

# Il Gattopardo

*Scheda di lettura comparata tra il film di L. Visconti  
e il romanzo di G. Tomasi di Lampedusa.  
A cura di Carmine Caputo.*

*“Capita spesso, leggendo quanto viene scritto a proposito di un film che ha tratto la sua ispirazione da un romanzo d’autore, di vedere affiancare e confrontare le due opere, quasi che dovessero essere la stessa cosa. Quando, per la natura stessa dei mezzi di espressione di cui si servono, un film e un’opera letteraria non possono assolutamente essere la stessa cosa. Film e opera letteraria non possono essere la stessa cosa neppure nel caso di una narrativa realistica e naturalistica i cui temi principali hanno un certa affinità con l’espressione cinematografica. Figuriamoci **Il Gattopardo...**”*

Luchino Visconti<sup>1</sup>

Non potevano non iniziare questa lettura comparata tra il film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti e il romanzo omonimo di Lampedusa da cui è tratto senza citare questo ‘stralcio’ dal pensiero dell’autore che illumina subito la prospettiva attraverso la quale intendiamo procedere. Non sempre la trasposizione fedele di un bel romanzo diventa un bel film, e viceversa si possono trarre capolavori da racconti di seconda serie, perché la differenza del linguaggio cinematografico rispetto a quello letterario, in particolare le differenti materie dell’espressione, fanno sì che spesso l’opera del regista, più che un’interpretazione del testo, ne diventi una ri-creazione. Cercheremo allora di capire se Visconti si è mantenuto fedele al livello più profondo del romanzo, quello del contenuto, riproponendo cioè lo stesso spirito del testo letterario, e se per farlo ha dovuto talvolta tradire il livello più superficiale, quello dell’espressione. Tradimento d’altra parte indispensabile se si vuole produrre un film, rispettandone i codici interni e regole dovute alla sua natura tecnica, e non una semplice correlazione di immagini ispirate dal testo.

Per compiere tale lettura ci soffermeremo sulla struttura narrativa, sulla storia vera e propria, che ha subito per mano di Visconti e degli altri sceneggiatori alcune varianti di rilievo, per poi calarci nell’ambito più propriamente comunicativo, cercando, attraverso alcuni esempi, di cogliere l’originalità del lavoro visconteo e la sua fedeltà, o meno, rispetto al testo di Lampedusa. La prima parte ci vedrà soffermarci nella scomposizione in sequenze della struttura filmica, accompagnata da puntuali commenti che ne individuino eventuali discordanze rispetto al ‘canovaccio’ del romanzo. Nella seconda ci occuperemo più accuratamente di alcuni momenti e personaggi, attraverso una prospettiva che consideri stavolta ‘il discorso’ cinematografico e quella letterario.

### **1. Strutture narrative a confronto**

Il film di Visconti può essere considerato, usando la terminologia di alcuni testi<sup>2</sup>, un regime di narrazione forte. Le situazioni sono ben disegnate e concatenate fra loro, in modo tale che lo sforzo da parte dello spettatore per comprendere gli avvenimenti è minimo.<sup>3</sup>Paradossalmente, il film cura la concatenazione degli eventi più di quanto non faccia il romanzo stesso, dove spesso ci troviamo di fronte a salti temporali e ad improvvisi *flashback*. Per fare un esempio, la

---

<sup>1</sup> L.Visconti, in G.Fofi, F. Faldini (a cura di ), “L’avventurosa storia del cinema italiano”, vol. 2, Milano, Feltrinelli, 1979.

<sup>2</sup> F.Casetti, F.Di Chio, “Analisi del film”, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>3</sup> A tal proposito, scrive Bini: “Il sovrano dominio del mezzo cinematografico Visconti lo manifesta soprattutto nel saper condurre un racconto così lungo e complesso con una fluida scioltezza narrativa che evita ogni forzatura ed oscurità e procede intuitivo, convincente...” L.Bini, “Letture”, 1963, 5.

parte V del romanzo rappresenta una lunga digressione su padre Pirrone e sulla sua famiglia, completamente slegata dal resto del romanzo. Visconti la elimina, concentrando il 'succo' di quelle pagine in una conversazione che padre Pirrone ha in una taverna dove si è fermato a riposare con la famiglia Salina, in viaggio per Donnafugata, contestualizzandola così perfettamente con il corso degli eventi. Oltre alla quinta parte, Visconti sacrifica anche la settima e l'ottava, nelle quali il romanzo ci mostra, con due salti temporali, la morte del principe, e la vecchiaia delle tre signorine Salina. Il regista, anche in questo caso, si sforza di recuperare qualcosa delle parti persi ( "Del romanzo di Lampedusa non abbiamo taciuto un solo momento o aspetto o dialogo decisivo..."<sup>4</sup>): in particolare, nella parte ottava, il lettore scopre per bocca del senatore Tassoni, compagno d'armi di Tancredi, che quest'ultimo aveva inventato molti particolari dell'episodio della presa del convento, raccontato in maniera 'audace' a tavola, in presenza di Concetta ed Angelica. Per non privare lo spettatore di questa informazione importante per capire il carattere di Tancredi, la sceneggiatura inserisce l'episodio della presa del convento in una delle scene di battaglia aggiunte rispetto al testo, mostrando così come realmente andò la vicenda ancor prima che Tancredi la racconti, gonfiandola di particolari fasulli. Molto interessante da notare è la diversa strutturazione temporale del film rispetto al libro. Visconti si sforza di ripristinare sempre la corretta successione degli eventi, laddove Lampedusa spesso ci racconta dopo, attraverso i ricordi del protagonista, quel che è successo prima. È il caso, tanto per fare un esempio, della scoperta del cadavere nel giardino, oppure del racconto di Tancredi appena citato: nel romanzo sappiamo della falsità di Tancredi solo alla fine, mentre nel film essa ci è anticipata rendendo più comprensibile la storia, più lineare. Ma prima di procedere oltre, completiamo il quadro dei 'ritocchi' più importanti riportati alla storia originale: oltre alla scomparsa delle tre parti e alla aggiunta delle scene di battaglia, ritenute da alcuni critici superflue, una concessione allo spettacolo, convenzionali e mal girate<sup>5</sup>, l'altra aggiunta rilevante è quella della fucilazione, di cui si odono gli spari fuoricampo, dei garibaldini ribelli. Tra gli episodi 'secondari', scompaiono nel film l'incontro tra il Principe e il re Ferdinando (anche stavolta, Visconti recupera un passaggio mentale di questo incontro, e lo mette in bocca a Fabrizio nel dialogo successivo con Tancredi : "Dialecto piemontese invece che napoletano. E basta."), scompaiono gli incontri con il contabile don Ciccio Ferrara e il soprastante Pietro Russo, il dialogo tra Tancredi e don Fabrizio sulle 'pesche forestiere', scompare soprattutto la visita al monastero di clausura. Importante episodio, questo, che segna una delle maggiori distanze, a nostro modo di vedere, tra il romanzo e il film, rappresentata dalla figura di Concetta, piatta e stereotipata nel film, indimenticabile tratteggio psicologico nel romanzo. Ci ritorneremo più avanti.

Visconti, come detto, 'ordina' gli avvenimenti del romanzo secondo il loro corretto susseguirsi, ma non ne rispetta le dimensioni, sintetizzando in alcuni momenti la storia e dilatandola in altri. Un bell'esempio è la prima scena, in cui il regista sintetizza quattro diversi momenti del romanzo: la celebrazione del rosario, la scoperta del cadavere, la decisione di

---

<sup>4</sup> L.Visconti, op.cit.

<sup>5</sup> "All'inizio, l'entrata dei garibaldini a Palermo e i combattimenti per le strade sono visti spettacolarmente, in quadri pittorici alquanto convenzionali" Ugo Casiraghi, L'Unità, 1996; "La contemplazione dello spessore e colore degli oggetti, dei movimenti e simmetrie, depaupera gli avvenimenti aggiunti, che rimangono come cartigli o promemoria per personaggi di cartapesta: quei burattineschi ufficiali dei bersaglieri, il passaggio delle linee, il parapiglia della battaglia garibaldina, approssimativa e malamente girata, la fucilazione dei disertori." P.Baldelli, I film di Luchino Visconti, Manduria, Lacaita Editore, 1965.

recarsi a Palermo con padre Pirrone, e infine la lettura della lettera di Malvica, che gli fa decidere di mandare Paolo nella casa di Palermo. La scoperta del cadavere, nel romanzo, avviene un mese prima del rosario che apre la storia, ed è ricordata dal principe tramite un flashback. La decisione di recarsi a Palermo è presa in serata, durante la cena; e la lettura della lettera è addirittura del giorno dopo. Visconti riordina e sintetizza, ma talvolta dilata: è dilatata, per esempio, la parte relativa alla lettura dei risultati del plebiscito, una scena gustosa che nel romanzo è appena accennata; ma soprattutto è dilatato il ballo finale, che da solo occupa un terzo del film, mentre nel romanzo gli sono dedicati una ventina di pagine (neanche un decimo dell'intera opera).

Conclusa qui la descrizione delle principali differenze nella 'storia', nel romanzo e nel film, val la pena ora fare due osservazioni, prima di proseguire. La prima: il romanzo di Lampedusa è scritto in terza persona, ma è tutto focalizzato sul principe di Salina. Talvolta l'istanza d'enunciazione fa sentire la sua presenza ("Rincesce poter dir poco di Tancredi(...)Tancredi compreso, *rincesce* dirlo... Tancredi gli aveva di già notati e *ahimè!* senza alcun risultato<sup>6</sup>") con esiti non sempre riuscitissimi :

"La prima lettura di questo straordinario brano di prosa diede un po' di capogiro a Don Fabrizio. Egli notò la stupefacente accelerazione della storia; *per esprimersi in termini moderni diremo* che egli venne a trovarsi nello stato di una persona che credendo, oggi, di esser salito a bordo di uno degli aerei paciocconi che fanno il cabotaggio fra Palermo e Napoli si accorge invece di trovarsi rinchiuso in un apparecchio supersonico e comprenda che sarà alla meta prima di aver avuto il tempo di farsi il segno della croce.<sup>7</sup>"

In ogni caso, anche quando lo stacco dalla materia del racconto è così evidente da generare effetti infelici, queste marche della presenza dell'autore quale fonte d'enunciazione gli permettono di prendere le distanze dall'enunciato. Riguardo alla focalizzazione sul principe di Salina, essa è pienamente rispettata, anche a danno degli altri personaggi, secondo alcuni<sup>8</sup>. Più difficile tradurre invece quella presa di distanza dall'enunciato. Se lo scrittore 'scrive' ed è quindi attraverso le parole che mostra la sua presenza, il regista cinematografico è soprattutto uno che 'riprende'. Ci pare di poter dire allora che Visconti mostri l'atto enunciativo in quelle riprese fortemente pittoriche che la critica ha saputo individuare<sup>9</sup> e che marcano fortemente il dispositivo cinematografico, rendendoci così consapevoli della presenza del regista fra noi e l'universo profilmico.

La seconda osservazione riguarda lo stile del raccontare di Lampedusa e la conseguente trasposizione nella sceneggiatura del film. Lampedusa predilige il monologo interiore per delineare i personaggi, e in particolare il protagonista. Gli sceneggiatori si trovavano di fronte a tre alternative: rendere questo flusso di pensieri attraverso la voce narrante extradiegetica o la

<sup>6</sup> G.Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1969 pp.82-83. Corsivo mio.

<sup>7</sup> Idem, pp.98-99. Corsivo mio.

<sup>8</sup> "Il disegno psicologico del protagonista, principe di Salina, (...) non ha corrispondente rilievo in quello di altri personaggi di contorno(...)" A.Solmi, in "Oggi", 17-4-63. "Il personaggio principale, il principe di Salina, anche se validamente difeso dall'intelligente Burt Lancaster, cade completamente nell'agiografia" G. Ferrara, "Luchino Visconti", Paris, Seghers, 1963.

<sup>9</sup> "Figuratamente ineccepibile, ricco di notevoli ed opportune reminiscenze pittoriche coadiuvate da un efficacissimo uso del colore, il film risultò suggestivo e spettacolare" G.Fossati-F.Mascheroni, 100 registi, Centro Studi cinematografici di Como. "Dovunque Visconti ha visto la realtà attraverso la pittura napoletana dell'ottocento e il naturalismo pre impressionista..." A. Moravia, *Il Mondo*, 28-5-1963.

voce soggetto, come la definisce Metz<sup>10</sup>, il che però avrebbe probabilmente appesantito troppo la narrazione, dal momento che gli avvenimenti che caratterizzano il romanzo non sono poi tanti. Oppure avrebbero potuto rinunciare completamente a quei discorsi mentali, cercando altre vie per delineare i personaggi. La terza alternativa, la più ardita forse, è quella scelta da Visconti e dai suoi collaboratori: trasformare i monologhi interiori dei personaggi in dialoghi, in parlato, dunque percepibile allo spettatore. Nel cinema lo spettatore non può 'leggere' i pensieri dei personaggi, a meno che non si usino particolari espedienti, quale la voce fuoricampo extradiegetica, che però toglie al dispositivo cinematografico quell'alone di impersonale riproduzione della realtà che da sempre ne è una delle fonti di fascino. E comunque, di queste voci *off* non si può abusare, pena il rischio di un film verboso e terribilmente noioso. Ecco allora che Visconti trasforma, con una certa perizia, questi passaggi in dialoghi esplicitandoli, rendendoli più adatti alla macchina cinematografica. Questa scelta non è però senza conseguenze, quali l'appiattimento dei personaggi, come vedremo in seguito, dopo l'analitica divisione in sequenze con relativo confronto.

### 1.1. Divisione in sequenze.

SEQUENZA CINEMATOGRAFICA	CONFRONTO CON IL ROMANZO.
Esterno della villa con carrellata sui campi e primi piani delle statue consumate dal tempo. Il campo si stringe lentamente mentre la macchina si avvicina all'ingresso del palazzo Salina, al centro dell'inquadratura. Successiva inquadratura laterale del palazzo, e voci intradiegetiche celebranti il rosario.	Le descrizioni del giardino dei Salina e della generale aria di disfacimento vengono nel romanzo espresse più avanti, durante la passeggiata che principe, con il fedele Bendicò, fa dopo il rosario, e che nel film manca, essendo anticipata la scoperta del cadavere del soldato.
Carrellata sulle finestre coperte dalle tendine, la macchina entra in una di esse e ci mostra il principe in ginocchio. Panoramica del gruppo che prega. Le urla provenienti dall'esterno disturbano i presenti: un servo si allontana per capire cosa stia accadendo. Il rosario è improvvisamente interrotto per volontà del principe che chiude il breviario, e si informa con il servo, ricevendone una lettera. Lo scompiglio è dovuto al ritrovamento di un cadavere di un soldato in giardino: il principe legge degli ultimi avvenimenti, mentre la moglie piange. Ordina poi che si prepari per la partenza, si recherà a Palermo con il padre gesuita che cura la famiglia. La sequenza si chiude con le donne ed il sacerdote che pregano.	Durante questa scena, il romanzo si sofferma sulle nudità mitologiche della sala che contrastano con la celebrazione religiosa: come spesso accadrà, non c'è traccia nel film di tali oscenità. La scoperta del cadavere è un flashback del protagonista, che ne ricorda la scoperta avvenuta circa un mese prima; l'idea di andare a Palermo è presa la sera a tavola; la lettera, infine, gli arriverà il giorno seguente a quello del rosario. Quattro momenti diversi si concretizzano in una sola sequenza cinematografica, senza che la storia e il discorso ne siano profondamente modificati.
Campo lungo del giardino, e prolungata inquadratura del cadavere ritrovato sotto un albero.	Lampedusa si sofferma con dovizia di particolari orrorifici su questo povero cadavere, non mancando un certo humour nero.

<sup>10</sup> C. Metz, "L'enunciazione impersonale o il luogo del film", Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1995.

	Altro flashback, stavolta il principe ricorda le udienze con il re; quindi si reca a cenare.
In carrozza verso Palermo, camera fissa sul principe e il sacerdote che discutono delle amicizie di don Tancredi. Un posto di blocco interrompe il viaggio, che riparte subito dopo.	Il dialogo in realtà è molto più breve: le preoccupazioni sulla condotta di Tancredi, non vengono da padre Pirrone, ma dal principe stesso, che appare diviso e insoddisfatto.
Il padre viene lasciato presso un chiesa, e don Fabrizio si reca, a piedi, in un bordello, dove una ragazza accoglie "il principone".	Il principe è preso dal rimorso, e cerca di convincersi da solo della bontà delle sue azioni.
Interno di casa Salina: il principe si rade, interrotto da Tancredi che si mostra nello specchio. Mentre il principe si prepara, il nipote gli presenta la sua volontà di unirsi ai garibaldini.	La sequenza cinematografica è molto fedele qui al romanzo, con la solita trasposizione dei pensieri del principe, precedenti o successivi all'incontro, in passi di dialogo.
Tancredi lascia l'abitazione, seguito dal cane, dai saluti della servitù (con il commento musicale ...in crescendo), richiamato dallo 'zione' che gli lascia del denaro. L'ultimo saluto è di Concetta. Tancredi si allontana in carrozza lungo il viale che attraversa il giardino dei Salina.	Ecco un esempio di 'dilatazione', dovuta al gusto figurativo di Visconti che sottolinea parecchio... questa partenza. Il saluto della servitù non c'è, nemmeno quello di Concetta, di cui conosceremo i sentimenti attraverso i pensieri del principe più avanti
	In Amministrazione, il principe incontra il contabile e il soprastante.
Nello studio del principe, padre Pirrone lo invita alla confessione, dopo quanto accaduto la sera prima. Il dialogo si sposta dalla vita coniugale del principe alla situazione politica. Lo sguardo dei due che ammirano le bellezze della Sicilia dalla finestra chiude la sequenza.	Anche in questo caso, il ruolo che nel film è di padre Pirrone, appartiene in realtà alla coscienza del principe. Visconti fa sì che il principe dica al padre ciò che nel romanzo aveva detto a se stesso la sera prima, per vincere il rimorso.
	Il principe si reca a pranzare, torna in amministrazione e infine discute con Paolo (personaggio sacrificato nel film) sul comportamento di Tancredi, prima di ricevere la lettera di Malvica.
Scene di combattimento tra i garibaldini, riconoscibili per le divise e coadiuvati dai popolani, e l'esercito borbonico, che giustizia alcuni ribelli. Le donne catturano un ufficiale delle truppe regolari e lo impiccano.	
Un gruppo di garibaldini si arresta di fronte ad una donna che piange il compagno defunto.	
Scontro tra la cavalleria e le truppe garibaldine tra le rovine del paese: squilli di tromba accompagnano l'avanzata delle truppe di Garibaldi tra le macerie e la polvere.	

Tancredi guida un gruppo di ribelli, ma è ferito. Immediatamente e si nasconde dietro ad una parete, mentre i garibaldini entrano in un convento.	
Panoramica sul paesaggio 'western' della Sicilia, e primi piani del principe e del padre all'interno della carrozza che procede per i campi deserti.	Lampedusa descrive "le pigre groppe di colline avvampanti di giallo sotto il sole". "Mai un albero, mai una goccia d'acqua: sole e polverone"
Un posto di blocco impedisce il passaggio alle carrozze dirette a Donna Fugata: l'intervento prepotente di Tancredi convince i garibaldini a rimuovere il blocco.	A questo punto del romanzo c'è la sosta presso il pozzo di Rampinzeri che nel film vedremo dopo. Il posto di blocco è un'invenzione di Visconti.
	Il principe ricorda della visita del generale garibaldino avvenuta tempo prima.
All'interno di una taverna dove tutti si sono fermati a passare la notte, il padre Pirrone spiega alla gente del popolo i comportamenti 'differenti' della nobiltà, prima di cominciare a leggere il breviario.	Questo passo, assente nel romanzo, riprende in parte la conversazione del padre con l'erbario della parte quinta, soppressa nel film.
Carrellata sui personaggi che dormono.	"...la seconda (notte) era stata penosa da passare, distesi in tre su ciascun letto, insidiati da faune repellenti..."
I viaggianti fanno una sosta e ne approfittano per rinfrescarsi: Tancredi porta il suo fazzoletto a Concetta.	
Il gruppo pranza all'aperto sotto gli alberi: l'unico a non sedere in terra è il principe.	Questo idilliaco quadretto campestre è molto 'Visconti' e molto poco 'Lampedusa'.
<i>Flashback</i> , introdotto dalle parole di Fabrizio, che illustra la visita di un generale toscano presso la casa dei Salina. La sequenza rappresenta l'unica soggettiva del film, sottolineata dallo sguardo in macchina di Tancredi, che si rivolge allo zio.	Nel romanzo questa parte, come abbiamo visto, è antecedente.
La scena torna nella campagna siciliana, ma solo per un attimo. Infatti la scena successiva ci riporta nella Palermo di qualche giorno prima, durante la visita dei garibaldini, con uno di loro che canta nel salotto dei Salina.	"...Tancredi, compunto, voltava le pagine della partitura come se le stecche non esistessero in questo mondo".
Donnafugata accoglie il principe (ma sulle pareti campeggia un 'Viva Garibaldi' scolorito): in particolare ci sono don Onofrio, custode del palazzo, il sindaco don Calogero, don Ciccio, compagno di caccia che ha portato anche Teresina, la cagna. Oltre alla banda c'è anche qualche paesano, non particolarmente entusiasta, ad accompagnare i Salina in chiesa.	"La folla dei contadini era muta ma dagli occhi immobili traspariva curiosità non ostile, perché i villici di Donnafugata non avevano nulla contro il loro tollerante signore..."

Le inquadrature alla chiesa anticipano la lunga sequenza della funzione: il canto corale accompagna una carrellata di primi piani dei protagonisti di casa Salina. Il principe e la moglie prendono accordi per la serata, distaccati dal popolo, inquadrato in un secondo momento.	La sequenza mostra il tentativo di tradurre in immagini la staticità e la decadenza della nobiltà, rappresentata come statue impolverate. “Il principe che aveva trovato il paese immutato venne invece trovato molto mutato lui (...) e dal quel momento, invisibile, cominciò il declino del suo prestigio.”
	Don Onofrio fa visitare il palazzo di cui è custode al principe, e gli racconta i pettegolezzi del paese .
Padre Pirrone chiede di incontrare il principe mentre questi fa il bagno: è venuto per parlargli dell’amore di Concetta per Tancredi, che a lui è stato confessato. Ma l’idea non piace a Fabrizio che si prepara per il pranzo dopo essersi rivestito.	Ancora una trasposizione in dialogo dei pensieri del principe. Nel romanzo, il principe è molto meno esplicito con il padre, “Don Fabrizio non si curò di spiegare e si ringolfò nei suoi pensieri”.
	Il principe passeggia in giardino, dove si sofferma a guardare una fontana decorata di immagini sensuali; Tancredi lo interrompe per mostrargli le pesche ottenute da un innesto di una qualità tedesca.
Don Calogero arriva in frac al ricevimento dei Salina, e si introduce goffamente in un ambiente che gli è estraneo. L’arrivo della figlia Angelica, salutato dal commento sonoro extradiegetico e dagli sguardi compiaciuti dei presenti, concentra l’attenzione della sala. La macchina accompagna i suoi passi, soffermandosi a riprendere l’ammirazione di Tancredi.	“...il frac di don Calogero era una catastrofe. Il panno era finissimo, il modello recente, ma il taglio era semplicemente mostruoso”. “...poi la porta si aprì ed entrò Angelica. La prima impressione fu di abbagliata sorpresa. I salina rimasero col fiato in gola...”
Campo totale del gruppo a tavola, e successivi particolari sui protagonisti che conversano. La macchina si sofferma su Tancredi, che alza la voce concentrando le attenzioni su di sé, per poi tornare con panoramiche dei commensali. Il racconto di Tancredi, più volte interrotto, si impone sulla conversazione generale, concluso da una risata volgare e imbarazzante di Angelica. La sequenza si chiude con il rimprovero indignato di Concetta a Tancredi.	La risata forzata ed esagerata di Angelica c’è nel romanzo, ma non è così sottolineata “...la sua risata salì di tono: si fece stridula”. Essa bene esprime quella in immagini “durezza di spirito” e quelle origine popolane che Lampedusa inquadra nel “tentativo represso a metà di togliere con la mano un pezzetto di cibo rimasto fra i denti bianchissimi”.
	Il principe si ritira a guardare le stelle: la sua passione per l’astronomia e la matematica quasi scompaiono nel film. Segue la visita al convento, inspiegabilmente eliminata dagli sceneggiatori.
Il principe si è ritirato in una sala, e osserva Tancredi dalla finestra.	“Camminava leggero come un gatto, come qualcuno che tema di impolverarsi le scarpe.”



<p>Il primo piano di una statua addobbata dal tricolore anticipa i canti dei popolani che festeggiano l'Italia unita. Nella polverosa piazza del plebiscito, il principe e padre Pirrone conversano mentre si recano al seggio per il plebiscito.</p>	<p>Altro esempio di 'messa in ordine cronologica': nel romanzo si parla del plebiscito molto dopo, e se ne parla riferendosi al passato, tramite i pensieri di Fabrizio</p>
<p>Si svolgono le operazioni di voto (per niente segrete) seguite da un rinfresco organizzato in onore del principe.</p>	<p>"...le tre varietà di rosolio erano del resto egualmente zuccherose, attaccaticce e disgustevoli".</p>
<p>Di fronte al paese riunito in piazza, don Calogero comunica i risultati del plebiscito, comicamente interrotto più di una volta dalla banda del comune, che sbaglia l'attacco ripetutamente. Il principe se ne sta in disparte, inquadrato con una <i>contre-plongée</i> che ne esalta i lineamenti e la maestosità (contribuisce anche l'illuminazione contrastata). I fuochi d'artificio alle spalle di don Fabrizio chiudono la scena.</p>	<p>'Dilatazione' rispetto allo spazio dedicato all'evento da Lampedusa, che offre al regista di esprimere quell'ironia diffusa nel romanzo ma spesso oscurata nel film.</p>
<p>È l'alba quando il principe e don Ciccio partono per la caccia. L'aspro entroterra siciliano è il protagonista di una serie di inquadrature.</p>	<p>C'è un'inversione rispetto all'ordine romanzesco: la battuta di caccia con don Tumeo, fedelissima allo scritto di Lampedusa, viene anticipata rispetto alla lite</p>
<p>Durante una sosta al fresco, il principe e don Ciccio discutono dei risultati elettorali: quest'ultimo è irritato dai brogli, perché ha votato no, per rispetto della monarchia borbonica.</p>	<p>a letto tra il principe e Stella, contraria al matrimonio tra Tancredi e Angelica, probabilmente per creare uno stacco evidente fra le due giornate di caccia.</p>
<p>La principessa Stella è sconvolta dall'idea del matrimonio tra Tancredi e Angelica, si sfoga nella camera da letto, suscitando l'ira del marito.</p>	
<p>Di nuovo a caccia con don Ciccio, il principe gli chiede di Angelica. La discussione si sposta poi sulla famiglia di don Calogero: l'ira di don Ciccio esplose quando scopre del progetto di Tancredi... ..di sposare Angelica. È un segno della caduta dell'aristocrazia che si abbassa ai traffici degli 'uomini nuovi' come don Calogero. "Queste sono cose che voi non potete capire!" conclude rabbiosamente il principe.</p>	<p>Lancaster carica drammaticamente la scena, e spinge il suo personaggio là dove Lampedusa lo aveva frenato, prendendo don Ciccio per il bavero della giacca e sollevandolo. Nel romanzo il principe si... ..limita a stringere i pugni e a fare un passo verso don Ciccio, ma poi non lo tocca nemmeno, perché "era un uomo di scienza, abituato dopo tutto a vedere il pro e il contro delle cose".</p>
<p>Invitato a casa don Calogero, il principe gli comunica della volontà di Tancredi di sposarne la figlia. Il principe bacia poi don Calogero, dopo averlo letteralmente preso in braccio, e discute degli aspetti 'politici' ed economici del matrimonio.</p>	<p>C'è netta corrispondenza, se si eccettua l'ironia di Lampedusa, che paragona l'incontro all'atto di ingoiare un rospo, descrivendone man mano le fasi, che nel film non trova molte corrispondenze.</p>

<p><i>Flashback</i> del principe sul racconto di don Ciccio, che narra di aver visto la moglie di don Calogero, 'bella come il sole', in chiesa, al mattino presto.</p>	<p>Una volta tanto è Visconti ad inserire un flashback che nel romanzo non c'è.</p>
<p>Si chiude l'incontro tra il principe e don Calogero, 'barone del Biscotto'.</p>	<p>La conclusione della sequenza gli fa riacquistare quell'ironia che caratterizza il passo del romanzo.</p>
<p>Il Principe va a liberare don Ciccio, che aveva chiuso nello stanzino dei cani perché non parlasse.</p>	<p>"...l'ultimo fedele di casa Salina se ne andò alle sue povere stanze".</p>
<p>Mentre il principe legge ad alta voce davanti ai familiari, l'arrivo di Tancredi è annunciato: il nipote si presenta con il conte Cavriaghi e con un attendente. Dopo i festosi saluti, il principe fa notare il cambio della divisa del nipote: 'l'intermezzo' rivoluzionario del nobile è già concluso. Tancredi mostra l'anello che ha acquistato per Angelica, mentre il conte regala a Concetta un libro di poesie. L'arrivo trafeleato di Angelica e l'abbraccio appassionato di Tancredi chiudono la sequenza.</p>	<p>Qui Lampedusa si concentra sulla figura di don Calogero e della figlia, dandogli quello spazio che Visconti ha cercato di rendere con la proclamazione del risultato del plebiscito, per il primo, e la risata volgare a tavola, la seconda. Il ritorno a casa di Tancredi è già molto 'cinematografico' e spettacolare da sé, per cui Visconti può tradurlo in immagini senza particolari forzature.</p>
<p>La sequenza si apre come la precedente si era chiusa, con i due innamorati che si baciano nelle stanze disabitate del castello. Tancredi si nasconde per spaventare Angelica.</p>	<p>Non ci sono grosse differenze in questa parte dal punto di vista narrativo. Tuttavia, mentre queste pagine del romanzo sono intrise di sensualità, la versione cinematografica non ne mostra evidenti tracce, e tutto si riduce in una schermaglia amorosa non particolarmente interessante. Basti pensare al ritrovamento, da parte di Tancredi, di una frusta che doveva essere servita ai giochi sessuali di qualche antenato, scomparsa nell'edizione cinematografica. Il discorso serale tra Tancredi e Cavriaghi è anticipato nella conversazione nelle stanze deserte.</p>
<p>L'arrivo di Cavriaghi interrompe l'atmosfera giocosa: il suo amore per Concetta non è corrisposto, e l'ufficiale, deluso, si è ormai deciso a tornare a casa.</p>	
<p>Angelica e Tancredi, di nuovo soli, riprendono l'esplorazione delle stanze, parlando di Concetta e del suo amore ancora vivo per Tancredi, continuando a rincorrersi e a baciarsi.</p>	
<p>Il cavaliere Chevalley è accolto dal figlio del principe: il cavaliere è un gentiluomo, e lo mostra subito nel suo atteggiamento composto ed educato.</p>	<p>Si nota il fatto che l'ironia di Lampedusa, che fa portare la valigia "ai due contendenti", contemporaneamente, perché entrambi vogliono essere cortesi, è cancellata da Visconti.</p>
<p>Cavriaghi si allontana tra gli impropri della dama francese che non riesce a trovare Angelica e Tancredi. Tancredi bacia Angelica sul letto di.. ..una delle stanze disabitate.</p>	<p>Quest'intermezzo, tipico del cinema che monta parallelamente due situazioni presunte contemporanee, nel romanzo non c'è : tutto si è... ...già svolto prima dell'arrivo di Chevalley.</p>
<p>L'ospite arriva al palazzo: i primi a vederlo sono Cavriaghi e Concetta, immobili in una posa plastica, mentre la macchina effettua una panoramica del villaggio.</p>	<p>Ecco uno di quei ritratti pittorici in cui più forte si fa sentire l'istanza d'enunciazione.</p>

Tancredi e il principe discutono dell'arrivo del cavaliere, cui è proposta una partita a carte. La partita, cui partecipano padre Pirrone e Tancredi, si svolge sotto gli occhi di Cavriaghi ed il figlio del principe, Paolo.	Visconti fa usare al principe la parola 'partner', insolita per un siciliano, per farne cogliere forse la cultura poliglotta (il romanzo suggerisce che conosca l'inglese, il francese e il tedesco). Le parole di Paolo, nel romanzo, sono di Tancredi, e si riferiscono al giorno dopo, quando sarà il paesaggio siciliano a
Paolo racconta di vicende di brigateria e delinquenza al cavaliere che si prodiga di rassicurare padre Pirrone e gli altri sulle novità positive che il Regno d'Italia porterà in Sicilia.	suggerire quegli accostamenti tra crudeltà ed ambiente. Gli sceneggiatori non sembrano aver colto, e preferiscono sintetizzare.
Colloquio tra il cavaliere e il principe: il torinese vorrebbe convincere don Fabrizio ad accettare la nomina di senatore. L'entusiasmo e la buona fede dell'inviato del governo non convincono il principe, che cerca di spiegare il fatalismo siciliano, le disillusioni di cui si sente esponente.	Tra le pagine più intense del romanzo, Visconti gli resta fedele, e fa bene, perché la sequenza è memorabile, grazie anche ad un sapiente uso dell'illuminazione e alla grande interpretazione degli attori.
Chevalley si allontana all'alba, accompagnato dal principe e da don Ciccio, per le strade del paese: l'ultima battuta di congedo tra i due personaggi conferma le loro inconciliabili posizioni.	Lampedusa descrive i pensieri contrastanti dei due uomini: Visconti ricrea genialmente questa distanza attraverso un'incomprensione banale. Chevalley non capisce le parole del principe, che non ripete.
Breve inquadratura dei contadini che lavorano la terra, che si dissolve sostituita dalle immagini del ballo con l'arrivo degli invitati.	Salto della parte V che racconta di padre Pirrone e dei suoi sforzi per sistemare una nipote incinta.
Arrivo del colonnello Pallavicino, in uniforme, accompagnato da un nugolo di ufficiali, cui viene fatta conoscere tutta l'alta aristocrazia presente.	La sequenza del ballo è molto dilatata, tanto da scendere talvolta nella prolissità, notata da alcuni <sup>11</sup> . Le più grosse differenze con il romanzo riguardano il
Tancredi, alla ricerca di Angelica, si imbatte prima nei racconti del colonnello, poi in una coppia di conoscenti, e finalmente trova la ragazza che può presentare alla principessa, con il goffo suocero.	personaggio del colonnello Pallavicino, la cui presenza è evidenziata come quella dei suoi soldati, e la solita trasposizione dei pensieri del principe in dialoghi, con esiti talvolta infelici, per quanto riguarda la fedeltà al romanzo.
Tancredi presenta Angelica agli amici, poi i due cominciano a ballare sulle note di un valzer.	
Fabrizio si muove annoiato tra gli invitati, e si ferma ad osservare prima alcune sgraziate damigelle, poi se stesso nello specchio. Stanco e sudato, Fabrizio si siede rimpiangendo di essere andato al ballo.	Un'altra nota stonata riguarda gli ambienti: sfarzosi e ricchi nel film, molto più dimessi e decadenti nel romanzo.

<sup>11</sup> "...Nulla compensa, purtroppo, l'uggiosa insistenza delle riprese e la prolissità. Spesso un episodio è concluso, senza che l'operatore se ne avveda; ogni scena ha una coda superflua" A.Lanocita in "La domenica del corriere", 14-4-63. "Visconti allunga le sequenze come se la lunghezza della pellicola utilizzata bastasse per esprimere il corso del tempo" Y. Guillaume, "Luchino Visconti", Paris, Ed. Universitaires, 1966.

<p>Il colonnello invita a ballare la principessa, mentre Fabrizio resta in disparte ad osservare la scena. Ritiratosi in una stanza laterale, una biblioteca, Fabrizio si serve da bere, poi si ferma ad osservare una copia de 'La morte del giusto' di Greuze.</p>	
<p>In biblioteca arrivano Tancredi ed Angelica, mentre Fabrizio continua a pensare alla morte, manifestando la sua malinconia. Angelica chiede un ballo al principe, ingelosendo Tancredi.</p>	
<p>Angelica e Fabrizio ballano sotto gli occhi di tutti, mentre la giovane ringrazia il principe di quanto ha fatto per lei.</p>	
<p>Terminato il ballo, il principe riceve i complimenti di Tancredi e degli altri che l'hanno ammirato.</p>	
<p>È il momento del buffet. Il principe è coinvolto suo malgrado in una conversazione con il pomposo colonnello, tanto abile oratore quanto veloce a cambiare atteggiamento nei confronti della 'Rivoluzione'.</p>	<p>Il principe considera il colonnello comunque "un signore", dotato del suo stesso scetticismo e della sua stessa disillusione che però non trovano spazio nel personaggio del film di Visconti.</p>
<p>Angelica si sistema allo specchio, mentre Concetta si lamenta della noiosa vita mondana. la giovane Sedara la incoraggia a farsi corteggiare, poi si ricongiunge a Tancredi, il quale dimostra di apprezzare l'atteggiamento repressivo (e protofascista?) del colonnello. Concetta si rende conto del mutamento di Tancredi, e si allontana piangendo. Angelica e Tancredi si baciano.</p>	<p>Visconti cerca di dare al personaggio di Concetta lo spazio che le ha tolto rispetto al romanzo, ma il risultato è abbastanza piatto, anche se in qualche modo questa scena può essere considerata un preannuncio di quella parte ottava che non vedremo.</p>
<p>Il ballo coinvolge anche i due innamorati: lunghe carrellate tra le stanze del palazzo.</p>	
<p>Primo piano di don Fabrizio, in lacrime di fronte allo specchio. Lo sguardo si sposta poi nella stanza accanto, dove vi sono depositati molti orinali.</p>	<p>La scena ben descrive il senso di disgusto e di amarezza che caratterizzano i pensieri del principe.</p>
<p>Tancredi cerca il principe e si aggira per le stanze, trovando don Calogero, addormentatosi su di una poltrona; quest'ultimo prende un caffè per ricomporsi.</p>	
<p>Cominciano i primi saluti agli invitati che vanno via.</p>	
<p>I più giovani continuano a ballare, mentre gli ufficiali si congedano dalla principessa. Il colonnello fa un'allusione all'esecuzione che avverrà in mattinata.</p>	

Tancredi ritrova finalmente lo zio, che decide di andarsene a piedi, perché ha bisogno d'aria.	
Un'altra alba: Fabrizio si inginocchia davanti ad un prete che ha porta l'unzione degli infermi a un defunto e prega al cielo invocando la morte.	Con questa semplice splendida immagine, Visconti sembra sintetizzare tutto il capitolo settimo. La scena c'è nel romanzo, ma è anteriore al ballo.
In carrozza, Tancredi e don Calogero si compiacciono degli spari che hanno ucciso i rivoltosi.	Non c'è questa esecuzione, in Lampedusa, come più volte ricordato.
Il suono di una campana a morto ed un miagolio accompagnano la mesta uscita di scena di don Fabrizio, 'il Gattopardo'	
.	Nella parte settima assistiamo alla morte del principe, e nell'ottava alla vecchiaia di Concetta e delle due sorelle, tutte nubili.

## 2. Strutture comunicative a confronto.

Il film e il romanzo, come due corde che si intrecciano, hanno a nostro modo di vedere dei punti di contatto dove l'ispirazione di Lampedusa si sposa felicemente con quella di Visconti, e dei momenti in cui sentiamo maggiore la distanza fra le due opere. Cominciamo dal primo caso.

Il tema che attraversa tutto il romanzo di Lampedusa è quello della solitudine e della disillusione di un individuo, rappresentante un'intera classe, che vede il suo mondo volgere al tramonto. C'è dunque un'idea di riflessività insita nelle pagine di Lampedusa: il principe è soprattutto a se stesso che pensa quando si lascia andare nei pensieri più cupi. Quest'idea è magistralmente resa da Visconti in linguaggio cinematografico attraverso l'uso degli specchi<sup>12</sup>. Il primo specchio lo incontriamo abbastanza presto, ed è l'unico caso in cui esso è suggerito dal romanzo stesso: Fabrizio si sta radendo, quando vede apparire nello specchio l'immagine di Tancredi. Il legame 'freudiano' che c'è fra i due<sup>13</sup>, che spinge il principe a ricercare la sua giovinezza perduta nel nipote, è espresso con eleganza da questa sequenza. Fabrizio nello specchio vede prima se stesso, poi il nipote, ma il rapporto di riflessività che caratterizza questo gesto è lo stesso, perché Fabrizio anche nel nipote vede, o si sforza di vedere, se stesso. A parte gli specchi posti come decorazione dell'ambiente, un'altra volta lo specchio si fa presente nel film là dove manca nel romanzo: è padre Pirrone stavolta a specchiarsi, dopo che il principe, che ha appena fatto il bagno, è uscito dalla stanza. Ma stavolta lo sguardo nello specchio ha una funzione del tutto utilitaristica, non riflessiva: il padre non sta riflettendo sulla propria condizione, come invece farà Fabrizio in seguito, sta solo cercando di risistemarsi dopo il rimprovero del principe ("E date retta a me, padre: prendete un bagno anche voi"). La differenza fra i due personaggi, fra le due classi sociali, emerge distintamente: l'una consapevole di sé e del proprio destino si specchia spesso, l'altra prende cognizione di sé, specchiandosi, solo su suggerimento altrui. Ma è durante il ballo che la funzione dello

<sup>12</sup> Secondo Metz, op.cit., lo specchio è una marca dell'enunciazione, per le sue affinità con il meccanismo cinematografico: il discorso è applicabile anche al film in questione, anche se non lo analizzeremo da questo punto di vista.

<sup>13</sup> Vedi a proposito G. Pullini, "Il gattopardo di Lampedusa", in E. Soci (a cura di), *Il Gattopardo di L.Visconti*, un capolavoro restaurato, Istituto P.Valmarana.

specchio si fa più marcata, allorché don Fabrizio approfitta di una sosta per guardarsi il volto stanco e invecchiato. Potrebbe considerarsi uno specchio, o comunque avere una valenza riflessiva, anche la copia di Greuze della 'Morte del giusto', in cui il principe non può fare a meno di vedere se stesso e l'avvicinamento implacabile della sua fine. Ricollegandoci al discorso fatto prima su padre Pirrone, ricordiamo un'altra scena in cui lo specchio separa due classi sociali: la borghesia arrivista di Angelica, che si guarda compiaciuta per risistemarsi il trucco, e l'aristocrazia distaccata e fiera di Concetta, il cui sguardo sembra invece dirigersi altrove (come abbiamo visto, questa sequenza è un'invenzione di Visconti).

Ma la sequenza che meglio traduce lo spirito di don Fabrizio e il senso di decadimento che lo circonda è quella nella toilette, l'ultima con uno specchio, verso la fine del film: il principe guarda se stesso, ancora un volta, poi il campo si allarga e la cinepresa ci mostra impietosa una serie di orinali appoggiati nella stanza accanto. La genialità visiva di Visconti trasforma così in un'immagine, diegeticamente non necessaria, quel sentimento di disgusto che permea le pagine di Lampedusa, da cui citiamo, per esempio, riguardo alla fine della festa:

"I volti dei signori erano lividi, gli abiti sgualciti, gli abiti pesanti(...) Al disopra delle loro cravatte in disordine le facce degli uomini erano gialle e rugose, le bocche intrise di saliva amara."<sup>14</sup>

Anche il distacco tra aristocrazia e 'nuovi padroni', che è magistralmente reso dal dialogo tra Chevalley e don Fabrizio, trova la sua riuscita trasposizione nel film. Ma in particolare vorremmo sottolineare un altro momento che vede i due a confronto, e che evidenzia la capacità di Visconti di tradurre in linguaggio cinematografico il linguaggio letterario. Il romanzo, riguardo alla partenza di Chevalley, dice:

"Chevalley pensava: "questo stato di cose non durerà; la nostra amministrazione, nuova, agile, moderna, cambierà tutto". Il Principe era depresso: "Tutto questo" pensava "non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli...; e dopo sarà diverso, ma peggiore."<sup>15</sup>

Come al solito, i pensieri vengono resi dialogo; ma insoddisfatto di questa trasformazione, che di fatto non rende la distanza che separa i due personaggi, Visconti introduce una variante: Chevalley non capisce, perché distratto o lontano, le ultime parole del principe. E per quanto si sforzi di chiedere chiarimenti, partirà senza aver colto le parole di don Fabrizio. Si tratta, se vogliamo, di 'un trucco' che trasforma in diegesi un'incomprensione che appartiene ad un livello ben più profondo: ma un trucco indispensabile, visti i limiti del dispositivo cinematografico, capace di espandere lo sguardo più in larghezza che in profondità. Visconti opera attraverso un procedimento analogo anche nell'ultima sequenza, quando 'visualizza' i sentimenti del principe nell'incontro con un sacerdote <sup>16</sup>che si reca, o si è appena recato, da un moribondo, e chiude il film con il suono fuoricampo delle campane a morto, lasciando presagire quello che al principe accadrà nella parte settima del romanzo.

E vediamo adesso quello che non va: se Visconti ha reso bene il presagio della morte che aleggia nel romanzo, la descrizione della classe aristocratica (si pensi alla lunga carrellata dei

<sup>14</sup> G. Tomasi di Lampedusa, op.cit., p.210.

<sup>15</sup> G. Tomasi di Lampedusa, op.cit., p.168

<sup>16</sup> Più precisamente, Visconti si limita ad enfatizzare questo incontro, ponendolo alla fine del film; la scena c'è infatti anche nel romanzo (p.193), ma prima del ballo.

Salina in chiesa a Donnafugata, immobili e impolverati, come vecchie statue), forse perché in questi elementi ha trovato tracce autobiografiche<sup>17</sup>, è anche vero che quando il suo gusto si è distaccato da quello di Lampedusa, le distanze dal romanzo sono state più evidenti. Vediamo una rapida lista di queste distanze:

1) Gli ambienti, innanzi tutto. Visconti disse che l'autore del romanzo aveva idealizzato i luoghi rendendoli con la fantasia ricchi e maestosi<sup>18</sup>; ma in realtà a noi sembra che "il fasto sbrecciato che allora lo stile del Regno delle due Sicilie", la "tovaglia rattoppata" "i piatti superstiti provenienti da servizi disparati" "lo scalone di materiale modesto ma di porzioni nobilissime" non sono che alcuni dei dettagli che lo scrittore ci mostra per indicare la decadenza fisica di quegli arredi, di quegli ambienti. L'arredamento di casa Ponteleone è vecchio di almeno settant'anni, gli specchi appannati, eppure nel film, il gusto per il decorativo e lo spettacolare (talvolta si troppo estetizzante) di Visconti trasforma tutto in sfarzo e meraviglia.

Inoltre l'amore di Visconti per il melodramma e Verdi è risaputo, e questo forse spiega ma non giustifica il compiaciuto soffermarsi delle inquadrature sui balli, tutti diegeticamente non necessari, a parte quello tra il principe e Angelica, e quella serena contemplazione che pervade questo tratto del film e che non è del romanzo, molto meno gioioso e 'festaiolo'.

2) La sensualità. Il romanzo è ricco di descrizioni di immagini erotiche, di momenti di desiderio da parte del principe, e ciò crea un forte contrasto tra amore sensuale e morte. La seconda nel film c'è, il primo no. Basti pensare alle schermaglie amorose tra Tancredi e Angelica, castissime nel film, più colorite nel romanzo, se pensiamo che

"Financo l'infelice mademoiselle Dombreuil a forza di dover funzionare da parafulmine, come gli psichiatri si infettano e soccombono alle frenesie dei loro ammalati, fu attratta in quel vortice torbido e ridente; quando dopo una giornata di inseguimenti e agguati moralistici essa si stendeva sul suo letto solingo palpava i propri seni appassiti e mormorava indiscriminate invocazioni a Tancredi, a Carlo, a Fabrizio..."<sup>19</sup>

3) L'ironia. La vena umoristica di Lampedusa è inesauribile, e gli esempi sono talmente tanti che non vale la pena citarli. Il distacco dalla materia narrata, ottenuto anche per mezzo di questi tratti ironici, è reso da Visconti, come detto sopra, dal gusto pittorico della fotografia, tuttavia alcuni passi autenticamente comici vengono volutamente saltati (si pensi a Chevalley che porta la valigia insieme a Paolo, alle battute spiritose di Cavriaghi spesso tagliate). Non basta la gag di don Calogero e la banda per ridare al film quella vena ironica del romanzo che nell'opera viscontea non c'è, se non a sprazzi.

4) I personaggi. Visconti centra tutto il suo film sul principe, riducendo però gli altri a puri comprimari, personaggi di contorno. Basti pensare alla figura quasi macchiettistica di don Calogero, alla pusillanimità cui è ridotto Cavriaghi, a Paolo, il figlio primogenito geloso di Tancredi e con un rapporto non facile con Fabrizio, completamente ridotto a comparsa. Ma non potendo approfondire troppi aspetti, ci soffermeremo sul personaggio di Concetta, sacrificato ingiustamente (secondo noi) dalla trasposizione filmica. Concetta nel romanzo non è quella sempliciotta un po' bigotta che ci mostra Visconti; è fiera e orgogliosa, e capace di

<sup>17</sup> "Visconti ha raggiunto ne *Il Gattopardo* la perfezione della sua espressione perché vi ha impegnato tutto se stesso anche autobiograficamente" Mario Verdone, in "Bianco e Nero", 1963, 5.

<sup>18</sup> cfr. P.Baldelli, op. cit.

<sup>19</sup> G.Tomasi di Lampedusa, op.cit., p.144.

mordaci battute di spirito, come quella che rivolge a Tancredi nel convento: “Tancredi, passando abbiamo visto una trave per terra, davanti a casa di Ginestra. Vai a prenderla, farai più presto ad entrare”. L’episodio, che tra l’altro mette bene in luce le manie di grandezza di Tancredi e la sua voglia di ascesa, è completamente sacrificato. E come non ricordare la battuta con cui liquida Cavriaghi? “Lei è ancora stanco per il lungo viaggio, i suoi nervi non sono a posto. Si calmi: mi faccia piuttosto sentire qualche bella poesia.” La corrispondente scena del film ci mostra una ben altra Concetta, tutta rossori e silenzi. Concetta è un personaggio amato da Lampedusa, come dimostra la parte ottava a lei completamente dedicata; è lei il vero ultimo gattopardo, almeno nel carattere. Ma Visconti, tutto preso dal suo possente padre, sembra essersi dimenticato di lei.

5) Il carattere del principe. Questo è il nodo più gravoso da sciogliere, perché colpisce l’anima stessa del film. Della trasposizione del pensiero del principe in dialoghi si è già detto. Ora varrà la pena sottolineare una delle conseguenze, la più grave, di tale scelta. I dissidi interiori che caratterizzano il principe nel corso di tutto romanzo nel film scompaiono, tranne poi riapparire improvvisamente nel discorso a Chevalley e nella scena del ballo. Le preoccupazioni riguardo al comportamento di Tancredi sono sue, infatti, e non di padre Pirrone, che gliele esprime in carrozza; la visita a Palermo, ancora, causa stati d’animo contrastanti nel principe, che è preso dal rimorso, e di cui nel film non c’è traccia. Il principe tracciato da Lampedusa ha continuo bisogno di rassicurazione che si procura da sé, come nel dialogo con don Pirrone riguardo all’amore di Concetta per Tancredi. Nel film, la parte ‘critica’ della sua coscienza diviene estranea al suo personaggio, personificandosi in padre Pirrone e fornendoci un don Fabrizio monolitico e privo di sfaccettature, come invece, nel romanzo, non è. Ecco un caso dove le diverse materie dell’espressione cinematografica e letteraria non offrono la possibilità di una trasposizione che non sacrifichi alcuni aspetti contenutistici nel passaggio da un linguaggio all’altro.

### **Conclusioni**

Non è nostro interesse dare un giudizio estetico del film, su cui tra l’altro c’è molta letteratura critica<sup>20</sup>. Neanche abbiamo potuto occuparci della rappresentazione della storia nel film, per cui rimandiamo al saggio di Costa<sup>21</sup> e alla prospettiva più sociologica di Sorlin.<sup>22</sup> Il nostro interesse si è limitato a considerare le difficoltà di una trasposizione fedele di due materie significanti diversi, come il romanzo scritto e la pellicola cinematografica, attraverso l’esempio illuminante del lavoro di Visconti. Nella speranza di aver offerto una prospettiva di lettura che non chiuda i due testi ma ne offra nuove prospettive di analisi, chiudiamo permettendoci di parafrasare la frase più emblematica del romanzo: “se vogliamo che il romanzo rimanga com’è, bisogna che nel film tutto cambi”.

O quasi tutto.

---

<sup>20</sup> In particolare, si vedano le rassegne in E.Soci (a cura di ), “Il Gattopardo di L.Visconti, un capolavoro restaurato”, Istituto P.Valmarana, e in P.Baldelli, I film di Luchino Visconti, Manduria, Lacaita Editore,1965.

<sup>21</sup> A.Costa, “Visconti, il Gattopardo e la scena storica”, in A.Costa, “Immagine di un’immagine. Letteratura e cinema”, Torino, UTET, 1993.

<sup>22</sup> P.Sorlin, “La storia nei film. Interpretazioni del passato”. Firenze, la Nuova Italia, 1980.



**SOMMARIO**

1. Strutture narrative a confronto	p.2
1.1.Divisione in sequenze	p.5
2. Strutture comunicative a confronto	p.12
Conclusioni	p.15

**Testi consultati:**

P.BALDELLI, "I film di Luchino Visconti", Manduria, Lacaita Editore, 1965.

P.BALDELLI, "Luchino Visconti, Milano", Mazzotta, 1973.

F.CASETTI, F.DI CHIO, "Analisi del film", Milano, Bompiani, 1990.

A.BENCIVENNI, "Luchino Visconti", Ed. Il Castoro, Roma 1995.

U.CASIRAGHI, "Il gattopardo", ne "*l'Unità*" 10-5-1997.

A.COSTA, "Immagine di un'immagine. Letteratura e cinema", Torino, UTET, 1993.

C.METZ, "L'enunciazione impersonale o il luogo del film", Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1995.

G. FOSSATI-F.MASCHERONI, "100 registi", vol.3, Centro Studi Cinematografici di Como.

C. LIZZANI, "Il cinema Italiano 1895-1979", Roma, Ed. Riuniti, 1979.

G.RONDOLINO-D.TOMASI, "Manuale del film, Linguaggio racconto analisi", Torino, UTET, 1995.

E.SOCI (a cura di ), "Il Gattopardo di L.Visconti, un capolavoro restaurato", Istituto P.Valmarana P.SORLIN, "La storia nei film. Interpretazioni del passato". Firenze, la Nuova Italia, 1980.