

# Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: *The Leopard* on Netflix

---

Edited by Clotilde Bertoni

## Abstract

We are well aware that each transposition is an independent work, that the principle of fidelity to the source of origin has been passed for a while. But taking a free hand does not always mean to follow a truly free inspiration. In the Netflix series *The Leopard*, based on the novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa's, freedom turns out to be deceptive: on the surface unbridled, in fact bound by hegemonic trends of thought and taste. It is worth examining this issue in depth, as we try to do through the following papers: Clotilde Bertoni analyzes the series' adherence to the most widespread vision of the novel, and its adaptation to the standards of political correctness; Giulia Carluccio, starting from the episode set in Turin, considers its relationship with the novel, with Luchino Visconti's film based on it, and with the broader imagery superimposed on them; Stefania Rimini connects it to the recurring features of the current period dramas, then focusing on its representation of environments and landscapes.

## Keywords

*The Leopard*, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Netflix, Novel, Cinema, Period Dramas, Adaptation.

# La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix

A cura di Clotilde Bertoni

«È a Torino che bisogna stare,  
adesso». Fenomeni di adattamento  
nel mondo globale

Giulia Carluccio

Nell'inevitabile recensione e nell'irresistibile (a quanto pare) gioco al massacro nei confronti dell'"operazione *Gattopardo*" targata Netflix, può forse essere utile partire da un esempio circoscritto per problematizzare alcuni aspetti della questione. Assodata la spregiudicatezza narrativa e interpretativa che caratterizza in generale l'approccio alla fonte letteraria (e al suo *heritage*, compreso il film di Visconti) perseguito dalla sceneggiatura e dalla regia della miniserie di coproduzione anglo-italiana per Netflix, vale la pena affrontare il fenomeno da un punto di osservazione privilegiato, per poi rilanciarlo in una prospettiva più ampia. Tra le invenzioni più prepotenti e sfidanti proposte dalla sceneggiatura della fiction si può annoverare senz'altro il viaggio a Torino che il Principe di Salina e la figlia Concetta intraprendono dopo il lutto per la morte di Paolo, a seguito dell'invito rivolto dal piemontese Chevalley al Principe ad accettare la carica di Senatore del Regno d'Italia. Si tratta di un segmento narrativo del tutto inedito come ambientazione (e poi come sviluppo tematico

oltreché diegetico), vistosamente irrispettoso della lettera (e della sostanza) del romanzo, di cui tuttavia recupera uno dei passaggi chiave dal punto di vista della sua dimensione storico-ideologica, o filosofico-poetica, rilocalizzandolo in modo brutale nella Torino del 1862.

Ci riferiamo al colloquio tra il Principe e Chevalley che, nelle pagine di Lampedusa, avviene nella *privacy* connotata e minuziosamente descritta dello studio di Don Fabrizio nella Villa di Donnafugata, dove peraltro quest'ultimo evoca, come cosa lontana, «un soggiorno di una settimana a Torino due anni fa». Nel romanzo il colloquio si sviluppa lungo una decina di pagine, quelle in cui il protagonista, rifiutando il coinvolgimento nel nuovo governo, pronuncia il celebre discorso sulla Sicilia che, nella testualità letteraria, acquista tutta la sua pregnanza nell'alternanza tra le parole del Principe (e del suo interlocutore) e pensieri e considerazioni interiori mediati dalla voce narrante. I «venticinque secoli di storia», «le manifestazioni oniriche», il «desiderio di oblio», «questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili...» sono parole che emergono in un tempo quasi sospeso diegeticamente (ancorché ben precisato cronologicamente dal narratore: «alle quattro del pomeriggio il Principe fece dire a Chevalley che lo aspettava nello studio»), in cui l'eco di quei pensieri risuona in uno spazio e in luogo che ne sostanziano il senso, che ne incarnano la visione, tra ritratti e immagini del passato, oggetti, creature imbalsamate, soprammobili, nella solitudine assoluta che circonda i due uomini, ad eccezione della presenza muta del cane Bendicò. E soprattutto in quella Sicilia da cui il Principe fa derivare quella «terrificante insularità d'animo» di cui parla allo sgomento Chevalley, che lì, in quella terra, è ospite e straniero. Come sappiamo il discorso del Principe si conclude con il suggerimento (non privo di note sarcastiche) di rivolgersi piuttosto a Calogero Sedàra, in una subitanea e cruda ripresa del tempo cronologico (e storico), ma la meditazione del Principe si estenderà sino all'alba del mattino dopo, alla partenza di Chevalley, con la chiosa tutta interiore del «Noi fummo i Gattopardi,

i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra».

Ora, nell'adattamento di Richard Warlow e Benji Walters per Netflix, il confronto con Chevalley e la meditazione del Principe perdono la collocazione e l'economia narrativa originaria, trovando un recupero abbreviato nell'invenzione della trasferta torinese: dove una selezione quasi pedagogica delle frasi più celebri del Principe, e il suo rifiuto, diventano un discorso pubblico al Circolo Nazionale, alla presenza di Chevalley e di vari esponenti politici, così come di Concetta, Tancredi, Angelica e Sedàra (mentre l'immagine della chiosa finale del mattino dopo, da riflessione intima si trasformerà in una esplicita battuta di dialogo con Concetta). Il discorso di Salina/Rossi Stuart al Circolo torinese acquista una dimensione di vera e propria *performance* di fronte a un pubblico, in cui il "centone" del testo di Lampedusa si accompagna a un'interpretazione che sembra attingere, più che al personaggio della pagina letteraria, a una dimensione iconica mediata, in cui si stratificano una semplificata ricezione del romanzo, la sua vulgata internazionale, il film di Visconti, infine il mito del *Gattopardo* come risultato di tutto ciò. Del resto, nelle diverse interviste che hanno nutrito il lancio della miniserie, compreso un *making of* promozionale, la parola che più volte ripetono i diversi artefici dell'operazione Netflix (produttori, sceneggiatori, registi, costumisti, scenografi, attori ecc.) è «iconico»...

Tornando all'episodio torinese (il quinto) della miniserie, dell'«inferno ideologico scatenato in quello studiolo» siciliano restano solo alcune tracce verbali, "iconiche", appunto, atte a "performare" il *Gattopardo* tutto, l'immaginario del *Gattopardo*: a incominciare ovviamente dal personaggio del Principe che, non a caso, nella miniserie è continuamente convocato ed evocato con l'appellativo di "Gattopardo", in funzione deittica esplicita («Ecco il Gattopardo») o implicita. La performance al Circolo segue significativamente la sequenza della serata ambientata al Teatro Regio (ma la *location* reale in questo caso è l'Opera di Roma). La dimensione teatrale e l'effetto 'in costume' anticipano l'interpretazione del discorso del Principe, in cui

Rossi Stuart, 'in costume', interpreta il personaggio di un personaggio già interpretato (in tutti i sensi), in cui si sovrappongono non solo le stratificazioni di cui sopra, ma anche altre scie e aloni intertestuali e intermediali vivi nell'inconscio (e nel conscio) della grande industria culturale globale contemporanea. In questa prospettiva, per esempio, la *performance* vocale di Rossi Stuart (ma anche alcune posture attoriali e diegetiche) sembrano a tratti imparentare il suo Don Fabrizio al Don Vito Corleone di Marlon Brando nel *Padrino* di Coppola. La voce sussurrata (ben oltre il precedente del tono di voce abbassato di Burt Lancaster nel film di Visconti) sembra attingere direttamente da lì, da un altro attore americano interprete di un personaggio siciliano mitico, in un dosaggio *blended* di frammenti di *déjà-vu*.

Ma perché trasportare a Torino quel passaggio-chiave del romanzo, debitamente riassunto e perfomato nel senso sopra chiarito? «È a Torino che bisogna stare, adesso», dice Angelica accogliendo Concetta e il Principe nell'appartamento torinese dove risiede con Tancredi; e il suo proclama sembra quasi assumere un valore metadiscorsivo, come ad annunciare e giustificare l'invenzione di sceneggiatura che porta i due Salina nella città sabauda. Ciò avviene dopo che il lungo viaggio dalla Sicilia è stato riassunto con un montaggio quasi da cinema muto, tra dissolvenze e stacchi che mostrano prima la carrozza nel paesaggio dorato siciliano, poi una nave in mare, e infine un treno che passa tra le inconfondibili risaie vercellesi. La patinata iconografia ottocentesca che ci mostra quasi didatticamente i mezzi di trasporto necessari allora per raggiungere, dalla Sicilia, «Torino Capitale del Regno d'Italia», come indica una didascalia, è seguita da un insieme di vedute in funzione di "geolocalizzazione", introdotte da una ripresa aerea con droni che sorvola la Basilica di Superga per mostrare poi, ancora dall'alto, la città di Torino, con il Po e la Dora, e preparare gli stacchi di montaggio che atterrano su Piazza Carignano, Via Carlo Alberto ecc., fino al palazzo dove risiede la coppia Falconeri.

La ripresa con i droni e le cartoline torinesi imparentano immediatamente lo stile visivo della miniserie con molta altra fiction contemporanea italiana, dove è riconoscibile un "effetto Film

Commission” nella presentazione di luoghi che promuovono quel territorio, con uno sguardo che la tecnologia dei droni ha in qualche modo codificato. Qui si tratta di una Torino resa ottocentesca da carrozze, cavalli, signori con cappelli a cilindro e dame in costume, in cui sono presenti luoghi ed edifici rimasti ancora oggi relativamente intatti. È la stessa regista dell’episodio torinese, Laura Luchetti, che qui sostituisce Tom Shankland, a sottolineare, in un intervento ripreso più volte dalla stampa, che a Torino «le scene d'epoca si girano benissimo. Addirittura mentre giravamo una scena in un giardino, dall'altra parte giravano *Il conte di Montecristo*. Una città urbanisticamente intatta che permette di vedere senza effetti digitali la bellezza di un tempo». Verrebbe da pensare che la scelta di inventare l’episodio torinese possa derivare da una strategia innanzitutto produttiva. Ma se così è, o fosse, questa non riguarda solo la facilità di creare una *location* d’epoca. Il riferimento al *Conte di Montecristo* ci fa pensare che in qualche modo questa *location* è parte di un’iconografia seriale, a cui contribuisce per esempio anche *La legge di Lidia Poët*, ugualmente *in tournage* a Torino in quei giorni, negli stessi luoghi. Sulla stampa locale si commenta (giustamente) con orgoglio questa concomitanza: «un bel tris della Film Commission Torino Piemonte».

Ciò che, comunque, a noi preme notare è che il ritorno e il sovrapporsi di queste *location* crea una dimensione sovranarrativa e una certa estetica che “brandizzano” una serie di prodotti il cui consumo è regolato e promosso dai famosi algoritmi. Ma al di là di questo fenomeno, del tutto degno di interesse, ben oltre ogni apocalittica (o integrata) considerazione, dobbiamo chiederci se la *location* torinese, nel *Gattopardo* Netflix, diventi ‘ambientazione’. Il guizzo di sceneggiatura di questo episodio a quali esigenze narrative, tematiche e interpretative può corrispondere? Anche qui possono esserci d’aiuto le parole della regista dell’episodio, che lo definisce in questi termini: «Quello torinese è l’episodio delle verità, della caduta delle maschere, dove il triangolo Concetta-Angelica-Tancredi viene allo scoperto. È anche un episodio molto forte sul femminile». Ecco allora che nuovamente le parole di Angelica, rivolte questa volta alla sola Concetta, acquistano un significato metadiscorsivo quando dice: «Le

cose si fanno con coraggio a Torino!». Esattamente come nel proclama precedente, Angelica sembra rivolgersi anche allo spettatore, ribadendo e giustificando la licenza di invenzione *ex novo*, rivendicandone il coraggio. Nelle parole della regista gli sviluppi narrativi che “con coraggio” l’episodio torinese inventa (l’esplicitazione e enfattizzazione del rapporto amoroso tra Concetta e Tancredi, la scoperta dei tradimenti di Tancredi e Angelica, l’adulterio utilitaristico di quest’ultima, colto in flagrante dal Principe, il discorso al Circolo, la partenza...) corrispondono a una caduta delle maschere (che sembra quasi precipitare il rifiuto del Principe e motivare il suo discorso-performance, modificandone la portata e il senso rispetto al romanzo) e a un viraggio sul “femminile”.

In effetti, lo spostamento dell’ambientazione dalla Sicilia a Torino accelera e consente l’emergere di una sorta di coscienza e di consapevolezza femminile totalmente (e volutamente) anacronistiche. Nel contesto *mélo* e un po’ pulp dell’episodio, l’intraprendenza di Angelica (più volgare e spinta) e di Concetta (più fiera e infine tematizzata nel dialogo in carrozza con il padre) si fanno strada in modo da attualizzare il racconto sul versante dei codici di genere contemporanei. Così, Angelica, dopo aver lanciato lo slogan del coraggio, può rispondere provocatoriamente e sfrontatamente al Principe (che la rimprovera per l’adulterio appena scoperto): «Gli uomini parlano di me da quando avevo dieci anni!», oppure Concetta può recarsi a un appuntamento clandestino con Tancredi (perché altre maschere cadano), e poi esprimere la propria *vis* di autonomia nei confronti del dominio patriarcale/paterno nel dialogo in carrozza. Queste istanze di emancipazione, così come il discorso del Principe, appaiono giustificate narrativamente più da motivi di disincanto, carattere e frustrazioni di natura personale e soggettiva, che non in ragione del contesto storico, all’insegna di dinamiche sessuali/sentimentali che intervengono a volte in modo scabroso e fosco: Angelica che consuma il suo adulterio in un albergo, Concetta e Tancredi che si incontrano nell’appartamento prestato dal suo amico Tassoni, che, qui in un po’ laido, ricorda Franz Mahler in *Senso*. Se il contesto storico sembrerebbe invece convocato proprio dalla volontà di

trasportare il racconto (e lo spettatore) nei luoghi reali del Risorgimento italiano, al punto da integrare nell'episodio una sequenza girata nella prima sede del Parlamento del Regno d'Italia, mostrando la camera del Parlamento subalpino (conservata integra al Museo Nazionale del Risorgimento di Torino), è proprio la Storia che complessivamente si perde nello sviluppo di questo viaggio nella capitale del Regno. Del resto, nel già menzionato *making of*, è uno dei consulenti coinvolti nella produzione, lo storico inglese David Laven (l'altro consulente è l'italianista Gabriele Pedullà), a sottolineare che il contesto storico è per certi versi irrilevante nell'operazione *Gattopardo* Netflix, rispetto al tentativo di rendere quel contesto specifico 'universale'. Coerentemente con la necessità, per una produzione come quella messa in atto da Indiana e Moonage per Netflix, di rivolgersi a un pubblico globale, quello dei 190 paesi raggiunti dalla piattaforma.



Un pubblico per cui lo sviluppo del personaggio di Concetta, che, dopo la premessa torinese, prosegue nel sesto e ultimo episodio, può soddisfare quell'esigenza protocollare di equilibrio di genere che il ruolo dei personaggi maschili assegnato nel romanzo di Lampedusa (e nel film di Visconti) al Principe *in primis* e, in modo diverso, anche a Tancredi, nonché il rispetto del contesto storico, non avrebbero



consentito. Visconti, del resto, in qualche modo mortifica il personaggio di Concetta, interpretato da una Lucilla Morlacchi che si discosta anche fisicamente dal personaggio letterario, dai capelli chiari e dagli occhi azzurri (che ritroviamo invece in Benedetta Porcaroli), non prendendo in considerazione peraltro l'ultima parte del romanzo, dove è una Concetta anziana a testimoniare la fine di Casa Salina cinquanta anni dopo l'unità d'Italia. Gli autori della miniserie hanno esplicitamente rivendicato la scelta di dedicare maggior attenzione al personaggio della figlia del Principe, precisando come fosse stato in qualche modo sacrificato nel film del 1963. Visconti viene richiamato nelle diverse interviste (anche dagli attori) sempre in sottrazione o addirittura per rimozione esplicita. Alcuni dichiarano di non aver visto il film, o addirittura di non averlo voluto vedere. Nel mito del *Gattopardo*, con cui la fiction si confronta, più che con il testo di Lampedusa, l'eredità di Visconti è troppo ingombrante. Eppure il suo fantasma sembra aleggiare in tutte le dichiarazioni rilasciate dal *team* all'opera per Netflix, e soprattutto in quella *grandeur* e in quello sfarzo produttivo che viene comunicato sistematicamente con tanto di numeri: più di 100 i giorni di riprese totali, circa 50 location coinvolte tra Torino, Palermo, Siracusa, Catania e Roma, più di un anno di lavorazione totale (considerando montaggio e post-produzione). Cinque mila comparse, 300 *stuntmen*, 6 mila costumi, 2 mila paia di scarpe nuove oltre alle 2.500 di repertorio, 900 paia di guanti in pelle e in tessuto, 300 barbe eseguite a mano, 15 mila candele, 50 salotti antichi comprati in tutta Italia e un centinaio tra carrozze, carretti e barche...

Qui ci si confronta appunto con il mito della produzione del film di Visconti, con quegli echi e quelle leggende che forse, per il pubblico globale di Netflix oggi, nulla hanno a che fare con la storia ben più complessa di quell'altra "Operazione *Gattopardo*" ben raccontata da Alberto Anile e Gabriella Giannice. Un'operazione in cui l'adattamento viscontiano, per come risulta nel film, è il frutto di una lunga lavorazione, attraverso diversi corpo a corpo: con il romanzo di Lampedusa; con le *querelles* letterarie e ideologiche che ne avevano accompagnato l'uscita; con la stessa filmografia del regista che, dalla *Terra trema* a *Senso* e a *Rocco e i suoi fratelli*, si era via via confrontato con

neorealismo, realismo critico, realismo storico ecc.; con lo sguardo e la cifra estetica di un uomo di cultura e di spettacolo completo (teatro, cinema, opera lirica), con la sua ideologia (e con il PCI), in anni cruciali della storia e della società italiana; con Alicata e Trombadori, e con Togliatti, che interviene a difendere la sequenza dilatata del ballo e consiglia di non effettuare tagli... Visconti stesso tagli ne ha operati e sappiamo che la versione del film disponibile oggi è quella presentata al Festival di Cannes nel 1963, differente e più breve di quella mostrata a Roma qualche mese prima, su cui si basarono molte delle recensioni (e delle perplessità) di allora. Una storia in cui Visconti stesso, prodotto da Goffredo Lombardo della Titanus in coproduzione francese e con distribuzione americana Fox, di compromessi ne ha dovuti accettare, anche a livello di *cast*. Sappiamo per esempio che Lancaster non era la sua scelta originaria, e che a tutta prima, l'idea che un "cowboy americano" potesse interpretare un Principe siciliano appariva stridente. Ma Lancaster, con Visconti, è diventato 'il' Principe di Salina, nonostante anche il suo film dovesse tenere conto delle esigenze di una produzione che voleva e doveva rivolgersi a un pubblico 'internazionale'. Forse però i compromessi più pregnanti e decisivi Visconti li ha messi in atto, nelle diverse versioni della sceneggiatura (a cui lavorarono, con lui, oltre a Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa), graduando via via, per dirla in sintesi, una spinta verghiana e una proustiana, forse a favore di quest'ultima, in quella che a tutti gli effetti resta un'"interpretazione" del romanzo e del suo significato, e del contesto storico che ha raccontato. Riuscendo comunque a essere 'universale', come già il romanzo di Lampedusa. E come la miniserie di Netflix aspirerebbe ad essere, per il suo pubblico 'globale'.

Giulia Carluccio, «È a Torino che bisogna stare, adesso»

## L'autrice

### Giulia Carluccio

Giulia Carluccio insegna Storia, stili e generi del cinema all'Università di Torino.

Email: giulia.carluccio@unito.it

## L'articolo

Data invio: 01/05/2025

Data accettazione: 05/05/2025

Data pubblicazione: 30/05/2025

## Come citare questo articolo

Carluccio, Giulia, "«È a Torino che bisogna stare, adesso». Fenomeni di adattamento nel mondo globale", *Campo aperto*, Ed. Clotilde Bertoni, *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 194-204, <http://www.between.it/>.