



Burt Lancaster in *Il Gattopardo*

finanziare il film con svariati milioni di dollari a condizione, però, che ci fosse una star americana. A Visconti piaceva Nikolaj Čerkasov, l'attore che aveva fatto Aleksandr Nevskij e Ivan Groznyj (Ivan il terribile) con Ejzenštejn, ma era andato in Russia a conoscerlo e aveva scoperto che era molto anziano, troppo anziano. Poi mi dissero che contattarono Laurence Olivier, ma su di lui c'erano problemi, qualcuno pensava che nonostante il suo grande talento non fosse il nome giusto dal punto di vista del box office, e queste considerazioni al cinema purtroppo hanno un peso. Alla fine scelsero me e la Fox contribuì al budget con tre milioni di dollari. Così, finalmente, andai a conoscere Visconti e pian piano cominciai a scoprire diverse cose divertenti. L'unico motivo per cui Visconti non era del tutto contrario alla mia scelta era il fatto che il principe, nel romanzo, è descritto come una specie di gigante, alto, biondo e con gli occhi azzurri. Per cui, almeno fisicamente, andavo bene per il ruolo. Però quando gli fecero il mio nome per la prima volta – me l'ha raccontato lui, più tardi – la sua reazione fu: «O mio Dio, no! Un cowboy, un gangster, terribile». Poi però vide Judgment at Nuremberg e non gli dispiacque il lavoro che avevo fatto in quel film. Poi vide anche Birdman of Alcatraz e cominciò a dire: sì, forse... Comunque, andai a Roma, e Visconti mi disse: ora andiamo in Sicilia e vedrai che i gattopardi là ci sono ancora, sono nascosti, a riposo, ma ci sono.

Andammo in Sicilia e lui mi prese letteralmente per mano, guidandomi nel labirinto di questa aristocrazia locale, nella vita sociale di queste persone; io, dal canto mio, cercavo di assorbire tutto quello che potevo, di capire le sfumature di questo particolare ambiente, di "rubare" tutto quello che mi sarebbe poi servito per interpretare il personaggio. Ricordo una scena in cui dovevo semplicemente prendere qualcosa da un cassetto; il cassetto era pieno di vestiti stupendi fatti apposta per me, e ricordo che chiesi a Rotunno, il direttore della fotografia, se quelle cose si sarebbero viste nell'inquadratura. Lui mi disse di no, e io chiesi: «Beh, perché allora il cassetto dev'essere pieno?». E Visconti mi disse: «Perché quelle cose sono tue, le devi vedere, toccare, sentire. Sono parte di te. Devi impossessarti di tutte le stanze, sentirle come tue». Osservavo tutti i bellissimi oggetti che stavano sui tavoli, ne ero quasi intimorito e Visconti mi diceva: «Non farci nemmeno caso, sono tue. Tu sei Dio: è quello il senso del personaggio. Altri potranno dire: guarda che bel vaso, guarda quel busto greco che meraviglia, ma tu non ci presti attenzione, sono tue da secoli, appartengono alla tua famiglia da sempre. Questa è la tua vita: non ti stupisci di queste ricchezze, le accetti come una cosa assolutamente normale». Visconti era un uomo straordinariamente sensibile: lavorando con lui sentivo che stavo pian piano diventando una specie di gattopardo. A lui questo andava benissimo. Quando



Gruppo di famiglia in un interno

finimmo il film, tutti giudicarono il mio lavoro abbastanza positivamente: io ero convinto che fosse la cosa più bella che avessi mai fatto, perché mi ero avventurato in territori sconosciuti, sia come attore sia come persona. Ricordo il film con grande affetto. Il lavoro con Visconti è uno dei tesori della mia vita.

È vero che inizialmente Visconti ti teneva a distanza, non ti dava molte indicazioni di regia?

Ci sono stati solo due momenti in cui Visconti mi ha veramente "diretto", dandomi indicazioni precise. Il primo, fu nella scena in cui il principe saluta Tancredi, il suo nipote prediletto, con il quale però è molto arrabbiato perché ha deciso di schierarsi con Garibaldi tradendo per così dire la sua classe, il suo mondo. Il principe non ha una grande stima della propria classe, non pensa siano né particolarmente intelligenti né socialmente utili, è consapevole che i loro giorni stanno per finire, ma prova nei loro confronti una sorta di lealtà, e pensa che la lealtà sia un sentimento importante. È arrabbiato con Tancredi anche perché il ragazzo la prende alla leggera, ride, dà un bacio alla madre e dice «va bene zio, devo andare». Il principe lo saluta in modo rude, ma è anche commosso dalla situazione. Giriama la scena e Visconti mi dice: «No, non va bene, portatemi il libro»; e mi legge la frase del romanzo dove Lampedusa scrive che al principe, mentre saluta il nipote, si stringe il cuore. È questo che voglio vedere, mi dice. Quando un attore si sente dire una cosa del genere, di esprimere un sentimento così intimo, è una sfida bellissima. Dissi a Visconti che capivo perfettamente cosa volesse, e in un certo senso l'avevo capito davvero. Rifeci la scena, lui disse che era perfetta. Il giorno dopo mi fece di nuovo i complimenti, mi disse che era molto contento e da lì in poi cominciammo ad avvicinarci sempre di più... L'altro momento, forse ancora più importante per il personaggio del principe, è la lunga scena del dialogo con Chevalley, l'uomo che viene a propormi di diventare senatore. Io rispondo che non posso, che anche se l'aristocrazia non mi entusiasma ho un senso di lealtà e di responsabilità nei suoi confronti, che non potrei far parte di questa nuova classe dirigente perché so che

saranno perfino peggiori di noi... e così via. Cominciammo a provare la scena di pomeriggio: io ormai mi sentivo "dentro" il personaggio, ero abbastanza sicuro di me stesso, ma all'improvviso Visconti diede lo stop e disse: «Oggi non giriamo, parliamo». Si sedette con me e mi parlò per due ore del mio personaggio, dandomi questo suggerimento: «Quando parli con quest'uomo - spiegò - devi essere mezzo addormentato. Lo ascolti, ma ogni tanto chiudi gli occhi, le sue parole ti irritano... sei un leone e sei infastidito dalle mosche che ti volano intorno alla testa. Vuoi solo liberartene». Io obiettai: «Il principe è comunque un gentiluomo, non è un comportamento maleducato?», «No - ribatté Visconti - non sei maleducato, sei solo annoiato. Mentre ascolti le sue parole devi anche pensare che Chevalley in fondo è ingenuo su alcuni aspetti pratici della vita, ma è fondamentalmente onesto, una persona perbene. E allora ritorna il tuo charme, la tua gentilezza, e gli parli sinceramente della Sicilia, di quello che significa, del mondo che sta cambiando, del passato della tua stirpe». Questa scena - conclude - è fondamentale per capire di che cosa parla davvero *Il Gattopardo*. Quelle due, tre ore passate a parlare con lui mi permisero di essere davvero consapevole di ciò che dovevo fare nella scena, e di quel che la scena significava. Non solo a livello intellettuale. Mi sentivo davvero quell'uomo. Ed è vero che quella scena è importantissima per capire l'essenza del personaggio del principe, e dell'intera storia.

Visconti vi dava solo indicazioni di questo tipo o talvolta recitava lui stesso le scene, mostrandovi come dovevate interpretarle?

No, quasi mai. Il metodo che hai appena descritto è una cosa molto pericolosa, a meno che il regista non sia lui stesso un attore: rischi di trasformare l'attore in un robot, come fosse teleguidato. Visconti non lo faceva con nessuno se non in certi momenti, quando gli sembrava che un attore o un'attrice fossero particolarmente bloccati e non riuscissero proprio a fare ciò che lui voleva. Allora glielo mostrava, diceva: «Voglio che fai così, che ti muovi così». Però, ripeto, è pericoloso: il segreto della direzione degli attori non è solo il casting, la scelta dell'attore giusto per un

determinato ruolo, ma anche lasciare che le persone “evolvano” dentro il ruolo, siano libere di essere se stesse mentre interpretano qualcun altro. Devi guidarli come un uomo che guida dei cavalli. Devi tenerli a bada, tirare le briglie, dir loro: è bello, ma è troppo, devi fare meno perché così “vedo l’attore”, e invece devo vedere il personaggio. Ma in generale Visconti diceva pochissime cose. D’altronde i bravi attori portano qualcosa di sé nel personaggio, fosse anche la semplice comprensione dei suoi sentimenti se non la capacità di elucubrare sulle sue motivazioni. Visconti riconosceva immediatamente questa capacità e l’aprezzava; dal canto loro gli attori dovevano essere sempre pronti, come atleti che si allennano a lungo per essere al meglio al momento della gara. Noi attori siamo persone dall’intelligenza scissa. Quando sei sul set, metà del tuo cervello entra in relazione con la gente, per cui chiacchieri del più e del meno, rilasci interviste a un giornalista o rifiuti di farlo (io di solito rifiuto!), ma l’altra metà del cervello è sempre sul lavoro, sulla scena che stai per fare, su come l’hai provata il giorno prima. Il lavoro è la tua amante: magari non stai a letto con lei ventiquattro ore su ventiquattro, ma è meglio che non ti allontani troppo, al massimo vai un attimo in bagno.

Trovasti forti differenze tra il metodo di lavoro americano e quello italiano? Anche per quanto concerne l’organizzazione del set? Per i nostri standard *Il Gattopardo* era un “filmone”, tu forse avevi una percezione diversa.

L’unica cosa che mi stupiva era il tempo che Visconti si prendeva per i dettagli, per le prove, la preparazione. Poi al momento di girare andava tutto veloce. Le troupe sono tutte uguali, se sono di livello: fra Italia e America non c’è differenza. Sanno cosa devono fare e lo fanno velocemente, sono professionisti e non c’è bisogno di dirgli nulla. La gente diceva che Visconti era lento. Secondo me non era lento per nulla: non ho mai visto nessuno lavorare così duro. Si prendeva tempo per preparare le cose, ma l’ho visto organizzare sul set una scena con sessanta, settanta persone – ciascuna delle quali aveva i suoi movimenti e le sue battute –, e farlo perfettamente in dieci minuti. Ho visto altri registi perdere una gior-

nata per organizzare una scena di massa. Lui era velocissimo: diceva a ciascuno, tu fai questo, tu fai quello, e tutto l’insieme era perfetto da subito. La scena trovava una consistenza nella quale tu, come personaggio, eri perfettamente a tuo agio. Io avevo la sensazione, quando arrivavo sul set, che tutto fosse sempre pronto. Certo, quel che richiedeva molto tempo era il piazzamento delle luci. La troupe di Rotunno era fantastica e Visconti era, fra tutti i registi con cui ho lavorato, quello che meglio sapeva alla perfezione cosa voleva vedere sullo schermo. Le prime stampe del film che ho visto, fatte alla Technicolor a Roma e successivamente a Londra, erano magnifiche, superiori a quelle americane. Avendo messo tutti quei soldi nel film, la Fox volle utilizzare i propri laboratori e il risultato fu un disastro, i colori vennero come lavati via. Gli esterni bruciati dal sole e gli interni ombrosi, scuri, che esprimevano il destino che incombeva sopra quel mondo... sto parlando della consapevolezza di un regista, di un artista che sa cosa vuole ottenere da un film e non si limita a dire: «Ok, mettiamo la macchina da presa qui, motore, azione, stop, via...». Ci sono registi di quel livello anche in America. Ford faceva western di una qualità visiva immensa e lavorava con fotografi di grande livello, Wyler non esitava a fare cinquanta ciak per ottenere qualcosa di straordinario e pazienza se gli attori impazzivano. Visconti era di quella categoria. Per esempio, un giorno fece una cosa sorprendente. Eravamo ad Ariccia, dentro palazzo Chigi, giravamo un interno che nella trama era ambientato a Donnafugata. Era una scena con Chevalley, nella camera c’era un caminetto acceso e le fiamme dovevano illuminare il mio volto mentre recitavo. La macchina da presa principale era su Chevalley mentre il controcampo su di me era fatto da un operatore con la Arriflex che stava davanti a me, abbastanza lontano, appoggiato al muro. Ma l’inquadratura non andava bene. Un regista normale cosa avrebbe fatto? Mi avrebbe chiesto di spostarmi appena un poco per ottenere l’inquadratura giusta. Ma Visconti non era un regista “normale”, e disse: «Facciamo un buco nel muro!». Era un muro di granito, in un palazzo antico. Portarono degli attrezzi e per due, tre ore lavorarono sul muro e ricava-



Burt Lancaster sul set di *Il Gattopardo*

rono una specie di nicchia in cui l'operatore poteva appoggiare la testa per arrivare a inquadrarmi come Visconti voleva. Gli chiesi se tutto ciò fosse davvero necessario. Mi disse di sì, la prospettiva per vedere ciò che voleva vedere nella stanza richiedeva che l'operatore mi inquadrasse in quel modo. Se fai una cosa del genere in un film americano, il boss dello Studio ti licenzia in tronco.

Facevate molti ciak?

No. Mai. Provava finché era soddisfatto. Ma spesso non così a lungo. Poi girava rapidamente e non scuipava pellicola. Girava con due, tre macchine da presa per coprire tutto. A me piaceva molto. Per un attore è fantastico, perché a volte ti capita di fare una cosa bellissima, te ne rendi conto e sai anche che sarà difficilissimo rifarla, e magari non eri inquadrato... ma col metodo di Visconti non accadeva mai.

Successivamente hai lavorato con Bernardo Bertolucci sul set di *Novecento*, una produzione altrettanto gigantesca. È stata un'esperienza simile?

Non direi. Erano due registi molto diversi. Con Visconti la sceneggiatura era abbastanza ferrea, c'erano pochi cambiamenti rispetto al copione. Piccole cose, nulla di fondamentale. In *Novecento* eravamo soliti, la sera, provare la scena del giorno dopo. In linea di massima è una buona idea. Però la mattina dopo arrivavamo per girare ed era cambiato tutto: nuova scena, nuove battute. Però devo dire: era sempre meglio rispetto alla sera prima. Bertolucci è un grande talento, ma Visconti aveva la capacità di far sentire gli attori, tutti gli attori, coinvolti in quello che succedeva sul set. Devo ammettere che, da questo punto di vista, con Bertolucci ho avuto qualche momento di difficoltà.

Torniamo al *Gattopardo*. In che lingua recitavano tutti gli altri attori sul set? Doveva essere una Babele... La cosa ti metteva in difficoltà?
Io recitavo in inglese. Paolo Stoppa si sforzava di recitare anche lui in inglese, non lo parlava molto bene ma ce la faceva. Claudia Cardinale stava tentando di diventare un'attrice internazionale e anche lei si sforzava con l'inglese.

Alain Delon era curioso: parlava inglese meglio di tutti gli altri, ma non era a suo agio con lo stile letterario dei dialoghi, e fui io stesso a suggerire a Visconti di farlo parlare in francese. Nel mio contratto era scritto che tutto il film dovesse essere girato in inglese, ma dissi a Visconti di non preoccuparsi e di fare come riteneva meglio. Così Delon parlava francese e io, che parlo un francese scolastico e comunque conoscevo bene il copione, capivo cosa diceva e reagivo nei tempi e nei modi giusti; e lo stesso faceva lui con me. In questo modo la recitazione di Delon è subito migliorata. Lui e la Cardinale parlavano in francese. Altri attori parlavano in italiano. Leslie

stanze occupandone solo cinque, non avevano più le terre e le ricchezze, ma si sentivano ancora la nobiltà più antica del mondo. Era come se dicessero: ma che cosa sono l'Inghilterra, la Francia, l'Italia? Noi siamo gli dei. Noi siamo i gattopardi. Con me furono molto gentili, ma sotto sotto chissà cosa pensavano di questo americano che veniva a interpretare uno di loro?

Quindi, a un certo punto, prendesti proprio Visconti come modello?

Sì, l'ho preso come modello senza nemmeno rendermene conto. Lui stesso sembrava un dio romano, per la voce, il fisico da giocatore di

«Visconti è stato il mio modello per il personaggio del principe. Lo osservavo, lo imitavo: è stato un viaggio in una cultura e in una classe sociale lontanissime dalla mia esperienza personale. Il professore di Gruppo di famiglia è stato molto più facile da afferrare. Provavo quello che provava lui, senza difficoltà. Anch'io sono un solitario».

French, l'attore che interpretava Chevalley, era inglese e quindi le lunghe scene fra me e lui non posero alcun problema. Visconti mi parlava attraverso l'interprete, con qualche parola inglese qua e là, ma si esprimeva benissimo anche a gesti e non ho mai avuto alcuna difficoltà nel capirlo.

Dicevi che Visconti ti portò a conoscere la nobiltà siciliana. Quei nobili furono in qualche misura dei modelli per la tua caratterizzazione del principe, o ti ispirasti piuttosto a Visconti stesso?

Per me Visconti "era" il principe. Sentivo che lo ammirava come uomo, come animale politico e sociale. Era un nobile come lui, erano figli dello stesso mondo. Però è anche vero che Visconti era un nobile dell'Italia del Nord e la cosa buffa, di cui mi resi conto quasi subito, è che i nobili siciliani lo guardavano un po' dall'alto in basso, come se lui non fosse in grado di capirli. Credo che intendesse questo, quando mi disse che in Sicilia i gattopardi c'erano ancora. Vivevano in palazzi di centocinquanta

football, la voce tonante quando qualcosa non andava. Non potevo diventare lui, ma cercavo di imitarlo. Ogni tanto aveva atteggiamenti proprio da aristocratico. Ricordo una volta a Ciminna, sul set che nella trama è Donnafugata: decise di non girare perché sui tetti c'erano ancora alcune antenne della tv. Non protestò, non diede in escandescenze, semplicemente incrociò le braccia e annunciò: «Oggi non giriamo». Gli proposi di girare qualcos'altro, per non perdere la giornata. Niente da fare. Mi rispose in inglese, usando una parola che in quella lingua suona abbastanza strana: «We must be intransigents!», disse. E poi aggiunse: «Così imparano, gliel'ho detto due settimane fa che dovevano togliere tutte le antenne dai tetti».

Dieci anni dopo *Il Gattopardo* ci fu l'esperienza di *Gruppo di famiglia* in un interno.

Ero a Roma e fu tua madre, Suso Cecchi d'Amico, a farmi sapere che voleva che andassi a trovarlo. Era già stato malato, era in carrozzella, stava piuttosto male. Negli anni ero

rimasto in contatto, appunto, con Suso e con Enrico Medioli, due sceneggiatori del *Gattopardo* che poi scrissero anche *Gruppo di famiglia*. Andai a casa sua e mi diede un copione da leggere, senza spiegarmi perché. Poi mi chiese cosa ne pensassi. Dissi che secondo me c'era qualche problema, ma che era interessante. Alla fine mi chiese se volevo fare il film. Era una storia in qualche misura autobiografica, rifletteva i suoi pensieri del momento sulla solitudine, sulla possibilità di amare, sull'incapacità di esprimere l'amore... una specie di riassunto della sua vita, la malattia, il senso di mortalità, la domanda su che tipo di persona avresti voluto essere nella vita... Luchino era arrivato al momento in cui rimani solo con te stesso, tutte le conquiste, i risultati, i film, i premi ti abbandonano. E voleva dire qualcosa sul problema della comunicazione fra l'Io e il mondo, attraverso il personaggio del professore americano che cerca una famiglia e ne trova una terribile, rozza, ignorante, arrogante. L'uomo li detesta ma è talmente solo che ha bisogno di loro, sono l'unica famiglia che ha e alla fine li ama. O si illude di amarli. Nel copione c'erano dei risvolti politici eccessivi, che secondo me distraevano dal nucleo della storia. In America oggi è una sorta di cult movie.

Quindi, secondo te, il professore del film è lo stesso Visconti?

Non conoscevo Luchino abbastanza intimamente per capire quanto il professore fosse effettivamente lui. Ma in buona misura sì, credo di sì. Per quanto mi riguarda, devo dire che mi sentivo molto più a mio agio nel ruolo del professore di quanto lo fossi stato, almeno all'inizio, in quello del principe. Il principe di Salina era un uomo di un'altra epoca, con esperienze di vita completamente diverse dalle mie. Io, Burt Lancaster, capivo il professore molto meglio. La solitudine, il distacco dal mondo, sono cose che ho provato: ho lavorato molto duramente per farmi coinvolgere maggiormente dalla vita, mi sono imposto di dedicarmi a, chiamiamole così, cause sociali delle quali sono profondamente convinto, ma arriva sempre il momento in cui sono felice di ritor-

nare nel mio guscio, di ritrovare me stesso. A volte mi sento a disagio nel mondo. Posso far finta, e a volte divento molto socievole, ma c'è una parte di me che mette un velo sul mondo, se ne distacca. Il professore è un po' così. Io vivo da solo. Ho una famiglia, voglio bene ai miei cari, sono sempre vicini a me... ma a me piace stare da solo. Al professore, forse, no: infatti si cerca una famiglia e li tiene con sé anche se sono dei mostri. Ma capisco molte cose della sua mentalità. Una volta entrato nel ruolo, è stato facile. Mi veniva spontaneo odiare quei ragazzi, il loro modo di comportarsi. Non mi sono mai dovuto sforzare di provare quel che il professore doveva provare.

Perché non ti piacevano i risvolti politici del film?

Ricordiamoci che il personaggio è americano. È un americano alla Henry James, si è imbevuto della cultura italiana, ma è pur sempre un americano. Secondo me la politica è lontana da lui, non gli interessa. Nel film si dice che durante la guerra ha nascosto dei partigiani, si è impegnato: era un antifascista, un liberale ma anche un uomo molto rigido nelle regole della vita. Per quello non può sopportare i ragazzi. Continuo a credere che la politica fosse una sorta di deviazione da ciò che il film voleva davvero dire. Credo che se Visconti avesse messo più di se stesso nel personaggio, sarebbe andato più in profondità. Ne parlai anche con Suso e con Medioli, ma mi dissero che c'erano aspetti della sua vita di cui Visconti non voleva parlare, e quindi non ne vorrei parlare nemmeno io.

Ci sono altri ruoli, nella filmografia di Visconti, che ti sarebbe piaciuto interpretare? Con lui avrei fatto qualunque cosa, ma non saprei immaginare un ruolo preciso... Luchino è stato un incontro fondamentale nella mia carriera. Ci siamo conosciuti bene, abbiamo avuto momenti di conflitto – accade con tutti – ma alla fine ci rispettavamo e ci piacevamo. Siamo nati entrambi il 2 novembre, per cui festeggiavamo il compleanno insieme: la ciliegina sulla torta. È stato fantastico conoscerlo.