

MICHELA COSTANTINO

*Il cinema interpreta la letteratura. Visconti e lo sguardo del Principe*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MICHELA COSTANTINO

*Il cinema interpreta la letteratura. Visconti e lo sguardo del Principe*

*Si propongono alcune riflessioni sui rapporti tra il testo letterario e la sua messa in scena cinematografica, in particolare tra Il Gattopardo (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e l'omonimo film (1963) di Luchino Visconti, con attenzione, soprattutto sul versante didattico, all'orizzonte interpretativo del regista. Considerando il rapporto intenso di Visconti con la letteratura, Il Gattopardo appare singolare nella filmografia viscontiana, non per le scelte fortemente selettive e per le modifiche nella struttura e nella durata degli eventi rispetto al testo letterario, ma perché come in nessun altro suo film, il regista assume il punto di vista del protagonista letterario, Don Fabrizio Principe di Salina, con il quale sembra identificarsi totalmente, distanziandosi dall'iniziale progetto cinematografico.*

Considerando il tema delle relazioni tra testo letterario e messa in scena cinematografica, vorrei proporre delle riflessioni su Luchino Visconti - un autore che ha avuto un rapporto costante e profondo con la letteratura e le altre arti - con attenzione all'orizzonte interpretativo, soprattutto in vista del recente avvio del progetto «Compita»<sup>1</sup> promosso dalle Università e dal Miur sulle competenze di italiano nel secondo biennio e nell'ultimo anno delle scuole secondarie di II grado, ben lungi, pertanto, dalla prospettiva dell'utilizzazione del cinema come sussidio didattico dei saperi disciplinari con funzione puramente contenutistica e illustrativa.

Sul cinema pesa ancora, non solo implicitamente, tale luogo comune. Il cinema è ormai entrato nella progettazione e nella didattica ordinaria delle scuole di ogni ordine e grado; è pertanto opportuno che ne venga riconosciuta e valorizzata, nell'ambito delle discipline linguistico-letterarie, come di altre discipline, sia la specificità espressiva e retorica sia la dignità delle interpretazioni. Con il suo ininterrotto rapporto dialogico ed ermeneutico con le opere letterarie e i loro autori, il cinema contribuisce ad accrescere negli studenti, e non solo, la coscienza della complessità dei processi interpretativi e a promuovere gli spazi del sapere critico.

Complesso è il rapporto del cinema con la letteratura, soprattutto quando si intreccia anche con altre forme espressive, come in Visconti che ha praticato le arti dello spettacolo in tutta la loro ampiezza - dal cinema al teatro, dalla lirica al balletto - e ha riversato nelle sue opere cinematografiche non solo la sua ricca e profonda esperienza di lettore di testi letterari italiani e stranieri, a cui ha attinto direttamente o indirettamente,<sup>2</sup> ma il suo intero universo culturale, integrando mirabilmente letteratura, musica, pittura, arti dello spettacolo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Promosso dagli Italianisti e dal Miur - Direzione Generale per gli Ordinamenti e l'Autonomia scolastica, «Compita» è un progetto integrato di ricerca, formazione e sperimentazione avviato nell'a.s. 2012-13 in circa cinquanta scuole secondarie di II grado del territorio nazionale, con la prospettiva di coinvolgere anche le scuole europee.

<sup>2</sup> Nella filmografia di Visconti non mancano opere, alla cui origine vi sono più ispirazioni letterarie, alcune esplicite e dichiarate, altre più nascoste. È il caso di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), per il quale il regista si è ispirato non solo al testo *Il ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori, ma anche in modo più occulto ad altre fonti come *L'idiota* di Fëdor Dostoevskij, *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann, *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller ed ancora a *I Malavoglia* di Giovanni Verga.

<sup>3</sup> Nel film *Senso* (1954), dall'omonimo racconto di Camillo Boito, Visconti mette in scena una ricca polifonia espressiva rappresentando con grande intensità gli stati d'animo dei personaggi e i tempi narrativi della vicenda anche attraverso la musica di Bruckner usata liberamente in chiave tematico - diegetica ed elaborando un orizzonte scenografico che richiama, a livello compositivo e cromatico, le espressioni pittoriche di Fattori, Hayez, Signorini, Lega, Abbati. In *Morte a Venezia* (1971), ispirato all'omonimo racconto del 1911 di Thomas Mann che viene riletto anche alla luce delle successive opere manniane, è fondamentale l'apporto della struggente musica di Gustav Mahler, utilizzata in chiave diegetico - espressiva, non come commento musicale sovrapposto.

Le mie riflessioni riguarderanno *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e l'omonimo film (1963) di Visconti,<sup>4</sup> frequentemente proposti nelle scuole soprattutto di recente in occasione dei 150 anni dell'Unità nazionale, e mi soffermerò in particolare su alcune scene.

Immediato è l'interesse per il romanzo da parte di Visconti. Affascinato dall'intreccio dei fili dell'*intimità* e della *storia* (come direbbe Francesco Orlando), dalla sintesi tra il realismo verghiano e il flusso della memoria proustiana,<sup>5</sup> già nell'autunno del 1961 il regista realizza i primi sopralluoghi palermitani per il film e forse intende preannunciare questo suo impegno in una inquadratura dell'episodio *Il lavoro* (1962),<sup>6</sup> in cui ci lascia intravedere una copia in tedesco de *Il Gattopardo*.

*I temi e problemi storici, politici, sociali*, come la conquista garibaldina del Regno delle Due Sicilie, la nascita e i primi sviluppi del Regno d'Italia, il trasformismo e l'opportunismo delle nuove classi dirigenti, l'ascesa della nuova rampante rapace borghesia terriera, il cinismo politico, nel romanzo e nel film, *si intrecciano con le ragioni e i problemi psicologici e critici dell'esistenza*: lo scetticismo sulle possibilità di cambiamento, il crepuscolo degli ultimi riti aristocratici, la sensualità che pervade ogni cosa, il senso della solitudine, della decadenza e del disfacimento, il presagio e la malinconia della fine, sentimenti magistralmente rappresentati dal Principe di Salina, Don Fabrizio, con cui Visconti sembra identificarsi totalmente.

Tanti *i fili della storia e dell'esistenza* che nel film, in particolare nel macroepisodio del ballo - più che in altre parti - si integrano e si fondono felicemente, senza gerarchie, in un movimento circolare, potenziato dalla musica, esprimendo uno dei vertici, per organicità formale e strutturale, non solo del film, ma dell'intera opera di Visconti.<sup>7</sup>

Anche in altri grandi autori come Pier Paolo Pasolini, i fratelli Paolo e Vittorio Taviani, Stanley Kubrick, Mario Martone non è facile considerare il rapporto con la letteratura separatamente dall'intreccio mirabile con altre forme artistiche, espressive, comunicative: arti figurative, musica, memoria storica.

<sup>4</sup> Il romanzo, un 'caso' letterario, fu pubblicato postumo dall'editore Feltrinelli, su suggerimento di Bassani, dopo il rifiuto di altre case editrici. Primo *best seller* italiano, divise la critica letteraria suscitando grandi interessi per la lucida analisi storica e per la qualità letteraria (si pensi a Eugenio Montale e a coloro che lo portarono al Premio Strega) e forti riserve (si pensi comunque a quanti lo considerarono un buon libro di intrattenimento).

Anche sul film si scatenarono polemiche acerbe, specialmente negli ambienti della sinistra, per la prospettiva considerata decadente e conservatrice e per l'identificazione del regista con il protagonista.

<sup>5</sup> «Sarebbe la mia ambizione più sentita quella di aver fatto ricordare in Tancredi e Angelica la notte del ballo in casa Ponteleone, Odette e Swann; e in Don Calogero Sedara nei suoi rapporti coi contadini e nella notte del plebiscito, Mastro Don Gesualdo», A. TROMBADORI, *Dialogo con Visconti*, in S. Cecchi D'Amico (a cura di), *Il film 'Il Gattopardo' e la regia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli, 1963.

<sup>6</sup> *Il lavoro*, in cui Visconti si ispira alla novella *Au bord du lit* di Guy de Maupassant, è uno dei quattro episodi del film *Boccaccio '70*. Gli altri episodi sono *Le tentazioni del dottor Antonio* di Federico Fellini, *Renzo e Luciana* di Mario Monicelli e *La ruffa* di Vittorio De Sica.

<sup>7</sup> Cfr. A. CAMILLERI, *Sperimentalismo. Il comico, il giallo, le cose vastose*, in M. Costantino (a cura di), *Cinema e letteratura, Incontri con gli autori*, Milano, Franco Angeli, 2008, 28-51. Andrea Camilleri, intervistato sulle relazioni tra letteratura e cinema e in particolare sulla diversità tra un'opera narrativa e la sua trasposizione cinematografica, risponde che quando leggiamo la pagina scritta abbiamo un'estrema libertà immaginativa, un'enorme potenzialità mitopoietica e simbolica che, al contrario, non abbiamo più quando guardiamo scorrere sullo schermo le immagini filmiche predeterminate e vincolanti. Ogni scelta è stata già fatta da altri. Una buona sceneggiatura, aggiunge Camilleri, è quella che limita al massimo questo decadimento della facoltà di immaginare. Ma è cosa rarissima, è un prodigio che soltanto a pochi, grandissimi registi è accaduto: a Luchino Visconti, ad esempio, nel *Gattopardo*; nella famosa sequenza del ballo il regista è riuscito a far confluire e ad agglutinare, sublimandoli, gli scambi emotivi, le riflessioni, le sensazioni, i rapporti tra i personaggi, descritti e analizzati da Tomasi di Lampedusa in moltissime pagine del romanzo. L'immagine filmica non può infatti limitarsi semplicemente a fotografare, ad illustrare ciò che si dice o accade in una pagina scritta. «Nel ballo famoso del *Gattopardo* c'è tutto», *ivi*, 39.

Nella grande sequenza del ballo, il regista raccogliendo e muovendo organicamente i *fili* dell'intero film rappresenta con pienezza espressiva la specularità narcisistica tra il Principe e il nipote Tancredi, l'ambiguità dei sentimenti tra il Principe stesso e Angelica, l'amara frustrazione sentimentale di Concetta, l'opportunismo cinico di Tancredi che dopo la divisa garibaldina indossa l'uniforme dell'esercito regio, senza estraneità al sodalizio della nuova borghesia e della vecchia aristocrazia con il colonnello Pallavicino (vincitore di Garibaldi ad Aspromonte), la solitudine del Principe tra gli uomini della propria classe aristocratica al tramonto, il suo contegno distante dalla volgarità di chi si sente rassicurato dal 'nuovo' ordine garantito dal plotone di esecuzione, la sua residua vitalità e, insieme, la sua crescente pulsione di morte.

Come per altre fonti letterarie a cui si è ispirato, Visconti interpreta, rielabora il testo di Lampedusa operando scelte selettive con espansioni, condensazioni, spostamenti, variazioni;<sup>8</sup> procede alla eliminazione di quasi tutta la Parte quinta<sup>9</sup> (Arrivo di Padre Pirrone a San Cono) e delle intere Parti settima (Morte del Principe) e ottava (Fine di tutto), la cui gravidanza, il cui senso e significato ritornano comunque nel film. Diverso è l'*incipit*, diversa è la chiusura rispetto all'opera letteraria.

Per rappresentare nel linguaggio filmico - attraverso le immagini, i dialoghi, i silenzi, attraverso le innumerevoli possibilità del montaggio - il flusso del tempo e del *monologo interiore* del romanzo, Visconti contrae i tempi delle vicende narrate da Lampedusa ed espande i tempi di alcuni episodi. Sorprendono infatti la diversa ampiezza e il diverso peso - rispetto alla Parte sesta del romanzo - dell'episodio del ballo<sup>10</sup> che nel racconto cinematografico si dilata in una macrosequenza impregnata del senso profondo della decadenza e della morte.

Nel libro gli eventi si sviluppano per cinquant'anni, dal maggio del 1860 al maggio 1910; una data precede ognuna delle otto Parti di cui esso è costituito. Nel film invece le vicende hanno una durata relativamente breve, dal 1860 al 1862, come il periodo che intercorre tra la Parte prima e la Parte sesta del romanzo.

A tale proposito vorrei ricordare i grandi collaboratori, maestri nei loro ambiti, di cui si è avvalso Luchino Visconti nelle sue opere cinematografiche. Nella realizzazione del *Gattopardo* sono intervenuti per la sceneggiatura, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa; per il montaggio, Mario Serandrei; per la fotografia, Giuseppe Rotunno; per la scenografia, Mario Garbuglia; per i costumi, Piero Tosi; per la musica, Nino Rota (e un valzer inedito di G. Verdi); per la produzione, Goffredo Lombardo (per Titanus).

<sup>8</sup> Nell'adattamento, che è un processo di trascrizione intersemiotica, il passaggio dal testo letterario al film comporta, ovviamente, a seconda delle scelte registiche, rielaborazioni reinvenzioni più o meno rilevanti del testo di partenza, nell'orizzonte diegetico (ad esempio con aggiunte, espansioni, sottrazioni, etc...), nelle articolazioni narrative e in altri livelli. Ciò, indipendentemente dal fatto che la stessa natura audiovisiva del film - con i tanti codici espressivi di cui si avvale, l'immagine, la parola, la musica, la luce, il colore... - impone spesso al regista di aggiungere nuovi elementi, per quanto riguarda i personaggi (ad esempio, l'abbigliamento che nel testo letterario può non essere descritto), gli ambienti, i dialoghi, etc.

<sup>9</sup> Il romanzo è articolato in parti, non in capitoli. Cfr. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, [1958], Milano, Feltrinelli, 1989 (Edizione conforme al manoscritto del 1957), nella cui premessa Gioacchino Lanza Tomasi scrive: «Adotto la dizione parti, anziché capitoli, perché così con proprietà si espresse l'autore nell'indice analitico posto a compimento del manoscritto 'completo'; ogni sezione del *Gattopardo* è infatti propriamente una parte, cioè la trattazione da una angolazione diversa, ed in se stessa compiuta, della condizione siciliana».

<sup>10</sup> Cfr. L. MICCICHÈ, *Il Principe e il Conte*, in Id. (a cura di), *Il Gattopardo*, Napoli, Electa, 1996, 9-27: 9. «Si pensi al diverso peso che l'episodio del ballo ha nell'economia del racconto letterario (dove occupa meno di un decimo delle pagine) e in quella del racconto cinematografico (dove conta ben 178 delle 725 inquadrature del film e occupa quasi un quarto del *running time*)».

La narrazione cinematografica di Visconti si articola, fundamentalmente, in un *prologo*, quattro movimenti - Villa Salina; incontro a Donnafugata e contratto di matrimonio; amori e politica a Donnafugata; il gran ballo - e un *epilogo*.<sup>11</sup> L'invocazione di Don Fabrizio alla stella Venere, mentre sta tornando a casa a piedi dopo la festa da ballo, chiude la Parte sesta del romanzo ed avvia la chiusura del film.

### *Nella biblioteca di Don Diego*

Volendo esemplificare una delle modalità con cui Visconti rielabora il romanzo, possiamo considerare il procedimento di espansione messo in opera per trasporre la scena in cui il Principe di Salina, durante il ballo a Palazzo Ponteleone, si apparta, in cerca di tranquillità, nella biblioteca di Don Diego.<sup>12</sup>

È opportuno riflettere sul fatto che un procedimento di espansione filmica viene adottato per privilegiare momenti narrativi considerati come situazioni chiave o come snodi diegetici. Così come nel procedimento di sottrazione, eliminare una parte significa dare maggior significato ad altre parti. L'adattamento cinematografico, attraverso questi ed altri interventi, privilegiando alcuni aspetti del testo letterario, ne propone anche una lettura, una interpretazione.

Visconti interpreta le pagine dedicate alla scena nella biblioteca di Don Diego in relazione all'intera opera letteraria, anche alle Parti 'eliminate' nel suo film, come la Parte VII; ad esempio, raccoglie durante la lettura del romanzo le indicazioni, i cenni, le espressioni sul senso della fine o sulla reciproca ambiguità dei sentimenti tra il Principe e la desiderabile Angelica, la cui seduzione agisce in profondità anche sul Principe stesso. Ne riportiamo alcuni.

Forse solo Tancredi per un attimo aveva compreso quando gli aveva detto con la sua ritrosa ironia: 'Tu, zione corteggi la morte'. Adesso il corteggiamento era finito: *la bella* aveva detto il suo sì.<sup>13</sup>

Tancredi aveva assaporato quel gusto di fragole e panna che a lui sarebbe rimasto sempre ignoto.<sup>14</sup>

Dalla scollatura di Angelica saliva [...] un aroma di pelle giovane e liscia. Alla memoria di lui risalì una frase di Tumeo: le sue lenzuola devono avere l'odore del paradiso.<sup>15</sup>

Quel ballo dai Ponteleone Angelica aveva odorato come un fiore tra le sue braccia.<sup>16</sup>

Il regista sviluppa queste ed altre simili indicazioni e costruisce autonomamente una 'piccola storia', incastonandola all'interno dell'episodio del ballo.

Con la sua stanchezza fisica ed ancor più esistenziale, consapevole della inevitabile e già avviata dissoluzione del suo mondo, il Principe di Salina, durante il ballo, cerca un luogo dove poter sedere tranquillo, lontano dagli altri, lontano dalla volgare logica economica di Don Calogero Sedara, dal colonnello Pallavicino con cui solidarizzano i vecchi nobili e i nuovi ricchi.

<sup>11</sup> Cfr. L. MICCICHÈ, *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2002, 46.

<sup>12</sup> Cfr. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo...*, Parte quarta, 202-204.

<sup>13</sup> Ivi, Parte settima, 216 (corsivo nostro); cfr. anche 221.

<sup>14</sup> Ivi, Parte terza, 119.

<sup>15</sup> Ivi, Parte quarta, 204; cfr. anche Parte terza, 116.

<sup>16</sup> Ivi, Parte settima, 222.

Entrato nella biblioteca di Don Diego, beve un bicchiere di acqua; il suo volto sembra turbarsi per qualcosa che sta scorgendo davanti a sé. Beve ancora, si siede, stanco, su un divano, si deterge il sudore dalla fronte, poi volge lo sguardo sul dipinto affisso alla parete che gli sta davanti: *La morte del giusto* di Greuze.<sup>17</sup> Indossa un paio di occhialini e si avvicina al quadro, contemplandolo: la macchina da presa indugia sul dipinto e lo percorre per tutta la sua estensione: un vegliardo sta spirando nel suo letto, circondato da familiari afflitti, grandi e piccoli, tra cui giovani donne carine e procaci, il disordine delle cui vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore. Il Principe accende un sigaro e volge nuovamente lo sguardo verso la tela in cui avverte la premonizione della propria fine.

Il dipinto, *La morte del giusto*, scelto e così rinominato da Tomasi di Lampedusa per il suo romanzo, entra a far parte anche della sceneggiatura e della scenografia del film che ne espande il significato con numerose e diverse inquadrature.

La *funzione diegetica* che il quadro ha nelle pagine letterarie si accresce nell'opera viscontiana: l'immagine pittorica, entrando più volte, contemporaneamente, nel tessuto figurativo e narrativo del film agisce con impulso centripeto favorendo l'immersione piena nella storia: splendido esempio di interferenza tra letteratura, cinema e pittura.

In riferimento alla scena del film, Antonio Costa considerando i rapporti tra l'universo diegetico e quello pittorico (riprodotto, evocato, citato) sottolinea: «È evidente che il quadro di Jean-Baptiste Greuze, *La morte del giusto* [...] costituisce il momento di esplicitazione fin troppo didascalica del tema di morte, che percorre tutta la sequenza del ballo».<sup>18</sup>

Tante sono le tipologie di relazioni e interferenze tra queste forme espressive, su cui in tale sede non possiamo soffermarci. Ricordiamo comunque che la pittura può entrare nel cinema con finalità, modi e significati diversi, come oggetto o come modello, evocata direttamente o indirettamente, richiamata nei valori cromatici, luministici, compositivi delle inquadrature, ricostruita in *tableaux vivants*; la pittura può agire nel cinema sia sul piano compositivo sia a livello tematico con funzione diegetica, con spinte centripete o centrifughe.

Le arti figurative attraversano *Il Gattopardo* di Visconti, come gli altri suoi film, con diverse funzioni, ma il quadro di Greuze è forse l'unico che in questa opera cinematografica (ancor più che in quella letteraria) ha una incidenza diegetica. Stefania Parigi pone in rilievo che il quadro svolge la funzione che in altre parti del film è affidata allo specchio: «Lo specchio raddoppia e dilata le forme, attraverso il riflesso [...] Il quadro di Greuze trasmette il sentimento dello sfaldarsi di quelle forme: lo sguardo del Principe contempla in esso la propria morte; come uno specchio, il dipinto gli rimanda la sua immagine dolente».<sup>19</sup>

Torniamo alla scena cinematografica nella biblioteca di Don Diego. Il Principe, che nel dipinto di Greuze sta contemplando la morte, viene raggiunto da Tancredi ed Angelica. Ed ora potrà contemplare *contemporaneamente* la morte e la bellezza.

Un po' preoccupato Tancredi si rivolge allo zio: «Perché te ne stai qui solo? Ma che cosa guardi? Corteggi la morte?». Di questa espressione Don Fabrizio - nel testo

<sup>17</sup> J. B. Greuze (Tournus 1725-Parigi 1805). Importante pittore francese del secondo Settecento, nelle sue opere coniugava l'analisi della società francese con il giudizio morale. Uno dei suoi dipinti più celebri è *Le Fils ingrat* (1778?, Parigi, Museo del Louvre), che Tomasi di Lampedusa nel suo romanzo chiama *La morte del giusto*.

<sup>18</sup> A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, 315.

<sup>19</sup> S. PARIGI, *L'ambiente come sentimento*, in Miccichè (a cura di), *Il Gattopardo...*, 74-81:78.

letterario - si ricorderà prima di morire, venti anni dopo.<sup>20</sup> Il Principe si avvicina ad Angelica, le bacia la mano esprimendole ammirazione: «sei uno splendore»; e tuttavia volge nuovamente lo sguardo verso *La morte del giusto* e ne commenta il tema e i personaggi ad alta voce - tra il monologo e il dialogo con i presenti - richiamando l'attenzione sulle riparazioni da fare alla tomba di famiglia, su come potrebbe essere la propria morte, con riflessioni che nel romanzo fa in solitudine, in monologo interiore, prima del sopraggiungere dei giovani.

Significativa è l'inquadratura in cui la macchina da presa ritrae il principe tra il richiamo della morte evocato dal quadro alla sua destra e la voce di Angelica che lo chiama dal fuori campo alla sua sinistra.

*Transitando simbolicamente dalla morte alla bellezza*, Don Fabrizio si muove verso Angelica e le si siede accanto sul divano. Avviando una vera e propria scena di seduzione corrisposta da un sensuale corteggiamento, Angelica lo invita a ballare una mazurka con lei e diventa ancora più seducente dopo aver ricevuto un iniziale rifiuto; il Principe prende teneramente la mano che Angelica gli ha posato sulla spalla, la gira e la bacia nella cavità; seguono dei primi piani e mezzi primi piani con la vicinanza estrema dei due volti, con sguardi intensi, sussurri e sorrisi, con il bacio di Angelica vicino alla bocca del Principe e con evidente imbarazzo e gelosia di Tancredi, costretto a guardare fuori campo. Carico di significati è il gioco circolare degli sguardi.

Don Fabrizio promette un valzer. Quando i tre stanno per uscire dalla biblioteca (in campo medio), il regista indugia nuovamente con la macchina da presa su *La morte del giusto* di Greuze, pone il dipinto al centro dell'inquadratura, richiamando il binomio Amore-Morte, che connota il valzer immediatamente successivo di Don Fabrizio con Angelica, 'apoteosi di vita e di morte', momento culminante del macroepisodio del ballo.

Analizzata dopo la visione dell'intero film, la 'piccola storia' all'interno della biblioteca può essere utile per comprendere l'interpretazione e la rielaborazione viscontiana dell'opera di Tomasi e quindi anche della Parte sesta, in cui il ballo del principe con Angelica diviene un valzer di morte.

La 'piccola storia', in cui Visconti sviluppa anche il tema della reciproca ambigua seduzione tra Don Fabrizio e Angelica, è tutta impregnata del rapporto dialettico fra i 'fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte'.

Il Principe è attratto dalla visione della *Morte del Giusto* ed è contemporaneamente affascinato dalla bellezza di Angelica. Ma quella di Angelica è una bellezza mortale e mortifera.

Come si legge nel romanzo, la seduttività di Angelica fa sì che la morte sia «roba per gli altri», ma solo «per un attimo».<sup>21</sup> Le note del valzer gli sembrano l'arpeggio di lutto dei venti che risuona per sempre, sempre, sempre, sui campi assetati.<sup>22</sup>

La sensualità di Angelica provoca il risveglio di Eros, ma Thanatos rimane dominante, invincibile. La seduzione operata da Angelica è quella stessa della «donna intravista alla stazione di Catania, mescolata alla folla col suo vestito marrone da viaggio e i guanti di camoscio»,<sup>23</sup> che gli appare negli ultimi istanti di vita: «Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo [...] Giunta faccia a faccia con lui sollevò il

<sup>20</sup> Cfr. *supra*, n. 13.

<sup>21</sup> TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo...*, Parte sesta, 205.

<sup>22</sup> Ivi, Parte sesta, 200.

<sup>23</sup> Ivi, Parte settima, 224.

velo e così, pudica ma pronta ad essere posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari».<sup>24</sup>

In tal senso il valzer ballato da Don Fabrizio e dalla voluttuosa Angelica è anche una seduttiva danza di morte.<sup>25</sup> Tema della morte che in un crescendo esplose dopo la sequenza del ballo, a chiusura del film.

### *L'epilogo e il prologo*

Uscendo dal Palazzo Ponteleone, dopo il ballo, verso l'alba, il Principe, vestito come Giuseppe Verdi in un dipinto di Giovanni Boldini, decide di tornare a casa *da solo*, a piedi. Nel film, il suo percorso è attraversato da un sacerdote con il santo viatico per un moribondo, accompagnato da un bambino che nell'agitare il campanello non sembra divertirsi come il chierichetto del romanzo. Il Principe si inginocchia.

Alla fine di una esistenza che si sta spegnendo dentro una casa fa eco, in montaggio alternato, l'annuncio - sul piano storico - della morte dei garibaldini (degli uomini dell'esercito regio tornati con Garibaldi) fucilati dal «nuovo ordine» imposto con le armi, di cui si sentono solo gli spari mentre Calogero Sedara, così rassicurato e compiaciuto dell'ordine stabilito, sta tornando a casa in carrozza, con Tancredi e Angelica. L'ultima sequenza mostra il Principe che, invocata la stella Venere per 'un appuntamento meno effimero', lentamente scompare nell'oscurità di un vicolo.

Con un evidente mutamento rispetto alle pagine letterarie, Visconti potenzia «la valenza riassuntiva, riepilogativa e conclusiva della macrosequenza del ballo».<sup>26</sup>

Per sottolineare il tema della morte, sempre più dominante verso la fine del film, il regista opera lo spostamento, verso le sequenze finali, dell'episodio del santo viatico che nel romanzo precede il ballo e si colloca nelle pagine iniziali della Parte sesta, mentre la carrozza dei Salina va verso Palazzo Ponteleone.

Visconti non solo non ci mostra il percorso della carrozza verso il Palazzo, ma procede con una più corposa eliminazione.

Dalla partenza di Chevalley (fine della Parte quarta), venuto invano a proporre la nomina di senatore al Principe, dopo un'ampia panoramica sul paesaggio e sui contadini che lavorano la terra, mentre entra in colonna sonora la musica di un valzer, una dissolvenza incrociata ci immerge direttamente nell'immensa sala da ballo di Palazzo Ponteleone in cui vediamo entrare i Salina. Eliminata la Parte quinta del romanzo (di cui vengono utilizzati dei brani), Visconti realizza la macrosequenza del ballo pervasa dal presagio della fine, dal senso della decadenza e della morte.

«È l'episodio del ballo, questo lungo 'monologo interiore' che dà al film la sua dimensione più profonda, ne chiarisce il senso, ne illumina il significato, ne definisce, dietro l'ispirazione esplicita (Tomas), le ispirazioni implicite (Proust e Stendhal, più che Verga e Gramsci) ed enuncia definitivamente quello che ne è il tema sottilmente segreto, il Tempo».<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Ivi, Parte settima, 225.

<sup>25</sup> L. Micciché sottolinea che «quella lunga danza con la morte, in mezzo agli ultimi fantasmi di un mondo che scompare (che *deve* scomparire), è la chiave per capire tutto il 'secondo' Visconti (e per rileggere il 'primo')», cfr. MICCICHÈ, *Luchino Visconti ...*, 48.

<sup>26</sup> ID., *Il Principe e il Conte...*, 19.

<sup>27</sup> Ivi, 19. Cfr. anche R. MIRET JORBA, *Luchino Visconti / la razón y la pasión*, Barcellona, Fabregat, 1984, 133-148; R. BRIOT, *Une construction exemplaire*, in M. Esteve (a cura di), *Luchino Visconti, l'histoire et l'esthétique*,



Un tema già iscritto nell'*incipit* del film che si apre con un lento avvicinamento della macchina da presa a Villa Salina, a differenza del romanzo che parte dalla conclusione della recita quotidiana del Rosario.

Che il film sia mosso anche dalle «intermittenze del cuore», da una sorta di recupero memoriale dell'esistenza viene suggerito in maniera sfumata e non immediatamente percettibile proprio da tale diverso avvio.

Nelle intense inquadrature iniziali su cui scorrono i titoli di testa, con le note nostalgiche di Nino Rota, il senso della decadenza e della fine promana dalla ruggine del cancello chiuso, dal giardino trascurato, deserto, dalle statue e dai busti marmorei corrosi dal tempo, dai muri scoloriti e sbrecciati. Come sottolinea Lino Micciché, tutto sembra appartenere ad un orizzonte presente consumato dal tempo.

Quando la macchina da presa si avvicina alla facciata della villa, la musica si dissolve in un brusio di voci che pregano in latino. Dalle finestre aperte, con le tende mosse dal vento, si scorgono all'interno alcune persone inginocchiate: tutto sembra suggerire che l'*hic et nunc* della narrazione non sia il presente ma un tempo che non è più, tutto sembra suggerire che stia per iniziare un lungo *flashback* su un tempo passato, su storie e personaggi di un mondo lontano.

---

numero monografico di «Etudes Cinématographiques», XXVI-XXVII (1963), 126-130; L. SCHIFANO, *Le Guépard*, Parigi, Nathan, 1991, 60.