

Beelden van schoonheid en verval

Beschouwingen omtrent filmanalyse en Luchino Visconti's *Il Gattopardo*

Peter Kravanja

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.
Susan SONTAG, *Against Interpretation*

Ne va pas montrer tous les côtés des choses,
garde-toi une marge d'indéfini.
Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*

Es gibt also in Wirklichkeit zwei Geistesverfassungen,
die einander nicht nur bekämpfen, sondern die gewöhnlich,
was schlimmer ist, nebeneinander bestehen, ohne ein
Wort zu wechseln, außer daß sie sich gegenseitig versichern,
sie seien beide wünschenswert, jede auf ihrem Platz.
Die eine begnügt sich damit, genau zu sein, und hält sich
an die Tatsachen; die andere begnügt sich nicht damit,
sondern schaut immer auf das Ganze und leitet ihre
Erkenntnisse von sogenannten ewigen und großen
Wahrheiten her. Die eine gewinnt dabei an Erfolg,
und die andere an Umfang und Würde.
Robert MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*

Een halve eeuw geleden publiceerde Jorge Luis Borges een bundel novellen, *Ficciones*, waarin hij ook enkele onbekende boeken van een al even onbekende auteur besprak. Sommige literatuurcritici verloren er even het noorden bij, maar al gauw werd hen duidelijk dat ze zich hadden laten misleiden. Net zoals de rest van de bundel waren de boekbesprekingen louter fictie.

De spitsvondige ironie van de Argentijnse schrijver is visionair gebleken. Meer dan ooit leven we in tijden van exegese. Kunst wordt bedolven onder een welhaast onstuitbare vloed van secundaire literatuur. Film ontsnapt hier niet aan. Al sedert het ontstaan van de cinema zijn er (al dan niet professionele) commentatoren geweest – of ze zichzelf nu critici, analisten of semiologen noem(d)en. Net zoals literatuur, schilderkunst en in meerdere mate zelfs dan muziek, worden films uitvoerig besproken, beschreven, geanalyseerd en geïnterpreteerd. François Truffauts gevleugelde woorden uit de jaren 1960, “Tout le monde a deux métiers, le sien et critique de cinéma”, zijn nog steeds van toepassing.

Kan er eigenlijk wel op een zinvolle manier over cinema gedacht en geschreven worden? Is zwijgen – louter films bekijken en herbekijken – niet de enige (zowel ethisch als logisch) juiste houding ten opzichte van deze *libido decorticandi*? Of nog, hoe kan iemand die weliswaar ontvankelijk is voor kunst maar zelf geen kunstenaar is zich toch ‘stroomopwaarts’ begeven?

Uiteraard zou ik geen essays over film schrijven, indien ik zelf niet diepgaand overtuigd was van de mogelijkheden en de relevantie van een dergelijke onderneming. Bij wijze van replek op de retorische vragen, zal ik hier enkele methodologische bedenkingen omtrent filmanalyse formuleren. De belezen lezer zal moeiteloos de invloed van analisten als Jacques Aumont en Jean-Louis Leutrat onderkennen, en – zij het in iets mindere mate – van David Bordwell en Noël Carroll. Ook George Steiners *Real Presences* is een van de werken waar ik mezelf in terugvind.

Vervolgens – *the proof of the pudding is in the eating* – zal ik *Il Gattopardo* (1963) analyseren. Deze overbekende film van Luchino Visconti is al op talloze manieren bestudeerd geweest: als adaptatie van de gelijknamige roman van Giuseppe Tomasi di Lampedusa, als ideologisch conflict, of zelfs als biografische knipoog met Burt Lancaster als *alter ego* van de cineast. Ik ben van mening dat dergelijke invalshoeken deze film niet tot zijn recht laten komen, en kies voor een esthetische benadering. Hierbij zal blijken dat de thematiek van *Il Gattopardo* op subtiële wijze wordt gedragen door ‘figuratieve’ aspecten van de beelden – maar laat ik niet op de dingen vooruit lopen.

Wat kan filmanalyse?

In tegenstelling tot heel wat analyses die nagaan op welke wijze films een of andere ‘grote theorie of filosofie’ vertalen die hen reeds vooraf ging, pleit ik voor een benadering die ingaat op wat bewegende beelden uiten en wat geen enkel discours eerder al geformuleerd had. Filmanalyse zoals het in dit essay wordt opgevat, ziet ervan af om alles over een film te zeggen, om er alles van te begrijpen, om er een allesomvattend systeem voor te construeren, en vooral, om er een algemene theorie rond te formuleren. Daarentegen zou ik het mateloze potentieel willen beklemtonen dat filmanalyse verwerft, eenmaal ze haar studieobject en ambitie enigszins beperkt heeft en het ‘waarom’ tracht te achterhalen van al de singuliere gebeurtenissen die samen

datgene vormen wat men een film noemt.

Waar is analyse toe in staat? Wat kan analyse? Zich afvragen wat (film)analyse kan, behoeft niet per se een antwoord op de vraag wat analyse is. Dergelijke ontologische beschouwingen zou ik inderdaad uit de weg willen gaan – bestaat het ongemak van heel wat filmbeschouwingen van de afgelopen veertig jaar er immers niet in dat ze zich vastklampen aan definities? –, om op een meer bescheiden wijze te onderzoeken wat mogelijk is. Of nog, iets ambitieuzer, om vragen te stellen omtrent de ‘kracht’ van analyse.

Etymologisch gezien betekent ana-lyse oplossen door achterstevoren te redeneren. Een heuristische methode die wiskundigen wel eens gebruiken, is op dit principe gebaseerd. Door ‘te veronderstellen dat het vraagstuk opgelost is’, kan soms een stelling worden bewezen. Het verschil met het analyseren van een beeld, een foto, een schilderij, een film, is dat ik een dergelijke veronderstelling niet hoeft te maken, dat ik in tegendeel kan vaststellen dat het probleem ‘opgelost’ is: het beeld dat ik voor ogen heb, is immers de oplossing. Analyse bestaat er dan wel degelijk in om een omgekeerde weg af te leggen, echter niet op zoek naar een ‘bewijs’ (een aaneenschakeling van logische proposities), maar naar een probleem. Vandaar de fundamentele vraag van elke beeldanalyse: welke problemen worden door de beelden gesuggereerd én opgelost?

Zich afvragen wat analyse kan, betekent dus niet: op zoek gaan naar een analysemethode, hoe flexibel ook. Naar verluidt zou Francesco Casetti bij de persvoorstelling van zijn (overigens succesvolle en zowel naar het Frans als het Engels vertaalde) boek *Teorie del cinema (1945-1990)* een na een bladzijdes uit een exemplaar gescheurd hebben – tot grote ontsteltenis van zijn uitgever –, met als opmerking dat dit “de beste manier is om het boek te gebruiken”. En een niet bepaald door bescheidenheid of onzekerheid geplaagde T.S. Eliot kwam in zijn essay *The Perfect Critic* tot de volgende conclusie: “There is no method except to be very intelligent.” Dat betekent niet dat een analist niet over een uitvoerige en gespecialiseerde vakkennis dient te beschikken, integendeel zelfs. Bij het analyseren van een werk dient deze bagage echter zo lang mogelijk op de achtergrond te blijven, om aldus een ‘naïeve’ en haast onverschillige observatie mogelijk te maken – maar hierover later meer. Zich afvragen wat filmanalyse kan, betekent dus eerder: de methodologische gevolgen onderzoeken van de toepassing van het filosofische concept ‘analyse’, en de rijke geschiedenis ervan, op het specifieke domein der (bewegende en van geluid voorziene) beelden. De

veelzijdige activiteit van een filmanalist bestaat uit het exploreren van de inventieve capaciteit van filmbeelden, op zoek naar de problemen die de beelden oproepen.

Problemen behandelen en ze niet, in tegenstelling tot de wiskunde, oplossen. “En fait, une théorie philosophique est une question développée, et rien d'autre: par elle-même, en elle-même, elle consiste, non pas à résoudre un problème, mais à développer jusqu'au bout les implications nécessaires d'une question formulée.”¹

Hoe wordt het studieobject gekozen? De uitverkoren film beschikt over twee soorten kenmerken die de keuze verantwoorden en bepalen: een zekere ‘voorbeeldigheid’, waardoor de film als opmerkelijke oplossing kan beschouwd worden van een probleem van algemene aard omtrent esthetiek of filmgeschiedenis, en zekere ‘kwaliteiten’, waardoor de film is wat hij is en hij voor de analist een raadsel en een uitdaging betekent, of nog: waardoor hij een heuse aantrekkingskracht op de analist uitoefent. Filmanalyse is een ontmoeting met een kunstwerk, een ontmoeting gevat tussen *Faszination* en *Distanz*. Van een film die als ‘een typisch voorbeeld’ geanalyseerd wordt, onthoudt men slechts de facetten die hij met andere films gemeen heeft. De eigenheid van deze film wordt dus van meet af aan verdrongen. Een voorbeeldige film daarentegen is de enige die over bepaalde kwaliteiten beschikt, of die ze op een uitmuntende wijze tot uiting laat komen.

Uitmuntende kwaliteiten – op voorwaarde uiteraard dat er ooit een analist voor ontvankelijk is. Het succes van een filmanalyse wordt mede bepaald door de mate waarin film en analist bij elkaar passen, aan elkaar gewaagd zijn. *Lector in fabula (spectator in pictura?)* indachtig, kan men stellen dat elke film zijn ‘ideale toeschouwer’ (en ook zijn ‘ideale analist’) construeert. Tegenover deze ‘schepping’ stel ik, ondanks alle dogmatische excessen waar dit credo in het verleden aanleiding toe gaf, de ‘dood van de cineast’ (en, met hem, die van de ganse creatieve ploeg verantwoordelijk voor het ontstaan van de film). In wat filmbeelden kunnen zeggen en in wat analyse kan horen, is het volgens mij onmogelijk ook maar iets te onderscheiden dat met een intentie zou te maken hebben of dat herleid kan worden tot een biografisch gegeven. Roland Barthes: “En effaçant la signature du créateur, la mort fonde la vérité de l'œuvre, qui est énigme.” Of een verontwaardigde Gertrude Stein: “It always did bother me that the American public were more interested in me than in my work. And after all there is no sense in it because if it were not for my work they would not be

¹ Gilles Deleuze, *Empirisme et Subjectivité*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1953, p. 119.

interested in me so why should they not be more interested in my work than in me.’²

Toekenning, interpretatie, beschrijving

Laat ik na deze inleidende beschouwingen wat dieper ingaan op de volgende analysevormen: toekenning, interpretatie, en beschrijving.

‘Toekenning’ is de routinematige toewijzing van een beeld aan een register, op basis van zijn aard, geschiedenis, oorsprong, gebruik enzovoort. Een register kan bijgevolg zeer verscheiden zijn. Een film wordt zo in verband gebracht met een verzameling regels, gebruiken, of eenvoudigweg met een *corpus*. Men gaat ervan uit dat ze de wetmatigheden van de film bepalen of er een soort handleiding bij vormen. Het begrip ‘genre’ is het toekenningsregister bij uitstek, tenminste voor films uit een klassieke periode waarin de filmindustrie de genres voldoende kende en codificeerde. Andere (meestal vrij vage) begrippen komen echter ook regelmatig aan bod. Denk maar aan ‘auteur’, ‘periode’ of ideologisch gekleurde registers.

‘Toekenning’ is een beperkt begrip: het gaat er immers steeds om iets terug te vinden dat reeds voor de film bestond, onafhankelijk ervan, en waaraan het werk zich in zekere zin te onderwerpen heeft.

‘Interpretatie’ gaat een stap verder, en tracht betekenis te geven aan een film. Een dergelijke (complexe, risicovolle) daad vereist uiteraard een engagement vanwege de analist en hangt af van de omstandigheden waarin ze gesteld wordt. Het woord ‘interpretatie’ is negatief gekleurd: men leest er de willekeur van de interpreterende persoon in, of diens vooroordelen en oogkleppen. En inderdaad, al interpreterend kan men een film geweld aandoen, hetzij door hem te veel toe te dichten, door hem ‘om het even wat’ te laten zeggen al naargelang de verbeelding van de analist, hetzij door hem in het procrustesbed van een of ander theoretisch credo te dwingen. Het zal de lezer ondertussen wel duidelijk zijn dat ik voor een aanpak pleit waarbij de betekenis van een sequentie, een film zo veel mogelijk uit de beelden zelf afgeleid wordt, los van subjectieve opvattingen, los van een theorie waarvan de film een illustratie of een bewijs zou zijn.

In het voorgaande is men misschien geneigd tussen de regels te lezen dat ik

² Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, Cambridge, Exact Change, 1993 (1937), p. 51.

interpreteren geheel afkeur. Dit is niet het geval – komt interpreteren trouwens niet tegemoet aan een diepmenselijke drang om op zoek te gaan naar zin en betekenis? Ook besef ik dat interpretatie een vorm van fictie blijft, hoe rigoureuus en gedisciplineerd ze ook is. Een interpretatie is echter vooral gevaarlijk en riskant wanneer ze geen risico wenst of durft te nemen en een beroep doet op kant-en-klare externe kennis. Interpreteren heeft daarentegen een veel groter potentieel wanneer dit ‘risico tot fictie’ aanvaard wordt, net zoals de wetenschap, uiteraard, dat deze fictie niet absoluut kan zijn, dat ze begrensd is.

Interpretaties worden wel eens verweten onbewijsbaar en zelfs gevaarlijk te zijn. Ze dienen veroordeeld te worden, omdat het onmogelijk is de erin uitgewerkte beschouwingen te verifiëren en formeel te bevestigen. Dit verwijt is vaak terecht. Als antwoord op de roep om waterdichte garanties, kan men – iets bescheidener maar tastbaarder – om ‘pertinentie’ vragen. *Pertinere* (of het samengestelde *ad-pertinere*) betekent ergens toe behoren, ergens van afhangen, aan iets onderworpen zijn. Het pertinentie-principe, in de volle draagwijdte van de term, biedt een antwoord op de onmogelijke vraag naar verificatie. Pertinentie wordt vooropgesteld: het gaat om een beslissing die de analist bewust en liefst expliciet dient te nemen. Aldus wordt een invalshoek bepaald, waarmee in de film een zeker aantal relevante fenomenen, formele kenmerken en inhoudelijke krachtlijnen overeenkomen. Deze worden hierdoor het studieobject van de analist – die ze desgewenst kan interpreteren. Binnen een dergelijk kader dient interpretatie zich niet te verantwoorden voor haar eigen ‘capaciteit tot fictie’ of wantrouwig te staan tegenover haar eigen verbeelding, vermits pertinentie automatisch een limiet en een garantie bepaalt.

Naast ‘toekenning’ en ‘interpretatie’, maakt ook ‘beschrijving’ deel uit van het analytische arsenaal. ‘Beschrijven’ impliceert op zijn minst drie ideeën, elk van nut voor filmanalyse. De eerste twee zitten vervat in de oorsprong van het woord: *describere*. Het gaat erom iets neer te schrijven (*scrivere*), uitgaande van datgene waar men verslag over wenst uit te brengen (*de-*). Een beschrijving heeft nood aan nauwgezette aandacht, zonder dat de limieten worden overschreden van wat in het beschreven object manifest aanwezig is. Het derde idee wordt gesuggereerd door de ruimtelijke betekenis die de term verworven heeft: men beschrijft cirkels, een traject. Een beschrijving is bijgevolg ook een parcours.

Wat houdt het beschrijven van een (film)beeld dan in? Aandachtig openstaan voor alles wat het beeld bevat, zowel de delen als het geheel, maar ook aspecten die niet meteen als deel van een geheel kunnen aanzien worden, intrigerende details, ‘foutjes’, echter zonder iets toe te voegen. In dit aandachtsgebied volgt de analist tracés, onder de vorm van vlucht- of krachtlijnen, motieven, verbanden. Hierbij loont het om zich te laten leiden door onopvallende aspecten, die niet louter functioneel zijn binnen het narratieve kader, die niet voor zich spreken, die ‘beweeglijk’ zijn, vluchtig hun opwachting maken om vervolgens snel weer te verdwijnen, aspecten die een transformatie ondergaan.

Beschrijven is een vrij afstandelijke, niet-geëngageerde daad. Het gaat om de uiterst letterlijke beschrijving van beelden, zonder wat men ziet of hoort in verband te brengen met bepaalde externe kennis (een stijl, een geschiedenis, een theorie, een betekenis). Conclusies horen in een beschrijving niet thuis. Al beschrijvend dient men zo veel mogelijk te vergeten wat men over de context van het beschrevene weet, over de conventies toegepast door de schepper van de beelden, of de geijkte opvattingen van het beoogde publiek. Dit ‘vergeten’ is echter geen ‘weigeren te weten’. Het gaat niet om een permanente staat, maar om een zekere discipline (een ‘weigeren te interpreteren’) die de analist zichzelf tijdelijk oplegt.

Beelden van schoonheid en verval

Il Gattopardo (1963) moet niet of nauwelijks voorgesteld worden. Vanwaar de keuze van precies deze – bekende – film voor een exemplarische analyse? In het werk van Luchino Visconti – wiens honderdste verjaardag in 2006 herdacht wordt – neemt *Il Gattopardo* een bijzondere plaats in. Door deze film beschouwde de kritiek, en met name linkse intellectuelen als Guido Aristarco en Pier Paolo Pasolini, Visconti niet langer als een neorealistische cineast. Later stelde men nog dat *Il Gattopardo* niet enkel een breuk met de eraan voorafgaande films inhield, maar ook het begin van een nieuwe esthetiek aankondigde, die van een (vaak als ‘decadent’ afgedane) ‘tweede’ Visconti. Een blik op Visconti's filmografie leert echter dat het niet zo voor de hand liggend is om een steekhoudende indeling in periodes te maken. De cineast, een hoge aristocraat én lid van de communistische partij, had een sterke persoonlijkheid. Dat laatste geldt in zekere zin ook voor zijn films. In *La Terra trema* (1948) worden “van honger stervende vissers

gefotografeerd zoals modellen in *Vogue*” (Orson Welles). Neorealisme of decadente esthetisering? Wat er ook van zij, het contrast tussen *Il Gattopardo* en *Rocco e i suoi fratelli* (1960), de film die Visconti er vlak voor realiseerde, was inderdaad uitermate groot, ondanks een sterke thematische en ideologische verwantschap (de verhouding tussen Noord en Zuid). De rauwe lotgevallen van vijf broers uit een arbeidersmilieu ruimden plaats voor de verzuchtingen van een familie ‘lethargische’ Siciliaanse aristocraten. In plaats van strenge zwart-witbeelden, koos Visconti voor welhaast wulpse kleuren. Het is niet moeilijk om in te zien waarom menig criticus destijds aanstoot nam aan *Il Gattopardo*. De film werd als “te mooi” beschouwd. De film is inderdaad een lust voor het oog; maar is hij ook té mooi? Wat mij betreft, hoegenaamd niet. De schoonheid ervan biedt namelijk weerstand en beschikt over diepgang. Een analyse kan dit verduidelijken.

Verstoorde rituelen en gebroken familiale eenheid

De film opent met beelden van het park rond de prinselijke villa. Achtereenvolgens worden een verweerd borstbeeld getoond, een centrale laan, een gevel die in de verte opdoemt. De camera blijft hierbij telkens onbeweeglijk. Deze statische opnames wisselen af met dynamische momenten, waarbij de camera zich steeds van links naar rechts verplaatst, zijdelings ten opzichte van de villa, een zekere afstand bewarend. De indruk dat het gaat om een ontoegankelijk territorium, een op zichzelf staande wereld, wordt nog versterkt door het gesloten ijzeren hek. Ook beweegt de camera een beetje naar rechtsboven toe, alsof de grens tussen het besloten park en de wereld erbuiten op het punt staat overschreden te worden. Uiteindelijk volgt er een langzame, frontale beweging doorheen het verwilderde park, dat een schril contrast vormt met de geometrische regelmatigheid van de prinselijke residentie. De disharmonie in de openingsbeelden is verwarrend en bemoeilijkt de situering in de tijd. Het verlaten park zou, in tegenstelling tot wat er zich in gaat afspelen, tot de twintigste eeuw kunnen behoren. Deze hypothese kan verklaren waarom er geen enkele menselijke aanwezigheid te bespeuren valt, terwijl het verhaal toch begint met de ontdekking van het lijk van een soldaat en de opschudding die eruit voortvloeit. Een volgend detail versterkt de verwarring. De vensters van de villa zijn aan de buitenkant voorzien van zonneweringen; deze zijn de hele tijd neergelaten, behalve plots in de twee laatste vaste

opnames. Een foutje in de *continuity*? Het perfectionisme van Visconti is vermaard; dit lijkt dus zeer onwaarschijnlijk. Een ellips van enkele uren? Misschien. Is het echter niet aannemelijker dat het anachronisme pas opgeheven wordt in de twee laatste vaste opnames?³

De openingsbeelden van *Il Gattopardo* zouden dan een terugkeer naar het verleden bewerkstellingen. Ze laten de kijker binnendringen in een gesloten, aristocratische wereld “die niet rechtstreeks door God geschapen werd”, een verfijnde wereld waarin door de eeuwen heen bijzondere ervaringen geritualiseerd werden, en “waarin bepaalde details, die voor mensen als u en ik betekenisloos zijn, een vitaal belang krijgen”.⁴ De film toont een aantal aristocratische rituelen die deel uitmaken van de gewoontes van de prinselijke familie: het dagelijkse gebed, de maaltijden waaraan de voltallige familie deelneemt, de voorlezingen, het jaarlijks verblijf in Donnafugata, het bal in het Palazzo Ponteleone. Al deze rituelen worden verstoord, of zelfs afgebroken, door de indringing van een vreemd element: de soldaat wiens lijk aangetroffen wordt in het park van de prinselijke villa; de soldaten van Garibaldi die de familie tegenhouden op weg naar Donnafugata; de vulgaire schaterlach van Angelica; de onverwachte aankomst van Tancredi en Cavriaghi; Don Calogero en Angelica tijdens het bal, evenals Kolonel Pallavicini en andere officieren uit het leger van de koning. Het geweld en de directe impact van deze onderbrekingen vermindert weliswaar naarmate de film vordert, maar het is door zich open te stellen voor deze vreemde elementen, die uiterlijk onschuldiger lijken maar even gevaarlijk blijven, dat de prinselijke familie en, ruimer gezien, de voltallige Siciliaanse aristocratie, haar eigen ondergang versnelt.

De film begint met de dagelijkse rozenkrans, samengesteld uit twee gelijkaardige gebeden die afwisselend opgezegd worden. De prinselijke familie is dus van meet af aan gevat in een repetitieve handeling, waarbij het niet duidelijk is hoelang deze al bezig is op het moment dat ze aan de kijker getoond wordt. Het verhaal aarzelt als het ware om op gang te komen. Het religieuze ritueel stelt een cyclische tijd in, die slechts overgaat in een lineaire tijd door een onderbreking: in het park is het lijk van een soldaat ontdekt en een dringende brief van de Hertog van Malvica meldt de

³ Jean-Louis Leutrat stelde zich deze vraag in zijn artikel “Le Rideau et son ombre”, *Caméra/Style*, vol. 7, december 1989, p. 72-76.

⁴ Aldus Padre Pirrone tegen enkele landbouwers in de herberg waar de prins en zijn familie de nacht doorbrengen, op weg naar Donnafugata: “I signori vivono in un universo particolare che è stato creato non direttamente da Dio, ma da loro stessi durante secoli di esperienze specialissime, di affani e di gioie loro. Essi si turbano a si allietano per cose delle quali a voi ed a me non importa un bel nulla, ma per loro sono vitali.”

aanwezigheid van de troepen van Garibaldi in Marsala. De prins bewaart zijn kalmte en herstelt rust en orde in huis. Alvorens de salons te verlaten, gebiedt hij zijn familie met een afgemeten gebaar om “zoals gewoonlijk zonder uitzondering binnen een half uur aan tafel te zijn”. Zodra de prins vertrokken is, zet de familie het gebed verder.

De eetkamer is de plaats bij uitstek waar de familieleden elkaar treffen, soms in het gezelschap van *intimi* of andere genodigden. Om hun aankomst te Donnafugata te vieren, richt de prins een groots diner in, waarbij de paleispoorten uitzonderlijk ook voor de lokale notabelen en hun echtgenotes geopend worden, en dit tot ongenoegen van de prinses. De biddende familiekring waar de film mee begon, bevindt zich nu aan een grote ovale tafel in een al even weelderig décor. Ditmaal is het niet Padre Pirrone die het ritueel voorgaat, maar de prins zelf: hij snijdt enkele grote pasteien in stukken en zorgt zo voor de verdeling van het voedsel onder de genodigden.⁵ De aanwezigheid van een aantal buitenstaanders – niet-aristocratische ‘indringers’ – verleent het diner een allegorisch karakter. Door zijn neef Tancredi tussen zijn dochter Concetta en het burgermeisje Angelica te plaatsen, maakt Prins Salina een keuze die bepalend is voor het verloop van de maaltijd en zelfs cruciaal voor de toekomst van zijn familie. Met aan de rechterzijde een hopeloos verliefde maar ontgoochelde en terughoudende aristocrate en aan de linkerzijde een warmbloedige en stralende schoonheid, hangt Tancredi de vlotte jongen uit en bepaalt hij het ritme van het diner. Zijn gewaagde opmerking tegen Angelica veroorzaakt een ijzige stilte, behalve bij Angelica zelf, wier eindeloze, vulgaire schaterlach de ceremonie onderbreekt, en reeds het einde van het geslacht der Salina's aankondigt. Waar de naam Garibaldi een zenuwcrisis veroorzaakte bij de prinses, is het nu Concetta die reageert door zich kwaad te maken op Tancredi.⁶

De film toont nog een ander aristocratisch ritueel, namelijk dat van de voorlezing. Tijdens een onweeravond bevindt de prinselijke familie zich in de salons van het paleis te Donnafugata en luistert geboeid naar de stem van de prins, die aan het voorlezen is. Plots kondigt een dienaar aan dat Tancredi op komst is, vergezeld van de Milanese Graaf Caviaghi. De onverwachte visite wordt met open armen ontvangen.

⁵ Voor een indrukwekkende analyse van de rol van voedsel en van de maaltijden in de films van Visconti verwijzen we naar Jean-Claude Bonnet, “Visconti et la symbolique de l'aliment”, *Caméra/Stylo*, vol. 7, december 1989, p. 103-113. Ook handelen verschillende Visconti-films over een beslissende crisis binnen een familie. Hierbij bereiken de conflicten meestal een hoogtepunt wanneer iedereen rond de tafel verzameld is. Ugo Finetti bespeurt een invloed van het werk van Thomas Mann, cf. “Il Tema della famiglia nell'opera di Visconti”, *Cinema Nuovo*, vol. 202, november-december 1969, p. 434-441.

⁶ “Tancredi, queste brutte cose si dicono al confessore, non si raccontano alle signorine a tavola, perlomeno quando ci sono anch'io.”

Beide aristocraten zijn bezig een gedaanteverwisseling te ondergaan. Ze hebben hun rode hemden uit de eerste uren van de revolutie omgeruild voor het blauwe uniform van de reguliere troepen van Koning Victor-Emmanuel, en ze spreken vol minachting over de volgelingen van Garibaldi. Een dun snorretje siert het gelaat van Tancredi. Zijn vriend Cavriaghi kan beschouwd worden als een inwoner uit het Noorden van Italië die een bezoek brengt aan het Zuiden, zoals iemand die naar een vreemd land reist waar hij veel sympathie voor heeft en dat hij graag beter zou leren kennen. De graaf zal Concetta het hof maken, echter zonder succes. De jonge vrouw stelt zich erg terughoudend op en blijkt ongevoelig voor zijn avances. Volgens Tancredi ligt een intrinsieke onverenigbaarheid aan de basis van deze afwijzing: Concetta is “Siciliaans tot op het bot”, ze heeft het eiland nooit verlaten en zou zich niet kunnen aanpassen aan het leven in Milaan. Het personage van de dochter van Prins Salina verkrijgt aldus een ruimere dimensie: ze is niet louter een gereserveerde vrouw die een verliefde man op afstand houdt, ze symboliseert het oude, feodale Sicilië dat al eeuwenlang in een lethargische slaap gedompeld is en niet wenst ingelijfd te worden door een nieuw regime.

Wat een contrast met Angelica! Bij donderslag betreedt ze, druipnat omwille van het onweer, de salons van het paleis, op zoek naar Tancredi. De muziek associeert haar schoonheid met die van Sicilië.⁷ Angelica en Tancredi omhelzen elkaar vurig. Deze kus gaat over in de kus waarmee de volgende sequentie begint, een beeldenreeks die misschien wel de mooiste is uit de film. Het jonge koppel speelt verstoppertje in een vervallen deel van het paleis te Donnafugata. De ramen staan open, het is mooi weer, de klokken luiden. Hoeveel tijd is er voorbij gegaan sinds de aankomst van Tancredi? Enkele weken? Maanden? De jonge man kent de aristocratische gebruiken nog voldoende om aan Angelica te kunnen uitleggen dat deze kamers vroeger bezocht werden door voorvaders van de prins op zoek naar ‘verboden pleziertjes’. Dat neemt niet weg dat ze beiden indringers zijn in een ritueel waarvan de ingewijden reeds lang ophielden te bestaan. Als enige getuigen bleven de lege zalen, de gebroken ruiten, de geheime deuren en de vale muurschilderijen over. De camera isoleert Tancredi of Angelica in deze verlaten ruimte, een ruïne verwijzend naar vervlogen tijden, naar een verleden dat niet door de geliefden zal voortgezet worden. De tortelduifjes worden op

⁷ De film toont meermaals heldere, panoramische beelden van het Siciliaanse landschap, vergezeld door een groots muzikaal thema. Een intiemere en vrouwelijkere variatie ervan begeleidt Angelica, “bloem geboren uit de Siciliaanse aarde”. Het Sicilië van Visconti doet overigens denken aan bepaalde schilderijen van de school *I Macchiaioli*, cf. Pierre Sorlin, “The Leopard”, *History Today*, vol. 45, nr. 9, september 1995, p. 44-49.

hun beurt gestoord, eerst door de van ver komende oproepen van de gouvernante Mej. Dombreuil, vervolgens door Cavriaghi. Ten slotte worden de laatste beelden van deze sequentie getoond in afwisseling met beelden van de aankomst van Chevalley, een politicus uit het Noorden die met de beste voornemens een eiland komt hervormen dat hij niet begrijpt en waar hij zich niet op zijn gemak voelt, een *terra incognita* dat voor hem slechts uit stof, hitte en armoede bestaat.⁸

De aristocratische rituelen zijn bijna uitsluitend familierituelen. De eenheid van het prinselijk geslacht wordt visueel benadrukt door de opvallende neiging van de familieleden om zich in een bepaalde ruimte op te stellen als een tableau vivant. Dit is onder meer het geval in de sequentie waarin een generaal uit het leger van Garibaldi de fresco's in de prinselijke villa komt bewonderen, of wanneer de prins tijdens een onweeravond luidop voorleest. Deze familiale eenheid wordt geleidelijk aan gebroken. In het laatste deel van de film, tijdens het bal in het Palazzo Ponteleone, wordt de prins zelfs helemaal niet meer omringd door zijn echtgenote en kinderen. Hij dineert niet aan hun tafel, en loopt alleen door de salons van het paleis, afgezonderd van de andere genodigden. Op het einde van het feest, bij zonsopgang, neemt hij niet de koets van de prinses en Concetta, noch die waarin zijn neef Tancredi zich bevindt – in het begin van de film nochtans voorgesteld als een soort dubbel van de prins –, samen met Angelica en haar vader Don Calogero.⁹ Neen, de prins gaat alleen naar huis, te voet, zich ten volle bewust van zijn eenzaamheid en zijn nakende dood, die tevens de dood van zijn familie en van de hele Siciliaanse aristocratie symboliseert.

Eros en thanatos

In het begin van *Il Gattopardo*, vlak na het bericht over de revolutie, brengt Prins

⁸ Tijdens een gesprek met filmhistoricus Georges Sadoul, verschenen in *Les Lettres françaises*, vol. 980, 30 mei 1965, stelt Visconti dat “het geen toeval is dat [hij] aan Chevalley de gelaatstreken van Cavour gegeven [heeft]”. Het *Risorgimento* bevat twee conflicterende ideologieën: de weg van het volk, van de democraten, de radicalen, en die van de gematigden, de reguliere troepen, de staatsmacht. Garibaldi en Cavour vertegenwoordigen elk een facet van deze dualiteit. De aankomst van Chevalley te Donnafugata staat uiteraard volledig symmetrisch ten opzichte van de invasie door de volgelingen van Garibaldi bij het begin van de film.

⁹ Het feit dat Tancredi zich niet in de koets van de prinses en Concetta bevindt, maar wel in die van Angelica en Don Calogero heeft uiteraard een ideologische connotatie. De gedaanteverwisseling van de jonge aristocraat is een feit. Met als tussenstap het revolutionaire rood van Garibaldi, heeft hij het blauw van het leger van Francesco II vervangen door dat van de troepen van Vittorio Emanuele. Deze kleur is trouwens in de beelden aanwezig: de gordijnen van de koets waarin Tancredi reist, zijn blauw. Het huwelijk met Angelica, de dochter van een vulgaire, corrupte en opportunistische *nouveau riche*, symboliseert het *trasformismo*.

Salina een bezoek aan een bordeel – tegelijk een zinnelijke bevestiging en een zoeken naar vergetelheid, want de sequentie legt minder de nadruk op het seksuele dan op de onirische aspecten van het traject naar de volkse buurten van Palermo. Kleurschakeringen en geluidseffecten dragen subtiel bij tot een onwezenlijke droomatmosfeer. De suggestie wordt gewekt dat de prins zich naar een andere tijd begeeft. Een tijd van ongeregelde en promiscuïteit, een tijd ook van vergeten. De sequentie eindigt abrupt terwijl een prostituee, met een kleine kat (of kater?) in haar armen, de prins in haar huisje binnenlaat. Het einde van de film verwijst naar deze afdaling doorheen het blauwachtige Palermo. En de ruwe schoonheid van Angelica – voor wier charmes de prins niet ongevoelig is, zoals blijkt tijdens hun gesprek in de bibliotheek van het Palazzo Ponteleone – doet denken aan die van de publieke vrouw. De sterren zijn echter de enige (verre en stille) gesprekspartners die de prins overhoudt. *Il Gattopardo* handelt over deze overgang van passie naar eenzaamheid en bewustzijn van de nakende dood. In de allerlaatste beelden is er opnieuw een kleine kater te zien, suggererend dat het elegante en strijdvaardige luipaard, het heraldieke alter ego van de prins, herleid is tot een banale en ongevaarlijke versie van zichzelf.

In het begin van de film doet de dood haar intrede via een lijk, aangetroffen in ‘het mooiste land ter wereld’. Deze buitengewone sequentie in de tuin van de prinselijke villa bestaat uit twee opnames. De eerste opname roept een handeling op die door de tuiniers reeds begonnen was. Een laterale, naar links gerichte camerabeweging elimineert de hemel uit het beeld en onthult het dode lichaam van een soldaat in een uniform van het leger van Francesco II. Leven en dood worden hierbij in één beweging geassocieerd, gaande van de hemel naar het soldatenlijk dat uitgestrekt op de grond ligt, aan de voet van een boom. De tweede opname begint met een voorwaartse camerabeweging, waarbij geleidelijk de tuinlieden, het geweer van de soldaat en de bladeren van de boom uit het beeld verdwijnen, om enkel nog het lijk over te houden. Zo ontstaat als het ware een schilderij. Het lijkt ondenkbaar dat een levend wezen zich in dezelfde tijd en ruimte als deze soldaat zou kunnen bevinden. Het dode lichaam staat op zich en heeft een absoluut karakter verkregen. De prins wordt hierbij niet getoond. Zijn aanwezigheid *off screen* valt echter af te leiden uit de plotse, respectvolle houding van de tuinlieden, die een reeds uitgesproken zin bijna identiek herhalen maar dan in een ander (verfijnder) taalniveau. De breuk die wordt teweeggebracht door de overgang van de eerste naar de tweede opname, lijkt aldus een gevolg van de onverwachte komst

van de prins in de tuin.¹⁰

De dode soldaat komt terug tot leven in het personage van Tancredi, de jonge, vurige aristocraat die bereid is om deel te nemen aan de revolutie van Garibaldi. Zijn gevaarvolle vertrek is het begin van een gedaanteverwisseling, en tevens het begin van het einde van de Siciliaanse aristocratie. De sequentie van het gesprek tussen Tancredi en Prins Salina volgt op die van het bordeelbezoek. De tegenstelling tussen de sloppenwijk en het paleis, tussen het schemerdonker van de steegjes en de ochtendlijke helderheid van de kamer van de prins wordt hernomen in een verticale camerabeweging. Deze maakt als het ware een ‘inventaris’ van de kamer, gaande van de nobele paleishond – de vorige sequentie eindigde met de kleine kat of kater van de prostituee –, tot Prins Salina die zich aan het scheren is. De prins wordt met zijn rug naar de camera in beeld gebracht, tussen een venster en een scheerspiegel. Het is dankzij de weerkaatsing van zijn gezicht in deze kleine spiegel dat Tancredi voor het eerst in beeld verschijnt. De camera blijft een hele tijd op dit spiegelbeeld gericht. Door te alluderen op het nachtelijke slippertje van zijn oom, brengt Tancredi hulde aan een zekere vorm van viriliteit die een al wat oudere man toelaat te geloven dat hij nog jong is. Terzelfder tijd wordt er ook een band gelegd tussen de seksuele inbreuk van de prins en de politieke inbreuk van diens neef. De weerkaatsing in de scheerspiegel kan beschouwd worden als een narcistische projectie die het mannelijkheidsgevoel van de prins vleit en die hem doet geloven dat Tancredi inderdaad als doel heeft het voortbestaan van hun sociale klasse te verzekeren. Op het einde van zijn ochtendritueel bekijkt de prins zichzelf tevreden in een grote spiegel. Hij lijkt ervan overtuigd te zijn dat dit beeld, dat een aristocratisch ideaal voorstelt, zal behouden blijven dankzij de politieke intriges van Tancredi. Deze ijdele hoop wordt echter visueel in vraag gesteld door de aanwezigheid van een derde spiegel die het gelaat van Tancredi in profiel toont. Dit spiegelbeeld, dat voor de kijker zichtbaar is maar niet voor Prins Salina, wordt geleidelijk aan steeds moeilijker te ontwaren. Aldus suggereert de film het bestaan van een andere, meer laag-bij-de-grondse Tancredi, die noch het *status quo*-project van zijn oom ernstig opvat, noch de revolutionaire zaak, waar hij zich enkel bij aansluit in de hoop er voordeel mee te zullen doen.

Spiegelbeelden en, zoals we meteen zullen bespreken, ook schilderijen nodigen aldus op subtiele wijze interpretaties uit omtrent het lot van de prins. Op het einde van de film bereikt deze metaforische betekenisreeks een hoogtepunt en ontknoping. Prins

¹⁰ Cf. Michel Bouvier, “Entre-temps”, *Caméra/Style*, vol. 7, december 1989, p. 77-86.

Salina zondert zich af in de bibliotheek van het Palazzo Ponteleone. Er volgt een emotioneel geladen moment. De prins is moe, hij heeft te lijden van de hitte maar ook van een diepe ontgoocheling veroorzaakt door het spektakel waaraan de aristocratische wereld zich tijdens het bal te buiten gaat, een wereld waartoe hij behoort en die hij veroordeeld weet door de geschiedenis. Aan de muur van de bibliotheek hangt een kopie van *De bestrafte zoon*, een schilderij van Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).¹¹ Zowel in het scenario als in de roman van Lampedusa is er sprake van *De dood van de rechtvaardige*, hoewel de film geen titel vermeldt. Het schilderij toont een (verloren) zoon die naar zijn familie terugkeert, vlak nadat zijn vader gestorven is. Hij vindt de rouwende familieleden verzameld rond de dode. Prins Salina contempleert het schilderij en begint te mediteren. Aldus komen overwegingen omtrent de dood centraal te staan in de feestelijke balsequentie, luttele momenten voor de grootse scène waarin de prins met Angelica danst en zich kort daarop onwel voelt. Het moment in de bibliotheek is cruciaal. De prins beseft er dat hij oud geworden is. Zijn beschouwingen geven op retroactieve wijze ook een betekenis aan alle vorige voorbeelden van picturale representaties en doen hem inzien dat deze niets te maken hebben met de familiale continuïteit beloofd door Tancredi, maar integendeel met de uitroeiing van het klasse-ideaal dat de prins op fatale wijze vertegenwoordigt. Het hoofdpersonage in de bibliotheekscène is in zekere zin het schilderij van Greuze zelf. Dat wordt eerst gesuggereerd door een beklemtoonde blik van Prins Salina op het schilderij dat zich buiten beeld bevindt. Vervolgens verschijnt het schilderij acht keer in beeld. Er wordt ook regelmatig over gesproken. De bibliotheekscène bestaat uit twee delen: de prins is eerst alleen, en daarna komen Tancredi en Angelica binnen en ontstaat er een dialoog. De geliefden houden de mediterende prins eerst stilzwijgend in de gaten. Tancredi's woorden “Ben je de dood het hof aan het maken?”¹² lanceren een thematiek à la *Der Tod und das Mädchen*. Bij de opmerking van zijn neef kijkt de prins inderdaad niet naar het schilderij, maar geeft hij Angelica een handkus. De jonge vrouw probeert op haar beurt de prins van zijn sombere gedachten af te leiden door hem een ander soort onweerstaanbare fascinatie te bieden, een fascinatie die culmineert in een enigszins dubbelzinnige kus. Het thema van *Der Tod und das Mädchen* wordt hier als het ware omgekeerd: het is niet een Jonge Vrouw die een Skelet omarmt, maar een Jonge Vrouw

¹¹ *Le Fils ingrat* (1777) en *Le Fils puni* (1778) vormen het thematische tweeluik *La Malédiction paternelle*.

¹² “Ma cosa stai guardando? Corteggi la morte?”

die voor een Oude Man, Prins Salina, de Dood symboliseert als een illusoire levenskracht want buiten bereik. Tancredi speelt ook een rol in dit allegorische spel. Hij lijkt namelijk de plaats van de prins in te nemen. Ofwel neemt hij het koppel gevormd door zijn oom en Angelica in ogenschouw, ofwel gaat zijn aandacht naar het doek dat boven de open haard hangt. Hij maakt bepaalde gebaren die de prins ook gemaakt heeft: zo gaat hij in dezelfde zetel zitten, tegenover het schilderij van Greuze – Angelica verkiest de andere zetel – en strekt hij zijn arm uit over de rugleuning. Wanneer Tancredi opstaat om het doek van kortbij te bekijken, dan wordt deze beweging op dezelfde manier gefilmd als bij de prins, de blik *off screen* is vergelijkbaar, en het filmisch kader blijft opnieuw luttele seconden leeg nadat het personage eruit vertrokken is. Tancredi's gezicht wordt echter nooit op dezelfde wijze in close-up met het schilderij geassocieerd zoals wel het geval is met de prins.¹³

Ook de inzichten van de prins omtrent de relatieve levensduur van de Kerk en de aristocratie worden plastisch uitgebeeld. In het begin van de film licht Prins Salina zijn standpunt aan Padre Pirrone toe: “De Kerk heeft een expliciete belofte van onsterfelijkheid ontvangen, terwijl dit voor de aristocratie als sociale klasse niet het geval is. Een redmiddel dat belooft honderd jaar lang te zullen duren, staat voor ons gelijk met de eeuwigheid.”¹⁴ Deze woorden krijgen op louter filmische wijze vorm tijdens de mis die de prins en zijn familie vlak na hun aankomst bijwonen in de kerk van Donnafugata. Een verticale camerabeweging glijdt langzaam van een barokke sculptuur die God voorstelt naar beneden, tot er priesters en misdienaars in beeld komen. Een horizontale beweging toont vervolgens een na een de leden van de prinselijke familie, gezeten op de ereplaatsen van de kerk en nog moe en stoffig van de reis. De barokke God lijkt een en al beweging, vibratie, dynamiek, terwijl de aristocraten star en onbeweeglijk overkomen. Het levendige, indringende rood van de religieuze gewaden staat in scherp contrast met de witgrijze kleuren van de Salina's. Het stof op hun gezichten en hun kleding verbant de prinselijke familie al naar het verleden. Het lijkt haast alsof ze in standbeelden veranderd zijn, afkomstig uit een tijd die niet meer is...

¹³ Voor een uitgebreide analyse van deze scène verwijzen we naar Suzanne Liandrat-Guigues, *Le Couchant et l'Aurore. Sur le cinéma de Luchino Visconti*, Parijs, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 108-115 en ook naar Millicent Marcus, “Visconti's Leopard: The Politics of Adaptation”, een hoofdstuk uit haar boek *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 60-63.

¹⁴ “Alla Santa Chiesa è stata esplicitamente promessa l'immortalità; ma a noi, in quanto classe sociale, no. Per noi un palliativo che promette di durare cento anni, equivale l'eternità.”

De rode overgordijnen op het wapenschild van het Huis van Salina

Het blazoen van de Salina's verschijnt tijdens twee sequenties in beeld. De eerste keer gebeurt dit wanneer Tancredi een generaal uit het leger van Garibaldi bij de prinselijke familie introduceert. Zijn overste zou graag de fresco's bewonderen in hun villa in de buurt van Palermo. Plafondschilderingen van Jupiter, Mars, Venus en Mercurius verheerlijken het Huis van Salina. Het wapenschild wordt onthuld op het einde van een panoramische camerabeweging, vergezeld van de stem van de prins die in *voice-over* commentaar geeft. Het blazoen wordt door een subjectief camerastandpunt met Prins Salina geassocieerd. Het komt een tweede keer voor, opnieuw via een prinselijke blik, in de studeerkamer van het paleis te Donnafugata. De prins en Don Calogero bespreken er in aanwezigheid van Padre Pirrone de details van het huwelijkscontract. De Olympus van goden die naar planeten genoemd zijn, is vervangen door een aardser kader. Tegen een van de muren van het vertrek hangen gravures van enkele domeinen uit de bezittingen van de prins. Don Calogero somt fier de goederen op waaruit de bruidsschat van zijn dochter zal bestaan, terwijl hij naast een gravure van Donnafugata staat. Een voorwaartse camerabeweging doet Don Calogero uit beeld verdwijnen – hij zet zijn opsomming in *voice-over* voort – en zoomt in op het wapenschild in de rechterbenedenhoek van de gravure.

In het centrum van dit wapenschild bevindt zich een luipaard met eromheen een symmetrisch paviljoen bestaande uit rode overgordijnen.¹⁵ Deze gordijnen, net zoals de spiegels, schilderijen, standbeelden en wandtapijten die regelmatig in de film voorkomen, zijn aristocratische objecten, behorend tot een wereld waarvan Padre Pirrone stelt dat hij niet rechtstreeks door God geschapen werd.

De adellijke overgordijnen komen in verschillende configuraties voor, die elk op thematische wijze geïnterpreteerd kunnen worden. Dit visuele motief heeft dus een sterk emblematisch karakter. Verschillende voorbeelden zijn markant.

Het vertrek waarin Prins Salina zijn ochtendtoilet maakt, is aan de vensters en aan de deuren voorzien van rode overgordijnen. De film toont nu eens de prins, dan weer Tancredi aan weerszijden omringd, als het ware sierlijk omkaderd, door de gordijnstof. Beide mannen transformeren zo tot luipaarden. Later in de film – de tweede emblematische verschijning van de overgordijnen – zit de prins in het schemerdonker

¹⁵ Dit gordijnenpaviljoen komt niet in de roman van Lampedusa voor. Zoals zal blijken, gaat het hierom een zeer betekenisvolle toevoeging van Visconti.

na te denken in zijn werkkamer van het paleis te Donnafugata. Plots gaat hij naar het raam en stelt hij zich tussen de gordijnen op om het stadsplein te overschouwen. Het schemerdonker van de werkkamer staat in scherp contrast met het overvloedige licht waarin het stadsplein baadt. De rug van Prins Salina wordt in kikkerperspectief gefilmd. De volgende opname is een vogelperspectief op Tancredi: de jonge man loopt over het plein, gevolgd door een dienaar met een mand fruit. De tegengestelde belichting en camerastandpunten benadrukken op een louter visuele manier de opgang van Tancredi en de neergang van Prins Salina. In deze sequentie wordt echter enkel het prinselijke silhouet getoond in combinatie met de adellijke overgordijnen – hij alleen is nog een luipaard.

Ook tijdens de finale komen overgordijnen op betekenisvolle wijze voor. De prins en de prinses Ponteleone wachten hun genodigden op in een voorvertrek van hun paleis. De deuren die naar de salons leiden, zijn versierd met rode overgordijnen. Een koppel aristocraten wandelt eronder door, maar zodra de prins en zijn familie aankomen, wijzigt het filmisch kader: slechts één helft van de gordijnen is nog in beeld. Prins Salina groet de gastvrouw terwijl hij tussen twee antieken borstbeelden staat – een subtiele verwijzing naar de standbeelden in het park uit het begin van de film. De overgordijnen worden niet frontaal gefilmd en de prins staat ook niet centraal ertussenin. Na afloop van het bal bevinden Tancredi en Prins Salina zich beiden in dit vertrek. Bezorgd over zijn politieke toekomst, verwaarloost Tancredi enigszins zijn oom. Het silhouet van de jonge man steekt meermaals af tegen een muur waarop twee helften rode overgordijnen hangen, als het ware rug-aan-rug. De twee helften vormen echter geen geheel, ze behoren tot verschillende gordijnen – het emblematische motief is doorbroken...

Coda

In *L'Image-temps* wijdde Gilles Deleuze enkele inzichtelijke bladzijdes aan de films van Luchino Visconti.¹⁶ Volgens de Franse filosoof maakt “le Beau comme dimension à part entière” er een cruciaal deel van uit. Mijn analyse had als doel aan te tonen dat deze schoonheid niet overvlakkig is. Het laatste woord laat ik echter aan filmhistoricus Pierre Sorlin: “One of the delights of the film was the rich visual poetry of the dusty, the

¹⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 124-128.

earthy and the sun-burnt. Making the shimmering heat, blinding light and stifling powder of the island palpable, Visconti did not seek to explain anything. The incandescence of the day was not a painful metaphor for the immobility of Sicily, it was merely an impression that the brightness of the screen was able to translate. The delicately lit interiors were occasionally offset by explosions of sunlit radiance in outdoor scenes where the wonderful, silent palaces were surrounded in an expanse of summer fields, or in vistas of beautiful gardens. If this film in which so little happens is rather long, it is because many shots were taken solely to celebrate, capture and enhance the beauty of nature – in other words, to give pleasure.’¹⁷

Selectieve bibliografie

Filmanalyse

- Aumont, Jacques, *À quoi pensent les films*, Parijs, Séguier, 1996.
- Aumont, Jacques en Michel Marie, *L'Analyse des films*, Parijs, Nathan, 1988, 1999.
- Bordwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- Bordwell, David en Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.
- Carroll, Noël, *Interpreting the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Casetti, Francesco, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milaan, Bompiani, 1993. Vertaald als *Theories of Cinema, 1945-1990*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1999 en *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Parijs, Nathan, 1999.
- Jacques, Francis en Jean-Louis Leutrat, *L'Autre visible*, Parijs, Méridiens Klincksieck & Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- Joly, Martine, *L'Image et son interprétation*, Parijs, Nathan, 2002.
- Liandrat-Guigues, Suzanne en Jean-Louis Leutrat, *Penser le cinéma*, Parijs, Klincksieck, 2001.
- Sorlin, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Parijs, Nathan, 1992.

Biografieën van Luchino Visconti

- Lagny, Michèle, *Luchino Visconti : Vérités d'une légende*, Parijs, BiFi/Durante, 2002.

¹⁷ Pierre Sorlin, *Italian National Cinema (1896-1996)*, Londen, Routledge, 1996, p. 139-140.

- Schifano, Laurence, *Luchino Visconti : Les Feux de la passion*, Parijs, Flammarion, 1989.
- Servadio, Gaia, *Luchino Visconti: A Biography*, New York, Franklin Watts, 1983.

Analyses van de films van Luchino Visconti

- Aristarco, Guido, “Luchino Visconti: Critic or Poet of Decadence?”, *Film Criticism*, vol. 12, nr. 3, lente 1988, p. 58-63.
- Bacon, Henry, *Luchino Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Finetti, Ugo, “Il tema della famiglia nell'opera di Visconti”, *Cinema Nuovo*, vol. 202, november-december 1969, p. 434-441.
- Ishaghpour, Youssef, *Visconti : Le Sens et l'Image*, Parijs, Éditions de la Différence, 1984.
- Kravanja, Peter, *Visconti, lecteur de Proust*, Rome, Portaparole, 2004.
- Lagny, Michèle (red.), *Visconti : Classicisme et Subversion*, Parijs, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989. Speciaal nummer van het tijdschrift *Théorème*, vol. 1.
- Liandrat-Guigues, Suzanne, *Le Couchant et l'Aurore : Sur le cinéma de Luchino Visconti*, Parijs, Méridiens Klincksieck, 1999.
- Magny, Joël, “Visconti ou la beauté fragile”, *Cahiers du cinéma*, vol. 429, maart 1990, p. 34-41.
- Miccichè, Lino, *Luchino Visconti : Un profilo critico*, Venetië, Marsilio, 1996.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *Luchino Visconti*, Londen, BFI Publishing, 2003, derde editie.
- Sanzio, Alain en Thirard, Paul-Louis, *Luchino Visconti cinéaste*, Parijs, Éditions Persona, 1984.
- Schüler, Rolf, *Visconti*, Berlijn, Berliner Filmkunsthaus Babylon, 1995.
- Stirling, Monica, *Visconti*, Parijs, Éditions Pygmalion, 1982.
- Villien, Bruno, *Visconti*, Parijs, Calmann-Lévy, 1986.

Artikels en boeken over *Il Gattopardo*

- Cecchi d'Amico, Suso (red.), *Il Film “Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti*, Bologna, Cappelli editore, 1963.
- Lampedusa, Giuseppe Tomasi di, *Il Gattopardo*, Rome, Feltrinelli, 1958.
- Pécout, Gilles, “Le Guépard : Requiem pour la Sicile”, *L'Histoire*, vol. 201, juli-augustus 1996, p. 54-55.
- Sargo, Tino Mendes, “The Leopard”, *Film Quarterly*, vol. 17, nr. 2, winter 1963-1964, p. 35-38.

- Sorlin, Pierre, "The Leopard", *History Today*, vol. 45, nr. 9, september 1995, p. 44-49.

Dankwoord

De degelijke en uitgebreide bibliotheek van het Koninklijk Belgisch Filmarchief was een dankbare bron voor de literatuurstudie over Visconti.