

Escritores sicilianos y cine. Algunas notas, especialmente sobre ‘El Gatopardo’

Sicilian writers and cinema. Some notes, especially on ‘The Leopard’

Domenica Elisa Cicala

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Alemania
Domenica.Cicala@ku.de

Artículo recibido el 24/08/2020, aceptado el 23/09/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RESUMEN: Después de una primera parte dedicada a la relación de cuatro escritores sicilianos con el cine, el presente artículo se centra en algunas características de la representación cinematográfica de Sicilia en *Il Gattopardo*, película dirigida por Luchino Visconti en 1963 y transposición de la novela histórica de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Palabras clave: Cine; Literatura; Sicilia; Transposiciones; *El Gatopardo*

~

Abstract: After a first part dedicated to the relationship of four Sicilian writers with the cinema, this article focuses on some characteristics with which the cinematographic representation of Sicily takes shape in *The Leopard*, a film directed by Luchino Visconti in 1963 and transposition of the historical novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Keywords: Cinema; Literature; Sicily; Transpositions; *The Leopard*

I. La conocida afirmación de Umberto Eco sobre el texto narrativo como una máquina perezosa que pide al lector que haga parte de su trabajo (Eco, 1994, p. 3), permite reflexionar sobre la “pereza” del medio cinematográfico que, a partir de su fase inicial de desarrollo, se basó en la producción literaria, consolidándose también como medio de difusión cultural. Mucho se ha escrito sobre la relación de dependencia del cine respecto a la literatura, así como sobre las operaciones y estrategias de traducción implementadas por el cine para transponer en imágenes el contenido de páginas literarias (entre otros, cf. Brunetta, 1976; Tinazzi, 2010). Por eso, después de trazar los contornos de un cuadro amplio y variado, aquí solamente pretendemos enfatizar cómo la ambientación siciliana de obras primero literarias y luego cinematográficas puede leerse como el *quid* que atrae la atención del público, es decir, como fuerza motriz que le da al escenario una especificidad única y reconocible, elevándose en algunos pasajes al papel de protagonista.

Teniendo en cuenta las transposiciones cinematográficas inspiradas en obras literarias de escritores sicilianos, es interesante considerar las formas en las que el mundo del cine ha revisado determinadas páginas de la obra de Giovanni Verga explotando su potencial narrativo y evocador. Como muestran las diversas adaptaciones de *Cavalleria rusticana* —incluida la versión dirigida por Amleto Palermi en 1939— el cine se convierte en un vehículo de representaciones folclóricas del mundo siciliano, entre música y tradiciones, con el intento de crear una mediación artística con el lenguaje literario (Genovese & Gesù, 1996). Un caso es la novela *I Malavoglia*, que inspiró la película *La terra trema*, dirigida por Luchino Visconti en 1948, la cual, sin duda, aporta ideas valiosas y estímulos sustanciales para la representación fílmica de la vida de las clases bajas. Al realizar una operación de actualización del tema abordado, la película de Visconti ahonda sus raíces en el sustrato ideológico del texto de Verga y, retratando la vida de los pescadores de Aci Trezza, propone sus argumentos fundamentales, imponiéndose como la expresión más significativa del encuentro entre la obra de Verga y el cine, al tiempo que como un símbolo de la influencia que el realismo de Verga ejerce en el cine realista y, a través de Visconti, en el cine neorrealista (Brunetta, 1972, pp. 129-136; Casciato, 2001, p. 211; Glebb Miroglio, 2010, p. 27; Raciti, 2019, p. 78). En otras películas, por el contrario, se pone el acento en el drama de los personajes, como es el caso de *La lupa* (1953) de Alberto Lattuada o la versión teatral de la novela homónima de Verga, transposición escénica dirigida por Franco Zeffirelli en 1965 con Anna Magnani en el papel de la protagonista. Basada en hechos históricos, la película *Bronte*, dirigida en 1971 por Florestano Vancini e inspirada en la novela *Libertà* de Verga, narra la insurrección popular y la represión garibaldina que tuvo lugar en Bronte en 1860. En general, podemos añadir que Verga se interesó por el mundo del cine; de hecho, a partir de la inspiración en sus obras, también se dedicó a la redacción de textos cinematográficos que no siempre fueron aceptados por la productora Silentium, con la que frecuentemente colaboró (Raya 1984; Genovese & Gesù 1996, pp. 7-25; Zappulla Muscarà, 1996, pp. 127-133).

En cuanto a la relación de Luigi Pirandello con el mundo del cine (Lauretta, 1978, 2011; Cállari, 1991), en estas notas cabe mencionar brevemente tres aspectos. El primero se refiere al vínculo entre el escritor y la historia del cine, dado que la primera película sonora italiana, titulada *La canzone dell'amore* y dirigida por Gennaro Righelli en 1930, se basa precisamente en la novela pirandelliana *In silenzio*. El segundo aspecto se refiere al caso de la película *Acciaio* (1933) de Walter Ruttmann, inspirada libremente en *Giuoca, Pietro!*, un guion escrito por su hijo,

Stefano Pirandello (Zappulla Muscarà, 2008). No puede faltar la referencia al tema pirandelliano de la *cinemelografía* y al valor atribuido a la música en la representación de la vida humana. Según Pirandello, la cinematografía es un lenguaje de apariencias que solo puede basarse en la música, elemento esencial que habla a todos, expresa sentimientos y suscita imágenes. La cinematografía, por tanto, debe convertirse en el lenguaje visible de la música, o *cinemelografía*, un lenguaje de apariencias que, a partir de la música y la visión, estimula el oído y la vista, involucrando emocionalmente al espectador. Entre los innumerables ejemplos de transposiciones cinematográficas inspiradas en los textos de Pirandello, contamos con numerosas películas que confirman el gran interés del cine por la obra del escritor agrigentino, entre otras *Pensaci, Giacomino!*, dirigida por Gennaro Righelli en 1936 y protagonizada por Angelo Musco; *Questa è la vita*, película dirigida en 1954 por Aldo Fabrizi, Giorgio Pàstina, Mario Soldati, Luigi Zampa y organizada en cuatro episodios inspirados en varias novelas de Pirandello; *Liola* (1963), dirigida por Alessandro Blasetti, con Ugo Tognazzi como protagonista. También mencionamos las dos transposiciones de Paolo y Vittorio Taviani, *Kaos* (1984) y *Turidi* (1998), y las adaptaciones de Marco Bellocchio, *Enrico IV* (1984), *L'uomo dal fiore in bocca* (1993) y *La balia* (1999). Como se puede ver en la lista anterior, muchas obras narrativas y teatrales de Pirandello han sido trasladadas al cine, plasmando en imágenes el sentimiento de lo contrario, la descomposición de la realidad y la crisis de identidad de personajes en busca de sí mismos (Cicala, 2017, p. 235). En estas películas, Sicilia, espacio real o ficticio, aparece como una tierra mítica y arcaica, territorio de tránsito entre culturas, meridional y periférica en comparación con Roma, al tiempo que híbrida y polivalente en sus múltiples facetas.

A diferencia de Verga y Pirandello, la traducción cinematográfica de la obra de Vitaliano Brancati solo se realiza *post mortem*, en un tiempo en el que la censura ejerce menos peso sobre textos en los que la temática erótica ocupa un lugar destacado. En la película *Il bell'Antonio*, dirigida por Mauro Bolognini en 1960 con guion de Pasolini, se reformula y actualiza el escenario brancatiano con el fin de abordar el tema de la impotencia sexual del protagonista, un tema tabú para el cine de esa época. También la película *Don Giovanni in Sicilia*, dirigida en 1967 por Alberto Lattuada, con Lando Buzzanca en el papel principal, revisita la homónima novela en términos de ironía y grotesco. A su vez, *Paolo il caldo*, dirigida por Marco Vicario en 1973, está inspirada en la homónima novela, inconclusa debido a la muerte de Vitaliano Brancati en 1954. En general, la novedad que presenta el producto cinematográfico gracias a una propuesta de relectura de la obra, una reinterpretación del mensaje implícito y una nueva caracterización de los personajes, puede leerse como una operación de transformación y traslado, es decir, un cambio, no sin traición, de la obra narrativa llevada a cabo, con raras excepciones, por el cine. Sin embargo, si el cine se inspiró en las obras literarias de Brancati solo a partir de los años sesenta, también es cierto que, siendo como era un escritor apasionado por el cine, con sentido del humor y una marcada tendencia a la sátira, Brancati había comenzado ya a colaborar como guionista, veinte años antes, con algunos directores. Ejemplos de esta escritura cinematográfica de Brancati basada en obras de otros escritores, se observan en autores y títulos como, por ejemplo, Rosso di San Secondo para la película *La bella addormentata* (1942) de Luigi Chiarini, o Luigi Capuana para la película *Gelosia* (1942) de Poggioli, inspirada en *Il marchese di Roccaverdina*. Brancati participa en la escritura del guion de muchas películas — entre ellas *Enrico IV* de Pàstina—, colabora en la realización de películas ambientadas en Sicilia y firma películas famosas, como *Guardie e ladri* (1951) con

Totò y Aldo Fabrizi. En 1948, con *Anni difficili* de Luigi Zampa, comienza el mejor periodo de Brancati como guionista, mientras que *Anni facili* (1953) muestra su habilidad para mirar los hechos con un espíritu satírico y mordaz. Además de la colaboración con Zampa, en los últimos años de actividad, tuvo lugar su colaboración con Rossellini, de la que nacerán en 1954 *Dov'è la libertà...?* y *Viaggio in Italia* (AA. VV., 2001; Castelli, 2001; Rachetta, 2013).

Entre las transposiciones de la obra de Leonardo Sciascia, la película *A ciascuno il suo*, dirigida por Elio Petri en 1967, puede considerarse el inicio del encuentro entre el cine y la producción del escritor de Racalmuto: en el panorama de la cultura cinematográfica italiana, esta obra simboliza una actitud de compromiso social y civil. Además de la especificidad del lenguaje utilizado por Sciascia y de la estructura narrativa de sus textos, que se prestan para ser traducidos a la pantalla, los contenidos sociales y cívicos, así como la presencia de una imagen de Sicilia como metáfora entre realidad y ficción, atraen la atención de lectores de obras de ficción y de productores de cine. En un momento histórico particular, como eran los años finales de los sesenta, cuando el interés de la opinión pública por el tema de la lucha contra la mafia está todavía vivo, el debate cultural e intelectual reconoce en la literatura y en el cine dos herramientas fundamentales para la sensibilización hacia este tema. El éxito de las adaptaciones cinematográficas de las obras de Sciascia — entre otras, *Il giorno della civetta*, dirigida por Damiano Damiani en 1968, o *Cadaveri eccellenti* (inspirada en *Il contestato*, de 1971) y *Todo modo*, ambas realizadas en 1976— se puede considerar ligado a la capacidad de Sciascia no solo de contar hechos, sino sobre todo de analizar sus causas y efectos, utilizando modalidades expresivas similares al lenguaje del cine. Aunque la única película en la que Sciascia colaboró como guionista fue la ya mencionada *Bronte* de Florestano Vancini, la dimensión cinematográfica que se observa en sus propias narraciones, equiparables en muchos sentidos a guiones, pone de relieve justamente la influencia que ejerció en él la técnica cinematográfica a la hora de plantear estrategias narrativas, pudiéndose hablar ciertamente de un vínculo mutuo y una dependencia bidireccional entre literatura y cine, cine y literatura (Gesù, 1987; Landi & Ambroise, 1995; Morreale, 1999, pp. 185-200).

Con todo ello, por tanto, se puede afirmar que si el cine inspirado en Verga enfatiza la dimensión humana de los dramas descritos, las transposiciones cinematográficas de la obra de Pirandello subrayan el valor hermenéutico de las ideas humorísticas que introducen en el tejido narrativo un efecto de extrañamiento y descomposición; mientras que la relación del cine con la obra de Brancati se desarrolla bajo el signo del retraso, en la de Sciascia el cine se nutre de su obra, gracias, como ha quedado dicho, a la dimensión cinematográfica de su narrativa.

Analizado el estrecho vínculo establecido entre determinados escritores sicilianos con el mundo del cine gracias a la realización de películas inspiradas en sus obras literarias, conviene tal vez centrar la atención en una obra maestra de la literatura siciliana, *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con el objetivo de, una vez presentadas algunas características de la novela y de la homónima película, poner énfasis en el papel de Sicilia en cuanto ambientación cinematográfica (Tomasino, 1993). De igual modo a como en el plató el objetivo de la cámara se acerca a un sujeto en primer plano, también nosotros enfocaremos el campo visual en un caso específico, pasando de un nivel general a uno más concreto y detallado.

II. Empezada en 1954 y terminada en 1957, la novela *Il Gattopardo* se publicó póstumamente el 11 de noviembre de 1958 en la editorial Feltrinelli tras ser

rechazada un año antes, en 1957, por Vittorini, quien decidió no publicarla ni en Mondadori ni en Einaudi. La edición de Giorgio Bassani para Feltrinelli ganó, sin embargo, el Premio Strega en 1959 y se convirtió en una especie de caso literario, suscitando polémicas en muchos sentidos más ideológicas que literarias (Alberto Moravia, sin ir más lejos, le dijo al crítico marxista francés Louis Aragon que era un “libro di destra”, esto es, un “libro de derechas”: Faragò, 2000, p. 306; Anile & Giannice, 2014). La novela, en efecto, no permite una clasificación unívoca; por un lado, se considera novela histórica porque su ambientación se sitúa en un momento histórico concreto —en la trama se menciona el desembarco de Garibaldi en Sicilia en mayo de 1860 y se hace eco de hitos fundamentales en la historia de Italia, la época del Risorgimento y la unificación italiana, el plebiscito popular y la proclamación de la república—, sin embargo, y al mismo tiempo, la obra sugiere una falta de fe en la objetividad del proceso histórico que impide el acercamiento de *Il Gattopardo* a las novelas veristas de fines del siglo XIX. Para Spinazzola, la novela, comparada con *I viceré* De Roberto e *I vecchi e i giovani* de Pirandello, se caracteriza por connotaciones específicas: es antihistórica, es decir, transgresora con respecto a la novela histórica entendida en el sentido de Manzoni; es sureña y a la vez universal en su provincianismo; es burguesa en la medida en que quiere ir de frente contra la inmóvil sociedad y acusar a la historia de su inmovilismo. Además de todo ello, según el crítico, la novela presenta una estructura narrativa alejada de las formas del neorrealismo de posguerra (Spinazzola, 1990, p. 195).

Por otro lado, dado que Sicilia puede leerse como una metáfora de la condición humana y dado que la historia existencial del príncipe Don Fabrizio Salina se sitúa en el centro de la narración, la obra se considera una novela psicológica en la que, con tono decadente, se presenta la historia ficcional de un noble caído, retratado no solo con melancolía patética y pesimismo nihilista, sino también con lúcido desapego. Culto, irónico y autoritario, el Príncipe encarna los rasgos de la aristocracia siciliana que, con profundo escepticismo, experimenta las convulsiones históricas que marcan el inicio del dominio despiadado de una clase media codiciosa e inculta, representada por Calogero Sedàra. Aunque no lo admire, Don Fabrizio lo propone como senador al piemontés Chevalley, enviado a Donnafugata para convencer al príncipe de participar en la formación del nuevo gobierno italiano. Primero con el baile del Príncipe con la hermosa Angélica, hija de Don Sedàra, y luego con el matrimonio de esta última con Tancredi Falconeri, sobrino de Don Fabrizio, se sancionan tanto la unión entre la nobleza empobrecida y la burguesía adinerada, como el derrumbamiento de un sistema de valores.

Estas dos interpretaciones principales van acompañadas por una tercera, que ve la presencia en la novela de un fuerte componente autobiográfico y una dimensión subjetiva que se expresa en la identificación e intercambio entre narrador y personaje (Masi, 1996, p. 110). En cualquier caso, lejos de consideraciones teóricas de carácter neorrealista, no cabe duda de que *Il Gattopardo* puede considerarse como obra moderna conectada directamente con el contexto literario del decadentismo europeo.

En cuanto a la estructura, la novela se divide en ocho partes dotadas de una indicación cronológica en sus primeros compases: las cuatro primeras partes están ambientadas en 1860, la quinta en 1861 y la sexta en 1862, mientras que la séptima da un salto temporal hasta julio de 1883 y la octava, finalmente, se fija en mayo de 1910. De este modo, a pesar de las elipses temporales, la historia narrada se extiende a lo largo de cincuenta años, representando en la ficción literaria la decadencia de la clase aristocrática, tal y como emerge, por ejemplo, en las secuencias narrativas dedicadas a la descripción de la muerte del príncipe. Además, el índice analítico —

con los ocho resúmenes incluidos en el manuscrito de 1957— contiene la división de la historia en secuencias narrativas, haciendo visible el hilo conductor que atraviesa todo el libro (Faragò, 2000, pp. 169-170).

En cuanto a las técnicas narrativas de las siete primeras partes, nos encontramos con un narrador omnisciente que cuenta la historia casi siempre desde la perspectiva del príncipe Don Fabrizio; frente a él, en la quinta parte el punto de vista es el de padre Pirrone, mientras que en la última parte la focalización se centra principalmente en Concetta, la hija más querida. Por eso, se puede hablar de una novela con una perspectiva variable o focalización mixta. En cuanto a los temas, el sentimiento de la muerte, representado de manera simbólica como sueño, como luz, como liberación y como mujer, se repite a lo largo de toda la novela (Masi, 1996, pp. 90-91; Samonà, 1974, pp. 167-191). En la obra de Tomasi di Lampedusa, Sicilia aparece como una tierra marcada por la actitud de renuncia fatalista, por la resignación, por la decadencia y por la sensación de muerte. Sicilia es un lugar simbólico, un paisaje hermoso y desolado, lleno de contrastes y contradicciones, en definitiva, un espacio que tiene también un significado existencial.

A partir de la novela, en 1963 fue realizada la película, dirigida por Luchino Visconti, guionista y director de cine y teatro, uno de los mayores representantes del neorrealismo italiano (si bien en esa época, ya estaba lejos del neorrealismo, tanto cronológica como estilísticamente). Auspiciada por la productora Titanus, la película ganó la Palma de Oro en el 16º Festival de Cine de Cannes. Visconti y sus colaboradores extrajeron y sintetizaron los elementos esenciales de la novela para presentarlos en la pantalla en una adaptación fiel, teniendo el acierto de “condensar el argumento, sin que falte nada de lo esencial” (de Villena, 2009, p. 20). De hecho, la escenografía de Mario Garbuglia hace especial referencia a la iconografía del siglo XIX, mientras que los planos externos e internos proponen recurrencias temáticas y estilísticas que permiten la reconstrucción del ambiente histórico con una fuerte sensibilidad pictórica. En el equipo técnico, Giuseppe Rotunno se ocupó de la fotografía, Piero Tosi del vestuario y Nino Rota de la música, realizando como apropiado comentario musical una partitura de corte sinfónico que contiene también un vals inédito de Verdi (Lombardi, 2012, p. 195).

En la escena inicial de la película, un paisaje agreste y soleado es el espacio natural donde se ubica una majestuosa villa, desde cuya fachada exterior la cámara se desplaza hacia el interior del edificio a través de la ventana de uno de los balcones cuyas cortinas son movidas por el viento. Se trata de Villa Montalbo-Boscogrande, palacio noble construido en el siglo XVIII en Cardillo, un barrio cercano a la ciudad de Palermo. En una gran sala con frescos, pinturas y estatuas, tiene lugar el rezo del rosario por parte de una numerosa familia aristocrática; la oración es interrumpida por un grito externo provocado por el descubrimiento en el jardín del cadáver de un soldado. Como hemos mencionado, el anuncio del desembarco de Garibaldi el 11 de mayo de 1860 en el puerto de Marsala sitúa la acción escénica en un contexto histórico y geográfico preciso, que ve muchas áreas de la isla devastadas por disturbios y saqueos de los agitadores contrarios a los Borbones.

La revolución que está a punto de imponerse en el país consiste en una especie de sustitución de clases y por eso la clase media solo quiere ocupar el lugar de la aristocracia, tratando de dejar todo como está. De hecho, el lema de Tancredi —y una de las frases centrales de toda la obra, paradoja que también está indicada por la expresión “gatopardismo” y que puede ser pensada como suspenso narrativo (Orlando, 1998, p. 142)— es: “Si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie” (en italiano: “Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che

tutto cambi”, vid. Tomasi, 1995, p. 39). Sicilia es, pues, escenario de hechos históricos de importancia nacional, al tiempo que mezcla de raíces culturales y estímulos múltiples. Los enfrentamientos entre las Camisas rojas y el ejército borbónico se desarrollan en varias plazas y calles de la ciudad de Palermo, cubiertas de tierra batida para hacer el escenario más realista. En particular, el tema del desembarco de los garibaldinos —presente al final de la primera parte de la novela, en el pasaje en el que el príncipe recibe la noticia a través de una carta de su cuñado (vid. *ibid.*, pp. 55-56)— se reproduce en la escena 4 de la película, titulada “La rivoluzione garibaldina”, representación cinematográfica que recuerda la atmósfera y los rasgos cromáticos del cuadro que lleva el título *Garibaldi a Palermo*, realizado por Giovanni Fattori hacia 1860.

Después de haber recorrido una carretera amarilla y polvorienta, en un territorio árido asediado por las tropas de Garibaldi y superado un puesto de control gracias a la determinación de Tancredi, tras una pernoctación y un almuerzo campestre al aire libre que recuerda *Le déjeuner sur l’herbe* de Claude Monet (minuto 42' 00"-42' 20"), los carruajes de la familia Salina llegan a su residencia de verano en Donnafugata, donde son recibidos por la banda, la gente local y el alcalde Don Calogero Sedàra. Para realizar este escenario Visconti eligió como set de rodaje Ciminna, un pequeño pueblo de la provincia de Palermo, lugar donde se rodaron diversas escenas; entre ellas, la escena en la Iglesia Matriz, dedicada a Santa María Maddalena, tras la llegada a Donnafugata, las escenas de caza del Príncipe en compañía de Don Ciccio Tumeo y la salida de Chevalley. El palacio de los Salina fue ubicado en Piazza Matrice, con una fachada realizada en papel maché y colocada frente a los edificios contiguos a la iglesia. En Palma di Montechiaro y Santa Margherita di Belice, en la provincia de Agrigento, es posible reconocer lugares de la Donnafugata de la novela; en particular, el Palazzo dei Filangeri di Cutò en Santa Margherita elegido como lugar de rodaje de algunas escenas (Agnello, 2001, pp. 39-44).

En la película se pone en escena la vida de la aristocracia siciliana que, entre cenas suntuosas y vestidos elegantes, contrasta con la burguesía que, desprovista de buenos modales y buen gusto, se impone como una clase emergente llena de dinero y pretensiones políticas. El plebiscito sanciona su ascenso, marcando el declive del poder de la vieja nobleza y el advenimiento de la república, proclamada tras unas irregulares elecciones por Don Calogero, definido por el Príncipe como el Cavour de Donnafugata. Si el alcalde, hombre nuevo, administrador astuto, rico e influyente, encarna la afirmación de la nueva clase social, Tancredi y su compromiso con Angélica simbolizan el encuentro entre el pasado y el presente, el inicio de una nueva fase histórica, en la que las aspiraciones políticas de la aristocracia sólo pueden materializarse gracias al apoyo económico de la incipiente y atractiva burguesía. El príncipe Don Fabrizio, por otro lado, al ser parte de una generación a caballo entre dos mundos, se siente desprovisto de ilusiones y, por lo tanto, no puede aceptar la propuesta de Chevalley de asumir el cargo de senador del Reino, para representar y defender los intereses de Sicilia, que siempre ha sido colonia y tierra de conquista, y ahora, por el contrario, afronta el mundo moderno con muchas heridas que necesitan ser curadas y tantos deseos que se quieren cumplir (2h 03'28"-2h 13'15"). En su lugar, Don Fabrizio propone a Don Calogero como senador y lo señala como el hombre idóneo para ocupar este cargo. El discurso entre Don Fabrizio y Chavalley resume el mensaje de la obra de Tomasi di Lampedusa, síntesis de un pensamiento impregnado de historia, escepticismo y desilusión. Como en la novela, también en la película Sicilia parece una isla marcada por los continuos contrastes y, como explica

el príncipe, queda simbolizada por elementos, como la fatiga, el sueño y el deseo de inmovilidad. Sicilia está impregnada por el peso de la historia y los recuerdos del pasado, imbuida de una sensación de decadencia y del pensamiento de la muerte, mientras que se espera que el nuevo Reino imponga orden y legalidad para sofocar los desórdenes de anarquistas y desertores.

En cuanto al set, cabe señalar también que una parte de las escenas se realizaron en el Palazzo Chigi, en el centro histórico de Ariccia, en la provincia de Roma; algunas escenas se rodaron en el palacio Manganelli en Catania, mientras que la fiesta y el espectacular baile final se realizaron en el Palazzo Valguarnera-Gangi en Palermo, en los amplios y majestuosos salones decorados para la ocasión con muebles, tapices, cuadros y candelabros con cientos de velas. La sutileza del análisis político y la reconstrucción extraordinaria de la atmósfera del tiempo histórico, la meticulosa atención al detalle, la precisión en la elección del mobiliario y el vestuario, el cuidado en la selección de ambientes y paisajes, además de la habilidad de actores como Burt Lancaster, Alain Delon y Claudia Cardinale, otorgan a la película una profundidad y calidad que hace de ella un clásico de la filmografía internacional, especialmente en su unión de escenas épicas espectaculares con otras más íntimas y nostálgicas.

III. Como muestra el ejemplo de *Il Gattopardo*, la yuxtaposición de la literatura con el cine y su inclusión en un escenario histórico, cultural y paisajístico ofrece — también desde un punto de vista didáctico relacionado con las ventajas motivacionales para el aprendizaje lingüístico (Cicala, 2013)— un enfoque evocador que puede incrementar el placer de leer textos literarios. Páginas de literatura pueden ser utilizadas como vehículo de mensajes polisémicos y como guía para un viaje intertextual, basado en una interacción entre diferentes formas artísticas que pueden resaltar una relación de complementariedad entre palabras e imágenes, ya sean estáticas o en movimiento.

Al final de este viaje temático sobre la relación entre literatura y cine, en las tramas de una obvia interferencia, podemos enfatizar la especificidad de los dos lenguajes diferentes. A partir del texto escrito, la imagen de Sicilia que se traslada a la pantalla sigue estando caracterizada por contornos fascinantes, llenos de expresividad y matices cromáticos, sin renunciar a aquellos aspectos contradictorios que expresan lo que Bufalino (2008, p. 5) define como la dimensión plural y multifacética de la isla.

Referencias bibliográficas:

- AA. VV. (2001). *Vitaliano Brancati: da via Etnea a via Veneto*. Roma: Edizioni Fahrenheit 451.
- Agnello, B. (ed.) (2001). *La Sicilia del Gattopardo*. Palermo, Palma di Montechiaro, Santa Margherita di Belìce: Parco letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa.
- Anile, A., & Giannice, M. G. (2014). *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di “destra” in un successo di “sinistra”*. Milán: Feltrinelli.
- Brunetta, G. P. (1972). *Intellettuai, cinema e propaganda tra le due guerre*. Bologna: Pàtron.
- Brunetta, G. P. (ed.) (1976). *Letteratura e cinema*. Bologna: Zanichelli.
- Bufalino, G. (2008). L'isola plurale. En G. Bufalino & N. Zago (eds.), *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto* (pp. 5-7). Milán: Bompiani.
- Càllari, F. (1991). *Pirandello e il cinema*. Venecia: Marsilio.
- Casciato, M. (2001). L'«invenzione della realtà»: realismo e neorealismo nell'Italia degli anni cinquanta. En P. Di Biagi (ed.), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50* (pp. 205-222). Roma: Donzelli.
- Castelli, R. (2001). Brancati ovvero dell'intelligenza dolce e feroce. En AA. VV., *Vitaliano Brancati. Da via Etnea a via Veneto* (pp. 87-93). Roma: Edizioni Fahrenheit 451.
- Cicala, D. E. (2013). *Il Gattopardo* nella lezione di italiano come lingua straniera. Tra letteratura, cinema e arte. En M. Rückl, E. Santoro & I. Vedder (eds.), *Contesti di apprendimento di italiano L2. Tra teoria e pratica didattica* (pp. 101-113). Florencia: Franco Cesati.
- Cicala, D. E. (2017). Il testo letterario come fucina per la trasposizione cinematografica: Pirandello *ri-disegnato* per il cinema. En A. Sorrentino, M. Rössner, F. De Michele & M. G. Caponi (eds.), *Pirandello e un mondo da ri-disegnare* (pp. 215-241). Oxford-New York: Peter Lang.
- De Villena, L. A. (2009). *El Gatopardo. La transformación y el abismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani.
- Faragò, R. (2000). *Lampedusiana. Il Gattopardo e le altre opere di Giuseppe Tomasi*. Cosenza: Editoriale Progetto.
- Gesù S. (1987). La Sicilia tra fiction e realtà. En S. Gesù (ed.), *Damiano Damiani e la Sicilia. Incontri con il cinema* (pp. 7-11). Acicatena: Associazione Turistica Pro Loco.
- Genovese, N., & Gesù, S. (eds.) (1996). *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura verghiana inedita di Cavalleria rusticana*. Catania: Maimone.
- Genovese, N., & Gesù, S. (1996). Verga e il cinema: 'Castigo di Dio' o 'San Cinematografo?'. En N. Genovese & S. Gesù (eds.), *Verga e il cinema. Con una sceneggiatura verghiana inedita di Cavalleria rusticana* (pp. 7-25). Catania: Maimone.
- Glebb Miroglio, L. (2010). *A cena con Luchino Visconti. Banchetti e osterie tra decadenza e neorealismo*. Turín: Edizioni Il leone verde.

- Landi, S., & Ambroise, C. (1995). *Cinema e letteratura: Leonardo Sciascia*. Pordenone: Cinemazero.
- Lauretta, E. (ed.) (1978). *Pirandello e il cinema*. Agrigento: Centro nazionale studi Pirandelliani.
- Lauretta, E. (ed.) (2011). *Quel che il cinema deve a Pirandello*. Pesaro: Metauro.
- Lombardi, F. (ed.) (2012). *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*. Turín: EDT.
- Masi, G. (1996). *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Milán: Mursia.
- Morreale, E. (1999). Il cinema di Leonardo Sciascia. *Segno*, 209, 185-200.
- Orlando, F. (1998). *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*. Turín: Einaudi.
- Rachetta, L. (2013). Vitaliano Brancati e il cinema: appunti della lezione tenuta da Luca Rachetta il 16 dicembre 2013 presso la LUAS di Senigallia. Recuperado de https://www.academia.edu/17663590/Vitaliano_Brancati_e_il_cinema
- Raciti, G. (2019). Il brusio del dialetto come godimento plurale della lingua. En S. Parigi, C. Uva & V. Zagarrío (eds.), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità* (pp. 75-82). Roma: RomaTrE-Press.
- Raya, G. (ed.) (1984). *Verga e il Cinema*. Roma: Herder.
- Samonà, G. P. (1974). *Il Gattopardo. I Racconti. Lampedusa*. Florencia: La Nuova Italia.
- Spinazzola, G. (1990). *Il romanzo antistorico*. Roma: Editori Riuniti.
- Tinazzi, G. (2010). *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*. Venecia: Marsilio.
- Tomasi di Lampedusa, G. (1995). *Il gattopardo*. En Id., *Opere* (pp. 3-318). Milano: Mondadori.
- Tomasino, R. (1993). Per una ricognizione dei set siciliani. En S. Gesù (ed.), *La Sicilia e il cinema* (pp. 173-202). Catania: Maimone.
- Zappulla Muscarà, S. (1996). Giovanni Verga soggetto cinematografico. En N. Genovese & S. Gesù (eds.), *Verga e il cinema* (pp. 127-133). Catania: Maimone.
- Zappulla Muscarà, S. (2008). *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*. Caltanissetta-Roma: Sciascia.