

MARIA ELENA FIORENTINO

*Il Risorgimento al cinema: 'Il Gattopardo' di Giuseppe Tommasi di Lampedusa
dal romanzo al film di Luchino Visconti*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARIA ELENA FIORENTINO

*Il Risorgimento al cinema: 'Il Gattopardo' di Giuseppe Tommasi di Lampedusa
dal romanzo al film di Luchino Visconti.*

L'intervento intende trattare del rapporto tra letteratura e cinema, puntando in particolare l'attenzione sulla "traduzione" cinematografica del 1963 relativa al romanzo "Il Gattopardo" di Giuseppe Tommasi di Lampedusa, da anni al centro di un ricco interesse bibliografico. Si analizzeranno i punti in cui il regista Luchino Visconti ha saputo cogliere ed evidenziare nel romanzo elementi che coincidessero con una sua visione personale del Risorgimento. L'attenzione verrà posta, inoltre, sui punti dove egli si è maggiormente allontanato dalla scrittura romanzesca per effettuare scelte registiche dettate esclusivamente dal desiderio di una migliore resa cinematografica.

Con il punto di vista di Lampedusa e diciamo pure con quello del suo protagonista, il principe Fabrizio, io concordo non soltanto fino al limite del momento analitico dei fatti storici e delle situazioni psicologiche da esse derivanti, ma oltre questo limite: vale a dire laddove è adombrata la loro considerazione pessimistica di questi fatti. Il pessimismo del Principe Salina porta quest'ultimo a rimpiangere la caduta di un ordine che per quanto immobile era sempre un ordine mentre il nostro pessimismo si carica di volontà e in luogo di rimpiangere l'ordine feudale e borbonico mira a postularne uno nuovo.¹

Questa dichiarazione fu resa da Visconti in un'intervista ad Antonello Trombadori all'uscita del film *Il Gattopardo* tratto dall'omonimo romanzo pubblicato postumo nel 1959. Ma quanto di vero c'è in questa affermazione del regista milanese? Senza nulla togliere alla sincerità alla base di tale affermazione, quanto di quello ipotizzato dal regista sia stato realmente realizzato nel film? Come è noto, il romanzo è la storia ispirata ad un antenato dell'autore, il Principe Fabrizio Salina ed alla storia della sua famiglia e delle conseguenze che l'arrivo dei Mille e la creazione dell'unità di Italia hanno su di loro e la Sicilia. Visconti decise di fare questo film grazie all'interessamento di Suso Cecchi D'Amico, sua storica collaboratrice, che aveva letto il romanzo e gli era piaciuto. La lavorazione del film prodotto da Goffredo Lombardo per la Titanus inizia nel 1961. Visconti aveva sempre avuto una predilezione a scegliere film tratti dai classici della letteratura. E le motivazioni alla base di questa scelta vanno rintracciate in una sua dichiarazione che rende fortemente il senso e la costante della sua attività cinematografica:

Una recente polemica sui rapporti tra letteratura e cinematografia mi ha trovato spontaneamente nella schiera di coloro che hanno fede nella ricchezza e nella validità per il cinema di una ispirazione letteraria. Confesso che, avendo intenzione di iniziare una attività cinematografica, una delle maggiori difficoltà che mi sembrano fare ostacolo al mio desiderio e alla mia ambizione di intendere il film solamente come una opera di poesia sia la considerazione della banalità e mi passi il termine della miseria che sono tanto spesso alla base della comune soggettistica. Sembrerà magari ovvio, ma mi son chiesto più volte perché mentre esiste una solida tradizione letteraria il cinema [...] si compiaccia di avvezzare il pubblico al gusto del piccolo intrigo, del retorico melodramma dove una meccanica coerenza garantisce ormai lo spettatore anche dal rischio dell'estro e dell'invenzione. In una tale situazione viene naturale per chi crede sinceramente al cinematografo di volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarli la fonte più vera di ispirazione. È bene avere il coraggio di dire più vera, anche se taluno tacerà questa nostra affermazione di impotenza o almeno di scarsa purezza "cinematografica".²

È sempre stato molto forte il legame tra il cinema di Visconti e la letteratura mondiale. Questa scelta si contrapponeva alla poetica cinematografica neorealista di cui erano

¹ A. TROMBADORI, *Dialogo con Visconti*, in Suso Cecchi D'Amico (a cura di), *Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1963, 23.

² L. VISCONTI, *Tradizione ed invenzione*, in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, Milano, D. Guarnati, 1941, 78-79.

espressione De Sica e Rossellini, che si caratterizzava per l'uso di attori non professionisti senza uso di teatri di posa, e sul forte desiderio di realizzare un cinema completamente nuovo che partisse da zero. Visconti e il gruppo di cineasti che gravitavano intorno alla rivista *Cinema* vogliono rielaborare la grande tradizione culturale europea e creare uno nuovo stile estetico che si realizzi anche nelle opere di stampo naturalistico come *La terra trema* tratto dai *Malavoglia* di Verga. Il percorso del regista era, in genere, quello di scegliere grandi temi sui quali Visconti consigliava poi ai suoi collaboratori i romanzi da leggere e dai quali trarre eventualmente dei film. Il romanzo doveva rispondere sia alle esigenze estetiche del regista, sia ai temi politici o storici sui quali voleva che il pubblico focalizzasse la sua attenzione. Questo è evidente per esempio nella realizzazione del film *Senso* tratto dalla novella di Arrigo Boito, dove il regista milanese era interessato ad attirare l'attenzione sulle problematiche legate alle lotte risorgimentali. La materia letteraria è spesso per Visconti un mezzo anche per dare forma visiva alle sue ossessioni come nelle *Notti bianche* dove il regista si ispirò liberamente al romanzo di Dostoevskij per indagare sul disagio esistenziale dell'uomo. Anche autori classici come Proust, Cechov, Thomas Mann hanno avuto una profonda influenza nelle sue opere e anche laddove non ci sia una trasposizione cinematografica rappresentano un forte punto di riferimento stilistico ed esistenziale.

Visconti sceglie quindi di adattare al cinema un romanzo il cui percorso per essere pubblicato era stato, tuttavia, molto tortuoso e complicato. All'inizio quest'opera infatti, aveva subito il rifiuto di due importanti case editrici Mondadori e Feltrinelli e quando, alla fine, era riuscita ad essere pubblicata nel 1958 dopo la morte del suo autore, aveva ricevuto anche un forte ostracismo da parte di molti intellettuali soprattutto di sinistra che ritennero il romanzo reazionario e passatista. Uno dei più famosi detrattori fu Leonardo Sciascia che dichiarò in un'intervista al giornale palermitano *L'Ora* del gennaio del 1959 che il romanzo fosse qualunquista e incapace di dare voce alla povera gente.³ Anche Mario Alicata importante dirigente del Pci, critico e giornalista, diede un giudizio completamente negativo sul romanzo. A suo avviso, Tomasi di Lampedusa aveva descritto il Risorgimento in maniera molto superficiale, in particolar modo non tenendo conto del versante delle lotte contadine di cui era espressione la drammatica rivolta dei contadini di Bronte stroncata nel sangue da Nino Bixio nell'agosto del 1860.⁴ Dopo che il romanzo vinse il Premio Strega nel 1960, le polemiche non si placarono. Il feroce dibattito che si scatenò intorno al romanzo era dovuto anche al fatto che, esso fu da molti considerato un'opera atipica in quanto difficilmente inquadrabile in uno specifico genere letterario.

Elio Vittorini, che fu il primo a rifiutare il romanzo in quanto direttore della collana *Gettoni* presso la casa editrice Einaudi e consulente per la Mondadori, si giustificò motivando la sua scelta in un'intervista al giornale *Il Giorno* del 1959 asserendo che esso era semplicemente un'imitazione dei *Viceré* di De Roberto con alla base una idea scontata della morte.⁵ Di parere opposto, Giorgio Bassani, che aveva favorito la sua pubblicazione per la Feltrinelli, e che affermò sulla *La voce della giustizia* che il romanzo si poteva accostare solo come ambientazione ai *Viceré* di De Roberto in quanto era scritto con una moderna tecnica narrativa con la quale lo si sarebbe potuto paragonare ai grandi classici della letteratura inglese dei primi del '900.⁶

A favore altresì si espresse anche Carlo Bo, che considerò valido il ritratto antropologico che nel romanzo veniva fatto dei siciliani, e ritenne che ci fosse identità di vedute tra

³ L. SCIASCIA, *La Sicilia del Gattopardo*, «L'Ora», 27-28 gennaio 1959.

⁴ M. ALICATA, *Il principe e il Risorgimento italiano*, «Il Contemporaneo», aprile 1959.

⁵ «Vittorini confessa: Scrivo libri ma penso ad altro. Intervista a Roberto De Monticelli», in G. P. SAMONÀ, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974 [*Il Giorno*, 24 febbraio 1959].

⁶ G. BASSANI, recensione a *La voce della giustizia*, 17 gennaio 1959.

l'autore e il suo protagonista principale con cui condivideva la stessa visione della Storia.⁷ Un altro sostenitore del romanzo fu il critico francese Louis Aragon il quale riconobbe a Lampedusa la non facile capacità di aver superbamente descritto i vizi della sua stessa classe, quella aristocratica, senza dimenticare però un' altrettanto condanna feroce a quella borghese e capitalista.⁸ Anche la critica di destra, come quella di sinistra, non si mostrò favorevole al romanzo, ritenendo che esso sconfessava anni di letteratura così detta impegnata e quasi un ripiego verso una visione del mondo non progressista ma legata a valori ormai desueti.

Ci furono ben 10 versioni della sceneggiatura e questo perché sin dall'inizio Visconti cercò di rendere visivamente quella 'volontà' di cui si parlava prima attraverso inserimenti che dessero l'idea di quel movimento progressista alla base del Risorgimento, dando così al romanzo quella spinta ideologica che come abbiamo visto, secondo alcuni in esso mancava. Il procedimento lungo e tortuoso della sceneggiatura rivela appunto questa intenzione da parte del regista di fondere i suoi ideali politici con la sua passione per il cinema. Nelle sue intenzioni e in quelle dei suoi collaboratori c'era il fermo proposito di dare maggiore respiro a la Storia con la S maiuscola, inserendo dei personaggi o delle scene che nel romanzo mancavano. Le stesure iniziali del film prevedevano infatti la presenza di alcuni personaggi storici come Garibaldi oppure di dare maggiore spazio all'esercito piemontese, alle camicie rosse o alle spie borboniche. Ma cosa resta della Storia nel film?

Essa ci appare spesso attraverso i racconti indiretti dei protagonisti o direttamente attraverso le immagini della battaglia di Palermo. Emerge anche dai discorsi tra Padre Pirrone e il conte Fabrizio Salina o tra quest'ultimo e Chevalley. Queste sequenze sono i punti in cui maggiormente il film si avvicina al romanzo perché rispecchiano il punto di vista di Visconti su quel particolare periodo storico. Sempre nella suddetta intervista il regista infatti afferma riferendosi a questa parte del film:

Ho sottolineato questi momenti e passaggi non soltanto per il loro interesse riguardo all'asse storico-politico della vicenda, ma per il modo in cui una simile mistificazione investe dall'interno i rapporti umani e sentimentali, ribaltando sul loro destino libero e individuale i limiti di una società di una morale e di una cultura. Ti sei mai chiesto ,leggendo "Il Gattopardo " se un uomo come Tancredi avrebbe potuto un giorno dire sì al fascismo ? Io mi sono posto questa domanda, e debbo dire che il barlume che Lampedusa getta in questa direzione di una risposta affermativa mi ha profondamente scosso. Il personaggio di Tancredi lo ho seguito durante tutto il film sotto questa luce sconcertante e contraddittoria.⁹

Resta anche probabilmente nella definizione psicologica dei personaggi . Il rilievo negativo per esempio che emerge dalle parole di Ciccio Tumeo sulla figura del sindaco Sedara mira ad identificare in esso quella borghesia arrampicatrice che sarà la caratteristica dei tempi nuovi. Per Visconti quindi i momenti storici del romanzo dovevano essere valorizzati ed amplificati.

Ne "Il Gattopardo " i motivi storico-politici [...] corrono nelle stesse vene dei personaggi come una parte essenziale della loro linfa vitale. In alcuni affiorano e si manifestano apertamente ,in altri si sedimentano opachi o trascorrono rapidissimi.[...] Il "Gattopardo " si racconta la storia di un contratto matrimoniale .La bellezza di Angelica è data in pasto alla voracità di Tancredi .[...] Di questa impostazione del romanzo di Lampedusa non abbiamo sottaciuto un solo momento o aspetto o dialogo decisivo; in più abbiamo dato corpo ad alcuni motivi che nel romanzo sono presentati in accenni informativi .prima di tutto la rivoluzione palermitana le battaglie garibaldine ,il linciaggio degli sbirri borbonici : tutto questo era necessario per spiegare

⁷ C. BO, *La zampata del Gattopardo*, «La Stampa», 26 novembre 1958.

⁸ L. ARAGON, *Le Guépard et la Chartreuse*, «Les lettres françaises», n. 812 (18-24 febbraio 1960), 1-8.

⁹ A. TROMBADORI, *Dialogo con Visconti, in Il film "Il Gattopardo" e...*, 29.

la potenza dirompente della congiuntura storica e il rischio reale che Tancredi accetta di correre per inseguire il suo deliberato disegno di essere alla testa dei fatti per dominare i fatti stessi».¹⁰

Quello che interessa è analizzare quanto nella realizzazione del film l'amore per il cinema e della sua funzione fortemente evocativa abbia prevalso su i suoi ideali di uomo di sinistra. Al desiderio principale di connotare storicamente il film, così fortemente voluto all'inizio, subentra nella stesura della sceneggiatura la predilezione per i magnifici e magici strumenti che solo il cinema può fornire per la rappresentazione della realtà. È come se il regista avesse voluto con questo film dimostrare l'immensa e quasi superiore forza narrativa che il cinema opera sulla letteratura.

Che cosa mi ha portato ad un'attività creativa nel cinema? [...] Non il richiamo prepotente di una pretesa vocazione, concetto romantico lontano dalla nostra realtà attuale, termine astratto, coniato a comodo degli artisti, per contrapporre il privilegio della loro attività a quella degli altri uomini. Perché la vocazione non esiste, ma esiste la coscienza della propria esperienza [...] Il cinema mi ha attirato perché in esso confluiscono e si coordinano slanci ed esigenze di molti tesi per un lavoro complessivo migliore. [...] Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi: di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse.¹¹

Queste parole indicano il desiderio del regista di affidarsi totalmente all'immagine come unico mezzo di analisi della realtà. In questo film è evidente sin dalle prime sequenze su cui scorrono i titoli di testa, e che riprendono delle tendine che si muovono al vento e preannunciano l'avvicinarsi della macchina da presa all'interno del rituale del Rosario, simbolo di un mondo quello aristocratico che sta per sparire a cui Visconti contrappone il rituale potente dell'immagine. Il rito è così visivamente violato dall'occhio dello spettatore simbolo della Storia nuova che avanza, che irrompe quasi violentemente nella sua staticità. Il regista utilizza sin dall'inizio le immagini per annunciare e sintetizzare il senso del suo film. Il cinema diventa magistralmente così un perfetto intreccio tra significante e significato.

Visconti, a differenza di altri suoi film tratti da romanzi, adotta nel *Il Gattopardo* il punto di vista del protagonista. Il romanzo è narrato in terza persona. Con questa scelta, Lampedusa riesce a creare un distacco dalla materia narrata pervadendo il testo di un'ironia aspra e crudele che accompagna molte descrizioni dei personaggi. Tale sottile ironia è presente sin dall'inizio nella descrizione di Fabrizio:

Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo, la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita potevano accorciare come carta velina le monete da un ducato; [...] i raggi del sole calante di quel pomeriggio di maggio accendevano il colorito roseo, il pelame color di miele del Principe; denunciavano essi l'origine tedesca di sua madre di quella principessa Carolina, la cui alterigia aveva congelato, trent'anni prima la corte sciattona delle due Sicilie.¹²

Nel film è la visione del regista, il suo occhio onnisciente a dominare e a prevalere sempre e comunque. È l'occhio di Fabrizio il protagonista che osserva di persona e giudica la realtà che lo circonda. Questa identificazione tra il regista e il suo protagonista principale è una scelta che dal punto di vista artistico si rivela vincente. È quella sin dall'inizio la chiave di volta, il nodo cruciale per analizzare questa trasposizione cinematografica. La centralità comunque data alla figura del Principe ha probabilmente due motivazioni di base. La prima, risiede in una scelta funzionale alla realizzazione filmica. Nell'evoluzione delle varie sceneggiature Visconti si rese conto che nell'arduo passaggio dalla struttura letteraria

¹⁰ Ivi, 25-26.

¹¹ L. VISCONTI, *Cinema Antropomorfo*, in «Cinema», n. 173-174, 25 settembre-26 settembre 1943, 108-109.

¹² G. TOMMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958, 12.

al romanzo si rendeva necessaria una semplificazione, ottenuta anche attraverso la trasformazione in dialoghi di molti dei passaggi, che nel romanzo erano scritti in discorso indiretto, e all'eliminazione di alcuni personaggi a favore di altri. Centro e traghettatore principale di questo passaggio, doveva essere nella visione di Visconti il Principe, che avrebbe costituito il perno sul quale far ruotare tutto il film. Fabrizio, inoltre, rappresenta l'anima aristocratica più profonda e ancestrale del regista milanese. In quest'ultimo, convivono la nobiltà e la cultura di eredità paterna con le esigenze che egli aveva acquisito con gli anni di vedere realizzato nel mondo una profonda eguaglianza sociale. Nello sguardo di Fabrizio ben si coniuga quella malinconica constatazione della fine di un'epoca e dell'avanzare di quel materialismo borghese il cui sempre più avido desiderio di potere sarà nel corso del tempo a scapito dei più poveri ed emarginati. Una tematica che stava molto a cuore a Visconti.

L'esigenza affinché il cinema diventasse denuncia di temi sociali a lui molto cari si era concretizzata con la realizzazione di film come *La terra trema* tratto dai *Malavoglia* di Verga dove egli ha la geniale idea di scrivere una sceneggiatura in cui i «dialoghi li scriveva con l'aiuto degli stessi attori che gli comunicavano la maniera più vera di quanto avrebbero espresso nella vita quei sentimenti che egli andava proponendo loro per lo sviluppo della storia»¹³ Anche la didascalia del film afferma:

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

Una dichiarazione di intenti che esprime una precisa volontà politica di porre veramente al centro dell'attenzione precise categorie messe generalmente ai margini della società.

A me lettore lombardo abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana, il mondo primitivo e gigantesco dei pescatori di Acì Trezza e dei pastori di Marineo era sempre apparso sollevato in un tono immaginoso e violento di epopea: ai miei occhi lombardi [...] la Sicilia di Verga era apparsa davvero l'isola di Ulisse, un'isola di avventure e di fervide passioni situata immobile e fiera contro i marosi del Mar Ionio.¹⁴

Nel film inoltre Visconti realizza e concretizza il suo costante interesse per le problematiche connesse alla questione meridionale espressa anche e soprattutto nel film *Rocco e i suoi fratelli*.

Io ho voluto ascoltare la voce più profonda che viene dalla realtà meridionale: vale a dire quella d'una civiltà che, mentre non hanno avuto che briciole del grande festino del cosiddetto miracolo economico italiano, attendono ancora di uscire dal chiuso di un isolamento morale e spirituale che è tuttora fondato sul pregiudizio tipicamente italiano ,che tiene il Mezzogiorno in condizioni di inferiorità rispetto al resto della nazione.¹⁵

Nel *Gattopardo*, quindi, Visconti usa lo sguardo di rassegnato disprezzo del Principe per esprimere anche il suo profondo dissenso per quell'incapacità che avuto la Storia di cogliere gli elementi innovativi che il Risorgimento poteva apportare alla società italiana. Ma c'è anche un'anticipazione del profondo senso di morte e di disfaccimento e di una

¹³ F. ROSI, *Introduzione*, in L. VISCONTI, *La terra trema*, Bologna, Cappelli, 1977.

¹⁴ L. VISCONTI, *Tradizione ed invenzione*, in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, Milano, Guarnati, 1941, 78-79.

¹⁵ *Visconti: il cinema*, catalogo critico, a cura di A. Ferrero, Modena, 1977.

malinconica incapacità a capire il senso della vita. Mettere al centro lo sguardo del Principe ha anche un altro e ancora più profondo significato. Rendere protagonista del film un singolo individuo esprime la profonda consapevolezza che la Storia non sia altro che la somma di scelte continue di ogni singolo essere umano.

È così per l'aristocratico Fabrizio che sceglie per un malinconico ma anche volontario 'cupio dissolvi' di assistere al declino e al continuo disfacimento della sua classe.

[...] Il povero Principe Fabrizio viveva in perpetuo scontento [...] e stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività e nessuna voglia di porvi riparo.¹⁶

È così per Sedara che sceglie la logica dell'inganno e dell'affarismo. È così per il trasformista Tancredi che sfrutta la sua intelligenza e la sua scaltrezza per un ambizioso desiderio di potere. Ed è così anche per Angelica, emblema della bellezza perduta piegata per fini amorali. Si è sempre discusso sul perché Visconti abbia preferito eliminare nella sceneggiatura il capitolo settimo e ottavo in cui si descrive la morte del Principe e la vecchiaia delle sorelle e dedicare molto spazio al ballo in casa Ponteleone. Il motivo è la circolare chiusura temporale che l'immagine del ballo rimanda allo spettatore. Il ballo rappresenta l'unione sincronica di tutti tempi dell'essere umano.

Il Tempo perduto, il Tempo dell'azione, il Tempo del sogno, delle speranze e attese puntualmente disilluse dalla Storia. Il Tempo che ritorna per l'uomo inesorabile. Quella che avrebbe dovuto essere una semplice trasposizione cinematografica diventa così nella visione del regista qualcosa d'altro. Una considerazione quasi filosofica dell'errare e del continuo e inevitabile perdersi dell'uomo. Il film termina con un uomo che si perde nel buio della notte. Quell'uomo è Salina ma siamo anche noi, alla ricerca del significato della nostra vita e al quale spesso la Storia non sa e non vuole rispondere. Attraverso gli occhi del Principe si assiste all'epilogo di secoli di aristocrazia, anni di lotte risorgimentali e mesi di lotte politiche pro e contro all'annessione al Regno di Italia. Visconti, spesso, nei suoi film analizza i comportamenti dei singoli individui rispetto agli eventi della Storia studiandone i comportamenti, le parole e le ipocrisie. Guardare alla Storia per guardare all'individuo è questo il desiderio profondo del regista in tutti i suoi film e soprattutto ne *Il Gattopardo*.

Ma *Il Gattopardo* di Visconti è soprattutto uso sapiente dell'immagine come unica referente, capace di dare veramente espressione ai sentimenti più reconditi dell'uomo. Visconti nella suddetta intervista ad Antonio Trombadori rispondendo alla scelta di avere eliminato nel film alcune parti del romanzo ed averne amplificato altre come il ballo si rifà sempre alla potenza simbolica del mezzo cinematografico:

Ecco che qui il problema del vero rapporto tra cinema e narrativa, tra il film e l'opera già compiuta. Io ho sentito che tutto ciò che nel romanzo si sviluppa oltre il nesso 1861-1862 potevo anticiparlo e bloccarlo grazie al linguaggio del cinema, esattamente in quell'arco di tempo, ricorrendo ad una forzatura espressiva, ad una dilatazione iperbolica dei tempi del ballo in casa Ponteleone; non tanto nel senso di una loro modificazione rispetto al testo scritto, quanto di tutto ciò che quelle pagine contengono di simbolico e di riassuntivo dei diversi conflitti, dei diversi valori e delle diverse prospettive possibili della vicenda narrata.¹⁷

A conferma di questo si può notare come nei suoi film spesso lo specchio funge da amplificatore dell'immagine cinematografica. In *Bellissima* la protagonista, interpretata da Anna Magnani, fa un monologo davanti ad uno specchio in cui parlando della professione dell'attore si chiede "Ma in fondo che cosa è recitare?". Ne *La terra trema* i protagonisti

¹⁶ G. TOMMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, 13.

¹⁷ A. TROMBADORI, *Dialogo con Visconti*, in "Il film "Il Gattopardo" e...", 26.

Ntoni e Cola si parlano prima della fuga di quest'ultimo davanti ad uno specchio illuminato da una candela. Ne *Il Gattopardo* la sequenza più importante è quella che avviene nel bagno di Villa Salina. Mentre Burt Lancaster si sta radendo si guarda in uno specchio e improvvisamente in esso appare il volto riflesso del nipote Tancredi. Quest'ultimo, in questo momento, rappresenta la parte complementare del Principe, espressione di quella giovinezza di cui Fabrizio sente la mancanza e, soprattutto, è un simbolo dell'arrivismo di un nuovo ceto sociale che avanza connotato di valori completamente diversi da quelli rappresentati dal Principe. Lo specchio quindi che simbolicamente espande allarga e amplifica il dialogo tra la macchina da presa e lo spettatore. Anche nella scena del ballo lo specchio diventa un altro personaggio del film e rimanda l'universo umano contraddittorio e antiquato del mondo aristocratico presente alla festa, ma fa da contorno anche al dialogo tra Angelica e Concetta, che discutono davanti ad esso della vita e dell'amore. Ma lo specchio diventa fondamentale nella scena in cui il principe entra nel bagno durante la festa. La musica si interrompe. Il Principe si guarda allo specchio. Una lacrima scende sul suo volto, l'immagine riflessa gli rimanda quello che lui teme. La fine è vicina quella della sua vita e di un'epoca.¹⁸

Ne *Il Gattopardo* Visconti fa un ampio uso della profondità di campo. Ne è un esempio, la sequenza del dialogo tra il Principe e Chevalley, quando quest'ultimo gli fa la proposta di far parte del nuovo Regno di Italia. Burt Lancaster si alza mentre l'altro resta seduto, e sovrastandolo con la sua statura, riempie per intero l'immagine. Questo contrasto tra i due è un contrasto simbolico ovviamente. Gli aristocratici valori del Principe saranno messi in ombra nel futuro da quelli minuscoli di una nuova e mediocre borghesia rappresentati dal 'piccolo' Chevalley. In tutta la sequenza emerge 'la statura' storica pur contraddittoria del Principe, emblema di un'epoca al tramonto di cui espressione emblematica è il linguaggio che adopera per descrivere la sua classe sociale. «Noi fummo i Gattopardi i leoni. Chi ci sostituirà saranno gli sciacalli e tutti leoni gattopardi sciacalli e pecore continueranno a credersi il sale della terra...» afferma il Principe nel film con malinconia e lo sguardo sorpreso di Chevalley rivela la sua incapacità a capire un universo quello meridionale completamente lontano dal suo.

Visconti in questo film utilizza appieno tutti i mezzi che il cinema gli offre come analizzato precedentemente, ma adattandoli alla decadente visione dell'esistenza che da questo momento sarà alla base della sua arte. *Il Gattopardo*, infatti, ha una grande importanza nella storia artistica di Visconti in quanto da una parte ne conserva gli elementi fondamentali come il legame con la letteratura, la costruzione dei personaggi l'attenzione alla ricostruzione storica e nello stesso tempo costituisce un approdo alla seconda parte della sua cinematografia di cui il ballo finale ne è l'emblema più evidente. La visione malinconica dell'esistenza, vista nel suo inevitabile declino, la morte come possibile soluzione all'inspiegabile senso della vita, l'aristocratico senso di rifiuto di ogni volgarità e soprattutto la famiglia patriarcale vista come ultimo baluardo di valori. La famiglia è un tema fondamentale nei suoi film. Rappresenta la memoria quella del passato a cui ritornare come in *Rocco e i suoi fratelli*. La consapevolezza delle proprie origini attraversata dalla malinconica certezza dell'imminente fine nel *Il Gattopardo*. Essa è anche memoria matrigna in *Vaghe Stelle dell'Orsa*, in cui l'appartenenza familiare si carica dei rancori e delle ipocrisie tipiche della vita di provincia. Il senso della famiglia che si sgretola descritto in *Gruppo di famiglia in un interno*, in cui il processo di trasformazione evidenziato nel film *Bellissima* arriva al suo apice, e in cui il regista sembra lanciare la sua condanna alla incomunicabilità presente nella società contemporanea incapace di preservare i valori più

¹⁸ Cfr. L. MICCICHÈ, *Il Principe e il Conte*, Napoli, Electa, 1986.

profondi della famiglia in favore di un isolamento e un individualismo estremo. A livello simbolico, in questa famiglia si contrappongono le figure delle giovani generazioni che sono incapaci di portare avanti quei valori e sono anche il triste emblema del tempo che passa e della provvisorietà della vita umana rappresentato ad esempio, proprio dal personaggio di Tancredi del Gattopardo.

Visconti ha quindi, in questo film, il forte e ossessivo desiderio di raccontare usando tutte le immagini possibili e variando le tecniche di ripresa. Né è prova evidente la sequenza in cui si descrive l'inseguimento di Tancredi ed Angelica nelle stanze della villa di Donnafugata, dove avviene una sorta di danza delle immagini in cui i due amanti si rincorrono e dove è evidente la maestria tecnica e il senso estetico di Visconti. La scena è formata da 21 inquadrature basate su un intreccio visivo di spazi costituito dalle assenze e dalle comparse dei due personaggi, con lo scopo di mettere in evidenza enormi luoghi impolverati carichi di storia dove gli avi annoiati si aggiravano e dove nel contrasto emerge il desiderio represso dei due giovani.

Attraverso il gioco delle inquadrature e degli spazi labirintici in cui la macchina da presa insegue i due protagonisti, Visconti riesce inoltre a creare uno spazio nuovo, diverso, quello misterioso e affascinante che solo il cinema può creare.

A questo punto siamo di fronte ad altro. Visconti trasponendo il romanzo si rende conto che quest'ultimo gli offre l'occasione per amplificare il suo sguardo cinematografico. Ed anche se vi sono molti punti della sceneggiatura in cui nell'accurata scelta dei dialoghi si manifesta un profondo rispetto del testo, come, ad esempio, nel dialogo della scena 27 che si svolge nel bagno nella Villa di Donnafugata dove padre Pirrone parla al Principe dell'amore della figlia Concetta per Tancredi. Ma in questa apparente rispetto della sceneggiatura si nascondono nella realizzazione del film molti tradimenti. Quest'ultimi funzionali non solo alla messa in scena del film ma anche frutto di un particolare concezione che Visconti aveva della ricreazione filmica. Abbiamo accennato in precedenza come *Il Gattopardo* non sia la prima opera letteraria dal quale Visconti trae un film. Fino al 1963, anno di uscita del film, oltre alla *La terra trema* ispirato ai *Malavoglia* di Verga e *Senso* tratto dal racconto di Arrigo Boito del 1954, aveva anche realizzato *Ossessione* tratto dal *Postino suona sempre 2 volte* di James Cain del 1943. In questi film i romanzi sono per Visconti solo dei canovacci da rimaneggiare e da cui prendere ispirazione per poi stravolgere a proprio uso dandogli nuovi valori e significati.

Ne *Il Gattopardo* il tradimento è più sottile, meno evidente nella sceneggiatura, quindi nella scrittura filmica, e palese e forte nella realizzazione cinematografica. Un esempio di questo è la ricostruzione degli ambienti. Nel romanzo, infatti, Lampedusa fa muovere i personaggi in luoghi in cui è evidente un senso forte di triste decadenza. Ne è un esempio la descrizione del giardino della villa:

[...] Discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso com'era questo tra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato da monticciuoli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sul terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi.¹⁹

Visconti vuole invece, da aristocratico qual era ridare a quegli stessi ambienti fasto e magnificenza. Il film è diventato famoso, infatti, per l'eccezionalità dei costi dovuti ad un impegno assoluto nella ricerca del particolare e nella raffinata scelta dei costumi e dell'ambientazione. Per un autore come Visconti che voleva sfruttare a pieno tutte le possibilità visive offerte dal cinema la messa in scena e l'ambientazione ricoprivano un

¹⁹ G. TOMMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo...*, 13.

ruolo fondamentale. In questo film in maniera particolare risulta evidente il rapporto tra un eccesso naturalistico della rappresentazione e l'uso fittizio del materiale cinematografico. Nel *Gattopardo* lo spazio falso dello schermo diventa per così dire 'vero' attraverso un'accurata riproduzione verosimile dello spazio stesso. Il criterio che segue nell'ambientazione dei suoi film è sempre stato quello fin dal periodo neorealistico di intrecciare realtà e ricostruzione confondendo le parti e, soprattutto, nella scelta delle ambientazioni è influenzato dalla sua grande esperienza come regista e scenografo teatrale del melodramma ottocentesco molto evidente anche nel film *Senso*.

[...] la realtà bruta è in *Senso* ,sempre mediata dalla necessità di ricostruire spettacolarmente il passato, di intervenire direttamente sul reale ,naturale o artificiale ,per adattarlo alle esigenze del testo. La cinecamera, a differenza che nei film «neorealistici» *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*, non può cogliere la realtà immediata, dove in certa misura scoprire l'autentico nel fittizio ,il realismo nella finzione. Per questo l'apporto dei collaboratori di Visconti, gli operatori ,i costumisti, gli scenografi e prima di tutto gli attori, assume in senso una funzione determinante: ogni incertezza o errore può far crollare d' un sol colpo la situazione drammaturgica, rivelandone la falsità spettacolare.²⁰

Il voler usare il cinema quindi come strumento per realizzare una efficace 'verità' parte dalla ricostruzione stessa della città di Palermo ,sede della presa della città da parte dei Garibaldini. Nella sceneggiatura Suso Cecchi D'Amico aveva progettato una sequenza semplice ipotizzando un vicolo bloccato da una barricata e un gran polverone dietro il quale lo spettatore potesse intuire l'attacco dei Garibaldini. Ma quando si passò alla realizzazione Visconti decise di far costruire quattro set diversi, aprendo quattro cantieri per realizzare la pavimentazione delle strade e delle piazze ed eliminando tutti gli elementi moderni come fili del telefono e antenne televisive. Inoltre per quanto riguarda i costumi, quando Visconti realizzò i vestiti dei Mille di Garibaldi dovette risolvere il problema che essi non erano un esercito regolare e quindi le loro camicie erano da civili che poi ciascuno aveva provveduto a far tingere in proprio quando si era arruolato . La soluzione fu di farle intingere nel tè in modo da ricreare il colore originale. Tutto questo rivela l' 'ossessione', per citare una sua opera ,di Visconti per il cinema come unica e possibile rappresentazione del reale. In questa sua 'ossessione' per il dettaglio e per la ricostruzione storica, Visconti è paragonabile ad un altro grande regista Kubrick nella sua trasposizione cinematografica nel 1975 del romanzo *The Luck of Barry Lyndon* di William Makepeace Thackeray. Ed proprio qui sul set cinematografico che avviene quella ricostruzione della Storia di cui accennavamo all' inizio e a cui Visconti anelava. E non solo come si è spesso detto per dare spettacolarità al film ma anche per riportare l'arte del cinema in primo piano, l'unico linguaggio che secondo lui può svelare in maniera più forte quello che la parola nasconde o semplifica.

[...] Fin dai tempi di *Ossessione* [...] la dilatazione dei tempi narrativi per consentire l'accumulazione degli elementi appunto « ossessivi » costituì non soltanto una cifra stilistica del cinema di Visconti, ma anche e soprattutto un modo di vedere e rappresentare il reale nell' intensità delle sue varie manifestazioni ; ed era questa intensità a fornire i dati per il giudizio critico, a indirizzare lo spettatore, progressivamente coinvolto nell' ineluttabilità degli accadimenti ,tanto all' analisi dei fatti quanto alla loro interpretazione.²¹

Molti critici hanno considerato *Il Gattopardo* un'opera di transizione del regista milanese, il passaggio a una fase più intimista di cui sono espressione film come *Morte a Venezia*, *Ludwig*, *l' Innocente*, o *Gruppo di famiglia in un interno*.

²⁰ G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 1981, 308.

²¹ G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., 437.

Personalmente questa ritengo sia l'opera invece della sua piena appropriazione del linguaggio cinematografico e della sua intrinseca forza simbolica. Il film da sempre è fonte di dibattito perché quello che forse più di tutti svela il rapporto complesso che c'è tra il cinema e la letteratura. Un rapporto non facile per la diversità della forma espressiva usata ma che nella sinergia fortunatamente può portare alla creazione di capolavori come questo che rimarranno a lungo nella memoria collettiva.