

“IL GATTOPARDO”



Quatre anys després de la publicació de la novel·la pòstuma i única de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, escrita entre el 55 i el 56, Visconti començà el rodatge de IL GATTOPARDO (1963). Per ambdós, la revolució burgesa italiana, que té el seu moment crucial en el desembarc i victòria garibaldina de 1860, fou una revolució malaguanyada: Tancredi, en el moment de partir amb els garibaldins, tranquil·litza el seu oncle, el príncep de Salina -el guepard-dient-li: “*Si volem que tot segueixi igual, és necessari que tot canviï*”. El vell ordre decadent serà substituït per una nova classe que el continuarà, amb la inevitable degradació que això comporta. Després d’haver-se

comportaments històrics sense proposar una alternativa concreta de canvi, el que els valgué, per part dels dogmàtics de torn, més d’una acusació de reaccionarisme.

Luchino Visconti nasqué a primers de segle (1905) d’un matrimoni que era una mostra viva de la fusió socio-històrica de què ens parla la novel·la de Lampedusa: “*una bella rica casava amb un aristòcrata de mitjans modestos*” (1). Però més que la re-creació autobiogràfica familiar i personal que li permetia la novel·la i que, indubtablement, conté el film, a Visconti li interessava capbussar-se, novament, en el passat -abans fou SENSO (1954)-, en el moment decisiu de la creació del modern estat italià,

Lampedusa tenia, apriorísticament, les condicions perquè, sobre una base de profunda reflexió crítica, l’estètica viscontiana, clarament decantada pel melodrama, esclatés en un film personal absolutament fascinant.

La novel·la

L’acció de “El Guepard” discorre a Sicília entre Maig de 1860 i Maig de 1910, i s’estructura temporalment en el període històric crucial (1860-1862), que és el cos de l’obra, i dos epílegs: Juliol 1883, mort del príncep de Salina, i Maig 1910, significativament titular: “Final de tot”. El personatge de Fabrizio, príncep de Salina, està inspirat en el seu besavi Giulio di Lampedusa. La novel·la, d’un bell lirisme, és rica en caràcters i sentiments i de la seva anàlisi social i política se’n dedueix un comportament històric cíclic. Lampedusa ens explica com individualment i col·lectivament es protagonitzà i s’absorbí aquest procés històric. Com es produí aquesta subtil però profunda substitució de classe dominant i, en conseqüència, d’ètica dominant: l’aristocràtica per la burgesa. Fabrizio, testimoni lúcid de la decadència de la seva classe, veu en el seu nebot Tancredi, oportunista i segur de si mateix, l’única possibilitat de projecció futura. Tancredi, lluitador en primera línia garibaldina, serà el nexa entre la vella i la nova classe dirigent. Els garibaldins -idealista, confusa i traïda revolta popular- sols seran els companys de viatge que li permetran, avantatjosament, accedir a la nova oligarquia, producte d’un refinament ancestral i d’un pragmatisme tenaç. El matrimoni amb Angèlica, filla del ric Sedara -nou terratinent-, produirà aquesta amalgama, mentre els aristòcrates purs -les cosines de Tancredies consumiran, encara cinquanta anys més, dins les parets de Villa Salina.

El film

La posada en escena viscontiana ha resultat brillantment la transposició de la novel·la al cinema. El text conti-



El res del rosari a Villa Salina.

negat a tenir un paper dirigent dins del “nou” ordre, el príncep de Salina es lamentarà: “*Nosaltres fórem els guepards, els lleons. Els que vinguin seran petits xacals i hienes*”. Tant Lampedusa com Visconti reflexionen críticament sobre uns determinats

enriquant una reflexió que havia començat a LA TERRA TREMA (1948) i que després de SENSO seguia a ROCCO E O SUOI FRATELLI (Rocco y sus hermanos), 1960, tant en la seva vessant històrica com geogràfica (nord-sud). La novel·la de



El Príncep i Tancredi. (la festa dels Ponteleone).

ua tenint un lloc rellevant però mai en detriment dels altres elements. Les supressions, afegits o canvis de temps que Visconti ha fet, han permès una major homogeneïtat i concentració del relat cinematogràfic, mantenint-se fidel a la novel·la, però mai constret per aquesta. En el film, s'han potenciat aquells passatges -pocs- que permetien un tractament més espectacular, com l'arribada a Donnafugata o el ball a casa dels Ponteleone. Els dos epílegs de la novel·la -mort del Príncep i soledat de Concetta, sublimada per sempre més- han quedat suprimits i integrats suggestivament en les dues darreres seqüències, limitant-se el film al període 1860-1862.

Lampedusa subdividí els capítols de la novel·la en escenes, unitat narrativa que s'adaptava, idòniament, al sentit teatral viscontian que hi aporta un element propi: el decorat. Aquest existeix a la novel·la, però el tractament és ben diferent. Lampedusa l'utilitza poc i, més que res, per descriure els estats anímics i els trets psicològics dels personatges. Visconti el treballa a bastament, també en aquesta vessant, però, sobretot, metafòricament i dramàticament. A més, el seu sentit de la composició plàstica és d'una gran riquesa pictòrica i escenogràfica. El temps és l'element dramàtic intrínsec de "El Guepard" i la càmera el subjectivitza exemplarment, ja sigui abandonant els personatges i mostrant-nos l'espai buit o bé neutralitzant pel muntatge i la planificació

una seqüència, en principi tan dinàmica com la del ball. Aquest inexorable pas del temps està remarcant en la magistral partitura de Rota, majestuosa evocació d'un ressò llunyà que s'esvaeix en un fràgil present.

La primera seqüència del film ens introdueix decididament en el conflicte dramàtic: la família Salina no podrà romandre aïllada, tancada -panoràmica des de fora de la villa- en si mateixa, perpetuant-se en un ritual infinit (res del rosari). La revolta ha penetrat dins de la casa en forma d'un soldat mort trobat en el jardí. Tancredi se'n va a lluitar amb els garibaldins. El príncep portat per la tendresa i admiració que sent pel nebot i estorat per la intuïció pragmàtica d'aquest, l'ajuda econòmicament: la manipulació de la revolta ja s'intueix. Seguidament, en una planificació llarga i desdramatitzada **contemplem** l'enfrontament, ben poc èpic, dels garibaldins i les forces borbòniques. Al pla següent, Visconti ens mostra la parsimoniosa marxa estiuenca dels Salina cap a Donnafugata, en fort contrast amb la seqüència precedent. Com cada any, fan el seu viatge. Res ha canviat, però, ara, l'heroi Tancredi, ferit a Palermo, els obrirà les barreres. Solament ells passaran. Els privilegis continuen. L'arribada a Donnafugata ho confirma: tot segueix com sempre. Però aquesta classe petrificada (traveling de Visconti sobre la família Salina durant la funció religiosa de recepció: religiò i aristocràcia reduïdes a

un anacronisme sense vida), serà substituïda pels nous triomfadors: els Sedara-Tancredi-Angèlica. Des d'ara, solament a ells correspondrà el protagonisme. Al capvespre, els prínceps donen una recepció. Calogero Sedara s'hi presenta "lluïnt" un frac mal engiponat que, a més, no correspon al protocol: la degradació del canvi sense canvi és manifesta. A la seqüència següent, assistirem a la innecessària i estúpida manipulació del plebiscit. A la doble moral aristocràtica (Fabrizio es fa acompanyar pel pare Pirrone en el viatge nocturn a casa de la prostituta) succeeix la doble moral burgesa. Tancredi renegarà obertament dels garibaldins. La vella noblesa es dona la mà amb el "nou" ordre: el del presumptuós general Pallavicino, vencedor de Garibaldi. De tornada a casa, després de la festa, els trets de l'afusellament dels darrers rebels- els rebels de sempre- tranquil·litzaran els Sedara. El nou ordre -l'ordre de sempre- està segur. El príncep de Salina torna sol a casa. **Asfixiat** per l'estat de **descomposició** de la seva classe -sensació insistentment evidenciada al llarg del film- i com correspon a l'home lúcida que sap entendre el seu temps però que no pot ni vol canviar-lo, se'n va d'escena i desapareix, premonitòriament, cap a la fosca. Visconti ha sabut comunicar un fort contingut semàntic a cada seqüència. Les imatges que reflecteixen els espills són més reveladores -i més autèntiques- que les que els personatges tenen -i ofereixen- de si mateixos. A diferència de molts altres films de Visconti, el barroquisme està molt més en el que ens mostra que no pas en el que ens ho mostra. I això es nota, especialment, en la sobria i sensible direcció d'actors; des d'un Burt Lancaster que sembla l'únic Príncep de Salina possible fins a qualsevol dels secundaris, de Rina Morelli a Serge Reggiani. Encara que Visconti accentuï el to irònic-sarcastic de la novel·la fins a ratllar, en algun moment, el grotesc, mai perd aquest equilibri que no té, malhauradament, un film com LA CADUTA DEGLI DEI (La caïda de los dioses), 1969, entre altres.

Jordi Graset

(1): GAIA SERVADIO: Luchino Visconti.
Ultramar Editores, Julio 1983.

GADEA casa vostra