans la durée, qui pourraient être encore renforcées par une nouvelle traduction française.

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO

LER, Université Paris 8

58. Sur l'importance du cinéma muet italien, voir M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milan, Poligono Società Editrice, 1951.

59. Le texte de *Tigre reale II* a été republié de nombreuses fois en édition de poche et dans des recueils, et *Tigre reale I* bénéficie aussi de deux éditions : celle de Margherita Spampinato pour l'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga et celle de Rita Verdirame pour Sellerio.

60. C. Gailleurd, « Mélodrames italiens, fastes et furieux », *Cahiers du cinéma*, n° 741, février 2018, p. 51.

61. Par Giovanni Montini et Stella Chapelain, étudiants du Master Traduction et interprétation – parcours Lettres, interfaces numériques et sciences humaines (LISH) de l'Université Paris 8.