

El guepard i la pantalla

Pere Antoni Pons



No seré jo qui posarà en dubte que *Il Gattopardo* de Luchino Visconti és una gran pel·lícula, una obra mestra inapel·lable, així m'ho va semblar quan la vaig veure fa anys per primera vegada i així m'ho ha tornat a semblar ara que l'he revisionat; ara igual que fa anys m'han impressionat la delicadesa imponent de la direcció de Visconti, la laboriositat esforçada però àgil del guió, la banda sonora de Nino Rota (més el vals inèdit de Giuseppe Verdi, que, per estrenar-lo, va esperar sense saber-ho que Visconti el filmés: un encàrrec tàctic entre genis), i, també, la fotografia greu i jovial, de decadència sublim, de Giuseppe Rotunno... I, sobretot, m'ha impressionat el repartiment, una mitologia: el posat autoritari, però sempre contrapuntat per una calidesa magnànima, de Don Fabrizio, el príncep Burt Lancaster, amb la seva ferocitat elegant i la seva lucidesa elegíaca; i la bellesa fogosa i imprecant de Claudia Cardinale, Angelica extraordinària, amb les seves formes pletòriques de vulgar matèria primera perfecta; i l'energia desafiant i seductora de l'impulsiu Tancredi, els ulls blaus de futur gloriós d'Alain Delon... Sens dubte, és una obra mestra; i, tanmateix, comparada amb la novel·la de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, a mi aquesta segona vegada m'ha semblat poc. Només el rastre inquietant d'un guepard majestuós que ha passat fa estona.

Som conscient de la injustícia de l'afirmació que acab de fer, i també de l'error essencial en què es fonamenta: el cinema i la literatura són formats diferents i no té cap sentit comparar-los, ni tan sols quan un és l'adaptació directa i explícita de l'altra, com és aquest cas (i dic directa i explícita perquè la història de l'art,

ho sap tothom, és una successió de versions, adaptacions i recreacions, més o menys indirectes o confeses, més o menys innovadores o fundacionals: la història de l'art com una herència d'impulsos i d'energies, de voluntat de més vida i de més veritat, o de més necessària mentida). De totes maneres, comparar resulta inevitable i interessant, sobretot quan s'encadenen la lectura de la novel·la i la visió de la pel·lícula que s'hi ha basat; aleshores, a més, és també profitós, perquè permet veure com cada format contribueix a la seva manera a crear el sentit de l'obra, a la vegada que permet entendre també que n'hi ha un, de format, que hi contribueix millor que l'altre. Això es veu molt clarament en el cas de *El guepard*, novel·la i pel·lícula. El tema de l'obra de Lampedusa, al qual s'ha mantingut fidel Visconti, és la dignitat agònica d'un món, d'un sistema de valors i d'un codi social, els de l'aristocràcia quasi feudal que va governar Sicília durant segles i que desaparegué amb la unificació d'Itàlia (per bé que, aquesta desaparició d'un món, en teoria és matisada per una de les més cèlebres frases del llibre, la que diu que "si volem que tot segueixi igual, és necessari que tot canviï". Però aquesta immobilitat perenne o fatalista a què es fa referència no seria tant una immobilitat política o social com íntima o humana; això és: menys ideològica que etnològica).

En qualsevol cas, aquesta agonia, irreversible, i aquesta dignitat, assolida mitjançant l'assumpció i la comprensió de l'agonia, estan representades per la figura del príncep de Salina, un aristòcrata que ho és tant per classe com per esperit, un home madur, altiu, distant i autosuficient, però a la vegada humaníssim i

molt lúcid, el qual entén tot el que s'esdevé al seu voltant sense trair-se a ell mateix (idees i principis) ni trair els seus (avantpassats i classe) però, al mateix temps, sent plenament conscient que els seus dies ja han passat, que el seu esplendor és ja caduc, sobrer en un món nou en què "els lleons i els guepards han estat substituïts pels xacals i les hienes". Doncs bé: una de les diferències formals entre la pel·lícula i la novel·la que acaba modificant, no el sentit, però sí la força i la substància d'una part del sentit, perquè afecta la representació de la figura fonamental del príncep, és deguda al fet que, en la pel·lícula, desapareix el narrador omniscient i distanciat en el temps que relata la novel·la, la qual cosa provoca que moltes reflexions que en el llibre de Lampedusa són pensades i mai no dites pel príncep, dotant d'aquesta manera el seu caràcter d'un vigor tràgic encara més contundent, perquè encara fa més obvi i emblemàtic el seu paper de patriarca que s'ha de carregar tot sol damunt les espatlles la responsabilitat d'acarar el final del propi món, en la pel·lícula passen a ser frases de diàlegs, és a dir, pensaments compartits, que sembla que necessitin un interlocutor per confirmar-se o completar-se, la qual cosa no converteix el príncep en un aristòcrata qualsevol (ni molt menys), però sí que el fa més *vulgarment* particip de les tribulacions d'una classe, això és, el fa una mica més amorf, menys independent i menys extraordinari. (I amb això no vull dir que Visconti hagués d'usar una *veu en off*, de cap manera, ni tampoc que fos maldestre o un incapaç per no saber resoldre el problema; no: el que dic es deu a una qüestió de formats, no de talents.)

Igualment, la supressió de la tercera persona omniscient que suposa el transvasament de les pàgines a la pantalla comporta també la pèrdua d'una atmosfera més irremissiblement elegíaca, quasi mortuòria, sobretot perquè el narrador, tot al llarg de la novel·la, va reiterant, amb una discreció que no per això deixa de ser funerària i torbadora, que ara, els mil vuit-cents cinquanta, època des d'on es construeix el relat, res del que abans era segueix essent, ni els palaus ni els camins ni les persones; aquesta sensació del temps que va passant implacable, a la vegada és reforçada pels salts temporals que hi ha entre alguns capítols, dels mesos lents de 1860 i 1861 i 1862 a l'esfondrada tallant de 1883 i, finalment, a les definitives cendres de 1910, uns salts que en la versió fílmica s'han eliminat perquè s'ha condensat temporalment l'acció, expressant així només el presentiment de la mort, no la mort completa, el presentiment i l'agonia i la irreversible pols posterior.

Sigui com sigui, de supressions causades per l'adaptació cinematogràfica de la novel·la, se'n podrien trobar moltes més (una altra de fonamental seria que la prosa, que mai no és transferible, també desapareix, i la prosa de Lampedusa és *exactament igual* que el personatge del príncep: ambdós són elegants i irònics, reflexius, profunds, de vegades molt crus i sempre fascinants i veritables), però crec que ha arribat el moment de deixar-ho estar, i, potser, d'afirmar ben clarament que aquest article s'hauria d'entendre més com un homenatge exaltat i eufòric a la novel·la perfecta de Lampedusa, que no com una crítica a la pel·lí-



cula de Visconti, ja que l'únic que hi volia explicar era que, segurament, el guepard és massa bell, massa poderós i massa àgil com perquè se'l pugui tancar dins la gàbia d'una pantalla, per perfecta, ampla, sòlida i adequada que aquesta pugui ser. Tard o d'hora, això és el que volia dir, el guepard se n'escaparà, o amb les urpes l'acabarà trinxant. ■

