

Lampedusa y Visconti:

La sal de la tierra

Enzia Verduchi

El gatopardo, la extraordinaria novela de Giuseppe Tomasi, príncipe de Lampedusa, es una de las grandes novelas del siglo XX. Su espléndido retrato del ocaso de una familia aristocrática en la Sicilia del siglo XIX, durante el Risorgimento, es un clásico de la literatura italiana contemporánea, al grado de que el cineasta Luchino Visconti la retomara para hacer uno de sus filmes más perdurables. La poeta mexicana Enzia Verduchi explora el siempre apasionante diálogo entre el cine y la novela en este penetrante ensayo.

*Haber visto Italia sin haber visto Sicilia
es no haber visto Italia en absoluto,
porque Sicilia es la clave de todo.*

Viajes italianos
GOETHE

I. DE LA “HISTOIRE SANS NOM” A LA “NOVELA DENTRO DE LA NOVELA”

A mediados de julio de 1954, el barón Lucio Piccolo di Calanovella le pide a su primo *il mostro*, el príncipe Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que lo acompañe a un congreso literario en San Pellegrino Terme, pequeña ciudad lombarda. Así los primos, seguidos de un criado, tomaron el tren hacia Milán.

El 8 de abril de ese mismo año, Eugenio Montale recibió un sobre con remitente de Capo d'Orlando, Messina, “por desgracia, franqueado con una estampilla de treinta y cinco liras. Pagué ciento ochenta liras de impuesto para que me lo dejaran”;

contenía una *plaque* titulada *9 poemas* y una carta firmada por un Del Piccolo, en la que argumentaba que sus versos reflejaban un “mundo siciliano único”. Más allá de la misiva (posteriormente se supo que la redactó Lampedusa), los poemas deslumbraron al barón ligur, “aún andaba con el pequeño libro entre las manos, cuando Giuseppe Ravagnani —que estaba preparando, en San Pellegrino, un encuentro o desencuentro entre literatos de dos generaciones diferentes— me pidió que participara en dicho encuentro presentando a un escritor nuevo, a un joven; le dije que hablaría de Lucio Piccolo”. Grande fue la sorpresa de Montale cuando se percató de que el “nóvel autor” nació siete años después del presentador: “Me hallaba, en fin, frente a un *clerc* tan docto y consciente, que la sola idea de fungir como padrino

¹ Eugenio Montale, *Sobre la poesía*, UAM, México, 1993, pp. 210-211.

suyo me metía en un embarazo insuperable”.¹

En esa misma reunión se encontraba el narrador Giorgio Bassani. El extravagante trío, formado por los nobles y el criado sicilianos, le resultó “suficiente para excitar a una tribu de literatos en mitad de sus vacaciones”. Cinco años después, el destino quiso que Bassani fuera el editor de *El gatopardo* y, en su prólogo, el novelista recordaría a Lampedusa:

Era un caballero alto, corpulento, taciturno, de rostro pálido, con esa palidez grisácea de los meridionales de piel oscura. Por el gabán cuidadosamente abotonado, por el ala del sombrero caído sobre los ojos, por el nudoso bastón en que, al caminar, se apoyaba pesadamente, uno, a primera vista lo habría tomado, ¡yo que sé!, por un general de la reserva o algo semejante. [...] silencioso siempre, siempre con el mismo rictus amargo en los labios. Cuando me presentaron a él, se limitó a inclinarse brevemente sin decir nada.²

Se atribuye a esta anécdota, a la notoriedad adquirida por su primo Lucio en el congreso del norte de Italia, haber sido el detonador para que el príncipe

² Citado en Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *El gatopardo*, edición de Raffaele Pinto, Cátedra, Madrid, 2001, p. 36.

siciliano se decidiera a escribir lo que se convertiría en el primer *best-seller* de la literatura italiana. En parte es cierto, pero este hombre se había preparado por más de veinte años para escribir *El gatopardo* y su obra la realizó en los últimos treinta meses de su vida.

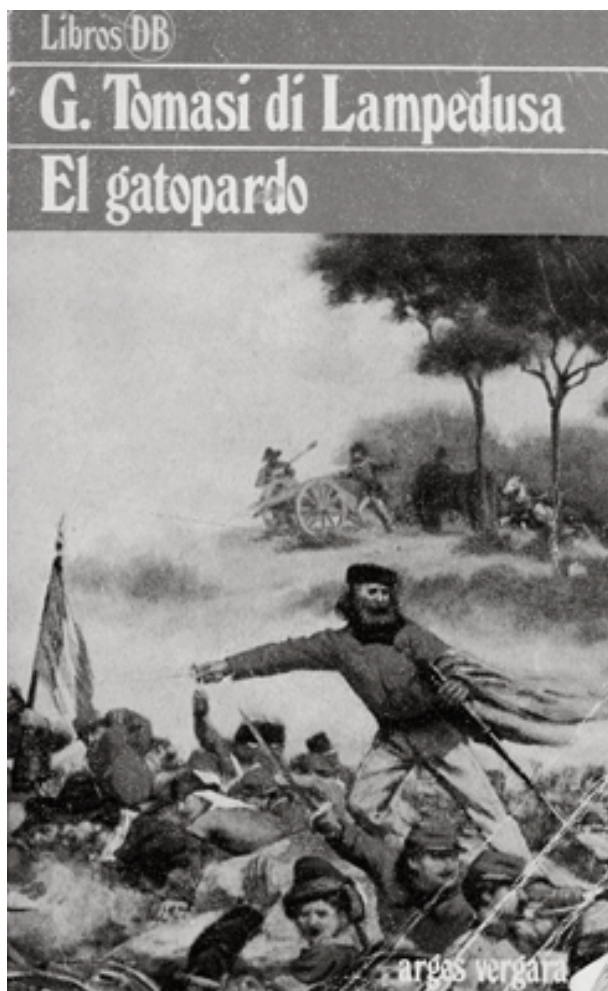
A su regreso a Palermo, Tomasi di Lampedusa, refiriéndose al escritor inglés Martin Tupper, escribe en su diario: “Ahora estoy matemáticamente seguro de ser el único que lo ha leído en Italia. [Emilio] Cecci y Montale lo desconocen, dicho sea en su honor...”, era evidente que esos notables autores no le impresionaron y como señala su biógrafo, David Gilmour:

Creía, como luego se vio, que podía escribir prosa tan bien como cualquiera de los literatos. Y si Lucio, que llevaba años tomándole el pelo y desacreditándolo, podía ganar un premio, seguro que también él podía hacer lo mismo. Al año siguiente le escribió a su viejo amigo Guido Lajolo de Brasil: “Tenía la certeza matemática de no ser más tonto [que Lucio]. Así que me he sentado en mi escritorio y he escrito una novela”.

Las razones de su necesidad de escribir eran mucho más profundas, por supuesto. Lampedusa era el último descendiente de un antiguo linaje, cuya extinción física y económica culminaba con él mismo. La conciencia de la decadencia de su familia lo deprimía a menudo, y sintió la necesidad de dejar constancia de parte del proceso que la había provocado. Como el don Fabrizio de *El gatopardo*, era el último miembro de la familia que tenía “recuerdos vitales”, el último capaz, según lo que escribió para Lucio, de evocar aquel “mundo siciliano único”, antes de que desapareciera. Nadie estaba en mejor situación que Lampedusa para describir aquella sociedad en trance de desaparición. [...] Además, a diferencia de otros grandes escritores sicilianos de su generación y de las dos anteriores, se había quedado en la isla y no la contemplaba con los ojos sentimentales de un exilio en el norte.³

En enero de 1955, a Tomasi di Lampedusa le diagnosticaron enfisema, que devendría en cáncer de pulmón. Sintiendo que el tiempo se adelgazaba para él, aunado al impulso que le ofreció la reunión de San Pellegrino Terme, se dedicó a escribir puntualmente su novela ora en el café Mazzara ora en la biblioteca de su casa. Empezó no sin cierta dificultad, hablaba alrededor de seis idiomas pero en su vida había redactado muy poco en italiano, salvo algunas cartas así como tres artículos que publicó en la década de los veinte en la revista *Le Opere e i Giorni*, los únicos textos que difundió en vida; usualmente escribía en francés,

³ David Gilmour, *El último gatopardo. Vida de Giuseppe di Lampedusa*, Siruela, Madrid, 1994, pp. 138-139.



idioma con el que se sentía cómodo. Así que fue meticuloso con el lenguaje, acucioso con la puntuación, escogiendo verbos y adjetivos con sumo cuidado.

En un principio, en claro homenaje a Joyce y su *Ulises*, Lampedusa se proponía narrar las veinticuatro horas en la vida de su bisabuelo, el astrónomo Giulio di Lampedusa, el día del desembarco de Giuseppe Garibaldi en Marsala en 1860. Desistió, pero mantuvo esta estructura en el primer capítulo. Después decidió dividir la novela en tres grandes apartados: 1860, la invasión de Garibaldi; 1885, la muerte del príncipe; y 1910, el cincuenta aniversario de la unificación italiana, mostrando las lagunas que dejó el *Risorgimento* y la decadencia de la familia. Posteriormente, tras un breve viaje a Palma di Montechiaro, Lampedusa redacta el capítulo II: agosto de 1860, la visita a Donnafugata; el capítulo III: sobre el plebiscito y las intenciones de Tancredi de contraer matrimonio con Angélica; y el capítulo IV: noviembre de 1860, relacionado con el “ciclón amoroso” y los acuerdos prenupciales entre don Fabrizio y don Calogero.

Aunque el 8 de marzo de 1956 Lampedusa anotó en su diario que había concluido su “Histoire sans nom”, lo que conocemos como el capítulo V: febrero, 1861, “Llegada del padre Pirone a San Cono”; y el capítulo VI: noviembre, 1861, en torno al baile; los redactó en los primeros meses de 1957.

Francesco Orlando, en su *Recuerdo de Lampedusa*, explica cómo se fue desarrollando la narración y las etapas en las que auxilió al escritor siciliano:

... me vi presentar con una impenetrable sonrisa una gran libreta, llena ya pero sin título, con el ruego de leer en voz alta: era el primer capítulo de la novela. Es una lástima que mi memoria me proporcione sólo de forma muy aproximada la fecha de aquel día, que sería interesante de precisar porque la redacción de la libreta era más que madura, casi definitiva; debía ser, de todas formas, uno de los primeros meses de 1956. Durante un año o más, hasta marzo de 1957, vi añadirse uno tras otro en grandes cuadernos idénticos todos los demás capítulos, y Lampedusa siempre decía que era su primera redacción. [...] El segundo capítulo quizás otra vez fui yo quien se lo leyó a él en voz alta, en su casa; también me designó como lector del primero frente a un reducido grupo de personas en casa de Bebbuzzo [Lo Monaco].⁴ Pero a partir del tercer capítulo todos mis recuerdos concuerdan en indicar que siempre fue él quien leyó para mí; quizá se había vuelto más celoso de la entonación de su propio texto a medida que proseguía su creación. Debía de haber

llegado al tercero o al cuarto cuando comprendí que le complacería si me ofreciera para pasar a máquina lo que iba escribiendo [...].

Desde el final de la primavera de 1956 en adelante vino, pues, no sé exactamente cuántas veces a un cuartillo que formaba parte del estudio de abogado de mi padre, en los días pares, en que éste estaba cerrado. Me invitaba la mayoría de las veces a comer con él en un restaurante allí cerca, y utilizábamos las sucesivas, soleadas horas de la temprana tarde. El calor a veces era digno de Donnafugata; y él, desde un sillón que yo colocaba al lado de mi máquina, con una camisa color tabaco o ceniza de mangas cortas, dictaba con voz clara, fumaba y sudaba, interrumpiéndose, a menudo para aliviar también delicadamente la mecanicidad de nuestra tarea. Al cuarto capítulo, cuyas distintas partes nacieron ciertamente en un orden distinto de aquél según el cual se suceden hoy, siguieron provisionalmente el séptimo y octavo; estos dos últimos me los hizo escuchar allí mismo, cada uno inmediatamente antes del respectivo dictado. El quinto y el sexto, esto es, las vacaciones del Padre Pirrone y la fiesta del baile, fueron concebidos y redactados sucesivamente. Recuerdo que ambos me fueron leídos una mañana en mi habitación, pero luego hubo que copiarlos a máquina, mis compromisos de estudiante de Letras en relación con los exámenes tuvieron bastante fuerza como para inducirme a pedir un aplazamiento. Aquí tengo un término de referencia cronológico seguro, el inicio de abril de 1957; ignoraba que la muerte daría a aquel aplazamiento el valor retrospectivo de un rechazo. Las copias dactilografiadas de la novela hechas por mí contenían, en conclusión, solamente seis capítulos sobre ocho, y fue una de éstas la que llegó a manos de Giorgio Bassani en la primavera de 1958, como el mismo Bassani ha narrado en su prólogo. Pero en los poquísimos meses de vida que le quedaron a Lampedusa hizo a mano una copia integral y escrupulosa, para donársela a Gioacchino, que incluía naturalmente los dos capítulos no dactilografiados y comportaba correcciones al texto de todos los demás; yo nunca la vi. Por cierto tuvo que ser un número exiguo de correcciones, y me sería imposible decir de memoria si la edición de Feltrinelli sigue aquí o allí una versión u otra; en cualquier caso como texto auténtico y definitivo de *El gatopardo* no puede valer más que el texto de este último manuscrito. De la primera redacción a mano ignoro la suerte.⁵

El 10 de diciembre de 1956 Lampedusa recibió una carta de Mondadori rechazando la novela. En mayo de ese mismo año se le había enviado a la editorial milanese cuatro capítulos y en octubre otros dos. El novelista

⁴ Alude al barón Pietro Sgadari di Lo Monaco, conocido como “Bebbuzzo”, amigo y contemporáneo de Lampedusa, crítico musical de *Il Giornale di Sicilia* y hombre de amplia cultura.

⁵ Citado en Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, pp. 15-16.

siciliano Elio Vittorini, consejero de la editorial, mucho influyó en los juicios negativos de los tres lectores asignados. Lo increíble es que en marzo de 1957, se le envió un nuevo borrador de la novela a Vittorini en su calidad de director de Einaudi, al mismo tiempo seguía siendo consejero de Mondadori. El 2 de julio de ese año, unas semanas antes de morir Lampedusa, Vittorini le escribió rechazando por segunda vez la novela. Por otra parte, junto con la copia a Vittorini, se le hizo llegar otra anónima a la agente literaria Elena Croce, duplicado que pasó largos meses en la portería del Partido Republicano en Roma. El 23 de julio de 1957 Giuseppe Tomasi di Lampedusa muere a la edad de sesenta años.

Pocos meses después, en marzo de 1958, Giorgio Bassani decide publicar la novela en la colección *Contemporanei* de Giangiacomo Feltrinelli Editori; Carlo Feltrinelli relata:

El gatopardo aparece en las librerías en diciembre de 1958. Por un error. De hecho, su salida está prevista para comienzos del año siguiente. La programación de Navidad ya es muy densa y Osenga, el responsable comercial, insiste para que se dé prioridad a libros más “seguros”. Pero por un percance, algunos ejemplares llegan a los críticos y Carlo Bo escribe inesperadamente una reseña en *La Stampa*.⁶ No queda más remedio que adelantar el lanzamiento a toda prisa.

El editor admitirá lo fortuito de la “Operación gatopardo”: “*El doctor Zivago* requirió una decisión difícil y solitaria. ¿Quién hubiera podido aconsejarme en aquella situación? En pocas palabras, no fue, como ocurre casi siempre con los *best-sellers*, como ha ocurrido con *El gatopardo*, un golpe de fortuna”.

[...] Las vicisitudes que llevan a la publicación de *El gatopardo* forman una nueva, aunque menor, “novela dentro de la novela”. Los protagonistas son “una persona amiga”, Elena Croce, que se acuerda del manuscrito guardado durante mucho tiempo en un cajón y se lo envía finalmente a Giorgio Bassani, y éste último, el “gavilán”, contratado hace poco por Feltrinelli para dirigir una colección de autores contemporáneos. La hija de Benedetto Croce había escrito a Bassani diciéndole que la novela provenía de una “aristocrática señorita palermitana”. Éste se lanzó sobre el texto, y consiguió recuperar, tras muchas

peripecias, el final del famoso baile y también el manuscrito original. Una vez publicada la novela, comienza la discusión de los críticos sobre si la novela es o no “de derechas” y qué es lo que debe considerarse “de izquierdas”.⁷

Esta “novela dentro de la novela” se centra en el original escrito a mano que Lampedusa le entregó antes de morir a Gioacchino Lanza Tomasi, quien en 1969, para despejar dudas, se vio orillado a hacer una edición crítica de *El gatopardo*. Había tres redacciones de la novela: la que Lampedusa escribió originalmente y luego destruyó; la que le dictó y mecanografió Francesco Orlando; y por último, con la que contaba Lanza. Bassani tuvo que decidirse entre el original a mano y el original dactilografiado y optó por una síntesis de ambas que incluyera los capítulos quinto y sexto y los sumarios de todos los apartados.

La mayoría de los intelectuales italianos de izquierda desconfiaron de la obra por la “ideología reaccionaria que emanaba” pero, paradójicamente, *El gatopardo* se convirtió en un éxito rotundo: obtiene el prestigioso premio Strega en julio de 1959; en menos de dos años llevaba cincuenta y dos ediciones; en el transcurso de dos décadas se realizaron ciento veintinueve impresiones y se tradujo a veintitrés idiomas.

David Gilmour, en su análisis, transparenta lo absurdo del desencuentro:

La mayor parte de las críticas más duras y más asombrosas vinieron de la *intelligentsia* radical italiana, que había logrado prácticamente el monopolio de la producción literaria del país después de la Segunda Guerra Mundial. Llevaban unos diez años patrocinando la narrativa neorrealista, pero ahora perseguían otras metas: el “compromiso” y el “progresismo” resultaban aún más importantes, así como la innovación y el “experimentalismo” vanguardista. [...] Pasolini hasta intentó formular unas reglas para escribir una poesía que sería “radicalmente innovadora, pero al mismo tiempo regulada por la conciencia de la realidad política y social”.

En este clima reinante, no es nada sorprendente que *El gatopardo* tuviese detractores. Una novela que era fácil de leer, con personajes bien definidos y una sintaxis convencional, escrita por alguien que no adjudicaba ningún papel al realismo socialista o al experimentalismo de vanguardia, estaba destinada a convertirse en anatema para muchos intelectuales. La vieron meramente como un libro reaccionario que no les ayudaba a resolver “la crisis de la novela”, que no indicaba ninguna dirección

⁶ La reseña de Carlo Bo aparece a finales de noviembre de 1959: “Lo he abierto con la certeza de que a la página cincuenta no me haría falta leer más, pero no ha sido así. Me han bastado unas cuantas páginas... para comprender que aquel caballero siciliano era un verdadero escritor”. Pocos días después, el 12 de diciembre, Eugenio Montale afirmaba en el *Corriere della Sera*: Lampedusa, “un escritor que no tuviese nada que envidiar a ninguno de los literatos”, refiriéndose al congreso de San Pellegrino.

⁷ Carlo Feltrinelli, *Senior Service. Biografía de un editor*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, pp. 162-163.

⁸ David Gilmour, *op. cit.*, pp. 196-197.

nuevas ignoraba los problemas que atormentaban a los modernistas. Y lo que era peor, parecía que amenazaba la estructura literaria que esta gente había construido laboriosamente desde la guerra. “Desde hace treinta años”, se quejaba el novelista toscano [Vasco] Pratolini, “en Italia nos esforzamos por hacer avanzar nuestra literatura. Lampedusa nos ha hecho retroceder sesenta años”.⁸

En cambio Luchino Visconti, tras el ofrecimiento del productor Goffredo Lombardo, en 1961, declara:

La novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa me gusta muchísimo, le he tomado afecto a ese personaje extraordinario que es el príncipe Fabrizio di Salina. Las polémicas de los críticos en torno al contenido de la novela me han apasionado hasta tal punto, que deseo intervenir en ellas y expresar mi opinión. Ésta es quizá la razón que me movió a aceptar la propuesta de esta película.

II. VISCONTI, *IL GATTOPARDO*

En Palermo el 5 de abril de 1943, como escribiera Giuseppe Tomasi en su diario, refiriéndose al Palazzo Lampedusa, fue “el día en que las bombas traídas del otro lado del Atlántico lo cercaron y lo destruyeron”. Unos meses más tarde, el 13 de agosto, aviones aliados dejaron caer sobre Milán más de dos mil toneladas de explosivos. Aquella noche, Luchino y sus hermanos intentan sofocar las llamas que consumían el Palazzo de via Cerva donde nacieron y se criaron. Ambos, narrador y realizador, vieron con desesperación el derumbe de su prosapia, observaron con impotencia la pérdida de los recuerdos y con nostalgia una lejana época inasible. Cada uno en su momento y a su manera, desaprobó a la Italia de Mussolini y manifestó su desprecio por Hitler. Para ambos, las vivencias en la Segunda Guerra Mundial los orilló a decidir su camino de Damasco.

Es probable que Lampedusa haya visto algunas películas de Visconti, adoraba el cinematógrafo. En su diario registra las idas con su mujer al Cine Club y otras salas, en ocasiones doce o nueve veces por mes. Quizá vio *Senso* (1954), por el tema y la época en la que se desarrolla la cinta: la batalla de Custoza en 1866 durante el *Risorgimento*.

Esto no deja de ser una mera especulación, pero no olvidemos que *Senso* causó una gran polémica en el Festival de Venecia en 1955; año en que Lampedusa empieza los trazos de *El gatopardo*. Aunque la izquierda italiana encontró en la película la brillante transición de Visconti del neorrealismo al realismo; el público del Véneto, en cambio, entendió que se representaba al *Risorgimento* como una revolución ambigua y traicionada,

un panorama cercano a las reflexiones de don Fabrizio di Salina.

Según Gaia Servadio:

El gatopardo marcó el comienzo de una curva descendente en la carrera artística de Visconti. De hecho, quizá ya empezó antes con *El trabajo* (1962). Desde entonces su producción fue menos interesante y su entorno menos estimulante, posiblemente porque su razón de ser había desaparecido. [...] Parecía estar perdiendo el aliento y el empuje experimental de aquellos filmes como *Obsesión*, *La tierna tiembla*, *Senso* y *Rocco*, como si ya no tuviera nada nuevo que exponer, y como si hubiera perdido la fe en la política y en la posibilidad de lograr una humanidad mejor. Desde este momento Visconti reflejó en su trabajo un tema que estaba como a la espera y que no había salido en su producción anterior: el de su propia vida.⁹

Si observamos con atención *El trabajo*, episodio de *Boccaccio '70*, encontraremos al Visconti más irónico y autocrítico al exponer, sin ambages, a través del matrimonio de Pupe (Romy Schneider) y el conde Ottavio (Tomas Milian), lo patético de las relaciones humanas en la clase social a la que el cineasta pertenecía.

Como bien señala Laurence Schifano, la versión viscontiana de *El gatopardo*, muestra:

... la duplicidad de Tancredo —el sobrino del príncipe de Salina— (que trueca su camisa roja por el uniforme del regimiento de los Saboya) deriva evidentemente del tema de la revolución traicionada y desnaturalizada. El baile es, sin duda, lo que [Palmiro] Togliatti veía en él: por un lado la “apoteosis” de la vieja aristocracia antes de su decadencia inevitable, el triunfo de una nueva clase de advenedizos, representada por el padre de Angélica; por el otro, la “ruina” de las esperanzas revolucionarias por lo que se felicita el coronel Pallavicino, mientras bebe champaña, recordando el fracaso sufrido por Garibaldi en su marcha sobre Roma de 1862.¹⁰

Estas dos secuencias no sólo son las más largas de la película sino además cuentan con la más libre interpretación viscontiana; cabe recordar que era el comienzo de la década de los sesenta e Italia se encontraba en vísperas de un proceso electoral que daría como resultado un gobierno de centro-izquierda.

En escenas como la batalla en las calles de Palermo

⁹ Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, Ultramar Editores, Barcelona, 1986, p. 211.

¹⁰ Laurence Schifano, *Luchino Visconti. El fuego de la pasión*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 267.



Luchino Visconti con Alain Delon y Claudia Cardinale en el rodaje de *El gatopardo*, 1962

y en las colinas de la Concha de Oro, así como el fusilamiento de los militares, es notorio el acento que pone Visconti en los camisas rojas garibaldinos, a diferencia de Lampedusa que se inclina por el ejército borbónico, nos remite al pasado partisano y combativo del cineasta. El baile, por su parte, es la recapitulación de una nueva clase social que llega al poder; la reflexión del príncipe de Salina ante el cuadro *La muerte del justo* de Greuze significa la caída de un orden: la extinción del feudo gatopardiano y el surgimiento de la burguesía terrateniente, compuesta por “hienas y chacales”, aún más feroz. La cavilación sobre la muerte, refuerza los motivos de la unión de Angélica y Tancredi que en la película son mucho más evidentes que en el libro, un matrimonio fundamentado en los intereses económicos y de clase social, que sin duda recuerda la unión de Carla Erba y el conde Giuseppe Visconti de Modrone.

Bernard Dort en *Les temps modernes*, en 1963, concluía:

El tema profundo de *El gatopardo* viscontiano no es el flujo de la Historia, esa declinación de la aristocracia y ese ascenso de una nueva clase social que se propondrá suceder a la antigua en sus privilegios, es la muerte de toda criatura, es su inevitable degradación (de donde en el amanecer que sigue al baile surge la imagen de los orinales

amontonados llenos de orina y excrementos). Aquí Visconti vuelve la espalda al realismo de Verga; regresa al romanticismo. E invoca a Proust. Pero esta misma referencia es falaz. En todo caso, no es el Proust de *En busca del tiempo perdido* con quien Visconti puede identificarse. Sino con el joven y melancólico dandy que, en *Los placeres y los días*, escribía *La muerte de Baldassare Silvande, Vicomte de Sylvanie*. En *El gatopardo* no encontramos rastro alguno del movimiento esencial de la obra: la voluntad de recapturar y comprender en un solo instante toda una vida —voluntad que no puede realizarse más que en la obra de arte y por la cual Proust escapa al subjetivismo romántico. Al contrario, yo veo una delectación viscontiana en el evocar la inconsistencia y desmoronamiento de toda vida con una lucidez ambigua, puesto que ésta consiste, a fin de cuentas, en situarse por encima de la contienda.¹¹

Fabrizio di Salina es el pretexto viscontiano para la contemplación; el cineasta comparte la cólera y la sensualidad del príncipe, a la vez comulga pero transforma en su versión cinematográfica la ironía y la fatalidad de Lampedusa. Así, la aristócrata familia “empolvada” a su llegada a Donnafugata, silenciosa

¹¹ Citado en Pio Baldelli, *El cine de Visconti*, Era, México, 1980, p. 290.