

Alicja Kisielewska

Viscontiego portrety rodzinne

Przedmiotem refleksji w niniejszym tekście będzie świat późnych dzieł Luchina Viscontiego – *Lamparta* (1963), *Śmierci w Wenecji* (1971) i *Portretu rodzinnego we wnętrzu* (1974). Reżyser tworzy w nich obrazy odchodzącego świata, formacji kulturowej, do której i on sam należy, kreując tym samym rodzaj portretów rodzinnych. Filmy Luchina Viscontiego, jak trafnie zauważa Alicja Helman, przypominają palimpsesty, skrywające wiele warstw, ale mogą być ujmowane także jako teksty kultury. Widz może z nich wyczytać różnego rodzaju kulturowe aluzje, inspiracje, odniesienia, składające się na filmowy świat wyobrażeń, który postaram się tutaj, przynajmniej w pewnym zakresie, zrekonstruować¹.

Luchino Visconti – arystokrata, sympatyk partii komunistycznej nazywany Czerwonym Księciem, hodowca koni, kolekcjoner dzieł sztuki, ale też miłośnik melodramatu, „piewca dekadencji, bard odchodzącego świata, wierzył w przyszłość i widział szansę moralnego odrodzenia ludzkości. Można pisać o nim, nieustannie lawirując wśród opozycji, które w harmonijny sposób jednoczyła twórczość”². Wprawdzie, jak dowodzą monografisci, między innymi Laurence Schifano³, twórczość Viscontiego nie była autobiograficzna, ale sam reżyser tak mówił, „czyż nie jest rzeczą normalną, że nasza wewnętrzna kultura pozostawia ślady na naszej twórczości, i czy to jest zbrodnią? Byłoby zadziwiające, gdyby było inaczej, gdybyśmy w twórczości nie zdradzali się z tym, co nam się podoba i z tym, co jest nam obrzydliwe”⁴. Także ukochana siostra Luchina Viscontiego – Uberta, dostrzegała

¹ A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Gdańsk 2001, s. 10.

² Tamże, s. 16.

³ L. Schifano, *Luchino Visconti. The Flames of Passion*, London 1990.

⁴ L. Coletti, *Wyznania Viscontiego*, „Forum” 1975, nr 6.

w filmach brata wiele elementów, motywów czy scen, które pamiętała z ich rodzinnego życia, a to potwierdza tezę, że możemy mówić o specyficznej formie autobiografizmu. Uberta wspominała na przykład piknik na trawie, który pojawił się w *Lamparcie*, czy celebrowanie posiłków przy rodzinnym stole – ten wątek znajdujemy we wszystkich trzech omawianych utworach. Na jeszcze jedną rzecz zwracała uwagę, a mianowicie na fakt, że ich życie rodzinne było oparte raczej na dziewiętnastowiecznej tradycji niż na wzorach, jakie niesły czasy współczesne⁵. Nie sposób więc pominąć w tych rozważaniach pewnych wątków biograficznych, które pozwolą nam zrozumieć światopogląd i cechy estetyki reżysera – Viscontiego. Urodzony w 1906 roku Luchino Visconti di Modrone (jego ojciec Giuseppe Visconti był hrabią Modrony) miał burzliwą młodość. Już jako dziecko uciekał wielokrotnie z domu i ze szkoły. „Miałem szesnaście lat, kiedy zerwałem po raz pierwszy więzy łączące mnie z domem. Uciekłem do Rzymu. Odszukał mnie tam ojciec i powiedział: Skoro tu jesteś, to zostań. Ale przynajmniej wykorzystaj to, obejrzyj zabytki. I natychmiast zaprowadził mnie do św. Piotra w Okowach i kazał mi podziwiać Mojżesza. Mój ojciec był zawsze wielkim entuzjastą kultury. Już jako dziecko przeczytałem całego Szekspira; umiałem go na pamięć. Prousta zacząłem czytać w 1921, 22 roku. Mój ojciec dał mi *W stronę Swanna* i opanowała mnie gorączka. Na tym poprzestałem. Na Prouście, Stendhalu, Balzaku...”⁶.

Już w pierwszym filmie Viscontiego, jakim było *Opętanie* (1943), rysują się zasadnicze motywy jego twórczości: motyw miłości i śmierci (Eros i Tanatos – wzajemne sprzężenie i ciągły konflikt), nostalgii za utraconym rajem przeszłości, motyw występnych, grzesznych namiętności, godzących w powszechnie akceptowane normy moralne i społeczne. Świat kreowany przez Viscontiego bliski jest widzeniu Charlesa Baudelaire’a, poety satanicznego i perwersyjnego. Jest równie zmysłowy i pełen mrocznych namiętności, podobnie amoralny w swej istocie. Cała twórczość Viscontiego jest właściwie dialogiem z tradycją europejskiej kultury XVIII, XIX i początków XX wieku. Są w niej obecne: estetyka Baudelaire’a i D’Annunzia, muzyka Wagnera, Mannowska dekadencja i Proustowska pogoń za czasem utraconym. To, co w przypadku innych artystów byłoby zapożyczeniem lub cytatem, u Viscon-

⁵ *Świadcstwa i opinie o Viscontim*, przeł. M. Łuszczynski, „Film na Świecie” 1977, nr 3–4.

⁶ L. Visconti, *Pragnę mieć styl, którego się prawie zupełnie się nie dostrzega*, „Film” 1963, nr 26.

tiego jest monologiem wewnętrznym. Jego filmy niewiele mają wspólnego ze współczesną rzeczywistością. Tworzą one historię, ale nie cywilizacji, lecz kultury. A właściwie historię jedynie pewnej formacji kulturowej, najbliższej twórcy *Lamparta*.

Bohaterowie *Lamparta*, *Śmierci w Wenecji* i *Portretu rodzinnego we wnętrzu* Viscontiego, podobnie jak ich twórca, są ukształtowani przez kulturę wysoką, wyrafinowaną i zazwyczaj uchylają się od bezpośrednich związków z teraźniejszością. Swoje spojrzenia kierują w przeszłość, w stronę dekadentyzmu, z jego spokojną kontemplacją nad pięknem, miłością, samotnością i śmiercią. Są anachroniczni i wprawdzie nie po ich stronie leżą racje historyczne, ale często jakby wbrew założeniom ideowym twórcy, mieszczą się racje estetyczno-moralne. Visconti w trzech omawianych filmach tworzy rodzaj rodzinnych portretów. Główni bohaterowie to ludzie u schyłku życia, można powiedzieć – starzy. Księcia Fabrizio Salinę (*Lampart*), Gustava von Aschenbach (*Śmierć w Wenecji*) i Profesora (*Portret rodzinny we wnętrzu*) łączy jednak coś więcej, rodzaj duchowego pokrewieństwa. Warto zaznaczyć, że w dwóch filmach – w *Lamparcie* i *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* główny bohater był grany przez tego samego aktora – Burta Lancastera. Natomiast Profesora Gustava von Aschenbach w *Śmierci w Wenecji* zagrał Dirk Bogarde. Motywowi starca przeciwstawiony jest motyw młodzieńca: Tancredi Falconeri (*Lampart*), Tadzio (*Śmierć w Wenecji*), Konrad (*Portret rodzinny we wnętrzu*), z których każdy pełni funkcję swego rodzaju łącznika między „starym” i „nowym” światem. Wszystkie filmy zbudowane są na zasadzie różnego rodzaju opozycji, jakie tworzą: kultura – natura, kultura – cywilizacja, stare – nowe. Spróbujmy więc zrekonstruować Viscontinowskie „portrety rodzinne”, zastrzegając przy tym, że będzie to jedynie zasygnalizowanie problemu i szkic do szerszych rozważań.

U podłoża realizacji *Lamparta* znajduje się fascynacja Luchina Viscontiego współczesną, powstałą w latach 1955–1956, bestsellerową powieścią potomka starego arystokratycznego, sycylijskiego rodu, Giuseppe Tomasi di Lampedusy. Krytyka dostrzegła w tym niejako naturalne porozumienie dwóch twórców tego samego pokolenia, arystokratów, których łączyła podobna wizja historii Włoch i świadomość dziejów własnej klasy⁷. *Lampart* Viscontiego jest filmem o wygasającej namiętności, ale przede wszystkim o zmierzchu arystokracji jako formacji kulturowej, ukazany poprzez

⁷ Por. A. Helman, dz. cyt., s. 169.

pryzmat zmierzchu głównego bohatera. Książę don Fabrizio Salina ma czterdzieści siedem lat, z dzisiejszej perspektywy nie jest więc człowiekiem starym, ale w czasie, gdy toczy się akcja filmu, czyli w latach 1860–1862, znajdował się już w fazie życia, kiedy nadchodzi starość, a świat wokół staje się coraz bardziej obcy. Perspektywa zmierzchu ma też wymiar szerszy, kulturowy, dotyczy końca pewnej epoki. Książę kocha swój arystokratyczny świat, pełen dobroci, szlachetności i piękna, ale zdaje sobie sprawę z nieuchronności jego zagłady. Tłem opowiadanej historii rodziny księcia Saliny jest Sycylia czasów Risorgimento, chociaż wypadki historyczne nie należą bezpośrednio do warstwy przedstawionej, natomiast są przedmiotem refleksji bohaterów. Książę dowiaduje się o wyładowaniu wojsk Garibaldiego na Sycylii z gazety, ale to nie zmienia jego planów i wraz z rodziną udaje się do swojej letniej posiadłości w Donnafugata. Książę Salina na początku opowiadanej historii jawi się nam jako dumny arystokrata, przekonany o słuszności swoich racji i nieco despotyczny ojciec rodziny. Podkreśla to także sposób filmowania, przeważają plany ogólne, a kamera pokazuje bohatera z dołu w celu nadania majestatyczności postaci. Książę don Fabrizio Salina, który wcześniej nagiął świat do swoich ideałów, coraz bardziej jest świadom, że już nie jest w stanie tego dokonać. Przyczyną jego niemocy jest szlachectwo, które uczyniło zeń konesera martwego piękna. Z nostalgią wspomina stary porządek, ale ma świadomość, że zmiany są nieuchronne. Jest w tym pewien paradoks, który zawiera motto cytowane w czołówce filmu, a później powtarzane przez różne osoby: „Trzeba było coś zmienić, aby wszystko pozostało jak dawniej”. Jedyńą jego nadzieją pozostaje Tancredi Falconeri – siostrzeniec, którego Książę uważa za spadkobiercę swoich myśli i przekonań i traktuje niemalże jak syna. Uwaga Viscontiego jest skoncentrowana na postaciach tych dwóch głównych protagonistów: starego księcia, który dostrzega nieuchronność zmian i nawet je popiera (głosuje w plebiscycie za zjednoczeniem Włoch), ale sam należy już do minionego świata i człowieka nowych czasów – jego młodego siostrzeńca. Nadchodząca epoka liberalizmu politycznego potwierdza tezę o krążeniu elit, którą dosyć cynicznie wyraża Tancredi, wypowiadając znaną już widzowi maksymę: „Jeżeli chcemy, by wszystko pozostało tak, jak jest, wszystko musi się zmienić”. Tancredi świetnie wpasowuje się w nowy porządek klasowy, robi polityczną karierę, i zdaje się nie rozumieć rozterek Księcia. Kompleks inności, jakim jest szlachectwo w przypadku Księcia, nie wycisnął na nim swojego piętna. Książę Salina w rozmowie z przedstawicielem nowego rządu, który proponuje mu godność Senatora w Turynie, odmawia, a później, gdy zostaje sam,

wyraża całą swoją historiozofię: „To wszystko nie powinno trwać, a jednak trwać będzie zawsze; oczywiście w ludzkim pojęciu »zawsze« – wiek, dwa, a potem będzie inaczej, ale gorzej. My byliśmy Lampartami i Lwami, zastąpią nas szakale i hieny; i wszyscy: lamparty, szakale i hieny, będziemy się uważali w dalszym ciągu za sól ziemi”⁸.

Wraz z postępującym starzeniem się bohatera reżyser rozwija opowieść o umieraniu starej, arystokratycznej Sycylii. Ów proces umierania rozwija się na kilku płaszczyznach – materialnej, psychicznej, intelektualnej. Najłatwiejsza do zauważenia jest materialna ruina tego świata, widoczna chociażby w postępującym procesie niszczenia pięknej barokowej architektury. Doskonałym tego przykładem jest wędrowka Tancreda i jego narzeczonej Angeliki po pustych, zniszczonych salach pałacu w Donnafugata. Jest to obraz świata obróconego ku przeszłości i bezwiednie schodzącego z historycznej sceny. Przewodnikiem po nim staje się we wspaniałej, widowiskowej scenie balu, który został sfilmowany w pałacu Gangi w Palermo, księżę Salina. Od tego momentu cała filmowa rzeczywistość staje się autokontemplacją Księcia, historią tego, co umiera w nim i razem z nim. A umierania nie sposób inaczej opisać – niż poprzez bezruch i monotonię. Ruchy kamery stają się coraz wolniejsze, kadry coraz bardziej statyczne, księżę Salina jest coraz częściej pokazywany w zbliżeniach. Ma minę człowieka stroskanego i pochłoniętego własnymi przeżyciami. Obserwuje i przeżywa jak Proustowski Marcel. Jest znużony, odkrywa nietrwałość wszystkiego, co go otacza. Pozostaje tylko niszczące działanie czasu. A czasu nie da się zatrzymać, wszystko jest przemijające, a przemijanie to umieranie piękna, szlachetności i dobra. Wyboru nie ma i nigdy właściwie nie było. Bohaterowie są zdeterminowani przez los. Księżę Salina myśli o śmierci. Właściwie jej pragnie. W życiu osiągnął już wszystko, niczego nie oczekuje. Spogląda w lustro i widzi twarz starego zmęczonego człowieka.

Czas, który nadchodzi, ma w sobie coś z apokalipsy. Zmierzch epoki „lampartów” był kresem człowieczeństwa także dla Viscontiego, który należał do owego ginącego świata ludzkich wartości. Był on bez wątplenia dekadentem – z pochodzenia i przekonań. Podkreślał to także w swoich wypowiedziach. „Nazywają mnie często dekadentem. Mam o dekadencji bardzo pozytywne zdanie, jestem nią przesiąknięty jak na przykład Tomasz Mann.

⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Lampart*, przeł. Z. Ernstowa, Warszawa 1988, s. 242.

Mann był dekadentem kultury germańskiej, ja – kultury włoskiej⁹. Bardzo bliska estetyce Viscontiego była twórczość Tomasza Manna. Sensualny i naskórkowy dekadentyzm twórcy *Lamparta* nasycił on głębią i wieloznacznością Nietzschego i Schopenhauera. Najgłębszym wyrazem owej pasji były, obok adaptacji *Śmierci w Wenecji*, germańskie sagi *Zmierzch bogów* (1969) i *Ludwig* (1973). Literacka *Śmierć w Wenecji* była rodzajem zapisu doświadczeń z podróży, jaką odbył w 1911 roku młody wówczas Tomasz Mann. Dla Viscontiego świat noweli to czas miniony, który mógł się kojarzyć ze wspomnieniami z dzieciństwa. Natomiast w czasie, gdy realizował filmową wersję *Śmierci w Wenecji*, miał 64 lata i była to perspektywa bliska punktowi widzenia głównego bohatera.

Śmierć jest ostatecznym sensem życia, jest naturalnym kierunkiem, w którym dążą biologicznie a także psychicznie bohaterowie trzech omawianych filmów Viscontiego. Gustaw von Aschenbach, bohater *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna – w noweli pisarz, w filmie kompozytor bliski Gustawowi Mahlerowi, przeżywa kryzys twórczy i przyjeżdża do Wenecji, aby odpocząć. Grand Hotel des Bains – azyl XIX-wiecznej elegancji, zdaje się być wymarzoną do tego miejscem – to ostatnia flanka ginącej kultury, gdzie nie dociera pospolitość i wulgarność otaczającego świata. Symbolizuje ją przytulny pokój z widokiem na morze i eleganckimi meblami z wiśniowego drzewa, usługą obsługą a także wytworne towarzystwo, które poznamy razem z Profesorem, gdy siedzi on w hotelowym hallu w oczekiwaniu na obiad. Wówczas to kamera wolno, niemal majestatycznie panoramuje hotelowych gości i w pewnym momencie zatrzymuje się na pięknym, kilkunastoletnim chłopcu, którego zauważa także Gustaw von Aschenbach. Od tego momentu to on staje się niejako dysponentem widzenia kamery, która podąża śladem jego rosnącej fascynacji Tadzkiem, chłopcem z polskiej rodziny. Wszystkie myśli i czyny Profesora zostają podporządkowane jednemu celowi – możliwości widywania chłopca. Rozpoczyna się historia człowieka, który pokochał „boga”, ale miłość stała się zmysłową namiętnością. Sokrates – Aschenbach do Fajdrosa – Tadzia: „Gdyż trzeba ci wiedzieć, że my poeci, nie możemy iść drogą piękna, żeby nie przyłączył się Eros i nie narzucił się na przewodnika, bo choćbyśmy byli nawet bohaterami na swój sposób i dzielnymi wojownikami, to jesteśmy jak kobiety, gdyż namiętność jest naszym wywyższeniem i naszą tęsknotą musi pozostać miłość – to jest nasza

⁹ L. Coletti, *Wyznania Viscontiego*, „Forum” 1975, nr 6.

rozkosz i nasza hańba. Widzisz więc teraz, że my poeci nie możemy być mądrzy ani godni, że z konieczności schodzimy na manowce, z konieczności musimy być rozpustnikami i awanturnikami uczucia”¹⁰.

Profesorowi pozostaje jedynie pogoń za Pięknem (Tadzio) i oczekiwanie na śmierć. A Śmierć i Piękno, które stają się ideowym bohaterem filmu, to dwie postaci dekadentyzmu postromantycznego. Aschenbach jak bohater romantyczny kocha cierpienie. Tym bardziej kocha, im bardziej cierpi. A zbliżanie się śmierci stanowi bodziec dla zmysłowości. Erotyka budzi instynkt życia i przeciwstawia instynktowi śmierci. Miłość Aschenbacha do Tadzia jest miłością platońską, to znaczy związaną z pięknem, które jest dla Platona tożsame z ideą doskonałości. Jak starożytni Grecy Profesor identyfikuje piękno i dobro, następuje splatanie się kryteriów estetycznych z etycznymi. Podkreśla to również sposób filmowania Tadzia. Ucieleśnia on życie, młodość, piękno, wszystko to, czego Profesorowi brakuje, i każe wątpić w sens jego dotychczasowych wyborów, ale jest także aniołem zagłady, symbolem witalności natury urzekającej i niszczącej zarazem. Aschenbach jest zauroczony chłopcem, a jego desperacka pogoń za młodością otwiera jego „byt ku śmierci”. Dramat Aschenbacha rodzi się z kulturowych zakazów i nakazów jego mieszczańskiego świata. W ten sposób kultura staje się dla Profesora źródłem cierpienia. Ale jednocześnie następuje proces odwrotny – natura – choroba panująca w mieście (azjatycka cholera) niszczy ludzką kulturę, jak spokojne wody laguny, które ciągle niszczą architekturę wenecką. Istnieje więc konflikt kultura – natura, który jest podłożem dramatu zakochanego artysty. Wraz z rozwojem wydarzeń następuje zwalnianie tempa akcji, kondensowanie życia postaci w zatrzymanych gestach. Swoistym mistrzostwem jest ostatnia scena, gdy na opustoszałej plaży przy dźwiękach kołysanki Mussorgskiego, którą śpiewa Masha Predit, na leżaku, samotnie umiera Gustaw von Aschenbach – dekadent, który, jak jego schyłkowa kultura, nie stworzył wielkich dzieł. Umiera, widząc Tadzia wchodzącego w morze z ręką wyciągniętą do przodu – w postawie przypominającej rzeźbę Donatella – Dawid. Jest to także film o niemocy twórczej artysty.

Świat kreowany przez Viscontiego obserwujemy zazwyczaj przez pryzmat kultury, jest to ewidentna metoda, stosowana we wszystkich omawianych filmach. *Portret rodzinny we wnętrzu*, który reżyser realizował mając

¹⁰ T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, w: *Wybór nowel i esejów*, przeł. N. Hansza, Wrocław 1975, s. 272.

szesćdziesiąt osiem lat i będąc człowiekiem schorowanym, stanowi kwintesencję, a zarazem swego rodzaju podsumowanie rozważań Viscontiego o życiu. Jest to film współczesny, którego akcja dzieje się w Rzymie na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Główny bohater – Profesor, którego nazwiska nawet nie znamy, co wskazuje na rodzaj uogólnienia, załamał się, gdy zrozumiał, że cywilizacja przemysłowa niszczy owo najbardziej ludzkie dążenie do odnalezienia pełni, do realizacji wartości absolutnych, a nauka, którą uprawiał nie może być neutralna. Minęły już czasy „lampartów”, nadeszła epoka „hien i szakali”. Jest to epoka ludzi przeciętnych, gdy, jak pisał Erich Fromm – kulturowe „być” zostało zastąpione przez dorobkiewiczowskie „mieć”. Postanowił wówczas odgrodzić się od świata i ludzi, aby poświęcić się sztuce. Zbierając stare obrazy, miał nadzieję odzyskać wewnętrzny ład i harmonię. Za grubymi murami swego rzymskiego pałacu, otoczony dziełami starych mistrzów, książkami, zasłuchany w muzykę klasyczną, wydaje się szczęśliwy, do czasu, gdy nieopatrznie zgadza się wynająć mieszkanie na górze, a nowi sąsiedzi gwałtownie zakłócają jego sposób życia. Są wulgarni i cyniczni, a oprócz tego niebezpieczni, ale są po prostu ludzcy i Profesor nie potrafi się im oprzeć. Na progu śmierci opuszcza swoją wieżę z kości słoniowej i powraca do życia, z jego problemami i konfliktami. Niedoskonalali ludzie niosą ze sobą wszystko to, czego nie mogą dostarczyć ich nawet doskonałe dzieła – radość i cierpienie. Powoli Profesor zaczyna im ulegać, a wówczas namiętność do dzieł sztuki przeradza się w namiętność do Konrada, młodego i przystojnego kochanka i utrzymanka hrabiny Brumonti, która to właśnie jemu wynajęła u Profesora mieszkanie. Jest to jednocześnie zachwyt estety nad pięknem czysto fizycznym a także, a może nawet bardziej, pociąg duchowy zrodzony z tęsknoty za synem, za spadkobiercą idei, wiedzy i życiowego dorobku. Ów kompleks króla Lira, kompleks ojca poświęcającego wszystko niewdzięcznym i zabijającym go w końcu dzieciom, rodzi się u Profesora powoli i stanowi chyba najciekawszy motyw filmu. Spozstrzega on nagle, że jego egzystencja jest niepełna i nieautentyczna. Tak jak w *Śmierci w Wenecji*, zdradzając ducha profesor Aschenbach ulega namiętności, tak tu Profesor ulega swoim lokatorom, wciągając się w ich życie. Jest to przeciwstawienie kultury, opartej na świadomym gromadzeniu dorobku tradycji artystycznej – żądzy posiadania i kultowi pieniądza. Obraz rodziny Brumontich namalowany przez Viscontiego to świat upadku i wtórnego barbarzyństwa, w którym jedynymi dostępnymi doznaniem są przeżycia erotyczne. Natomiast obraz życia Profesora to świat wyrafinowanej kultury – szlachetny, lecz martwy i dlatego skazany na zagładę. Profesor

może wybierać między złem relatywnym a złem nieuchronnym, a więc właściwie wyboru nie ma. Kryje się za tym wewnętrzny imperatyw włączenia się do życia, a nie ucieczki przed nim, potrzeba odzyskania poczucia ludzkiej wspólnoty, nawet za cenę utraty własnej osobowości. I w tym sensie jest to optymistyczne – jest to historia o czasie odnalezionym, o wartościach odnalezionych u progu śmierci.

Bohater, który w *Lamparcie* i *Śmierci w Wenecji* wkracza na „samotniczy margines”, w *Portrecie rodzinnym we wnętrzu* powraca do życia, do ludzi, bo prawdziwe życie to nie samotność, lecz miłość udzielana innym – zdawał się mówić przykuty do wózka inwalidzkiego reżyser. Za bogactwem fabuły i ludzkich charakterów ukrywa się tylko jeden powtarzający się wątek sytuacyjny: wątek starca, który stoi na drodze miłości, wątek miłości niezrealizowanej, snu o miłości, która się nigdy nie spełni. Visconti należał do pokolenia Profesora z *Portretu rodzinnego we wnętrzu*, które wchodziło w dorosłe życie w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, pokolenia, które nie odnalazło równowagi między moralnością a polityką. Próbował więc dać ludziom przynajmniej obraz czasów prawdziwych ludzkich wartości (*Lampart*). Jego bohaterowie są dla niego samego „pokuszeniem”, co podkreśla nawet sposób filmowania. Są to postaci skomplikowane, świadome samych siebie, ale niezdolne przeciwstawić się własnym namiętnościom, zawsze gotowe do śmiertelnych zmagania, pogrążone w zwątpieniach i szaleństwach. A poza tym don Fabrizio Salina (*Lampart*), Gustaw von Aschenbach (*Śmierć w Wenecji*) i Profesor z *Portretu rodzinnego we wnętrzu* to postaci wyjątkowe w dziedzinie sztuki, jak i sam ich twórca.