

Ο ΓΑΤΟΠΑΡΔΟΣ: ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ, ΙΣΤΟΡΙΑ, ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ¹

ΓΙΩΡΓΟΣ Β. ΔΕΡΤΙΛΗΣ



Το μυθιστόρημα²

Γόνος παλιάς αριστοκρατικής οικογένειας της Σικελίας, πρίγκιπας της Lampedusa και δούκας της Palma, ο Giuseppe Tomasi di Lampedusa αποφάσισε να γράψει ένα μυθιστόρημα σε ηλικία 58 ετών, το 1954. Το έγραψε στα τρία χρόνια που του έμειναν πριν πεθάνει, το 1957. Πηγές του ήταν τα βιώματα μιας οικογένειας με ιστορία αιώνων, το ημερολόγιο του παππού του και οι σημειώσεις του, τα διαβάσματά του, μια ευρύτατη ιστορική, λογοτεχνική και γενική παιδεία και, ακόμη σημαντικότερο, μια έξοχη παρατηρητικότητα, οιονεί «ανθρωπολογική». Έτσι είδε το φως ο *Γατόπαρδος*, ένα από τα σπουδαιότερα μυθιστορήματα του 20ού αιώνα. Αλλά ο συγγραφέας ήταν άτυχος· δεν πρόλαβε να δει δημοσιευμένο το έργο του. Και φυσικά, δεν πρόλαβε ούτε να χαρεί τον έπαινο της κριτικής· ούτε να δει την ομώνυμη ταινία που θα γυρίσει ο Luchino Visconti το 1963· ούτε να απολαύσει τους διθυράμβους που ακολούθησαν τη βράβευση της ταινίας με τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ της Βενετίας.

Έως τότε, ο Giuseppe Tomasi είχε εκδώσει μόνο κάτι λίγες κριτικές λογοτεχνικών και ιστορικών έργων. Είχε όμως γράψει –όχι πολύ· μετά τον θάνατό του βρέ-

Ο Γιώργος Β. Δερτιλής είναι μέλος της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας Επιστημών και ομότιμος καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 2000 διδάσκει ως τακτικός καθηγητής στην *École des Hautes Études en Sciences Sociales*.

θηκαν και εκδόθηκαν ένα ακόμη μυθιστόρημα, ημιτελές, λιγοστές νουβέλες και ορισμένα δοκιμιακά κείμενα. Το ημιτελές τιτλοφορείται *Τα τυφλά γατάκια*. Από τις νουβέλες ξεχωρίζει *Η Σειρήνα και ο καθηγητής*. Από τα άλλα του κείμενα ξεχωρίζουν τα μαθήματα που παρέδιδε σε στενό κύκλο φίλων και «μαθητών» για την αγγλική λογοτεχνία, κυρίως αυτά για τον Σαίξπηρ.

Σε αυτά αξίζει να επιμείνουμε λίγο· αναδεικνύουν ωραία την προσωπικότητα του συγγραφέα. Εκδόθηκαν 34 χρόνια μετά τον θάνατό του, το 1991. Συνδυάζουν την απίστευτη ευρυμάθειά του με ένα ύφος στιλπνό, πνευματώδες, ειρωνικό και αυτο-ειρωνικό. Μας προξενούν την αίσθηση ότι απολαμβάνουμε κι εμείς, μαζί με τους άλλους «μαθητές» του Lampredusa, μια λαμπρή παράσταση: έναν μεγάλο συγγραφέα να μιλάει με ευφράδεια και με αγάπη για έναν άλλον συγγραφέα, τον οποίο θεωρεί κορυφαία μεγαλοφυΐα. Ενδεικτική είναι η άποψή του για την ταυτότητα του Σαίξπηρ, προαιώνια διαμάχη φιλολόγων και ιστορικών. Πολλοί από αυτούς επιμένουν, εξιδανικεύοντας τον βάρδο, ότι μια τέτοια μεγαλοφυΐα αποκλείεται να είχε τα «απαράδεκτα» ελαττώματα που πιθανότατα είχε ο υπαρκτός Σαίξπηρ: τυχοδιώκτης, μέθυσος, χαρτοπαίκτης, βίαιος, επιπόλαιος, υστερόβουλος και, Θεός φυλάξοι, αμφίφυλος. Άρα, καταλήγουν οι εξιδανικευτές του, ο συγγραφέας των σαιξπηρικών έργων δεν ήταν ένα πρόσωπο, ήταν περισσότερα. Ήταν τουλάχιστον ένα ακόμη πρόσωπο, μάλλον ένας αριστοκράτης που, για να διατηρήσει την ανωνυμία του, χρησιμοποιούσε το όνομα ενός άλλου συγγραφέα, ίσως επιστήθιου φίλου του: του Σαίξπηρ. Ο Lampredusa, βεβαίως, διαφωνεί. Ένας ήταν ο Σαίξπηρ, μας λέει· και ήταν, απλούστατα, μια μεγαλοφυΐα ευλογημένη και μάλιστα «ευλογημένη με ορισμένα ελαττώματα». Αυτό πίστευε και αυτό είπε στους μαθητές του με την αγγλοπρεπή, υποδηλωτική ειρωνεία που ταίριαζε στο θέμα.

Λέγαμε ότι ο αναγνώστης, διαβάζοντας τα *Μαθήματα* του Giuseppe Tomasi, έχει την αίσθηση ότι απολαμβάνει μια λαμπρή παράσταση. Την αίσθηση της παράστασης την έχει συχνά και ο αναγνώστης που διαβάζει το μυθιστόρημα *Ο Γατόπαρδος*. Μια τέτοια αίσθηση πρέπει να είχε και ο Luchino Visconti όταν το πρωτοδιάβασε, λίγο μετά την έκδοσή του και πριν το φανταστεί ως σενάριο. Έτσι, το ένα αριστούργημα οδήγησε στο άλλο· σε μια από τις ωραιότερες ταινίες του κινηματογράφου, που φέρει τον ίδιο τίτλο: *Ο Γατόπαρδος*.³

Το ιστορικό πλαίσιο

Ο *Γατόπαρδος* είναι ένα ιστορικό μυθιστόρημα. Εκτυλίσσεται σε εποχή κοσμογονική για τους κατοίκους της ιταλικής χερσονήσου: κατακερματισμένη επί αιώνες, η Ιταλία γίνεται κράτος· και η ένωσή της επισφραγίζει τη γέννηση του έθνους των Ιταλών. Ας δούμε, λοιπόν, πολύ περιλη-

πτικά, τα γεγονότα της εποχής, το ιστορικό υπόβαθρο του μυθιστορήματος και του σεναρίου της ταινίας.

Το 1860, στις ιταλικές πόλεις, αστοί και μικροαστοί από όλα τα εισοδηματικά στρώματα έχουν προσχωρήσει μαζικά στις δύο κυρίαρχες ιδεολογίες της εποχής: τον εθνικισμό και τον φιλελευθερισμό, πολιτικό αλλά και οικονομικό. Για ν' αποκτήσει αυτήν την ταξική και μαζική φυσιογνωμία, ο φιλελεύθερος εθνικισμός είχε χρειαστεί έναν σχεδόν αιώνα, κάπου δυο-τρεις γενιές. Ήδη από τον 18ο αιώνα, οι πρωτοπόροι της πρώτης γενιάς συνωμοτούσαν ενάντια στους μονάρχες των ιταλικών κρατιδίων και στην ολιγαρχία των αριστοκρατών γαιοκτημόνων και των πατρικίων μεγαλοαστών.⁴ Και πολλοί ονειρεύονταν να απαλλάξουν τα κράτη και τα κρατίδια της ιταλικής χερσονήσου από την κηδεμονία, τις επεμβάσεις και την κυριαρχία των Δυνάμεων.

Το 1831, ένα κύμα εξεγέρσεων απλώθηκε από την Πάρμα ως την Αγκόνα. Οι επαναστάτες, εθνικιστές και φιλελεύθεροι, ζητούσαν συνταγματικές ελευθερίες και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, ενώ πολλοί απαιτούσαν και διανομή των κτημάτων της Εκκλησίας και της αριστοκρατίας. Όλοι, πάντως, επεδίωκαν να διώξουν την Αυστριακή αυτοκρατορία από τις περιοχές που κατείχε. Ευελπιστούσαν ότι η Γαλλία, στην αντιπαλότητά της με την Αυστριακή αυτοκρατορία, θα τους στήριζε με τα στρατεύματά της –ελπίδα που δεν πραγματοποιήθηκε. Το 1832, οι αυστριακές δυνάμεις κατέπνιξαν την επανάσταση και επεξέτειναν σε ακόμη ευρύτερες περιοχές της χερσονήσου την κυριαρχία ή την επιρροή τους. Τον ίδιο χρόνο, όμως, ο Mazzini ίδρυε τη μυστική οργάνωση *Νέα Ιταλία*. Και η ήττα δεν εξουδετέρωσε τα αίτια της επανάστασης, κάθε άλλο. Στο εξής, όλο και περισσότεροι θα οραματίζονταν πλέον μια Ιταλία ενωμένη σε ένα κράτος· και σχεδόν όλοι οι νέοι εθνικιστές θα επεδίωκαν ένα σύνταγμα δημοκρατικό και φιλελεύθερο.

Το 1847, κοινωνικές επαναστάσεις και εθνικιστικά κινήματα άρχισαν να συγκλονίζουν ολόκληρη την Ευρώπη. Νέες εξεγέρσεις και επαναστάσεις ξέσπασαν σε πολλές ιταλικές πόλεις. Ο κόμης Camillo Benso di Cavour, συνεκδότης της εφημερίδας *Il Risorgimento*, αργότερα υπουργός και ύστερα πρωθυπουργός του βασιλείου της Σαρδηνίας και του Πεδεμοντίου, είχε αναδειχθεί πολιτικός αρχηγός της επανάστασης. Ο στρατός του μεταρρυθμιστή βασιλιά Καρόλου Αλβέρτου, κατά μέγα μέρος εθελοντικός, με επικεφαλής τον Γαριβάλδη, είχε στην αρχή αρκετές επιτυχίες. Οι επαναστάτες περίμεναν να τους στηρίξουν οι Γάλλοι. Η Γαλλία όχι μόνο δεν τους υποστήριξε, αλλά επενέβη υπέρ του Πάπα, των αρχόντων και των ηγεμόνων των άλλων ιταλικών κρατών. Τον Φεβρουάριο του 1849, ο Mazzini κήρυξε στη Ρώμη την ανεξαρτησία της «Ρωμαϊκής Δημοκρατίας». Αλλά έξι μήνες αργότερα, τα γαλλικά και αυστριακά στρατεύματα νίκησαν τους επαναστάτες και κατέλαβαν το Μιλάνο.

Παρά την ήττα, ο επαναστατικός εθνικισμός έχει πλέον αποκτήσει γενικότερη αίγλη και ευρύτερη νομιμότητα. Έτσι, πριν περάσουν δέκα χρόνια, το 1859, μια νέα επανάσταση απλώθηκε σε ολόκληρη τη χερσόνησο, πάντοτε υπό τη στρατιωτική ηγεσία του Γαριβάλδη και την πολιτική ηγεσία του Καβούρ. Στο μεταξύ, ο Κάρολος Αλβέρτος είχε παραιτηθεί υπέρ του Βίκτωρος Εμμανουήλ Β΄. Αυτή τη φορά, η Γαλλία του Ναπολέοντα του Γ΄ θα υποστηρίξει τους επαναστάτες. Ο Γαριβάλδης, με σημαία τον εθνικισμό και την ένωση της Ιταλίας, με στόχο την απαλλαγή από την αυστριακή κατοχή, θα καλύψει, με τις τρεις εκστρατείες του, ολόκληρο το έδαφος της χερσονήσου. Τον Μάρτιο του 1861 η Ιταλία θα ενωθεί σε ενιαίο κράτος υπό τον Βίκτωρα Εμμανουήλ· αλλά το νέο βασίλειο δεν θα περιλαμβάνει όλες τις περιοχές όπου κατοικούσαν ιταλόφωνοι κυρίως πληθυσμοί. Η Ιταλία δεν θα ολοκληρώσει την ενοποίησή της παρά μόνον όταν το επιτρέψει η διεθνής γεωπολιτική συγκυρία, το 1866 και το 1870. Το 1866, αφού η Πρωσία νικήσει την Αυστρία, το νεαρό ιταλικό κράτος θα προσαρτήσει τις τελευταίες μεγάλες περιοχές που κατείχαν οι Αυστριακοί στο Βένετο· και το 1870, όταν ο Κάιζερ νικήσει κατά κράτος τον Ναπολέοντα τον Γ΄, η Ιταλία θα απαλλαγεί οριστικά από τη γαλλική κηδεμονία.

Από το μυθιστόρημα στο σενάριο: η πρώτη σκηνή

Ο *Γατόπαρδος* είναι, όπως είπαμε, μυθιστόρημα ιστορικό· είναι και οιονεί αυτοβιογραφικό. Ο συγγραφέας, ο Giuseppe Tomasi Lampedusa, ταυτίζει τον ήρωα του μυθιστορήματος, τον Don Fabrizio, πρίγκιπα Σαλίνα (di Salina), με τον προπάππο του, τον Don Giulio Fabrizio di Lampedusa –σικελικό μίγμα από τον πατέρα του, γερμανικό μίγμα από τη μητέρα του. Στο μυθιστόρημα, ο Don Fabrizio είναι παρορμητικός, βίαιος, αλλά και στοχαστικός και ρεαλιστής και ευέλικτος. Να πώς τον περιγράφει ο συγγραφέας: «*Διχασμένος ανάμεσα στην υπεροψία και τον διανοουμενισμό της μητέρας του από τη μια και στον αισθησιασμό και την επιπολαιότητα του πατέρα του από την άλλη, ο καημένος ο Πρίγκιπας Fabrizio ζούσε διαρκώς δυσανεσθημένος [...] και παρακολουθούσε τον αφανισμό της κοινωνικής τάξης και της περιουσίας του χωρίς να κάνει απολύτως τίποτα και, κυρίως, χωρίς να έχει καμία διάθεση να εναντιωθεί στα γεγονότα.*»

Αυτήν την προσωπικότητα ο Luchino Visconti τη διαγράφει ήδη από τα πρώτα πλάνα της ταινίας με ματιά ελληνιστική, κινηματογραφική· του αρκούν λίγες αδρές πινελιές.

Είμαστε στη Σικελία, τον Μάιο του 1860. Η αυλαία ανοίγει στην έπαυλη των Σαλίνα, στα περίχωρα του Παλέρμο.⁵ Τον Πρίγκιπα υποδέχεται έξοχα ο Burt Lancaster, αμερικανός ηθοποιός και παλαιότερα ακροβάτης –τι τόλμη είχε ο σκηνοθέτης όταν τον διάλεξε, τότε που τον διάλεξε, αλλά και τι οξυδέρκεια! Επιβλητικός, θεόρατος, ο Σαλίνα παρα-

κολουθεί μεγαλόφωνα την προσευχή της ημέρας που εκφωνεί ο ιερέας Padre Pironne, ο πνευματικός της οικογένειας· η οποία, παρατεταγμένη, συντεταγμένη, ακολουθεί συλλαβίζοντας υπάκουη τα καθιερωμένα λόγια.

Η σκηνή, ελάχιστα κινηματογραφική, σχεδόν φωτογραφική, δείχνει την οικογένεια ακίνητη –μόνο τα χείλη και τα βλέμματα κινούνται, και αυτά στον ρυθμό της προσευχής. Η εικόνα συνοψίζει κινηματογραφικά μια ιστορία αιώνων· συμβολίζει την ιστορία της οικογένειας, ακίνητης και φαινομενικά ακλόνητης μέσα στην ισχύ και στον πλούτο της. Δείχνει παράλληλα και την ιστορία μιας κοινωνίας ολόκληρης, καθρεφτισμένη στα πρόσωπα των υπηρετών που προσεύχονται κι αυτοί, αντάμα με τα αφεντικά· μιας κοινωνίας φαινομενικά ακίνητης, αλλά διόλου ακλόνητης.

Ξαφνικά, από τα παράθυρα με τις κουρτίνες που κινεί ράθυμα ο αέρας, μακρινές, αλαφιασμένες φωνές ξεχύνονται στην αίθουσα. Γυναίκες και παιδιά στρέφονται ανήσυχια, η συλλογική προσευχή χάνει τον ειρμό και τον ρυθμό της. Απτόητος, ακίνητος, ο γίγας πατριάρχης συνεχίζει την ακάθεκτη προσευχή. Και η οικογένεια, έντρομη, επανέρχεται στην τάξη. Μόνο στο τέλος της προσευχής θα σηκωθεί ο Δίας, κλείνοντας οργισμένος το προσευχητάριο, για να κατακεραυνώσει τον περίγυρο και να ρωτήσει τι τρέχει: το προσωπικό βρήκε στον κήπο το τυμπανιστή ενός γαριβαλδινού επαναστάτη. Και λίγο αργότερα, ένας υπηρέτης φέρνει στον Πρίγκιπα επιστολή από συγγενή που τον πληροφορεί ότι αυτός και ολόκληρη η οικογένειά του έχουν καταφύγει στα βρετανικά πολεμικά πλοία που έχουν προσορμιστεί στο Παλέρμο για να γλυτώσουν από τους επαναστάτες που προελαύνουν. Είναι μια από τις εκστρατείες που θα διώξουν την Αυστριακή αυτοκρατορία από την ιταλική χερσόνησο και θα ενώσουν τα κράτη και κρατίδια της χερσονήσου στο ενιαίο βασίλειο της Ιταλίας.

«Η υπόθεση του έργου»⁶

Είμαστε στο Παλέρμο, τον Μάιο του 1860. Και ενώ οι επαναστάτες προελαύνουν, ενώ τα νέα αναστατώνουν την οικογένεια του πρίγκιπα Σαλίνα, εκείνος απορρίπτει κάθε ιδέα φυγής. Δεν θα τον μεταπείσουν οι ολοφυγμοί και οι λιποθυμίες της συζύγου του –ένας Σαλίνα δεν εγκαταλείπει τη Σικελία, δεν ζητάει φοβισμένος την προστασία ξένων.

Την επομένη, πριν ακόμη ο Πρίγκιπας τελειώσει την ιεροτελεστία τού πρωινού ξυρίσματος, εισβάλλει ξαφνικά ο αγαπημένος του ανιψιός Tancredi Falconeri (Alain Delon). Παιδί της αδελφής τού Σαλίνα και ενός άσωτου πατέρα από πριγκιπική επίσης οικογένεια, ο εικοσαετής Τανκρέντι είχε χάσει τον πατέρα του σε εφηβική ηλικία. Έτσι, ο βουρβώνος βασιλιάς των Δύο Σικελιών είχε αναθέσει στον θείο του την κηδεμονία αυτού του νεαρού που μόλις είχε κληρονομήσει ένα μεγάλο όνομα και ένα ακόμη μεγαλύτερο χρέος. Ο πρίγκιπας Σαλίνα, αφού δέχθηκε ευχαρί-

στωσ την κηδεμονία, αναδέχθηκε με κάπως λιγότερη ευχαρίστηση και το χρέος. Από τότε ο νεαρός, ωραίος και γοητευτικός, καλλιεργημένος και εξωστρεφής, πανέξυπνος και είρων, ανώριμα ενθουσιώδης αλλά και ρεαλιστής μέχρι κυνισμού, διασκεδαστικός και αξιολάτρευτος, αντλούσε από τον θείο του τα χρήματα που του επέτρεπαν να ζει πριγκιπικά και να χρεώνεται λίγο πιο συγκρατημένα από τον πατέρα του.

Σήμερα, όμως, ο Τανκρέντι έχει έλθει στην έπαυλη με σκοπό να βολιδοσκοπήσει τον κηδεμόνα του για πολύ σοβαρά ζητήματα: για τα μεγάλα σχέδια που έχει για το μέλλον του. Του αναγγέλλει, λοιπόν, ότι έχει προσχωρήσει στις τάξεις των επαναστατών. Στις αγανακτισμένες αντιρρήσεις του Don Fabrizio, απαντά πειράζοντάς τον με το χιούμορ που τον διακρίνει, αλλά παρεμβάλλοντας με μαεστρία επιχειρήματα σοβαρά και εύλογα. Πιστεύει ότι η επανάσταση είναι το μέλλον της Ιταλίας, αλλά και το δικό του. Είναι βέβαιος ότι αργά ή γρήγορα οι επαναστάτες θα επικρατήσουν και η εξουσία θα περάσει στα χέρια τους· και στην εξουσία αυτή θα συμμετάσχουν όσοι προσχωρήσουν από νωρίς στην επανάσταση. Ο Πρίγκιπας ακούει, αλλά ανθίσταται: «ένας *Falconeri* πρέπει να είναι μαζί μας, με τον βασιλιά». Έξυπνα, ο νεαρός απαντά «ναι, αλλά με ποιον βασιλιά;» Υπονοεί ότι ο Βίκτωρ Εμμανουήλ, βασιλιάς του Πεδεμοντίου και εκλεκτός του Καβούρ, είναι πολύ καλύτερος από τον εξοφλημένο και ξενόδουλο Βουρβών των Δύο Σικελιών· τον οποίο αντιπαθεί επίσης και απορρίπτει ανέκαθεν ο Don Fabrizio, θεωρώντας τον απλώς άχρηστο και ελάχιστα αριστοκρατικό για το γούστο του. Έτσι, με την παιγνιώδη αλλά και στιβαρή επιχειρηματολογία του για τη νέα Ιταλία, ο νεαρός αρχίζει να πείθει τον κηδεμόνα του. Του επιφυλάσσει άλλωστε χαριστική βολή, το σοβαρό συμπέρασμα, την κυνική φράση με την οποία ο Τανκρέντι συνοψίζει τις απόψεις του για τη μόνη πολιτική που θα σώσει την αριστοκρατία: «Αν θέλουμε να μείνουν όλα όπως είναι, τότε όλα πρέπει ν' αλλάξουν». Είναι η εμβληματική φράση της ταινίας.

Ο Πρίγκιπας πείθεται. Έτσι κι αλλιώς, βλέπει ότι ο θρίαμβος του Γαριβάλδη πλησιάζει. Κατά βάθος, ξέρει πολύ καλά ότι μια ιστορική εποχή τελειώνει· και ότι στην εποχή που ανατέλλει, εκείνος έχει κάθε συμφέρον ν' ανεχθεί την επανάσταση. Πρέπει να συμβιβαστεί, ακόμη και να συμμαχήσει με τους ανερχόμενους μικρομεσαίους αστούς, των οποίων περιφρονεί τον νεοπλουτισμό αλλά θαυμάζει το σφρίγος. Όπως θαυμάζει και την ταύτισή τους με την επανάσταση. Επειδή διακρίνει όχι μόνο τη σφριγηλή φιλοδοξία, αλλά και τη διορατικότητα και την προσαρμοστικότητα αυτών των νέων αστών. Είναι μια τάξη μεταλλαγμένη μετά τις επιμιξίες με ανερχόμενα μικροαστικά στρώματα, ενισχυμένη από την μετάγγιση νέου πλούτου και εμπνευσμένη από τις νέες, πανίσχυρες ιδεολογίες του πολιτικού και οικονομικού φιλελευθερισμού.

Τρεις μήνες αργότερα η επανάσταση έχει επικρατήσει στη Σικελία. Ο πρίγκιπας Σαλίνα θα μεταφέρει την οικογένειά του μακριά από τον καύσωνα του Αυγούστου και τους κινδύνους της πρωτεύουσας, στην έπαυλή τους στην Donnafugata, που είναι το κέντρο ενός από τα φέουδα της οικογένειας.⁷ Όταν οι άμαξες της οικογένειας καταφθάνουν στην πολίχνη και ενώ η μπάντα του Δήμου παίζει με εκκωφαντικές παραφωνίες μια άρια του Βέρντι, οι τοπικοί ηγέτες των φιλελευθέρων συμμετέχουν στην καθιερωμένη τελετή υποδοχής της πριγκιπικής οικογένειας. Παρά την επαναστατικότητα και τον φιλελευθερισμό τους, οι ανερχόμενοι σικελοί αστοί είναι ακόμη γεμάτοι αρχέγονο σεβασμό για την αριστοκρατία τους –ο σεβασμός δείχνει άλλωστε και αυτός την προσαρμοστικότητα και τον ρεαλισμό τους.

Επικεφαλής της υποδοχής είναι ο δήμαρχος, ο πάμπλουτος έμπορος, τοκογλύφος και κτηματίας Don Calogero Sedara (Paulo Stoppa). Όπως οι περισσότεροι νεόπλουτοι φίλοι του, έτσι και ο Sedara έχει επενδύσει και στη γη, αγοράζοντας μεγάλα και εύφορα κτήματα από αριστοκρατικές οικογένειες που αργά αλλά σταθερά παρακμάζουν φτωχαίνοντας. Ένα μέρος των εκτάσεων που έχει αγοράσει ανήκαν παλαιότερα στους Σαλίνα. Ο Don Calogero και οι άλλοι πλούσιοι μικροαστοί και όλοι πρώην συνωμότες, είναι τώρα οι τοπικοί αρχηγοί της επανάστασης που θριαμβεύει. Παρατεταγμένοι στον δρόμο μαζί με τους υπηρέτες του φεουδάρχη, τους κολίγους και τους χωρικούς του, αντάμα με τον γιατρό και τον συμβολαιογράφο, μικρέμπορους και τεχνίτες, παπάδες και επαναστάτες, κυράδες και υπηρέτριες, τον υποδέχονται τελετουργικά και υποκλίνονται μπροστά του. Ο Τανκρέντι, θριαμβευτής αξιωματικός του επαναστατικού στρατού και ελαφρά τραυματισμένος στο μάτι, γοητεύει με έναν καλό λόγο τους πάντες και κυρίως τον δήμαρχο. Ο Don Fabrizio, έχοντας πλέον προσχωρήσει στις απόψεις του ανιψιού του, καταδέχεται κι αυτός για πρώτη φορά στη ζωή του να φιλέψει τον δήμαρχο και τους άλλους πλούσιους με δυο καλά λόγια. Μετά την πομπή, στην καθιερωμένη δοξολογία στον καθεδρικό ναό της Donnafugata, θυμίζει ψιθυριστά στη γυναίκα του να προσκαλέσει σε δείπνο στην έπαυλη τον Don Calogero και δυο ακόμη πλούσιους με τις γυναίκες τους, κάτι πρωτοφανές για την εγχώρια κοινωνία.

Όταν επιστρέφει στην έπαυλη, ο Padre Pirrone ζητάει να τον δει επειγόντως. Τρέμοντας, ο πονηρός Ιησουίτης βολιδοσκοπεί τον βίαιο αριστοκράτη: η αγαπημένη του θυγατέρα, η Κοντσέτα, είναι ερωτευμένη με τον Τανκρέντι· πώς θα έβλεπε άραγε τον γάμο της; Εξαγριωμένος, ο Don Fabrizio αποκλείει κάθε συζήτηση: ο αγαπημένος του ανιψιός είναι ένας έξυπνος, γοητευτικός και φιλόδοξος νέος με λαμπρό μέλλον στη νέα Ιταλία που γεννιέται μέσα στην επανάσταση. Πώς θα παρασταθεί στην άνοδό του μια φο-

βισμένη, σβησμένη, ασήμαντη κοπέλα, έστω και αριστοκράτισσα; Και με τι περιουσία θα προικοδοτήσει τη σταδιοδρομία του; Εφτά παιδιά περιμένουν να μοιραστούν τη φθίνουσα περιουσία των Σαλίνα.

Το ίδιο βράδυ, ο Don Calogero θα προσέλθει στο δείπνο με ένα αξιοθρήνητο φράκο αλλά χωρίς τη γυναίκα του, μια όμορφη και άξεστη χωρική την οποία κρύβει με παθολογική ζήλεια. Στη θέση της έχει φέρει την κόρη του την Αντζέλικα (Claudia Cardinale), πανέμορφη, έξυπνη και αρκετά μορφωμένη, αλλά μάλλον ακατέργαστη ακόμη. Η εκτυφλωτική ομορφιά της κόρης και η αυθόρμητη χάρη της γοητεύουν τον Τανκρέντι. Το βλέπει ο Πρίγκιπας και καταλαβαίνει αμέσως: άλλωστε η ομορφιά, η χάρη και – ίσως περισσότερο– ο αυθόρμητος πρωτογονισμός της κόρης γοητεύουν και τον ίδιο. Η υπόλοιπη οικογένεια, βεβαίως, τaráζεται πολύ με αυτόν τον συνδυασμό ομορφιάς και άξεστης χάρης. Και περισσότερο από όλους τaráζεται η Κοντσέτα. Αλλά τα πράγματα έχουν ήδη πάρει τον δρόμο τους.

Σε πρώτη ευκαιρία, ο Σαλίνα ζητάει περισσότερες πληροφορίες για τον Don Calogero και τη θυγατέρα του από τον πιστό του κυνηγό, τον Don Ciccio Tumeo (Serge Reggiani). Σε μια σκηνή δευτερεύουσα αλλά αποκαλυπτική για την κοινωνιολογική της οξυδέρκεια, ο Πρίγκιπας μαθαίνει ότι η περιουσία του Don Calogero είναι ακόμη μεγαλύτερη από ό,τι ήξερε, ίσως μεγαλύτερη και από την περιουσία των Σαλίνα –και ότι η κόρη του είναι περιζήτητη νύφη.

Ο Don Fabrizio δεν θα εκπλαγεί όταν ο Τανκρέντι θα ζητήσει σε αρραβώνα την Αντζέλικα. Μολονότι προβληματισμένος, θα στέρξει στον «αταίριαστο» γάμο που, φυσικά, θα σκανδαλίσει την οικογένειά του· και θα της τον αναγγείλει, προκαλώντας τις οίμωγές και τους εξορκισμούς της συζύγου του. Ο Πρίγκιπας βδελύσσεται την καθολική ηθικολογία και αδιαφορεί για τις οίμωγές. Έτσι, επιβάλλει με σιδηρά πυγμή τη θέλησή του. Επικαλείται, φυσικά, και τον πλούτο της Αντζέλικα. Κατά βάθος περιφρονεί τον πλούτο, αλλά αποφασίζει να τον χρησιμοποιήσει. Αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η προσωρινή έστω επιβίωση της κοινωνικής του τάξης. Στη νέα εποχή που ανατέλλει, πρέπει πράγματι «όλα ν' αλλάξουν, για να μην αλλάξει τίποτε».

«Η συνέχεια επί της οθόνης» – και το τέλος

«Εμείς ήμασταν οι Γατόπαρδοι, οι Λέοντες· εκείνοι που θα μας αντικαταστήσουν θα είναι τα τσακάλια, οι ύαινες· και όλοι μαζί, Γατόπαρδοι, τσακάλια και πρόβατα, θα εξακολουθήσουμε να πιστεύουμε ότι είμαστε το άλας της γης.»⁸

Είναι πια Νοέμβριος του 1860. Το καλοκαίρι έχει περάσει, η οικογένεια έχει επιστρέψει στο Παλέρμο, η επανάσταση έχει επικρατήσει. Και ο Πρίγκιπας δέχεται πρόσκληση σε ένα χορό στο μέγαρο Pontoleone.⁹ Μαζί με την οικογένειά του έχει προσκληθεί και η Αντζέλικα, συνο-

δευμένη από τον πατέρα της, τον Don Calogero· είναι πλέον η μνηστή του Τανκρέντι.

Έτσι, από τη φαινομενική ακινησία της πρώτης σκηνής φτάνουμε στη φαινομενική κίνηση της τελευταίας: είναι η σκηνή του χορού. Περιορίζεται σε έναν τεράστιο αλλά περικόλειστο χώρο, στη μεγάλη αίθουσα του μεγάρου. Και διαρκεί 45 ολόκληρα λεπτά. Εδώ, η κάμερα του Giuseppe Rotunno κάνει το δικό της θαύμα. Στη μακρόσυρτη διάρκεια της σκηνής, η κίνηση παραπλανά. Παρά την περιδί-νιση των σωμάτων, ο φακός ακινητεί πάνω σε πρόσωπα και σώματα ερμηνεύοντας τη γλώσσα τους, στέκεται πάνω σε αντικείμενα, καταγράφει επάλληλες εικόνες –μοναχική ματιά που περιεργάζεται αργά μια έκθεση ζωγραφικής. Οι αλληπάλληλες εστιάσεις, ακόμη και οι στιγμιαίες, μας φαίνονται μακρόσυρτες, διαστέλλουν τις εντυπώσεις και διαρκούν, αποκαλυπτικές. Ο θεατής, συρόμενος από τον φακό, διακρίνει δυο ολόκληρους κόσμους. Ο ένας αργοπεθαίνει μέσα στην ψευδαισθηση της ισχύος του. Ο άλλος, σφριγηλός, καλοκαθισμένος επάνω στον πλούτο του, αχόρταγος για ακόμη περισσότερο πλούτο αλλά και για εξουσία, αναίσθητος μπροστά στην ομορφιά των έργων τέχνης, ευαίσθητος στη σκέψη της χρηματικής τους αξίας, έκπληκτος μπροστά στη χλιδή, χυδαία ακόρεστος μπροστά στο πιεστό και στο φαγητό. Είναι ένας κόσμος που ορέγεται χορταίνοντας και ανυπομονεί αποκτώντας.

Στο τέλος της βραδιάς ο Πρίγκιπας χορεύει με την Αντζέλικα. Το ζευγάρι έχει μια χάρη κινητική και ερωτική που δεν περιγράφεται –εικονίζεται μονάχα, και ακούγεται. Ωραία συγκερασμένη, η μουσική υπόκρουση του Nino Rota, διασκευάζοντας ένα βαλς του Βέρντι, ανακαλεί στη συνείδηση του θεατή τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, αλλά χωρίς να μιμείται τυφλά τον μουσικό ρομαντισμό της εποχής. Με τον δικό τους συγκερασμό ο Rota, ο Rotunno και ο Visconti αγγίζουν την πεμπτουσία της κινηματογραφικής τέχνης.

Ιστορική και συνάμα εξαγγελτική, η σκηνή του χορού προοιωνίζεται τη μίξη των δύο κόσμων. Πέρα από τις ιστορικές υποδηλώσεις, όμως, πέρα από τον ερωτισμό του ζεύγους, πέρα από τη φαινομενική αλκή του αρσενικού, ο σκηνοθέτης έχει δείξει προ πολλού και το προαίσθημα θανάτου που διακατέχει τον Πρίγκιπα. Μετά τον χορό, το σώμα του ξαφνικά βαρύ, το πρόσωπό του ξαφνικά χλωμό, δείχνουν το τέλος να πλησιάζει. Είναι ο θάνατος που επέρχεται, προοιωνίζοντας και το τέλος του κόσμου του. Στο τέλος της βραδιάς –και της ταινίας– ο φακός ακολουθεί τον Πρίγκιπα να φεύγει μόνος από το μέγαρο και να σβήνει μέσα στο σκοτάδι.

Ο σκηνοθέτης εξαγγέλλει έτσι το τέλος του θανάτου – αλλά δεν το δείχνει. Δεν περιλαμβάνει στην ταινία τα δύο τελευταία από τα οκτώ Μέρη του μυθιστορήματος. Σε αυτά ο συγγραφέας περιγράφει αλύπητα τον θάνατο του Don Fabrizio και την αναπόδραστη και τελειωτική παρακμή

της οικογένειας: την παραίτηση των απογόνων του· τον οικονομικό ξεπεσμό· την πολιτική άνοδο του Τανκρέντι· τη συμβατική πλέον συμβίωσή του με την Αντζέλικα· τη συμφιλίωση της Αντζέλικας με τις θυγατέρες του Πρίγκιπα, ακόμη και με την Κοντσέτα· τέλος, τον συγκαταβατικό σεβασμό που ακόμη επιδεικνύουν οι ισχυροί και οι ανίσχυροι της νέας εποχής προς την οικογένεια, που συμβολίζει ακόμη τη μεγάλη αριστοκρατία.

Οι τελευταίες σελίδες, σκληρότατες, δείχνουν τις θυγατέρες του Πρίγκιπα, 27 χρόνια μετά τον θάνατό του, να επιζούν μαραμένες στη Donnafugata ανάμεσα στα λείψανα Αγίων που είχαν συλλέξει ευλαβικά ακολουθώντας τις συμβουλές μιας αγύρτισσας. Απεσταλμένοι από τον Πάπα, ένας καρδινάλιος και ένας ειδικός επί των θείων λειψάνων έχουν μόλις αποφανθεί ότι τα περισσότερα λείψανα της ιερής συλλογής δεν είναι γνήσια. Μετά την αναχώρηση του Καρδινάλιου, η μία από τις θρησκόληπτες αδελφές λιποθυμάει· η άλλη, έξαλλη κατά του ανίερου Πάπα, αποφαίνεται ότι «είναι Τούρκος». Η Κοντσέτα αποσύρεται στο δωμάτιό της. Το βλέμμα της, απλανές, μόλις που στέκεται στα λίγα αντικείμενα που έχει κρατήσει κοντά της, αγαπημένα λείψανα παιδικής και νεανικής ηλικίας και οικογενειακής αλκής· ανάμεσά τους, το ταριχευμένο κουφάρι του Μπεντικού, του σκύλου που υπεραγαπούσε ο πατέρας της. Σε μια κρίση πένθιμης απελπισίας, πετάει το άθλιο λείψανο από το παράθυρο.

Είναι άραγε ο σκύλος «το κλειδί του μυθιστορήματος», όπως έγραψε κάποτε ο συγγραφέας του; Και με ποιον άλλον τρόπο εκτός από τον συμβολισμό της σκηνης; Και για ποιους άραγε λόγους ο Visconti διάλεξε να σταματήσει το κινηματογραφικό αφήγημα πριν από αυτή τη σκηνή, πολύ πριν από το τέλος που προτείνει το μυθιστόρημα; Η συζήτηση θα μας πήγαινε πολύ μακριά και πολύ πέρα από το θέμα, χωρίς ποτέ να καταλήξει σε απάντηση.¹⁰

Από τον σκηνοθέτη στον συγγραφέα - και τανάπαλιν

«Η μόνη αφιέρωση που μπορεί να προσφέρει σε μια θεική μεγαλοφυΐα ένα πνεύμα κατώτερο της αλλά έντιμο, είναι η σιωπή»

Giuseppe Tomasi di Lampedusa
(μιλώντας για τον Shakespeare, στα *Μαθήματα για τον Shakespeare*)¹¹

Όπως ο πρίγκιπας Giuseppe Tomasi, έτσι και ο κόμης Luchino Visconti (1906-1976) προερχόταν από οικογένεια ευγενών. Όπως τα βιώματα του συγγραφέα είναι παρόντα στο μυθιστόρημα, έτσι και τα δικά του βιώματα είναι παρόντα στις ταινίες του. Και στην προσωπικότητα του σκηνοθέτη διακρίνουμε χαρακτηριστικά που θυμίζουν τον συγγραφέα: καλλιτεχνική ευαισθησία, κοινωνιολογική οξυδέρκεια και έντονο ιστορικό αισθητήριο. Αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά πλάθονται με τα κοινά τους βιώματα, καθί-

στανται αρετές ή ελαττώματα και λειτουργούν με τη λογική ενός φιλοσοφημένου ανθρωπισμού. Χάρη σε αυτά μπορούν και οι δύο να συνδέουν πειστικά το παρελθόν με το παρόν, κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό.¹²

Ο Visconti, ζώντας στην ίδια εποχή κι έχοντας τον ίδιο περίπου βαθμό ευαισθησίας με τον συγγραφέα, έχει απέναντί του ένα πλεονέκτημα. Οι διαφορές της κινηματογραφικής τέχνης από το μυθιστόρημα του επιτρέπουν ν' ανοικτεί στο μέλλον με τρόπο άρρητο, αλλά με ελλειπτικές εικόνες και παλινδρομήσεις πιο εύγλωττες από τις περιγραφές και τις μεταφορές του μυθιστορήματος. Αντιθέτως, ο Giuseppe Tomasi δεν παρεμβάλλει συνεχώς δοκίμια μέσα στο μυθιστόρημά του και, γενικότερα, δεν προσχωρεί στις λογοτεχνικές πρωτοπορίες της εποχής του. Θα μπορούσε να το κάνει. Είναι έξοχος δοκιμιογράφος και, επιπλέον, βαθύς γνώστης της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας. Είναι αυτή μια ένδειξη του συντηρητισμού του; Ή μήπως αρνείται απλώς να αλλοιώσει τη βαθιά ιστορικότητα του κειμένου του; Το ερώτημα ίσως απαντηθεί από όσα θα πούμε παρακάτω για διάφορα άλλα θέματα.

Στο μυθιστόρημα, όπως είπαμε, ο Don Fabrizio είναι παρορμητικός, βίαιος, αλλά και στοχαστικός και ρεαλιστής και ευέλικτος. Ένας αίλουρος· το εραλδικό έμβλημα της οικογένειάς του είναι, ακριβώς, ένας γατόπαρδος. Βλέπει ότι η επανάσταση προχωρεί ακάθεκτη. Γνωρίζει ότι ο πλούτος και η ισχύς της οικογένειάς του φθίνει. Διαισθάνεται ότι έτσι φθίνει και ο πλούτος και η ισχύς της κοινωνικής του τάξης ολόκληρης. Και προχωρεί στον συμβιβασμό· όχι για το προσωπικό του συμφέρον –έναν τέτοιον συμβιβασμό τον αποκλείει ο φεουδαλικός κώδικας τιμής. Αλλά το ευρύτερο σύστημα αξιών της αριστοκρατίας του επιβάλλει τον συμβιβασμό για το υπέρτατο συμφέρον της τάξης του, για την ίδια την επιβίωσή της. Τον ενισχύει άλλωστε η ακλόνητη πεποίθηση του Πρίγκιπα για την ανωτερότητα της τάξης του· και, κατά συνέπεια, το συμφέρον της οικογένειας, θεσμού που ήταν ανέκαθεν ακρογωνιαίος λίθος του φεουδαλισμού. Για να εξακολουθήσουν να άρχουν, οι άρχοντες πρέπει να συμβιβαστούν και να προφυλάξουν τον πλούτο και την ισχύ των οικογενειών τους· πρέπει «όλα ν' αλλάξουν, για να μην αλλάξει τίποτε». Είναι το έργο που θα συνεχίσει ο πραγματικός διάδοχος της οικογένειας, χρισμένος από τον ίδιο τον πατριάρχη, ο Τανκρέντι. Θα παρατείνει για εκατό χρόνια την επιβίωση της κοινωνικής του τάξης· και όπως είχε πει κάποια στιγμή ο θεός του, «Ένα φάρμακο που μας υπόσχεται να επιβιώσουμε για εκατό χρόνια, είναι για μας η αιωνιότητα».

Από την άλλη πλευρά, όμως, υπάρχει και η νωχέλεια της αριστοκρατίας. Είδαμε πώς ο συγγραφέας περιγράφει τον προπάππο του: «*Διχασμένος [...], ο Πρίγκιπας Fabrizio ζούσε [... παρακολουθώντας] τον αφανισμό της κοινωνικής τάξης και της περιουσίας του χωρίς να κάνει απολύτως*

τίποτα και, κυρίως, χωρίς να έχει καμία διάθεση να εναντιωθεί στα γεγονότα.» Πράγματι, όταν επικρατεί η επανάσταση, ο Don Fabrizio δεν δέχεται το αξίωμα του γερουσιαστή που του προσφέρει η πολιτική ηγεσία της μετά τη νίκη· δεν θέλει την πολιτική πράξη, την αρνείται. Ο Πρίγκιπας γνωρίζει ότι πολλά θα αλλάξουν μόλις αρχίσει αυτό το μέλλον που του είναι άγνωστο. Ξέρει κατά βάθος ότι η παρακμή της αριστοκρατίας, αναπόδραστη, έχει ήδη συντελεστεί. Και αφήνει την ιστορία να πάρει τον δρόμο της, με άλλους πρωταγωνιστές.

Ο λογοτέχνης και λόγιος Πρίγκιπας βλέπει τη Σικελία ως κοσμοπολίτης Σικελός, την Ιταλία ως άπατρις, και τις δύο μαζί πότε με το τηλεσκόπιο του αστρονόμου, πότε με το μικροσκόπιο του φιλοσοφημένου ιστορικού: πότε στη διαχρονία, πότε στη συγκυρία της ιστορίας και του κύκλου ζωής των ανθρώπων. Ο καλλιτέχνης και λόγιος Κόμης βλέπει την Ιταλία ως κοσμοπολίτης Πεδεμόντιος και την εμφάνισή της στον ευρωπαϊκό χάρτη, πότε ως κοινωνιολόγος, πότε ως φιλόσοφος της ιστορίας: μέσα από το πρίσμα πότε ενός παρόντος στοιχειωμένου από το παρελθόν, πότε ενός μέλλοντος που υπάρχει μόνο στη φαντασία του ανθρώπου, καταστροφική ή δημιουργική μέσα στο ιστορικό χάος.

Διανοούμενοι και οι δύο, έχουν ιδιάζουσες αλλά διαφέρουσες σχέσεις με την πολιτική ένταξη των διανοουμένων, αλλά και με την ιστορία. Ο συγγραφέας, συντηρητικός, βλέπει την πολιτική αφ' υψηλού και την ιστορία ως βίωμα αλλά και ως αναπόδραστη διαδοχή καταστροφών. Ο σκηνοθέτης, αριστερός, θεωρεί την πολιτική ένταξη ως υποχρέωση και την ιστορία ως βίωμα αλλά και ως αναπόφευκτη αναδημιουργία.

Ο Visconti απαρνήθηκε την κοινωνική του τάξη για να προσχωρήσει στην αριστερά· αλλά δεν ήταν ενεργό μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος. Πολλοί διανοούμενοι της αριστεράς, εξ άλλου, τον επέκριναν που μετέφερε στην οθόνη ένα μυθιστόρημα «αντιδραστικό», στο οποίο πρωταγωνιστούν αριστοκράτες και αστοί, ενώ οι άνθρωποι του λαού, σιωπηλοί, συνωστίζονται στο περιθώριο. Πράγματι, έτσι είναι στο μυθιστόρημα· ακόμη και ο Don Ciccio Tumeo δεν αποτελεί εξαίρεση. Έχει ξεφύγει από την τάξη των φτωχών, είναι ένας συντηρητικός μικροαστός που ζει μάλλον μίζερα, αλλά έχει το προνόμιο να παίζει το όργανο του καθεδρικού ναού, είναι παράγων στη Donnafugata, μισεί την Επανάσταση, καταψηφίζει στο δημοψήφισμα, κυνηγάει με τον Πρίγκιπα, του είναι πιστός σαν κυνηγόσκυλο και τον εκλιπαρεί να μην προδώσει την αριστοκρατία εγκρίνοντας τον γάμο του ανιψιού του με την κόρη ενός πάμπλουτου και άπληστου μικροαστού.¹³

Οι επικριτές ξεχνούσαν, βεβαίως, ότι ο σκηνοθέτης αισθανόταν βαριά την υποχρέωση να σεβαστεί τον συγγραφέα· είχε, εξ άλλου, διαφορετικές απόψεις για την ιστορία. Περιφρονούσε το *Risorgimento* όσο και ο Lampedusa,

αλλά για διαφορετικούς λόγους: από τη σκοπιά όχι του ρεαλιστή αριστοκράτη, αλλά του φωτισμένου αριστερού που βλέπει την ιστορία να εκτυλίσσεται, απροσδιόριστη και καοτική, όχι μόνο στα πεδία της ύλης και του πλούτου, των τάξεων και της ταξικής πάλης, αλλά σε όλα τα πεδία του ανθρώπινου βίου. Έτσι, η απόρριψη του *Risorgimento* δεν τον εμπόδισε να δει την επική ορμή του ρομαντικού εθνικισμού της εποχής και να παραβλέψει τόσο τις σκοτεινές και αντιδημοκρατικές όσο και τις οπερετικές του πλευρές. Γι αυτό, άλλωστε, αποτόλμησε μια καίρια παρασπονδία ενάντια στον συγγραφέα: η σκηνή της μάχης ανάμεσα στους επαναστάτες και τον βασιλικό στρατό ξεφεύγει εντελώς από το κείμενο. Το μυθιστόρημα σχεδόν αγνοεί και διακωμωδεί τη μάχη, η ταινία τη δείχνει ολοζώντανη και τραγική, με σαφή πρόθεση να δείξει την επαναστατική ιστορικότητα της εποχής και σαφείς παραπομπές σε περίφημους πίνακες ζωγραφικής του ρομαντισμού.¹⁴

Το μέλλον ήταν άδηλο τόσο για τον μυθιστορηματικό Σαλίνα όσο και για τον πραγματικό πρόγονο του συγγραφέα. Αλλά αυτό που για εκείνους ήταν τότε το μέλλον, για τον συγγραφέα είναι σήμερα παρελθόν· είναι μια ανθρώπινη ιστορία που του είναι οικεία, και μια ιταλική ιστορία που του είναι γνωστή. Ο Lampedusa ως δισέγγονος γνωρίζει πώς ξετυλίχτηκε το μέλλον του προπάππου του· και ως συγγραφέας, γνωρίζει πώς εξελίχθηκε το μέλλον της Ιταλίας του *Risorgimento*. Το 1958, ωστόσο, ο συγγραφέας Lampedusa δεν θέλει να σχολιάσει την ιστορική μεταβολή· αρκείται να περιγράψει τον αργόσυρτο θάνατο της οικογένειάς του και της ιταλικής αριστοκρατίας· ούτε θέλει να πάρει «πολιτική θέση». Αγαπά την ιστορία αλλά περιφρονεί την πολιτική, όπως εξελίχθηκε τουλάχιστον στην περίπτωση της χώρας του, αν όχι γενικότερα της σύγχρονης δημοκρατίας.¹⁵ Και ενώ προφανώς βιώνει και συνειδητοποιεί την πολιτισμική κρίση στην Ιταλία της δεκαετίας του 1950 και τη ραγδαία εξάπλωση της διαφθοράς, ενώ φαίνεται να διαβλέπει την ακραία παρακμή των πολιτικών τάξεων της χώρας του, νομίζω πως δεν θα δεχόταν εύκολα ότι η μεν παρακμή μπορούσε να έχει μέσα της το σπέρμα της δημιουργίας, η δε καταστροφή το σπέρμα μιας νέας τάξης πραγμάτων.

Ο συγγραφέας και μαζί του ο ήρωας του μυθιστορήματος, βυθισμένοι στο πένθος για τον θάνατο της τάξης τους, πιστεύουν ότι το ιστορικό παρελθόν, αναπόδραστο, εμπεριέχει το γήρας, την παρακμή και τον θάνατο. Ο Visconti συμφωνεί, αλλά θεωρεί ότι για τις ανθρώπινες κοινωνίες, ένας ιστορικός «θάνατος» είναι και ένα άνοιγμα προς το μέλλον –ο ιστορικός, όχι ο φυσικός θάνατος. Την άποψή του αυτή την αποκαλύπτει, πιστεύω, στο *Senso*· αλλά δεν τη δείχνει καθαρά στον *Γατόπαρδο*. Οι πραγματικοί, βαθύτεροι λόγοι, πολυσυζητημένοι, έμειναν άδηλοι. Οπωσδήποτε ήταν πολλοί, ίσως ήταν και για τον ίδιο άδηλοι.

Θα αναφέρω πρώτα έναν λόγο απλό και κατά τη γνώμη μου προφανή: ήθελε να σεβαστεί τον συγγραφέα και ειδικότερα το κείμενό του. Γι' αυτό ίσως απέφυγε να προχωρήσει την ταινία έως τον θάνατο του Πρίγκιπα και τη σκηνή του συμβολικού πένθους της Κοντσέτα για τον πατέρα της, για την οικογένειά της, για την κοινωνική της τάξη. Αλλά το απέφυγε ίσως και για έναν άλλο λόγο: επειδή ήθελε να σεβαστεί, ακόμη ειδικότερα, την ιστοριολογική άποψη του Lampedusa, με την οποία διαφωνεί. Και τη σεβάστηκε αποφεύγοντάς την. Αποφεύγοντας να δείξει στην ταινία τον θάνατο του ήρωα, όπως τον δείχνει το κείμενο, απέφυγε να δείξει και την υποκείμενη ιστοριολογική ερμηνεία του συγγραφέα. Ο Visconti, βεβαίως, σέβεται και έναν άλλο συγγραφέα, στην ταινία *Θάνατος στη Βενετία*. Αλλά εκεί τον σέβεται με διαφορετικό τρόπο: ο Thomas Mann δεν ομολογεί πουθενά ότι το ομώνυμο μυθιστόρημά του είναι αυτοβιογραφικό. Εκεί, τον Visconti τον παρακινεί κυρίως η διακριτικότητα· ενώ στον *Γατόπαρδο* τον ωθεί κυρίως ο σεβασμός για το κείμενο και για την ιστοριολογική άποψη του Lampedusa. Παραμένει ένα κοινό στοιχείο καίριο: η σχέση με τον θάνατο (άλλως, με τον χρόνο). Αυτή συνδέει βαθύτατα τους δύο αυτούς δημιουργούς, παρά τη διαφορά των απόψεών τους για την ιστορία και για την πολιτική. Ο συγγραφέας του μυθιστορήματος και ο ήρωάς του, ο Visconti και ο Πρίγκιπας της οθόνης, έχουν όλοι την έμμονη ιδέα του θανάτου – και του χρόνου, ιστορικού και ανθρώπινου.

Στον *Γατόπαρδο*, ο μάστορας του ιστορικού κινηματογράφου βλέπει την ετοιμοθάνατη παλιά αριστοκρατία διαφορετικά από ότι στο *Senso*: ακόμη διαφορετικότερα βλέπει τη διαβρωμένη από τον πλούτο παλιά αστική τάξη. Αυτός ο αριστερός πρωτοπόρος του ιταλικού νεορεαλισμού διακρίνει ήδη τις παλιές προλεταριακές τάξεις, την εργατική και την αγροτική, κουρασμένες από τους αγώνες, να ορέγονται την αστική ευμάρεια.¹⁶ Διαισθάνεται ίσως ότι οδηγούνται και αυτές προς την εξαφάνισή τους – τη θέση τους θα πάρουν άλλα «αστικά» και άλλα «προλεταριακά» στρώματα, διαφορετικά, κατακερματισμένα, μεταλλασμένα.¹⁷

Έτσι, τελειώνοντας, ας μου επιτραπεί μια ακόμη υπόθεση, ίσως τολμηρότερη από όσο πρέπει. Μιλήσαμε πολύ για τους συμβιβασμούς του Πρίγκιπα. Αναρωτιέμαι, μήπως ο Visconti τους βλέπει σαν ένα είδος *compromesso storico*. Αυτό θα ήταν, βεβαίως, ένας ηθελημένος και πολλαπλός αναχρονισμός. Αλλά ο καλλιτέχνης μπορεί να παίζει άνετα με αναχρονισμούς, να σκέφτεται τον 19ο αιώνα με όρους του 20ού. Μπορεί ακόμη και να διαισθάνεται κάτι που απλώς κυοφορείται χωρίς να υπάρχει. Πράγματι, όταν ο Visconti σκηνοθετεί την ταινία, το 1962/1963, το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ιταλίας δεν έχει ακόμη διακηρύξει το *compromesso storico*. Αλλά ο καλλιτέχνης ίσως να προαισθάνθηκε τον δρόμο που είχε ήδη χαράξει, στο μέλλον

της Ιταλίας, το ίδιο το παρελθόν της. Συνδύασε έτσι στη σκέψη του το παρελθόν με την αναπόφευκτη παρακμή και τον θάνατο όχι μιας, αλλά όλων των κοινωνικών τάξεων· και με τη γέννηση άλλων τάξεων που κι αυτές κάποτε θα γεράσουν και θα πεθάνουν.

Τελικά, ο Visconti ίσως να δέχεται ότι, πράγματι, όλα θ' αλλάξουν για να μην αλλάξει τίποτε, αλλά προς το παρόν. Γιατί πιστεύει ότι στο μέλλον, μπορεί όλα ν' αλλάξουν.

Αυτές τις σκέψεις μού υπέβαλε, το βιβλίο του Giuseppe Tomasi di Lampedusa και η ταινία του Luchino Visconti – αυτός ο «δικέφαλος» Γατόπαρδος, ωραίος και πολυσήμαντος.

Σκηνοθεσία: Luchino Visconti, Χρυσούς Λέων, Φεστιβάλ της Βενετίας 1963.

Σενάριο: Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luchino Visconti.

Διευθυντής φωτογραφίας: Giuseppe Rotunno

Μουσική: Nino Rota

Ηθοποιοί:

Don Fabrizio Corbera, πρίγκιπας Salina: Burt Lancaster

Angelica Sedara: Claudia Cardinale

Don Tancredi Falconeri: Alain Delon

Don Calogero Sedara: Paulo Stoppa

Maria Stella Corbera, πριγκίπισσα Salina: Rina Morelli

Padre Pirrone: Romolo Valli

Don Ciccio Tumeo: Serge Reggiani

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Το δοκίμιο αποτελεί τμήμα της συμβολής του συγγραφέα στον συλλογικό τόμο, Παναγιώτης Κιμουρτζής (επιμ.), *CineScience. Ο κινηματογράφος στον φακό της επιστήμης*, Gutenberg, Αθήνα 2013.
- 2 Ευχαριστώ πολύ το Πανεπιστήμιο Αιγαίου και τους διοργανωτές του σεμιναρίου για την πρόσκλησή τους. Ευχαριστώ ειδικότερα και θερμότατα τον Παναγιώτη Κιμουρτζή για τη βοήθειά του σε όλα τα στάδια της προσπάθειάς μου να ανταποκριθώ στην πρόκληση του σεμιναρίου, αλλά και της συγγραφής. Θερμότατες ευχαριστίες οφείλω και στον Ηλία Αντωνόπουλο για έναν ωραίο σχολιασμό. Εννοείται ότι δική μου είναι η ευθύνη για τα λάθη και τις παραλείψεις.
Ευχαριστώ ακόμη τους συναδέλφους και τους φοιτητές που παρακολούθησαν το σεμινάριο και την προβολή. Λυπάμαι μόνο για δύο προβλήματα. Το ένα, ήταν ότι δεν είχα λογαριάσει καλά ότι ο χρόνος για την προφορική παρουσίασή μου θα περιοριζόταν λόγω της μεγάλης διάρκειας του έργου –δεν πειράζει, αυτά που δεν πρόλαβα τότε να πω καταγράφονται εδώ· και λίγα παραπάνω. Το δεύτερο πρόβλημα ήταν οι υπότιτλοι. Το αναφέρω για τους φοιτητές που δεν είναι εξοικειωμένοι με τον παλαιότερο κινηματογράφο. Η απαράδεκτη ποιότητα της ελληνικής μετάφρασης ήταν μια έκπληξη για όλους μας, αλλά ήταν πολύ αργά για να ακυρωθεί η εκδήλωση. Ας μην αποθαρρύνονται όσοι ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο· ίσως αυτό τους οδηγήσει να ξαναδούν κάποτε την κλασική αυτή ταινία, στην ιταλική της εκδοχή και με σωστούς υπότιτλους σε άλλη γλώσσα. Δεν θα μετανιώσουν. (Μετά το 2010 κυκλοφόρησε στη Γαλλία, με πρωτοβουλία του

ιδρύματος Jérôme Seydoux-Pathé και χρηματοδότηση πολλών ιταλικών και άλλων γαλλικών ιδρυμάτων, νέα έκδοση της ταινίας στην πλήρη εκδοχή της, καθώς και έκδοση σε DVD με εξαιρετική επεξεργασία εικόνας και ήχου και άψογους υπότιτλους, γαλλικούς και αγγλικούς).

Ας μου επιτραπεί, τέλος, μια αναγκαία διευκρίνιση. Το κείμενό μου είναι απλό δοκίμιο, βάση μιας αναγκαστικά σύντομης ομιλίας που έπρεπε να εισαγάγει την προβολή μιας δύσκολης, τρίωρης ταινίας. Τόσο για την ταινία όσο και για το μυθιστόρημα υπάρχουν πάμπολλα βιβλιογραφικά λήμματα, και μύρια όσα για τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη. Θα ήταν περιττό να παραθέσω εδώ έναν περισπούδαστο βιβλιογραφικό κατάλογο που ο καθένας μας μπορεί να αντλήσει από το διαδίκτυο. Θα ήταν επιπλέον έξοχο δείγμα ματαιοδοξίας· και η δική μου, μολονότι υπαρκτή, δεν είναι –ή δεν μου φαίνεται– τόσο διογκωμένη. Επομένως, βιβλιογραφία αναφέρω μόνο για να στηρίξω είτε κάτι που αντλώ από άλλο έργο του συγγραφέα ή του σκηνοθέτη (όπως στην επομένη υποσημείωση) είτε μian άποψη που εκθέτω εκτενέστερα σε άλλο δικό μου δημοσίευμα.

- 3 Τα *Μαθήματα* για την αγγλική λογοτεχνία τα εξέδωσε η Nicoletta Polo, στον οίκο Arnaldo Mondadori Editore SpA, με τίτλο *Letteratura inglese*. Το γαλλικό κείμενο που χρησιμοποιώ προέρχεται από τον πρώτο τόμο, που φέρει τον χρονολογικό τίτλο «Από τις καταβολές έως τον 18ο αιώνα» και περιέχει τα σαιξπηρικά μαθήματα (Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Shakespeare*, μτφρ. Monique Baccelli, Éditions Allia, Παρίσι 2000). Ο Giuseppe Tomasi αναφέρεται στην ταυτότητα του βάρδου στις σελίδες 11-16. Παραπέμπω όσους αναγνώστες ενδιαφέρονται για την περίπλοκη προσωπικότητα του συγγραφέα μας στην έκδοση του Gioachino Lanza Tomasi (επιμ.), *Letters from London and Europe (1925-1930)*; Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Alma Books, Λονδίνο 2010.

Το 2002 ο Οίκος Feltrinelli (Μιλάνο) κυκλοφόρησε νέα έκδοση του *Γατόπαρδος*, αναθεωρημένη και συμπληρωμένη από τον Gioachino Lanza Tomasi· προερχόταν από το χειρόγραφο που, ως φαίνεται, ο ίδιος ο συγγραφέας θεωρούσε ως τελική μορφή. Σε αυτή στηρίχθηκε η τέταρτη ελληνική έκδοση Bell, που κυκλοφόρησε το 2008. Τη συνιστώ θερμά για την εξαιρετική συμβολή της Μαρίας Σπυριδοπούλου: βραβευμένη μετάφραση από τα ιταλικά, κατατοπιστικό παράρτημα, καλοδιαλεγμένες σημειώσεις. Τον τόμο κλείνει η επιμελήτρια της έκδοσης Βάννα Κατσαρού με ένα σύντομο και περιεκτικό κείμενο: «Ο Γατόπαρδος στον κινηματογράφο» (σ. 425-429).

- 4 Gilles Pécout, *Il lungo Risorgimento, La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Bruno Mondadori, Μιλάνο 1999.
- 5 Ονομάζω «έπαυλη» ένα κτήριο στο οποίο θα ταίριαζε περισσότερο ο όρος «μέγαρο». Αλλά στην ιταλική ορολογία ο όρος *Palazzo* (μέγαρο) χρησιμοποιείται για αστικές κατοικίες της αριστοκρατίας, ενώ η κατοικία των Lampedusa βρισκόταν στα περίχωρα της πόλης.
- 6 Στα δύο κεφάλαια που ακολουθούν προσθέτω χρονολογίες, πληροφορίες και επεξηγήσεις που δεν υπάρχουν στην ταινία –ο κινηματογράφος επιτρέπει μια ελλειπτικότητα την οποία ο Visconti χειρίζεται αριστοτεχνικά, χωρίς διόλου να προδίδει βασικά στοιχεία του μυθιστορήματος. Από το μυθιστόρημα αντλώ, πάντως,

μόνον όσες πρόσθετες πληροφορίες κρίνω απαραίτητες για τη διευκόλυνση του αναγνώστη. Και αναφέρω ρητά όσα παραλλαγμένα σημεία θεωρώ σημαντικά· π.χ., τονίζω την παράλειψη των δύο τελευταίων Μερών του βιβλίου.

- 7 Ονομάζω και εδώ «έπαυλη» ένα κτήριο 120 δωματίων που ο ίδιος ο συγγραφέας χαρακτηρίζει «αχανές μέγαρο» σε μια επιστολή του· και που διευκρινίζει, στο μυθιστόρημα, ότι «γειτόνευε με τον καθεδρικό ναό» της πολίχνης· και στην ταινία, ο Don Fabrizio την χαρακτηρίζει ως *Palazzo*.
- 8 *Ο Γατόπαρδος*, Μέρος Τέταρτο.
- 9 Σημειώνω ότι η ταινία γυρίστηκε στο Palazzo Gangi.
- 10 «*Τέλος των λειψάνων. Τέλος των πάντων, 1910*»: αυτός είναι ο επιγραμματικός υπότιτλος του τελευταίου Μέρους (ενώ του προτελευταίου: «*Ο θάνατος του Πρίγκιπα, 1883*»).
- 11 Ο ίδιος ο Giuseppe Tomasi δεν ακολούθησε το απόφθεγμα του: δεν σιώπησε διόλου στα *Μαθήματα για τον Shakespeare* –ήταν και αυτό ένα είδος αυτο-ειρωνείας, μπροστά στους μαθητές. Έτσι πήρα θάρρος και δεν ακολούθησα ούτε εγώ το απόφθεγμα, επιβάλλοντας στον αναγνώστη τη φλυαρία μου όχι για ένα, αλλά για δύο πνεύματα μάλλον ανώτερα από το δικό μου –τον Lamprusa και τον Visconti (πάντοτε χάριν αυτο-ειρωνείας, υπενθυμίζω ότι ο Giuseppe Tomasi δεν δημοσίευσε ποτέ τα *Μαθήματα*· εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του).
- 12 Η ιστορία της οικογένειας του Visconti ιχνηλατείται έως τους δούκες του Μιλάνου κατά τον 13ο αιώνα· μετά τον 14ο αιώνα, η διακλάδωση σε αγχιστεία με τους Sforza καταλήγει και στον σκηνοθέτη.
- 13 Πολλοί επικριτές του Visconti ξεχνούσαν επίσης ότι ο Μαρξ είχε αφιερώσει πάμπολλες σελίδες στον συντηρητισμό των κατωτέρων κοινωνικών τάξεων, ιδίως της αγροτικής· και, επιπλέον, ότι ο Visconti είχε στενότερη σχέση με τον Γκράμσι από αυτήν που είχε με τον Μαρξ και, βεβαίως, με τον Λένιν.
- 14 Παραπέμπω στον εμβληματικό πίνακα του Delacroix για την Επανάσταση στη Γαλλία («*La Liberté guidant le Peuple*»), αλλά και στους πίνακές του για την Επανάσταση του 1821.
- 15 Νομίζω ότι σήμερα μπορούμε πλέον να λέμε ότι η αριστοκρατική νοοτροπία του συγγραφέα διατηρήθηκε σχεδόν ανάλλακτη έως το τέλος της ζωής του· το ίδιο και η ιστοριολογική του απαισιοδοξία. Αλλά δεν είμαστε διόλου βέβαιοι αν οι ενδόμυχες πολιτικές του απόψεις ήταν κατά βάθος τόσο συντηρητικές όσο ήταν στα νιάτα του.
- 16 Αυτά είναι άλλωστε θέματα κοινά σε όλη την κινηματογραφική παραγωγή του ιταλικού νεορεαλισμού.
- 17 Σήμερα, στις αρχές του 21ου αιώνα, διακρίνουμε με λιγότερη δυσκολία αυτές τις νέες, κατακερματισμένες κοινωνικές τάξεις των πόλεων: τις πλούσιες και τις απλώς ευκατάστατες, τις ισχυρές και τις απλώς δικτυωμένες σε δίκτυα πολιτικής προστασίας· και από την άλλη πλευρά, τις πάμπτωχες και τις απλώς φτωχές (είτε δικτυωμένες είτε εντελώς περιθωριακές), τις μεταναστευτικές και τις νομαδικές. Οι κοινωνικές αυτές τάξεις είναι ακόμη σε στάδιο νηπιακό ή και εμβρυακό· και μάλλον δεν θα αποκτήσουν όνομα πριν περάσουν μια-δυο γενιές νέων «αστών» και «προλεταρίων» (αλλά και νέων ιστορικών και κοινωνιολόγων).