

'il gattopardo' en de cinema van luchino visconti (*)

inez adriaensen

Zelfs 20 jaar na zijn dood blijft Luchino Visconti de film liefhebber boeien. Als één van de toonaangevende cineasten uit de Italiaanse cinema wordt hij op dezelfde eenzame hoogte geplaatst als Federico Fellini en Michelangelo Antonioni.

Zijn oeuvre wordt gekenmerkt door een grote eenheid in thematiek en in stijl.

Il Gattopardo vormt een sleutelproductie in dit oeuvre. Verschillende critici bestempelden deze filmadaptatie van de gelijknamige roman van de Siciliaanse auteur Tomasi di Lampedusa als het begin van het einde van zijn carrière. Hij zette met deze productie echter een stap verder in zijn persoonlijke evolutie als cineast.

Wat we hier willen doen, is aantonen hoe deze film aansluit bij Visconti's oeuvre qua thematiek, mise-en-scène, camera- en montagegebruik en muziek. Om af te sluiten willen we de film in de context van de Italiaanse cinema van de jaren '60 plaatsen.

HET VERHAAL VAN 'IL GATTOPARDO'

Om de toepassing van *Il Gattopardo* op Visconti's oeuvre zinvol te maken voor de lezer, moeten we bondig de geschiedenis van *Il Gattopardo* schetsen. De geschiedenis speelt zich af op Sicilië tijdens de beslissende fase (1860-1862) van het Risorgimento, de Italiaanse eenmaking. Het gevolg van deze revolutie is de volledige aftakeling van de macht en van de economische welvaart van de adel. Het Risorgimento was nl. een burgerlijke revolutie die de adel wou inperken ten voordele van de burgerij, die hiervan profiteerde om de plaats van de adel in te nemen.

De prins Don Fabrizio di Salina, pater familias van een oude, verarmde aristocratische familie, is het hoofdpersonage. Hij wordt zich steeds meer

bewust van de maatschappelijke veranderingen die deze revolutie veroorzaakt, zeker voor zijn klasse van adellijke grootgrondbezitters die al eeuwen het feodaal opgebouwde Sicilië domineerden.

Met de komst van Garibaldi verdwijnt de schijnbare vrede. In opdracht van het koninkrijk Piemonte ijvert hij voor de annexering van Sicilië bij het verenigd Italië. Tot dan toe was het eiland een deel van het Koninkrijk van de Bourbons.

Il Gattopardo beschrijft de aftakeling van de adel via het verhaal van Don Fabrizio's familie en van Don Fabrizio zelf. Uit traditie hangt de adel het regime van de Bourbons aan. Wanneer Tancredi, de neef van de prins, zich aansluit bij Garibaldi's troepen, doorbreekt hij die traditie.

Zijn motto - 'als we willen dat alles hetzelfde blijft, moet alles veranderen' - maakt Don Fabrizio bewust van de noodzaak van de revolutie. Hij zal zich niet langer verzetten tegen de nieuwe politieke situatie, maar weigert wel een maatschappelijke rol te spelen in het verenigd Italië.

De vertegenwoordiger bij uitstek van de burgerij is het personage van Don Calogero, de burgemeester van Donnafugata, het dorpje waar de Salina's zich terugtrekken in hun zomerresidentie om de chaos van Palermo te ontvluchten. Het contrast tussen adel en burgerij wordt door Don Fabrizio enerzijds en Don Calogero anderzijds verpersoonlijkt: t.o.v. de autoriteit, de integriteit en de vermoedheid van Don Fabrizio staan de machtswellust en energie van de parvenu Don Calogero.

Tancredi wordt verliefd op Angelica, de dochter van de burgemeester. De prins stemt in met het huwelijk, ten koste van zijn dochter Concetta, die al jaren verliefd is op haar neef.

Een vervalst plebisciet in Sicilië bevestigt de aansluiting van het eiland bij Piemonte. Don Fabrizio ziet geen andere mogelijkheid dan voor de annexatie te stemmen. Zo aanvaardt hij de nieuwe Italiaanse staat. Toch weigert hij senator te worden in de nieuwe regering, omdat hij niet gelooft dat Turijn veel over zal hebben voor het arme Sicilië, dat al meer dan tweeduizend jaar een kolonie is in handen van verschillende veroveraars.

Het aristocratisch bal in 1862 vormt het hoogtepunt van de film. De ondergang van de adel is een voldongen feit, ook al is Don Fabrizio de enige die dit wil begrijpen. Adel en bourgeoisie vieren samen feest: met het politieke compromis tussen beide klassen is de rust teruggekeerd. Alles is veranderd en niets is veranderd. De bourgeoisie heeft de fakkel overgenomen van de adel. Het bal symboliseert niet alleen de ondergang van de adel, maar ook die van Don Fabrizio, die zich niet langer thuis voelt in deze maatschappij. Vervreemd van zowel adel als bourgeoisie doolt hij eenzaam rond in de balladen. Enkel de dood rest hem ...



Het aristocratisch bal in 'Il gattopardo' (Luchino Visconti, 1963)

THEMATIEK

Visconti's complex oeuvre kent een rijkdom aan thema's en ideeën die hij steeds consequent uitgewerkt heeft. Ook al doorliep Visconti als cineast een zeer persoonlijke evolutie, toch vallen zijn films op door de eenheid in thematiek. De belangrijkste componenten hiervan zullen besproken worden.

De antropomorfe cinema

Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique. Ce qui m'a surtout conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants: des hommes qui vivent parmi les choses pour elles-mêmes. (Visconti, 1943)

Visconti wilde verhalen van mensen vertellen. Hij zag zijn films als getuigenissen en manifestaties van het leven. De ervaring leerde hem dat de aanwezigheid van de mens het enige is dat het scherm kan vullen, dat een bepaalde sfeer kan creëren en dat dankzij emoties die hem voortdurend voortdrijven, karakter en geloofwaardigheid krijgt.

In *Il Gattopardo* vult het verhaal van Don Fabrizio het scherm. Zijn persoonlijke ondergang en de dood van zijn klasse beheersen de film. *Il Gattopardo* is een film over de spirituele reis van een man die zijn leven en zijn rol in de wereld als voorbij beschouwt.

Centrale rol van de familie

De familie is één van de pijlers waarop Visconti's bestaan en levensvisie rustten, ondanks zijn veelvuldige kritiek op het gezin in zijn films. De ontworteling van het gezin en de daarmee gepaard gaande teloorgang van de geborgenheid, solidariteit en rust was volgens de cineast één van de belangrijkste oorzaken van de chaos in de moderne samenleving. Visconti wist waarover hij sprak: op jonge leeftijd moest hij de scheiding van zijn ouders verwerken.

De familiale eenheid uit zich in zijn films in een voorkeur voor familieportretten. *Il Gattopardo* vertelt het verhaal van de familie Salina. In deze film is er, zoals in bijna heel zijn werk, een initiële samenhang tussen de verschillende familieleden. De Salina's leven geïsoleerd en schijnbaar harmonisch samen binnen de aristocratische kringen van Palermo. Het opduiken van een morele of sociale crisis, hier de strijd om de eenmaking, veroorzaakt de ontbinding en de ondergang van de familie. Het Risorgimento ondermijnt de macht van de Siciliaanse landadel, en brengt met haar liberale ideeën een welvarende bourgeoisie tot stand. De familie Salina komt deze overgang niet te boven, des te meer door het "verraad" van Tancredi, die de traditionele orde doorbreekt door te huwen met Angelica, een meisje uit de burgerij. Het gevolg van de crisis is dat het individu alleen komt te staan, wat we ook met Don Fabrizio zien gebeuren.

Visconti gebruikt de microkosmos van de familie om de gevolgen van de ondergang te ontleden. De familie als sociale groep biedt hem de mogelijkheid de ontbinding van een sociale klasse te symboliseren, zoals hier in *Il Gattopardo*.

Naast het tonen van de ontworteling van de familie, heeft Visconti ook bewondering voor de familie. Deze dubbelzinnigheid kan verklaard worden door de institutie van de familie te ontleden. Visconti ziet die als oorzaak van het ontstaan van sociale rollen en taboes. Deze dwangmatige aspecten van de familie verwerpt hij, niet de liefde op zich. Het huwelijk is voor hem vaak synoniem voor bedrog of afwezigheid van de liefde. De prins gaat naar een prostituee, omdat de liefde tussen hem en zijn vrouw bekoeld is.

Wat Visconti dus afwijst, is niet de familie of het huwelijk als sociale relatie, maar wel als institutie die authentieke menselijke relaties verbiedt. De mens

is een gevangene in deze structuur, en is niet langer in staat tot communicatie (Sanzio en Thirard, 1984:45).

De Viscontiaanse held

Il est vrai que dans mes films les personnages que l'on dit 'positifs' sont relativement peu développés. Je préfère raconter les défaites, décrire les âmes solitaires, les destins écrasés par la réalité. Je mets en scène des personnages dont je connais bien l'histoire. (Visconti, 1976)

Man of vrouw, jong of oud, aristocraat of volksmens, de eenheid in Visconti's personages is verbazingwekkend. De Viscontiaanse held rukt zich los van een conventioneel bestaan en gaat op weg, op zoek naar zijn lot en naar de waarheid. Om dit te vinden moet hij afzien van sociaal succes, roem of politieke macht. Visconti (1975) zei zelf:

Tous les personnages de mes films finissent par se trouver face à face aux eux-mêmes. La protection qui peut venir de l'amour ou de la famille leur vient à manquer, les privilèges du pouvoir ou de l'argent ne suffisent plus à les protéger. Ils sont seuls.

Toch mag deze eenheid in het personage de diepe evolutie die Visconti's held tijdens zijn carrière onderging, niet doen vergeten. Van voornamelijk vrouwelijke hoofdpersonages afkomstig uit het populaire volksmilieu, evolueert hij naar mannelijke hoofdpersonages uit een aristocratisch milieu of een milieu dat de aristocratische levensstijl benadert. De jonge personages uit de beginjaren van Visconti's carrière maken plaats voor de door ouderdom getekende personages. Naarmate hij zelf ouder wordt, kan hij zich beter uitdrukken langs personages die zijn leeftijd benaderen. Deze evolutie wordt vooral duidelijk vanaf *Il Gattopardo*. Visconti associeert de naderende ouderdom van Don Fabrizio met fysisch en geestelijk verval. Don Fabrizio denkt voortdurend na over zijn eigen dood. Visconti begint de jeugd steeds meer met schoonheid en zuiverheid te associëren. In *Il Gattopardo* is er de oppositie tussen de vermoedheid en eenzaamheid van de prins enerzijds en de vitaliteit en ambitie van Tancredi en Angelica anderzijds, die streven naar een volwaardige plaats in het leven. Deze connotatie van leeftijd mag echter niet afgedaan worden als nostalgisch of pessimistisch. De jeugdige personages kijken nl. vaak met bewondering naar de wijze en rijpe personages.

De collectieve dimensie maakt vanaf *Il Gattopardo* eveneens plaats voor het individueel lot. Vanaf dan vervult de Viscontiaanse held alleen zijn lot, los van zijn familiale of sociale omgeving. De individuele pogingen worden niet langer veroordeeld door de logica van de geschiedenis of door de wet van de

gebeurtenissen. De held kan vanaf nu gedeeltelijk zijn wil opleggen. Don Fabrizio b.v. weigert, op één uitzondering na, elk compromis met de bourgeoisie en met het nieuwe Italië. Het enige compromis gaat hij niet voor zichzelf aan, maar voor zijn nakomelingen, door het huwelijk van Tancredi en Angelica goed te keuren. Het aanzien van een adellijke titel en de macht van het geld verenigen zich, een historische noodzaak waaraan niemand ontsnapt.



Don Fabrizio in 'Il gattopardo' (Luchino Visconti, 1963)

Hoewel Don Fabrizio misschien politiek overwonnen is, maakt het feit dat hij zijn ondergang en die van zijn klasse begrijpt en aanvaardt, een morele overwinnaar van hem. Hij blijft trouw aan zijn vrijheid als mens en aan zijn idealen. Visconti's helden zijn dan ook geen doorsneemensen. Hij nodigt de mens uit zijn eigen weg te volgen. Hij beschouwt de mens meester van zijn lot, in die zin dat de mens keuzen kan maken. Zo wordt het pessimisme dat Visconti vaak verweten wordt, relatief. Visconti (Macciocchi, 1975) zei hierover:

Le pessimisme absolu est le début de l'optimisme. C'est quand on arrive au fond, dans la mer, et qu'on donne un coup de talon pour remonter.

Deze vorm van hoop is dan ook de boodschap die Visconti met zijn films wil overbrengen.

Het belang van de geschiedenis

De ondergang van Don Fabrizio's familie en van hemzelf als individu worden in gang gezet door de beweging van de geschiedenis.

De geschiedenis loopt als een rode draad doorheen Visconti's oeuvre. Ze vormt niet louter een esthetische achtergrond, maar ze plaatst de held op het moment van de beslissende keuze die individueel of collectief, persoonlijk of politiek kan zijn. Visconti situeert de held op een moment van crisis die leidt tot de ondergang van een klasse en die een nieuwe klasse op het puin van de oude doet ontstaan (Sanzio en Thirard, 1984:27). In *Il Gattopardo* plaatst Visconti Don Fabrizio op het moment van het Risorgimento.

Het was de marxistische denker Antonio Gramsci, die Visconti met zijn progressieve ideeën beïnvloedde in zijn historisch-politieke analyse. Hij reikte hem praktische actielijnen aan om de problematiek van de meridionale kwestie te benaderen. Visconti's interesse voor deze breuk tussen Noord en Zuid maakte van Sicilië meermaals een volwaardig personage in zijn films.

In *Il Gattopardo* werkt Visconti de gramsciaanse stelling uit dat het Risorgimento een verraden revolutie was, opgedrongen door een elite en voltrokken uit economische belangen. Het was een revolutie die in wezen niets veranderd heeft aan de wanverhoudingen in Italië, en die d.m.v. valse beloften de eenmaking tot stand gebracht heeft. Het enige dat verandert, is dat de macht niet langer in handen is van de aristocratie, maar van de burgerij. Don Fabrizio vertolkt deze mening in de film. Visconti toont ons de oppositie tussen Piemonte en Sicilië. De gezant van de Piëmontese regering heeft vele vooroordelen t.o.v. Sicilië, dat in zijn ogen een barbaars onderdeel van Italië is, dat hoogdringend een efficiënt bestuur nodig heeft.

Wat de evolutie van de geschiedenis betreft, is Visconti pessimistisch. Hij beziet het als een evolutie van kwaad naar erger. De ondergang van een oud waardenstelsel leidt naar een nieuw, zo mogelijk nog ongezonder stelsel.

De voorbeelden van deze historische breuken zijn veelvuldig in Visconti's films. In *Il Gattopardo* is er niet enkel het opkomen van de bourgeoisie ten nadele van de aristocratie, maar ook het einde van de onafhankelijkheid van het Siciliaanse koninkrijk door de inval van Garibaldi en zijn troepen.

Door zijn held op een overgangsmoment te plaatsen, overstijgt Visconti het individu als enkeling, omdat de individuele keuze een universele keuze impliceert. Don Fabrizio wordt hier de woordvoerder en het bewustzijn van een klasse die gedoemd is te verdwijnen. Hij ziet zijn dood samenvallen met de dood van een hele klasse. Don Fabrizio becommentarieert het Risorgimento.

Hij is het enige personage dat de wending van de geschiedenis begrijpt. Hij is eerder pessimistisch over de onvermijdbare ontwikkeling van de geschiedenis die hem naar zijn dood zal leiden.

Het marxisme van Visconti

Visconti wordt vaak nogal gemakkelijk bestempeld als een marxistische cineast omwille van het belang dat hij aan de geschiedenis hechtte en zijn lidmaatschap bij de PCI, de Italiaanse communistische partij.

Vandaar valt het dan ook te begrijpen dat vele linkse critici vanaf de jaren '60 teleurgesteld waren in het werk van Visconti. Ze verweten hem zijn progressief karakter en de politieke inhoud van zijn eerste films opgegeven te hebben.

De hoop en de illusies die de PCI na de Tweede Wereldoorlog deed ontstaan in Italië, weerspiegelden zich in zijn eerste films. Visconti's aansluiting bij de PCI in de jaren '30 werd ingegeven door het bewustzijn dat er in Italië een nieuwe, historische kracht groeide die in staat was het compromis tussen rechts en links te overstijgen en die niet aangetast kon worden door politieke compromissen. In de jaren '60 was het politieke klimaat echter grondig gewijzigd. De hoop en de illusies moesten wijken voor een zekere teleurstelling en bitterheid.

Visconti trok de conclusies uit zijn teleurstelling en zette in tegenstelling tot vele andere Italiaanse intellectuelen zijn gedachtengang voort. Vanaf *Il Gattopardo* laat de echte Visconti zich zien: ondanks alles een aristocraat die voortdurend tussen liefde, haat en walging voor zijn klasse geslingerd wordt. Met deze film haalt de aristocraat in Visconti het voor het eerst van de marxist in hem. Vele linkse critici verweten hem de positieve kracht van een revolutie als het Risorgimento niet te willen erkennen. Visconti had de pech met zijn film 20 jaar voor te zijn op de grote periode in Italië waarin de ideologische kwesties massaal in vraag gesteld werden (Sanzio en Thirard, 1984:31).

De klassenstrijd uit Marx' theorie was nooit het belangrijkste thema in Visconti's werk, maar wel de individuele bewustwording. Visconti legde het accent eerder op de individuele levensgang en de individuele vrijheid, die de collectieve strijd moet aanvullen. De menselijke vrijheid is voor Visconti het produkt van de individuele bewustwording, en in dit opzicht is de eenheid in zijn oeuvre nogmaals opvallend.

Il Gattopardo is dan ook geen radicale ommekeer, maar een logische evolutie in Visconti's carrière, die de continuïteit van zijn cinema kenmerkt. Het thema van de vrije mens kon zich nog niet uiten in zijn eerste films, toen hij nog balanceerde tussen zijn marxistisch geïnspireerd politiek engagement en

zijn persoonlijke overtuiging. In 1963 kan Visconti, ouder en gedesillusioneerend, eindelijk een keuze maken. Vanaf *Il Gattopardo* verdwijnen de onduidelijkheden. Ontgoocheld, zoals de vele andere 'kameraden', door de niet gerealiseerde verwachtingen van na de bevrijding, constateert Visconti hetzelfde als de prins van Salina tijdens het Risorgimento: de beweging van de geschiedenis is bedrog. Hoewel Don Fabrizio de geschiedenis moet ondergaan, blijft hij vrij om te weigeren zich te integreren in het nieuwe Italië, dat hij veracht. Deze absolute vrijheid van de prins ligt in zijn bewustwording: door de gebeurtenissen te beheersen, is hij vrij om de plaats te kiezen die hij wil innemen in de nieuwe samenleving. Deze bewustwording toont Visconti ons briljant in zijn beroemde balscène. Het bal symboliseert de lijdensweg van Don Fabrizio, die de dood onvoorwaardelijk voelt naderen. Hier wordt Don Fabrizio vanuit een zeer individuele dimensie benaderd, niet meer als een personage dat deelneemt aan de onafwendbare historische ommekeer van zijn klasse, maar als een man die zich bewust is van zijn eigen ondergang (Nowell-Smith, 1967:108-110). Visconti toont de historische, sociale, economische en familiale factoren die op de mens drukken, en toont zo dat het mogelijk is zich ervan te onttrekken.

MISE-EN-SCENE

Visconti wordt nog steeds beschouwd als de absolute meester van de mise-en-scène. Hij koos alle elementen ervan zorgvuldig uit en waakte nauwgezet over hun verrechtvaardiging in de scène.

Visconti's opvatting over de mise-en-scène en de filmtaal in het algemeen helpt de toeschouwer, parallel aan de held, de waarheid te ontdekken. Visconti geeft ons nooit de definitieve sleutel tot het mysterie, zelfs niet in de finale scène. De mise-en-scène helpt de toeschouwer op zoek te gaan en te begrijpen.

Waar Visconti in cameragebruik soberheid nastreefde, zocht hij in de mise-en-scène exactheid en detaillering, omdat dit de geloofwaardigheid bij het publiek alleen maar kon verhogen. Hij hechtte veel belang aan een juiste, historische visie op de manier van leven en handelen van de personages uit een bepaald milieu.

In dit opzicht vormt *Il Gattopardo*, een hoogtepunt voor Visconti's mise-en-scène, geen uitzondering. Elk detail kreeg de volledige aandacht. Het verhaal van de negentiende-eeuwse Siciliaanse adel eiste een rijke en luxueuze mise-en-scène: weelderige interieurs in de villa's en palazzi, prachtige kostuums, overdadige diners, ... Visconti ging zelfs zo ver dat kasten die doorheen de film niet geopend werden, vol lagen met zijden hemden van Don Fabrizio, en dat b.v. de ruikers op het bal dagelijks ververst werden met bloemen die

rechtstreeks overgevoegen werden vanuit Genua. Het gevolg was dat sommige critici hem een overdreven drang tot estheticisme en een neiging tot academisme verweten.

De mise-en-scène moet een bepaalde sfeer helpen creëren en symboliseert vaak kenmerken van de personages. Bovendien draagt ze bij tot het versterken van de thematische componenten en contrasten. Hier helpt ze de contrasten tussen de wereld van de adel en de bourgeoisie versterken: tussen het aristocratisch karakter van de prins en de 'nouveaux riches'-mentaliteit van Don Calogero, tussen de immobiliteit van de adel en de energie van de bourgeoisie. Denken we maar aan de vale, donkere kleding van Don Fabrizio's dochters t.o.v. de frisse en uitdagende baljurk van Angelica. Of aan het zuivere Italiaans van Don Fabrizio t.o.v. het Siciliaanse dialect van Don Calogero. Of aan de beeldcompositie die Don Fabrizio in het centrum van het beeldkader plaatst.

CAMERA EN MONTAGE

Visconti gebruikt de camera zeer bewust en doordacht. Hoewel de thematiek en de mise-en-scène belangrijker instrumenten zijn om zijn ideeën te vertalen, ondersteunt zijn camera deze ideeën en contrasten.

De camerabewegingen zijn beperkt tot een absoluut minimum. Wanneer zijn camera beweegt, merkt de kijker het haast niet op. Alles verloopt zonder haast, de toeschouwer heeft de tijd om te observeren en te beschouwen.

Visconti wil de technische middelen zoveel mogelijk beperken. Het gebruik van de camera is gebonden aan de innerlijke beweging van de personages, aan hun gedachten en hun gevoelens, niet zozeer aan hun effectieve handelingen. De camera internaliseert zich steeds meer binnen het drama en slaagt erin de meest verborgen aspecten ervan te doorgronden (Rondolino, 1981: 144).

Ook in *Il Gattopardo* beweegt de camera weinig. De meest voorkomende camerabeweging is de track waarbij de camera met het onderwerp en de personages mee beweegt. De camera van Visconti is helemaal niet onpersoonlijk. Met zijn camerabewegingen drukt hij de contrasten uit tussen de personages. De adel wordt voornamelijk vanuit een statische camera benaderd, terwijl leden van de bourgeoisie de camera herhaaldelijk tot beweging inspireren.

Ook het long shot gebruikt Visconti doordacht. Op de balscène toont het b.v. regelmatig Don Fabrizio, die zich hopeloos alleen voelt in de drukte. Zijn familie, die in het begin van de film vanuit een long shot herhaaldelijk als eenheid getoond werd, omringt hem niet langer. De band is weggefallen.

Verschillende indringende close-ups tonen Don Fabrizio's verdriet en verlangen naar de dood.

Het beperkte gebruik van de montage technieken, het trage ritme van de montage en het respecteren van de 'continuity editing' zijn kenmerken die niet alleen in *Il Gattopardo* terugkomen, maar die Visconti's montage bepalen. Hij beschouwt de film als een totaal van sequenties die samen een geheel vormen, in tegenstelling tot andere cineasten die de montage opvatten als het alterneren van fragmenten.

De continuïteit in de montage is groot. Visconti respecteert de temporele, ruimtelijke en grafische continuïteit. De montage staat in dienst van de inhoud en vormt geen louter formalistisch aspect op zich (Bastiaire, 1963: 32). Ze zorgt voor een vlot en natuurlijk verloop van het verhaal. De beperkte camerabewegingen leiden tot het werken met veel lange shots die de montage beperken, omdat Visconti veel informatie in één beeldkader kwijt kan zonder dat er veel cutting bij aan te pas komt.

Het trage ritme van de montage sluit perfect aan bij de thematiek van de immobiliteit van de adel. Alles gebeurt zonder haast, men heeft de tijd om te observeren. We bezinnen samen met Don Fabrizio.

MUZIEK

Visconti wilde niet dat de muziek ondergeschikt aan het beeld opereerde. Hij kantte zich tegen het louter illustratief gebruik van het muziek materiaal. Als groot muzikkliefhebber en bekend operaregisseur koos hij meestal zelf de muziek uit voor zijn films. De meeste van zijn films worden opgeluisterd met klassieke muziek of met originele muziek geïnspireerd op het werk van een groot componist.

De buitenbeeldse muzikale omlijsting van *Il Gattopardo* vertrouwde Visconti toe aan Nino Rota. Hij schreef een originele symfonie die de belangrijkste thematische lijnen van de film zou ondersteunen.

Visconti verbindt muzikale thema's met een personage. Een majestueuze symfonie begeleidt Don Fabrizio, terwijl een stuntelig en burlesk wijsje het doen en laten van Don Calogero vergezelt. De muziek begeleidt ook bepaalde thema's en verbanden. Zo helpt de muziek mee uitdrukken wat het beeld niet kan uitdrukken. Ze geeft er een extra poëtische dimensie aan.

De diëgetische muziek is een belangrijke aanwezigheid in de film. Rota schreef de muziek die het orkest op het bal in palazzo Ponteleone uitvoert. Voor de andere muziek heeft Visconti zich trouw aan de beschrijvingen van Tomasi di Lampedusa gehouden. De Siciliaanse auteur koos bewust voor Verdi, die een overtuigd nationalist was en die hoopte met zijn muziek de idealen en

aspiraties van het nieuwe Italië te kunnen uitdrukken. Zoals Moravia (Schifano, 1991:71) zei:

Après Verdi, l'Italie devient définitivement petite-bourgeoise. Avec lui s'éteint la grande Italie, et ce que l'Italie a donné de mieux et de plus personnel au monde: l'humanisme.

Zo heeft de muziek een duidelijke functie binnen het verhaal van *Il Gattopardo*.

'IL GATTOPARDO' IN DE CONTEXT VAN DE ITALIAANSE CINEMA VAN DE JAREN '60

Door een historische film over het Risorgimento te maken zette Visconti zich af tegen de heersende tendensen. Terwijl westerns en mythologische spektakels de affiche domineerden, situeerde Visconti zijn verhaal over de Salina's ten tijde van het Risorgimento.

Ook als literatuurverfilming vormde de film een uitzondering. De meeste cineasten verkozen te werken met originele scenario's, omdat ze dit als een essentieel deel van hun creativiteit en persoonlijkheid beschouwden. Visconti prefereerde de gelijknamige roman van Giuseppe Tomasi di Lampedusa te verfilmen. Hij was enorm geboeid door de polemieken van de critici rond deze roman, zozeer zelfs dat hij zelf zijn mening over de roman wilde geven in zijn filmadaptatie. Logischerwijze voelde hij zich ook verwant met de wereld uit *Il Gattopardo*. Als afstammeling van een oud Milanees adellijk geslacht kende hij die wereld als geen ander.

Bovendien liet Visconti zich met zijn streng verdict over de historische en morele evolutie van Italië niet beïnvloeden door de progressieve ideeën van de nieuwe generatie van jonge cineasten zoals Bellocchio, Bertolucci, Rosi en de broeders Taviani. Zij wilden zich niet langer identificeren met de Italiaanse consumptiemaatschappij en zochten in hun films een alternatief. Visconti voelde zich niet geroepen zich aan te sluiten bij deze generatie. Hij verweet ze in hun boosheid en opstandigheid niet ver genoeg te gaan.

Van hun kant verweten deze cineasten Visconti met *Il Gattopardo* een conservatieve film te hebben gedraaid die in geen enkel opzicht bijdroeg tot het in vraag stellen van de Italiaanse maatschappij en tot de analyse van de crisis van het hedendaagse individu. Het valt niet te ontkennen dat Visconti qua filmtaal of thematiek minder vernieuwend werkte dan b.v. Fellini of Antonioni. Duidt het feit dat hij net nu teruggrijpt naar de geschiedenis, op een vorm van conservatisme?

De centrale gedachtengang van *Il Gattopardo* - 'opdat alles blijft zoals het is, moet alles vernaderen' - bewijst dat Visconti veel meer betrokken was op de actualiteit dan velen dachten. Visconti zag zijn film zelf als een zeer actuele waarschuwing: ondanks het schijnbare proces van modernisering, bleef alles zoals het was. De politiek van het 'transformismo' (proces waarbij de oppositie als gevaarlijke eenheid uitgeschakeld wordt doordat ze door compromissen af te sluiten mee aan de macht komt) heeft elke verandering in Italië verhinderd. Het personage van Tancredi verpersoonlijkt het fenomeen van het transformisme. Hij past zich bijzonder gemakkelijk aan aan de waarden en spelregels van de burgerij om zo snel mogelijk op te kunnen klimmen op de sociale ladder van het nieuwe Italië.

Via *Il Gattopardo* veroordeelt Visconti het verraad van de leidende klasse t.o.v. de onmogelijkheid tot verandering waarop het moderne Italië gebouwd is. Aan de hand van de geschiedenis verklaart Visconti de impasse van het politiek Italië van 1963. In 1860 was alles veranderd: de eenmaking was uitgeroepen, een nieuwe klasse vestigde zich en versmolt met de oude leidende klasse. Niets was veranderd: de corrupte burgerij sloot een verbond met de feodale landadel. De cirkel is perfect dicht.

In 1963 gingen de conservatieve partijen een coalitie aan met de linkse krachten. *Il Gattopardo* doorbreekt zo de kritiek een conservatieve film te zijn die teruggrijpt naar het verleden om de problemen van de hedendaagse maatschappij te ontvluchten.

BESLUIT

In dit artikel hebben we getracht de kenmerken van Visconti's cinema bondig toe te lichten. Zijn oeuvre wordt beheerst door een grote eenheid in thematiek en stijl. *Il Gattopardo* sluit bij die eenheid aan, en doet Visconti een belangrijke stap zetten in zijn persoonlijke evolutie.

De film behoudt ook nu nog zijn actuele waarde. De verraden revolutie die Visconti in 1963 aanklaagde, heeft zich opnieuw voorgedaan in het Italië van 1994. Berlusconi zette de oude veroordeelde politiek voort met nieuwe gezichten, zoals de bourgeoisie deed in 1860 en de Democrazia Cristiana in 1963. De hoofdredacteur van de Italiaanse krant *Il Giornale* haalde enkele maanden geleden nog het motief van *Il Gattopardo* aan om Berlusconi's politiek te typeren: 'We moeten alles veranderen, als we willen dat alles hetzelfde blijft'. Naast de grote cinematografische waarde van *Il Gattopardo* bevestigt dit ook de maatschappelijke waarde van de film.

(*) Dit artikel is gebaseerd op haar eindverhandeling *De cinema van Luchino Visconti. Case-study: Il Gattopardo*, Fac. Soc. Wet., Dep. Comm. Wet., K.U. Leuven, september 1994, 177 blz. Promotor: Prof. Dr. W. Hesling.

LITERATUURLIJST

- Bastiaire, J. (1963) 'L'Esthétique de Visconti: Un Opéra Cinématographique', *Etudes Cinématographiques*, (26-27): 131-136.
- Macchiochi, M.A. (1975) 'Entretien avec Luchino Visconti', *Le Monde*, 20-3-1975.
- Nowell-Smith, G. (1967) *Luchino Visconti*. London: Secker & Warburg.
- Rondolino, G. (1981) *Luchino Visconti*. Torino: Utet.
- Sanzio, A. & Thirard, P.L. (1984) *Luchino Visconti: Cinéaste*. Paris: Editions Persona.
- Schifano, L. (1991) *Luchino Visconti: Il Gattopardo. Etude Critique*. Paris: Nathan.
- Visconti, L. (1943) 'Il Cinema Antropomorfo', *Cinema*, (173-174).
- Visconti, L. (1976) 'Io, Luchino Visconti', *Il Mondo*, 8-1-1976:1-2.
- Visconti, L. (1975) 'Je Raconte des Histoires Comme Je Raconterais un Requiem', *L'Avant-Scène*, (159).