FROM NOVEL TO FILM: THE ROLE OF MUSICAL INSERTS IN TOMASI DI LAMPEDUSA'S *THE LEOPARD*

Anamaria Milonean
Assist., PhD., Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract: If we can talk about additional significance in the case of a filmic text as compared to that of a novel, this is mainly due to the former's multi-code nature. There are various codes – ranging from visual-iconic to linguistic and sound representations – that underpin the meaning of a filmic text, as form of a complex creative expression, conferring it a highly synergic character in comparison with the verbal text. The written text does indeed feature references to signifying structures belonging to codes other than the linguistic one; however, these are also textually updated by means of words. While the reading of a verbal text involves a syntagmatic reception of messages originating from various semiotic systems, the audiovisual flow of the filmic text allows for a simultaneous reception similar to a real-life situation. In light of these premises, our article emphasizes the importance of musical structures in Giuseppe Tomasi di Lampedusa's 'The Leopard', as well as in the homonymous film directed by Luchino Visconti. After a concise presentation of the typology of sounds and their support in shaping the specificity of cinematographic language, we will highlight the role of musical inserts in both novels and films. Thus, we will compare their functions and valences in outlining the overall textual meaning for two distinct signifying objects which nevertheless interact through a fruitful intertextual dialogue.

Keywords: novel, filmic text, musical structures, multi-code nature, textual synergy.

1. Sinergii textuale

Cinematograful, considerat un fel de *esperanto vizual*, rămâne o formă de exprimare „internaţională", o „vorbire" prin imagini, căreia limba fiecărui popor îi conferă doar o expresivitate particulară. În textul filmic, sensul născut din articularea pe orizontală a imaginilor-în-mişcare (*marea sintagmatică* a benzii-imagine[1]) este amplificat de sensul adăugat prin introducerea dimensiunii verticale a sonorităţii. În ciuda bidimensionalităţii imaginii, a planului cinematografic, elementele sonore, mişcarea şi dispunerea în profunzime a obiectelor în cadru conferă acesteia un caracter volumic, identic, la nivel perceptiv (graţie puternicei iluzii de realitate), tridimensionalităţii percepţiei realităţii în general.

Inerent oricărei structuri comunicative care dobândeşte statutul de *text*, adică de entitate semnificantă dotată cu un sens unitar, caracterul sinergetic dă seama de conlucrarea diferitelor reţele şi coduri în procesul semiotic de „ţesere" a sensului. Textul filmic se deosebeşte de textul verbal prin capacitatea sa de a evidenţia, de „a scoate la suprafaţă" caracterul său sinergetic (având ca suport un caracter sincretic şi volumic cu trăsături specifice[2]): în actul perceptiv, spectatorul, etern dominat de iluzia realităţii, tinde să confere conţinutului perceput gradul de coerenţă al existenţei reale, construită tocmai pe aceste relaţii volumice, sincretice şi sinergice deosebit de puternice.

Textul filmic este un text pluricodic care se impune prin simultaneitatea percepţiei diferitelor tipuri de limbaje, îmbinând elemente aparţinând unor coduri diferite, de la cele vizuale –

[1]Sintagma îi aparţine lui C. Metz (1978: 128-134): prin articularea unităţilor minimale ale lanţului filmic (planurile), se ajunge la secvenţe de diferite dimensiuni, reprezentând mari ansambluri sintagmatice.
[2]Pentru o aprofundare a celor trei caracteristici ale textului, a se vedea Vlad, 2003: 192-208.

BDD-A29524 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:06 UTC)

culori, luminozitate, gestualitate, mimică, proxemică, vestimentație –, la cele sonore – limbaj verbal, muzică, efecte sonore[3] (cf. și Sebeok, 2002: 33-35).

După o succintă trecere în revistă a tipologiei elementelor sonore și a contribuției acestora la conturarea specificului limbajului cinematografic, vom sublinia importanța și rolul inserturilor muzicale în romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, și în filmul omonim, în regia lui Luchino Visconti, comparând funcțiile și valențele acestora în cadrul conturării sensului textual de ansamblu a două obiecte semnificante cu o înfățișare proprie, aflate, însă, într-un fertil dialog intertextual.

2. Sonoritatea textului filmic

Aspectele sonore ale lumii filmului sunt legate de trei mari instanţe: vocea umană, ambianţele sonore şi muzica.

Principalela modalitate de enunţare filmică „verbală" este reprezentată de *vocea umană*, care se poate manifesta ca voce *in*, voce *off*, voce interioară sau *voice-over*. Vocea poate aparţine unui personaj, unui narator sau unui personaj-narator, actualizându-se în cadrul unui dialog, al unui monolog sau al unui comentariu; pentru a eficientiza procesul de comunicare filmică, conţinutul verbal nu trebuie să parafrazeze imaginea, adică să nu fie pleonastic, ci să apară în contrapunct sau în contrast cu aceasta; cu alte cuvinte, între imagine şi sunet trebuie să se instaureze o relaţie dialectică, de punere reciprocă în valoare (sunt vizate aici raporturile cuvânt-mimică/gestualitate, cuvânt-obiect, cuvânt-zgomot/muzică).

Ambianţele sonore sau zgomotele, fie ele naturale sau artificiale, cuvinte-zgomot sau muzica-zgomot, sunt folosite în film în mod realist, contribuind la sporirea impresiei de realitate sau la obţinerea de efecte sonore cu valoare metaforică şi simbolică.

Decor sonor, *muzica de fond* este o muzică înregistrată de obicei asincron, care însoţeşte imaginea filmică (cf. Drugă, Murgu, 2002: 72). Având un caracter în întregime non-realist, muzica-ambianţă conferă filmului, „din punctul de vedere al atmosferei, o dimensiune *sui-generis*, care în mod perpetuu îl îmbogăţeşte, îl comentează, uneori îl corijează şi câteodată chiar îl conduce; care, în orice caz, îi structurează îndeaproape durata" (Martin, 1981: 143).

Muzica filmică îndeplineşte o *funcţie empatică*, atunci când vizează în mod direct latura emoţională a spectatorului (prin partituri muzicale care reprezintă o extensie sau o punere simbolică în relief a emoţiilor care se nasc din întâmplări şi din trăirile personajelor), o *funcţie anaempatică*, care creează o discrepanţă şi un efect de disonanţă între mesajele transmise de cele două canale expresive (vizual şi sonor), sau o *funcţie intelectuală*, când incită la o lectură într-o cheie superioară sensului literal, prin aluzia la o idee, la un concept, la o valoare (cf. Ambrosini *et alii*, 2010: 56-57).

Când acompaniază imaginea pas cu pas, „parafrazând-o", muzica devine redundantă. Principiul fundamental care ilustrează concepţia generală asupra muzicii de film este *asincronismul* muzică-imagine, conform căruia muzica ar trebui să dirijeze atenţia asupra situaţiei în ansamblu, să creeze o atmosferă afectivă, să evoce cu subtilitate, nu să sublinieze; vorbim în acest caz de *muzica-ambianţă*, opusă *muzicii-parafrază*: „este clar că muzica trebuie să întoarcă spatele oricărui acompaniament servil al imaginii" şi să sugereze o concepţie globală asupra unor situaţii. Muzica de film atinge expresivitatea maximă când nu ilustrează acţiunea, iar viabilitatea sa constă în păstrarea autonomiei faţă de structurile dramatice ale filmului (cf. Martin, 1981: 134-144).

În textul filmic, muzica joacă un rol *ritmic*, când apare în contrapunct cu imaginea (în cazul înlocuirii unui zgomot real, al sublimării unui zgomot sau a unui strigăt, al evidenţierii unei mişcări sau a unui ritm vizual sau sonor); un rol *dramatic* – muzica contrapunct psihologic (metaforă sau laitmotiv simbolic); sau un rol *liric*, când se conferă un plus de lirism densităţii dramatice a unui moment (cf. *Ibidem*: 146-149). Ritmicitatea textului filmic este decelabilă şi din raporturile dialectice zgomot-muzică (aşa-zisele „zgomote funcţionale"), dialog-muzică (organizarea muzicală

[3]Pentru o abordare mai detaliată a textului filmic ca text pluricodic a se vedea Colceriu, 2008: 91-102 şi Milonean, 2014: 169-172.

BDD-A29524 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:06 UTC)

a dialogurilor), sau din stilizarea sunetelor (mai cu seamă a sunetelor *off*) (cf. Burch, 2001: 103-106).

Contribuţia elementelor sonore la conturarea specificităţii textului filmic şi la sporirea valenţelor sale semantice poate fi sintetizată în câteva idei: sunetul a) contribuie la fortificarea impresiei de realitate prin asigurarea polivalenţei senzoriale specifice percepţiei normale a realului; b) permite imaginii filmice să îşi etaleze toate capacităţile expresive prin înlăturarea inserturilor; c) asigură adesea continuitatea dintre planuri, etalându-şi rolul puternic pe care îl joacă în cadrul proceselor de coeziune şi de coerenţă textuală[4]; d) conferă textului filmic profunzime psihologică prin valenţele vocii *off*; e) sporeşte valoarea expresivă a textului prin exploatarea, în opoziţie, a valorilor tăcerii[5] sau prin apariţia unor „metafore" şi simboluri care se nasc din juxtapunerea în contrast sau în contrapunct a imaginii şi a sunetului, din non-coincidenţa realistă a acestora şi din utilizarea sunetului *off*.

Conlucrarea diferitelor forme semnificante duce în film la o sporire a sensului printr-o fuziune imposibil de realizat în textul scris. Sunetul, de la „simplu adjuvant al analogiei scenice asigurate de elementele vizuale" (Aumont *et alii*, 2007: 37), având ca rol întărirea efectelor de real, devine un vehicul al sensului de sine stătător (în special sub formă muzicală), un element de demarcaţie, semnalând trecerea de la o imagine la alta, de la o secvenţă narativă la alta, sau o rupere de ritm narativ (în cazul secvenţelor analeptice sau proleptice).

Vom ilustra, în continuare, semnificaţia prezenţei unor fragmente muzicale în romanul lampedusian *Ghepardul*, prin punerea în lumină a aportului acestora la conturarea sensului textual global şi prin compararea funcţiilor pe care acestea le îndeplinesc în textul romanesc şi în textul filmic.

3. Rolul muzicii în *Ghepardul*

În economia romanului lui Tomasi di Lampedusa, se face referire de mai multe ori la muzică ca element simbolic, cu conotaţii socio-culturale puternice: piesa interpretată de generalul toscan („Vi ravviso o luoghi ameni"[6]), muzica balului (valsul, mazurca) – componentă a lumii aristocratice mondene – şi diferitele piese muzicale cu care este întâmpinată familia Salina la Donnafugata.

Iată cum este descrisă sosirea familiei princiare la Donnafugata, feuda preferată a Prinţului de Salina:

„Dincolo de micul pod aşteptau autorităţile, înconjurate de câteva zeci de ţărani. Îndată ce trăsurile înaintară pe pod, fanfara municipală atacă furtunos bucata *Noi siamo zingarelle*, salut cam năstruşnic, dar plin de iubire, pe care Donnafugata îl aducea de câţiva ani Prinţului; şi numaidecât după aceea, clopotele Catedralei şi ale mânăstirii Santo Spirito, la semnul vreunui ştrengar pus anume de strajă, umplură văzduhul cu larma lor veselă. […] Trăsurile cu servitorii, copiii şi Bendicò porniră spre palat; dar, după datina străveche, ceilalţi, înainte de a intra în casă, trebuiau să asculte un *Te Deum* la Catedrală. […] Petarde explodau în timp ce procesiunea urca treptele, iar când pătrunse în biserică, *don* Ciccio Tumeo, de-abia răsuflând, dar ajuns la timp, dezlănţui plin de avânt primele acorduri din *Amami, Alfredo*." (Tomasi di Lampedusa, 2003: 60-63)

Importanţa prezenţei în roman a titlului unor arii verdiene la modă în epocă poate scăpa unei lecturi mai puţin atente, unui cititor cu insuficiente cunoştinţe enciclopedice muzicale[7]: în absenţa unui parcurs inferenţial intertextual, episodul narativ este privat de o latură semnificantă importantă. Cine priveşte filmul aude, însă, muzica în mod involuntar şi cel puţin o parte a mesajului transmis prin îmbinarea celor două forme semnificante (imaginea şi sunetul) este recepţionată fără mare

[4] La polul opus, posibilele elipse de sunet (nesuprapuse elipselor de imagine), prin raportarea la rolul sunetului ca liant al planurilor, îşi desăvârşesc şi ele, prin procese inferenţiale specifice, aportul la conturarea sensului textual global.
[5] Şi filmul mut înfăţişa tăcerea, dar, spre deosebire de acesta, filmul sonor, traducând-o adesea prin zgomot, o face să vorbească (cf. Martin, 1981: 135).
[6] Arie din *Somnambula* de Vincenzo Bellini.
[7] În roman apare doar titlul ariei, nefiind citate şi versurile acesteia. Prin urmare, doar un bun cunoscător al libretului *Traviatei* poate recupera, inferenţial, bogăţia de semnificaţii pe care aceste versuri o au în contextul socio-politic conturat de roman.

BDD-A29524 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:06 UTC)

dificultate. Intră în joc, aici, acel *interpretantul dinamic* sau „energetic", un interpretant „factual" care se manifestă atunci când un semn produce, printr-un „efort mintal", în contextul cunoaşterii individuale a interpretului sau prin recurgerea la un context social sau istoric, un efect de sens particular (cf. Peirce, 1990: 239-241; Vlad, 2003: 53-54).

Ceremonialul de primire a familiei Salina la Donnafugata include, aşadar, pe lângă o dispunere deloc aleatorie a membrilor comunităţii, sunetul clopotelor şi aria *Noi siamo zingarelle*, „salut cam năstruşnic, dar plin de iubire, pe care Donnafugata îl aducea de câţiva ani Prinţului" (Tomasi di Lampedusa, 2003: 60). Fragmentul muzical face parte din celebra operă verdiană *Traviata*, alături de aria pe care organistul Ciccio Tumeo, prietenul şi tovarăşul de vânătoare al Prinţului, o cântă la intrarea familiei princiare în biserica din Donnafugata. Prezenţa într-un asemenea cadru a acestor fragmente muzicale pare destul de neobişnuită, dar ea dovedeşte, de fapt, ataşamentul unei comunităţi de oameni simpli faţă de opera verdiană şi implicit faţă de valorile noii republici (în contextul în care activitatea lui Verdi este corelată cu perioada de unificare a Peninsulei[8]).

Aria devine un salut „năstruşnic", deloc întâmplător în contextul transformărilor socio-politice pe care le traversează, împreună cu întreaga Peninsulă, şi această mică comunitate. Textul fragmentului muzical este plin de conotaţii referitoare la schimbările vremii şi se grefează pe fundalul preocupării generale a Prinţului, care, sosind la Donnafugata, este dornic să se asigure că lucrurile rămăseseră neschimbate[9]. Confirmarea pe care o primeşte, în primă instanţă, va fi infirmată ulterior (când va afla despre iminenta răsturnare de forţe prin îmbogăţirea vertiginoasă a păturii de mijloc, al cărei prototip este figura primarului Calogero Sedàra), după cum bine prevestesc versurile fragmentului verdian: „Noi suntem ţigăncuşe venite de departe; în mână ca-ntr-o carte citim în viitor. La fel citim în stele, nimic nu ni s-ascunde, orişicând şi-oriunde prezicem tuturor. [...] Trecutul daţi uitării gonind orice-amintire, a fost doar amăgire, priviţi spre viitor."[10] Acceptarea din partea lui *don* Fabrizio a schimbării aduse de evenimentele revoluţionare este sintetizată în aceste versuri premonitorii şi constă în a arunca un văl asupra trecutului, privind spre viitor: pe deplin conştient de direcţia spre care se îndreaptă noul curent, având intuiţia extraordinară a imaginii omului politic al viitorului, Prinţul va refuza funcţia ministerială, la fel cum înlătură gândul căsătoriei dintre fiica sa Concetta şi Tancredi[11].

În timpul vizionării filmului, urechii spectatorului i se impune mai degrabă stângăcia interpretării, entuziasmul unei orchestre al cărei diletantism se apropie de hilaritate. Pentru a avea acces la un nivel interpretativ superior este nevoie şi aici, precum în cazul lecturii textului scris[12], de un traseu inferenţial intertextual, care să ducă la recuperarea versurilor fragmentului de operă şi la

[8] Interesant de semnalat, în film, prezenţa unei lozinci, celebră în epocă – VIVA VERDI –, care nu se referea la compozitorul italian, ci la regele recent urcat pe tron: VERDI este, de fapt, acronimul pentru *Vittorio Emanuele Re d'Italia*.

[9] „«Slavă Domnului, mi se pare că totul merge ca de obicei», gândi Prinţul coborând din trăsură. Erau acolo *don* Calogero Sedàra, primarul, cu şoldurile strânse într-o eşarfă tricoloră nou-nouţă, ca şi slujba sa; monseniorul Trotolino, preotul paroh, cu faţa lui mare şi pârlită; *don* Ciccio Ginestra, notarul, care venise încărcat cu fireturi şi pompoane, în calitate de căpitan al Gărzii Naţionale; era şi *don* Totò Giambono, medicul, şi mai era şi micuţa Nunzia Giarrita, care întinse Prinţesei un buchet ciufulit de flori, culese, de altfel, cu o jumătate de oră înainte din grădina palatului. Era Ciccio Tumeo, organistul Catedralei, care, la drept vorbind, n-avea un rang destul de însemnat ca să poată sta în rând cu oficialităţile, dar care venise, cu toate acestea, în calitate de prieten şi tovarăş de vânătoare […]." (Tomasi di Lampedusa, 2003: 60-61)

[10] Giuseppe Verdi, *Traviata*, traducere din libretul în limba italiană – versuri de Francesco Maria Piave.

[11] „Tancredi, după el, avea în faţă un mare viitor; ar putea fi portdrapelul unui contraatac pe care nobilimea, sub alte uniforme, l-ar fi îndreptat împotriva noii orânduiri sociale. Pentru asta nu-i lipsea decât un lucru: banii; şi Tancredi n-avea o para. Iar ca să-şi facă un drum în politică, acum, când numele conta prea puţin, îi trebuiau bani, şi încă mulţi: bani ca să cumpere voturi, bani ca să-şi ungă alegătorii, bani ca să ducă un trai pe picior mare spre a lua ochii lumii. Casă mare... Şi Concetta, cu virtuţile ei pasive, ar fi fost ea în stare să-şi ajute soţul, ambiţios şi strălucitor, să urce lunecoasele trepte ale noii societăţi? Timidă, modestă şi retrasă cum era?" (Tomasi di Lampedusa, 2003: 71)

[12] Spre deosebire de roman, în film, punctul de pornire al procesului inferenţial este textul muzical propriu-zis, iar nu titlul ariei verdiene.

BDD-A29524 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:06 UTC)

inserarea lor în acest context semantic nou, asupra căruia pot arunca o lumină diafană, cu conotaţii subtile[13].

Importanța muzicii în filmul *Ghepardul* este subliniată şi de raportul pe care regizorul Visconti îl are cu compozitorul Nino Rota, cel care semnează fundalul muzical[14]. Visconti îi ceruse lui Nino Rota să compună o *Simfonie a Ghepardului*, o muzică „comentariu", o muzică cinematografică. Această operă nu s-a concretizat, dar Visconti este impresionat de o simfonie compusă anterior de Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*[15], pe care o consideră potrivită pentru scenele lungii călătorii spre Donnafugata, o muzică-ambianţă, o muzică de fond care marchează, cu precădere, trecerea de la o secvenţă narativă la alta, şi asumă un rol dramatic, uneori, „metaforic" sau simbolic.

Inclusiv piesele dansante din timpul balului de la palatul Ponteleone (mazurca, polca, galopul, valsul etc.) fuseseră compuse de Rota înainte de a începe colaborarea cu Visconti, pentru *Ghepardul*. Valoarea inserturilor muzicale în economia textului filmic reiese şi din timpul dedicat acestui bal (în jur de 45 de minute), o extensie temporală în raport cu diegeza romanului, care porneşte tocmai de la impactul coloanei sonore asupra spectatorului, mizând pe funcțiile empatice, simbolice şi metaforice pe care le are muzica în acest context.

Motivul central al balului este reprezentat de un vals al lui Verdi, *Valzer brillante*[16], a cărui partitură originală fusese recuperată de un prieten al lui Visconti de la un anticariat. Alegerea nu este deloc întâmplătoare, date fiind conotațiile simbolice ale valsului. Valsul constă dintr-un ansamblu de mişcări care conturează o dublă circularitate: o rotire scurtă, pe loc, care se repetă în progresie circulară (este ca şi cum ai dansa rotindu-te pe marginea unui cerc). Circularitatea conotează sensuri precum închiderea, statornicia, permanenţa. Sicilia şi palatul erau spaţii închise, iar, alături de acestea, valsul devine simbolul autocentrării şi al autosuficienţei lumii aristocratice, în care pătrunde, iată, prin intermediul Angelicăi (partenera de dans a Prințului de Salina), elementul nou, lumea cea nouă.

Dincolo de aceste inserturi muzicale cu funcţie empatică sau intelectuală şi cu un profund rol liric (muzica balului) sau dramatic (piesele verdiene cu care este primită familia Salina la Donnafugata), filmul mai introduce în diegeză câteva „episoade muzicale" – piese tradiţionale, cântate, în dialect sicilian, cu rol în conturarea cronotopului şi a specificului cultural al zonei.

Profundele conotații simbolice și metaforice pe care inserturile muzicale le actualizează, deopotrivă în textul romanesc și în textul filmic *Ghepardul*, cu mijloace de expresie proprii, decelabile din specificul celor două forme de reprezentare, al celor două limbaje (verbal și cinematografic), aduc un spor de semnificație în conturarea sensului textual global, care se amplifică și mai mult odată cu proiectarea lor pe fundalul unei lecturi intertextuale, intersemiotice. În general, în cazul transpunerilor cinematografice, posibilul traseu lectură-vizionare-relectură se transformă într-o oportunitate de receptare a sensului operei la niveluri tot mai profunde, prin punerea reciprocă în lumină a celor două forme de expresie. În urma vizionării filmului, o relectură a romanului *Ghepardul* va fi mereu însoțită, în surdină, de fundalul muzical al textului cinematografic, de un plus de lumină și de culoare.

BIBLIOGRAPHY

Ambrosini, Maurizio, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, 2010, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci editore.

[13] Se actualizează, aici, funcția intelectuală a muzicii.
[14] Despre muzica *Ghepardului*, a se vedea *La musica di Nino Rota*, a cura di Pier Marco De Santi, Bari, Laterza, 1983, http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/il-gattopardo/le-musiche, consultat în 12 februarie 2019.
[15] *Simfonie pe tema unui cântec de dragoste* (t.n.).
[16] *Vals strălucitor* (t.n.).

BDD-A29524 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:06 UTC)

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 2007, *Estetica filmului*, trad. în limba română de Maria Măţel-Boatcă, Andreea Pop, Adina-Irina Romoşan, Cluj-Napoca, Idea.

Burch, Noël, 2001, *Un praxis al cinematografului*, trad. în limba română de Irina şi Constantin Popescu, Bucureşti, Meridiane.

Colceriu, Anamaria, 2008, „Semiotica mesajelor nonverbale în *Ghepardul* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa", în *Philologica Banatica*, vol. II, Timişoara, pp. 91-102.

De Santi, Pier Marco (ed.), 1983, *La musica di Nino Rota*, Bari, Laterza, http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/il-gattopardo/le-musiche, consultat în 12 februarie 2019.

Drugă, Ovidiu, Horea Murgu, 2002, *Elemente de gramatică a limbajului audiovizual*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro.

Martin, Marcel, 1981, *Limbajul cinematografic*, trad. în limba română de Matilda Banu şi George Anania, Bucureşti, Meridiane.

Metz, Christian, 1978, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.

Milonean, Anamaria, 2014, „Text audio-vizual şi text verbal în didactica limbilor străine. Fundamente semiotice", în *New Trends in Language Didactics*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, pp.165-173.

Peirce, Charles, 1990, *Semnificaţie şi acţiune*, trad. în limba română de Delia Marga, Bucureşti, Humanitas.

Sebeok, Thomas, 2002, *Semnele: o introducere în semiotică*, trad. în limba română de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Humanitas.

Vlad, Carmen, 2003, *Textul aisberg*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.

Texte

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2003, *Ghepardul*, trad. din limba italiană de Taşcu Gheorghiu, Bucureşti, Humanitas.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2004, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli.

Material video

Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, Titanus, 1963.

BDD-A29524 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:06 UTC)