

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 „internațională”, o „vorbitură” prin imagini, căreia limba fiecărui popor îi conferă doar o expresivitate particulară. În textul filmic, sensul născut din articularea pe orizontală a imaginilor-în-mișcare (*marea sintagmatică* a benzii-imagine¹) este amplificat de sensul adăugat prin introducerea dimensiunii verticale a sonorității. În ciuda bidimensionalității imaginii, a planului cinematografic, elementele sonore, mișcarea și dispunerea în profunzime a obiectelor în cadru conferă acesteia un caracter volumic, identic, la nivel perceptiv (grație puternicei iluzii de realitate), tridimensionalității percepției realității în general.

Inerent oricărei structuri comunicative care dobândește statutul de *text*, adică de entitate semnificativă dotată cu un sens unitar, caracterul sinergetic dă seama de conlucrarea diferitelor rețele și coduri în procesul semiotic de „țesere” a sensului. Textul filmic se deosebește de textul verbal prin capacitatea sa de a evidenția, de „a scoate la suprafață” caracterul său sinergetic (având ca suport un caracter sincretic și volumic cu trăsături specifice²): în actul perceptiv, spectatorul, etern dominat de iluzia realității, tinde să confere conținutului perceput gradul de coerență al existenței reale, construită tocmai pe aceste relații volumice, sincretice și sinergice deosebit de puternice.

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

¹Sintagma îi aparține lui C. Metz (1978: 128-134): prin articularea unităților minimale ale lanțului filmic (planurile), se ajunge la secvențe de diferite dimensiuni, reprezentând mari ansambluri sintagmatice.

²Pentru o aprofundare a celor trei caracteristici ale textului, a se vedea Vlad, 2003: 192-208.

culori, luminozitate, gestualitate, mimică, proxemică, vestimentație –, la cele sonore – limbaj verbal, muzică, efecte sonore³ (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 instanțe: vocea umană, ambiantele sonore și muzica.

Principalele modalități de enunțare filmică „verbală” este reprezentată de *vocea umană*, care se poate manifesta ca voce *in*, voce *off*, voce interioară sau *voice-over*. Vocea poate aparține 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, conținutul 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 și sunet trebuie să se instaureze o relație dialectică, de punere reciprocă în valoare (sunt vizate aici raporturile cuvânt-mimică/gestualitate, cuvânt-obiect, cuvânt-zgomot/muzică).

Ambianțele 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 obținerea de efecte sonore cu valoare metaforică și simbolică.

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

Muzica filmică îndeplinește o *funcție empatică*, atunci când vizează în mod direct latura emoțională a spectatorului (prin partituri muzicale care reprezintă o extensie sau o punere simbolică în relief a emoțiilor care se nasc din întâmplări și din trăirile personajelor), o *funcție anaempatică*, care creează o discrepanță și un efect de disonanță între mesajele transmise de cele două canale expresive (vizual și sonor), sau o *funcție 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 concepția generală asupra muzicii de film este *asincronismul* muzică-imagine, conform căruia muzica ar trebui să dirijeze atenția asupra situației în ansamblu, să creeze o atmosferă afectivă, să evoce cu subtilitate, nu să sublinieze; vorbim în acest caz de *muzica-ambianță*, opusă *muzicii-parafrază*: „este clar că muzica trebuie să întoarcă spatele oricărui acompaniament servil al imaginii” și să sugereze o concepție globală asupra unor situații. Muzica de film atinge expresivitatea maximă când nu ilustrează acțiunea, iar viabilitatea sa constă în păstrarea autonomiei față 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 evidențierii unei mișcări 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 densității dramatice a unui moment (cf. *Ibidem*: 146-149). Ritmicitatea textului filmic este decelabilă și din raporturile dialectice zgomot-muzică (așa-zisele „zgomote funcționale”), dialog-muzică (organizarea muzicală

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

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

Contribuția elementelor sonore la conturarea specificității textului filmic și la sporirea valențelor sale semantice poate fi sintetizată în câteva idei: sunetul a) contribuie la fortificarea impresiei de realitate prin asigurarea polivalenței senzoriale specifice percepției normale a realului; b) permite imaginii filmice să își etaleze toate capacitățile expresive prin înlăturarea inserturilor; c) asigură adesea continuitatea dintre planuri, etalându-și rolul puternic pe care îl joacă în cadrul proceselor de coeziune și de coerență textuală⁴; d) conferă textului filmic profunzime psihologică prin valențele vocii *off*; e) sporește valoarea expresivă a textului prin exploatarea, în opoziție, a valorilor tăcerii⁵ sau prin apariția unor „metafore” și simboluri care se nasc din juxtapunerea în contrast sau în contrapunct a imaginii și a sunetului, din non-coincidența realistă a acestora și din utilizarea sunetului *off*.

Conlucrarea diferitelor forme semnificante duc 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 demarcație, semnalând trecerea de la o imagine la alta, de la o secvență narativă la alta, sau o rupere de ritm narativ (în cazul secvențelor analeptice sau proleptice).

Vom ilustra, în continuare, semnificația prezenței unor fragmente muzicale în romanul lampedusian *Ghepardul*, prin punerea în lumină a aportului acestora la conturarea sensului textual global și prin compararea funcțiilor pe care acestea le îndeplinesc în textul românesc și 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 conotații socio-culturale puternice: piesa interpretată de generalul toscan („Vi ravviso o luoghi ameni”⁶), muzica balului (valsul, mazurca) – componentă a lumii aristocratice mondene – și diferitele piese muzicale cu care este întâmpinată familia Salina la Donnafugata.

Iată cum este descrisă sosirea familiei princiere la Donnafugata, feuda preferată a Prințului de Salina:

„Dincolo de micul pod așteptau autoritățile, înconjurate de câteva zeci de țărani. Îndată ce trăsurile înaintară pe pod, fanfara municipală atacă furtunos bucata *Noi siamo zingarelle*, salut cam năstrușnic, dar plin de iubire, pe care Donnafugata îl aducea de câțiva ani Prințului; și numaidecât după aceea, clopotele Catedralei și ale mănăstirii Santo Spirito, la semnul vreunui ștregar pus anume de strajă, umplură văzduhul cu larma lor veselă. [...] Trăsurile cu servitorii, copiii și Bendicò porniră spre palat; dar, după datina străveche, ceilalți, 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, dezlănțui plin de avânt primele acorduri din *Amami, Alfredo*.” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 60-63)

Importanța prezenței în roman a titlului unor arii verdiene la modă în epocă poate scăpa unei lecturi mai puțin atente, unui cititor cu insuficiente cunoștințe enciclopedice muzicale⁷: în absența unui parcurs inferențial intertextual, episodul narativ este privat de o latură semnificativă importantă. Cine privește filmul aude, însă, muzica în mod involuntar și cel puțin o parte a mesajului transmis prin îmbinarea celor două forme semnificante (imaginea și sunetul) este recepționată fără mare

⁴ La polul opus, posibilele elipse de sunet (nesuprapuse elipselor de imagine), prin raportarea la rolul sunetului ca liant al planurilor, își desăvârșesc și ele, prin procese inferențiale specifice, aportul la conturarea sensului textual global.

⁵ Și filmul mut înfățișa tăcerea, dar, spre deosebire de acesta, filmul sonor, traducând-o adesea prin zgomot, o face să vorbească (cf. Martin, 1981: 135).

⁶ Arie din *Sonnambula* de Vincenzo Bellini.

⁷ În roman apare doar titlul ariei, nefiind citate și versurile acesteia. Prin urmare, doar un bun cunoscător al libretului *Traviatei* poate recupera, inferențial, bogăția de semnificații pe care aceste versuri o au în contextul socio-politic conturat de roman.

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 cunoașterii 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, așadar, pe lângă o dispunere deloc aleatorie a membrilor comunității, sunetul clopotelor și aria *Noi siamo zingarelle*, „salut cam năstrușnic, dar plin de iubire, pe care Donnafugata îl aducea de câțiva ani Prințului” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 60). Fragmentul muzical face parte din celebra operă verdiană *Traviata*, alături de aria pe care organistul Ciccio Tumeo, prietenul și tovarășul de vânătoare al Prințului, o cântă la intrarea familiei princiare în biserica din Donnafugata. Prezența într-un asemenea cadru a acestor fragmente muzicale pare destul de neobișnuită, dar ea dovedește, de fapt, atașamentul unei comunități de oameni simpli față de opera verdiană și implicit față de valorile noii republici (în contextul în care activitatea lui Verdi este corelată cu perioada de unificare a Peninsulei⁸).

Aria devine un salut „năstrușnic”, deloc întâmplător în contextul transformărilor socio-politice pe care le traversează, împreună cu întreaga Peninsulă, și această mică comunitate. Textul fragmentului muzical este plin de conotații referitoare la schimbările vremii și se grefează pe fundalul preocupării generale a Prințului, care, sosind la Donnafugata, este dornic să se asigure că lucrurile rămăseseră neschimbate⁹. Confirmarea pe care o primește, în primă instanță, va fi infirmată ulterior (când va afla despre iminenta răsturnare de forțe prin îmbogățirea vertiginosă a păturii de mijloc, al cărei prototip este figura primarului Calogero Sedàra), după cum bine prevestesc versurile fragmentului verdian: „Noi suntem țigăncușe venite de departe; în mână ca-ntr-o carte citim în viitor. La fel citim în stele, nimic nu ni s-ascunde, orișicând și-oriunde prezicem tuturor. [...] Trecutul dați uitării gonind orice-amintire, a fost doar amăgire, priviți spre viitor.”¹⁰ Acceptarea din partea lui *don* Fabrizio a schimbării aduse de evenimentele revoluționare este sintetizată în aceste versuri premonitorii și constă în a arunca un vâl asupra trecutului, privind spre viitor: pe deplin conștient de direcția spre care se îndreaptă noul curent, având intuiția extraordinară a imaginii omului politic al viitorului, Prințul va refuza funcția ministerială, la fel cum înlătură gândul căsătoriei dintre fiica sa Concetta și Tancredi¹¹.

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 și aici, precum în cazul lecturii textului scris¹², de un traseu inferențial intertextual, care să ducă la recuperarea versurilor fragmentului de operă și la

⁸ Interesant de semnalat, în film, prezența 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 Prințul coborând din trăsură. Erau acolo *don* Calogero Sedàra, primarul, cu șoldurile strânse într-o eșarfă tricoloră nou-nouță, ca și slujba sa; monseniorul Trotolino, preotul paroh, cu fața lui mare și pârlită; *don* Ciccio Ginestra, notarul, care venise încărcat cu fireturi și pompoane, în calitate de căpitan al Gărzii Naționale; era și *don* Totò Giambono, medicul, și mai era și micuța Nunzia Giarrita, care întinse Prințesei 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 oficialitățile, dar care venise, cu toate acestea, în calitate de prieten și tovarăș 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 față 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; și Tancredi n-avea o para. Iar ca să-și facă un drum în politică, acum, când numele conta prea puțin, îi trebuiau bani, și încă mulți: bani ca să cumpere voturi, bani ca să-și ungă alegătorii, bani ca să ducă un trai pe picior mare spre a lua ochii lumii. Casă mare... Și Concetta, cu virtuțile ei pasive, ar fi fost ea în stare să-și ajute soțul, ambițios și strălucitor, să urce lunecoasele trepte ale noii societăți? Timidă, modestă și retrasă cum era?” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 71)

¹² Spre deosebire de roman, în film, punctul de pornire al procesului inferențial este textul muzical propriu-zis, iar nu titlul ariei verdiane.

inserarea lor în acest context semantic nou, asupra căruia pot arunca o lumină diafană, cu conotații subtile¹³.

Importanța muzicii în filmul *Ghepardul* este subliniată și de raportul pe care regizorul Visconti îl are cu compozitorul Nino Rota, cel care semnează fundalul muzical¹⁴. 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-ambianță, o muzică de fond care marchează, cu precădere, trecerea de la o secvență narativă la alta, și 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 și din timpul dedicat acestui bal (în jur de 45 de minute), o extensie temporală în raport cu diegeza romanului, care pornește tocmai de la impactul coloanei sonore asupra spectatorului, mizând pe funcțiile empatice, simbolice și 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 mișcări care conturează o dublă circularitate: o rotire scurtă, pe loc, care se repetă în progresie circulară (este ca și cum ai dansa rotindu-te pe marginea unui cerc). Circularitatea conotează sensuri precum închiderea, statornicia, permanența. Sicilia și palatul erau spații închise, iar, alături de acestea, valsul devine simbolul autocentrării și al autosuficienței 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 funcție empatică sau intelectuală și 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 tradiționale, cântate, în dialect sicilian, cu rol în conturarea cronotopului și a specificului cultural al zonei.

Profundele conotații simbolice și metaforice pe care inserturile muzicale le actualizează, deopotrivă în textul românesc 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 transpușilor 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.).

- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, 2007, *Estetica filmului*, trad. în limba română de Maria Mățel-Boatcă, Andreea Pop, Adina-Irina Romoșan, Cluj-Napoca, Idea.
- Burch, Noël, 2001, *Un praxis al cinematografului*, trad. în limba română de Irina și Constantin Popescu, București, Meridiane.
- Colceriu, Anamaria, 2008, „Semiotica mesajelor nonverbale în *Ghepardul* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, în *Philologica Banatica*, vol. II, Timișoara, 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*, București, Editura Fundației Pro.
- Martin, Marcel, 1981, *Limbajul cinematografic*, trad. în limba română de Matilda Banu și George Anania, București, Meridiane.
- Metz, Christian, 1978, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Milonean, Anamaria, 2014, „Text audio-vizual și 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, *Semnificație și acțiune*, trad. în limba română de Delia Marga, București, Humanitas.
- Sebeok, Thomas, 2002, *Semnele: o introducere în semiotică*, trad. în limba română de Sorin Mărculescu, București, Humanitas.
- Vlad, Carmen, 2003, *Textul aisberg*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.

Texte

- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2003, *Ghepardul*, trad. din limba italiană de Tașcu Gheorghiu, București, Humanitas.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2004, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli.

Material video

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