

intervista a
Piero Tosi

Quando Azucena cuciva le camicie rosse

Caterina Cerra, Alessandra Costa

Piero Tosi, docente al Centro Sperimentale di Cinematografia, è tra i più noti costumisti del nostro cinema e ha ricevuto nel 2013 il premio Oscar, a coronamento di una straordinaria carriera. Una carriera che lo ha visto collaboratore di grandi autori, da Mauro Bolognini a Liliana Cavani, da Luigi Comencini a Gianni Amelio, da Mario Monicelli a Franco Zeffirelli, Pier Paolo Pasolini e soprattutto Luchino Visconti. Di Visconti firma tutti i capolavori, tra cui quello di cui va più fiero, *Il Gattopardo*. In occasione dei cinquant'anni del film, ne parliamo con lui.

Cominciamo dal principio, dall'opera da cui nasce il capolavoro viscontiano. Come è stato il tuo rapporto con il romanzo di Tomasi di Lampedusa?

Oggi non si ha la percezione di come è uscito *Il Gattopardo*, un romanzo rifiutato da tutti gli editori finché non fu scoperto da Giorgio Bassani. Venne dato alle stampe, uscì, ma non ebbe un successo immediato, prese piede a poco a poco, fu un passaparola. Ora è consacrato, ma allora ci furono tante discussioni tra detrattori ed estimatori. Avvenne lo stesso con *La storia* di Elsa Morante: opere osannate e rifiutate. Oggi non se ne discute più: *Il Gattopardo* è un capolavoro. Stop. Quando lo lessi ne rimasi veramente affascinato: è un romanzo non solo d'ambiente ma anche di contenuto. È davvero un grande romanzo storico.

Da lettore, immagini subito come le parole diventeranno cinema? Leggendo *Il Gattopardo* hai subito creato nella tua immaginazione le scene del film?

Certo che immagino! Immagino anche di più di quello che poi riesco a realizzare. È quello il dolore, ciò che resta per strada, che hai mancato e di cui ti accorgi quando vedi il film finito. Leggendo le pagine di Tomasi di Lampedusa ho avuto un'impressione mia, privata, legata a quelle parole, a quelle descrizioni, ma anche alla *Storia* e ad altri libri. Dal punto di vista dei costumi ci sono alcune frotte nel romanzo. Ad esempio, è descritto l'ingresso di Claudia al ballo con un abito rosa e dei

guanti lunghi che a quell'epoca non si usavano affatto: i guanti lunghi tornano in auge verso il 1870 per essere trionfanti nel 1890, ma nel '60 i guanti arrivano solo al polso. Piccole sviste, che però non hanno molta importanza, nulla tolgono alla bellezza del romanzo...

E poi inizia il lavoro. La produzione del film di Visconti fu una produzione ricca e complessa...

Vennero preventivati quasi due miliardi di lire. Cifra iperbolica per allora. Soprattutto considerando che la Titanus aveva già speso una somma enorme per *Sodoma e Gomorra...* Lombardo, abituato a fare incassi con film mediocri, popolari, si circondò, dopo il successo di *Rocco e i suoi fratelli*, di intellettuali. La passione per *Il Gattopardo* fu sua, suo il progetto. Pensò da principio a Ettore Giannini, ma la sceneggiatura non gli piacque, e iniziarono delle schermaglie: gli tolse il film e lo propose a Visconti. Luchino si fece degli scrupoli, ma era un'occasione ghiotta! Chiese a Lombardo di curare e risolvere i rapporti con Giannini. Gli disse: «Quando tutto è chiaro, io accetto volentieri».

Tanti gli aneddoti relativi alla lavorazione, soprattutto legati alla cura, quasi l'ossessione, del particolare. Quanto è vero e quanto è leggenda?

Tanta è leggenda. Come diceva Louis Jovet: «Un fazzoletto di pizzo non può essere di carta». Può però essere di un pizzo qualsiasi...



Alain Delon, Mario Girotti, Giuliano Gemma in *Il Gattopardo*



Alain Delon, Claudia Cardinale in *Il Gattopardo*



Piero Tosi con Claudia Cardinale sul set di *Il Gattopardo*

Certo, ci fu un'attenzione particolare, anche perché Visconti conosceva perfettamente quel mondo, lo aveva vissuto o orecchiato attraverso la madre e la nonna. Nei primi anni del '900 erano ancora vive tutte quelle tradizioni: come ci si veste di mattina e di pomeriggio, come si va a teatro o a un ballo... Era un'educazione alla vita.

Ma negli armadi c'era davvero la biancheria? Le giubbe dei garibaldini erano lavate nel tè?

Quando il principe prende una camicia, s'intravedono nel cassetto aperto altre camicie piegate. Per il resto... Visconti era attento, ma non era mica uno sprovveduto! E non è affatto vero che le camicie fossero cifrate e di seta, come hanno scritto in molti. Non si inamida la seta! Erano camicie bianche di cotone e senza cifre. L'unica cifra che ho fatto è sulla camicia rossa di Delon, per sottolineare la snobberia di un finto garibaldino. Ne ho lette di frottole... Come sulla battaglia. Ricordo bene come lavorammo per quella scena. Il film era in sospenso da quasi due anni. Si parte, non si parte... La Titanus, come dicevo, dopo *Sodoma e Gomorra* era con le borse asciutte. Avevo a disposizione uno studio (l'unica volta!) in via Margutta; con due assistenti avevo fatto delle ricerche, radunato tutti i documenti possibili e immaginabili, ma il film non partiva mai.

Improvvisamente arriva la notizia dell'inizio delle riprese, con soli venticinque giorni di

preavviso, e si comincia proprio dalla battaglia! Il cinema è fatto di questo... Con la sartoria Safas ci siamo quindi organizzati per comprare della lanetta che abbiamo tinto con varie tonalità di rosso, messa in varichina, lavorata e invecchiata; poi una bellissima signorina romana, Azucena, lavorando dalla mattina alla sera con l'aiuto di altre sarte, ha cucito tutte le camicie e le giacche.

A questo proposito, quali problemi pone predisporre una scena di massa? Per la battaglia, i garibaldini dovevano certamente essere vestiti tutti uguali, ma al contempo andavano differenziati fra loro...

Certo, era importante differenziare i singoli nella scena di massa. Anche perché non erano uniformi regolari: le camicie rosse dei garibaldini erano fatte in casa. Alcuni ricchi si saranno fatti fare la camicia rossa dal camiciario di categoria, ma per lo più erano tagliate e cucite dalle mamme o dalle sorelle, avevano varie forme e varie tonalità. Fogge diverse che io avevo trovato al Museo del Risorgimento a Palermo, dove sono conservate tante camicie e perfino un paio di pantaloni appartenuti a Garibaldi, azzurro carta da zucchero e modello jeans. Sì! Veri e propri jeans: il tessuto, il taglio e la gamba modellata dei jeans. D'altronde il tessuto dei jeans è nato a Genova, dove gli americani lo compravano perché era perfetto per le tute da lavoro, e già nel '700 ci sono pantaloni di jeans. Insomma, il museo mi diede la possibilità di fare un modello, un cartone, sul pantalone di Garibaldi e con questo ho realizzato tutti i pantaloni degli ufficiali, che si suppone fossero più ricchi dei picciotti o degli altri garibaldini. Non ho avuto certo il tempo di metterli sotto terra per invecchiarli, come raccontano certe leggende... In venticinque giorni ho completato la scena della battaglia, con costumi tutti completamente nuovi, perfino quelli delle donne del popolo, e, insieme, anche la scena del rosario. Poi su e giù, Palermo-Roma Roma-Palermo, per mandare avanti la baracca...

Chi ti aiutava nel lavoro? Chi erano le tue assistenti?

Con me lavoravano Vera Marzot, che aveva già un po' di esperienza, e Bice Brichetto, una

ragazza milanese amica di Luchino, al suo primo lavoro per il cinema. Insomma, questo film l'ho fatto con una sola assistente, ma con due sarte geniali, grandi lavoratrici, intelligentissime, quelle di una volta! Anda Masseroni e Assunta. Una aveva cominciato da ragazza nel cinema muto. Poi, certo, c'era Azucena, la camiciaia. Mi sono servito della sua collaborazione per gran parte del mio lavoro, lavorava solo a casa sua, un'indipendente: tagliava il modello e poi in casa aveva delle lavoratrici che mandavano avanti la produzione. Il resto è stato fatto tutto dalla sartoria Safas. Oggi non si potrebbe fare neanche un terzo del lavoro realizzato da quella sartoria: si lavorava in un altro modo, c'era una grande passione e non c'erano orari, si lavorava giorno e notte per riuscire a finire in tempo. Il nostro lavoro è un'arte minore ma è comunque arte, e nel fare arte non devono esistere orari: perché quando ci si applica in certe cose si vivono momenti negativi e momenti felici, e quando arrivano questi ultimi non devi preoccuparti dell'orologio.

Come fonte per *Il Gattopardo* hai spesso parlato dei dagherrotipi d'epoca, perché quelli sono gli anni in cui comincia l'abitudine – soprattutto delle famiglie ricche – di farsi fotografare... Come li hai usati? Come hai affrontato la progettazione dei costumi?

Il dagherrotipo, stampato su vetro, nasce nel 1838 e ha un grande sviluppo negli anni '60 con Nadar a Parigi, e naturalmente esplode la moda di farsi fotografare, di avere un dagherrotipo prima, una fotografia di un grande fotografo poi: avere lo scatto di un fotografo professionista era come avere un dipinto di Degas! Per *Il Gattopardo* ho quindi raccolto molte immagini fotografiche sia del popolo sia dei signori, e su quelle ho cominciato a studiare e lavorare. Esistono anche dei bozzetti, che però non ho mai guardato né tanto meno usato, sono rimasti in una cartella: ho usato però tutti gli studi dei dettagli. Per me il costume si fa per gradi, sugli attori: non posso neanche pensare di realizzare un bozzetto, perché il bozzetto è concluso in sé, ed è sempre deludente. Bisogna mettere tutto in discussione fino alla fine e lavorare per gradi, andare avanti per gradi, anche nelle prove. Determinante innanzi tutto è la scelta della

stoffa e del colore. Nella fase di documentazione mi portavo la sera a letto la campionatura e rimanevo sveglio anche tutta la notte, pensavo e ripensavo, confrontavo i campioni, li accostavo, cambiando mille volte idea prima di riuscire a decidere. Anche la scena del ballo è stata pensata prendendo tutti i tasselli di stoffa dei diversi colori e studiandoli in relazione gli uni con gli altri, muovendo i colori come si sarebbero poi mossi nel salotto giallo, perché si creasse un'armonia. Scelta la stoffa, si deve rispettare il taglio, perché il taglio decide la forma, l'architettura di un vestito. Poi si lavora, sempre per gradi, con l'attore. Alla fine, completato il vestito, sei deluso. Ti domandi: «È tutto qui? Sono riuscito a dare un respiro che appartenga al personaggio?». La risposta è sempre: «No, non mi sembra affatto». E, quando la mattina all'alba sali in macchina per raggiungere il set, pensi che l'ultima speranza per dare carattere al personaggio sia il trucco e la pettinatura. È un'incognita fino alla fine, succede a tutti, non solo agli artigiani. È come per un pittore, un artista.

Hai usato altre fonti, ad esempio letterarie?

Certamente ci sono i ricordi delle letture di Balzac e Zola. Ad esempio, da Balzac, la descrizione di Lucien de Rubempré che in *Le illusioni perdute* arriva a Parigi dalla provincia. Quest'uomo giovane e bello va alla conquista di Parigi perché si è innamorato di una donna nobile, sposata, che è passata per caso nella sua cittadina di provincia. Viene a sapere di una prima a teatro, e decide di andare, sperando di incontrare l'amata. Rendendosi conto di non avere la mise giusta per l'occasione, si fa coraggio ed entra in una sartoria per acquistare una marsina: il sarto gli consiglia una stoffa verde e lui si fida. Va dal parrucchiere che gli fa il riccio, si veste, indossa le scarpe, sbagliate naturalmente, e agghindato come un santo portato in processione arriva a teatro. Lì vede la signora in un palco, ma vede anche che intorno a lui ci sono giovani con delle marsine nere un po' consunte, elegantissimi, che non hanno riccioli, non hanno nulla di quello che ha indossato lui... Questa è una lezione di costume!

A proposito del legame imprescindibile tra volto e costume, di cui hai più volte detto, e



Burt Lancaster in *Il Gattopardo*

del lavoro sugli attori, per *Il Gattopardo* hai potuto lavorare da subito sui volti giusti, o l'incertezza sul ruolo del principe fu una difficoltà? Visconti voleva Čerkasov, il sovietico di Aleksandr Nevskij... L'arrivo di Lancaster sconvolse in qualche misura il tuo lavoro? Come fu il rapporto con il divo americano?

Il volto è fondamentale. Il volto è il cinema. Fin dalla stesura della sceneggiatura, emerse il problema di trovare il principe di Salina. Da principio Visconti pensò a Laurence Olivier, ma era piccolo. Allora gli venne in mente di cercare l'interprete di Aleksandr Nevskij, Nikolaj Čerkasov, altissimo, con occhi lampeggianti, un'immagine favolosa a cui Visconti teneva molto. Ma in quel momento era impossibile avere notizie dalla Russia, neanche attraverso l'ambasciata, sapere se era vivo o morto, se era vecchio o giovane, com'era diventato... Dovette rinunciare. Burt Lancaster fu un'idea di Lombardo. Lo incontrò negli Stati Uniti, gli fece vedere *Rocco e i suoi fratelli* e gli disse che Visconti desiderava tanto averlo come protagonista. Tornato in Italia, raccontò a Visconti che Lancaster voleva assolutamente fare *Il Gattopardo*. Per carità! Luchino non era convinto. Onestamente tutti pensavamo che Lancaster non fosse l'ideale: l'avevamo visto bello, bellissimo, nei film di gangster e nei western, ma avevamo molte perplessità; un americano poi... Lombardo, comunque, organizzò un incontro tra Visconti e Lancaster a Roma. Prese un appartamento in un albergo e li chiuse dentro, lasciandoli ognuno convinto di essere stato scelto dall'altro. Lombardo aspettò fremente fuori dalla porta. Ne uscirono d'accordo! Quando ho visto arrivare Lancaster, ho detto immediatamente: «Ma è una meraviglia!». Una classe, un portamento... Mi sembrava vecchio, però. Ma va detto che io ero molto giovane... Ancora oggi, quando rivedo il film, sono colpito da quella bellezza. Il principe di Salina non può essere altri che lui! Non gli si può dare un altro volto. Ogni volta che entra in scena, c'è! E sbaraglia tutti. Dritto, mai ripiegato, non crolla mai dentro il vestito come succede a tanti attori che, non appena li vesti, si disciogliono... Era di una disciplina inverosimile, sempre al suo posto, silenzioso, il suo colletto non veniva mai sporcato dal cerone e i guanti li depositava la sera intatti. Ha fatto poi

un grande lavoro d'attore, la sua interpretazione è il risultato di un grandissimo impegno. All'inizio temeva di non essere all'altezza, si sentiva impreparato rispetto al personaggio del nobile siciliano, nonostante le rassicurazioni di Luchino («Sii naturale – gli diceva – se sbagli, ti correggo»). Si faceva molti scrupoli finché, il terzo giorno di riprese, mentre ero in camerino a mettergli a posto la cravatta, mi dice, in un italiano improbabile: «Ma sono veramente un cretino: io il Gattopardo ce l'ho davanti agli occhi! Non devo fare altro che guardare Visconti!». L'attenta osservazione di Lancaster e i suggerimenti di Luchino fanno sì che guardando il principe di Salina si intraveda lo stesso Visconti. Rivedere la sequenza del bagno, per me oggi, è rivivere gli incontri con lui la mattina nella sua casa in via Salaria. Ogni volta il cameriere mi faceva salire e io, aspettando nell'antibagno, distribuivo per terra i disegni e i primi documenti. Luchino usciva avvolto nell'accappatoio e ci passeggiava sopra, scrutandoli, fermandosi su alcuni, suggerendo indirizzi da approfondire, ricerche da proseguire su un certo clima, su determinate immagini... Contemporaneamente si vestiva e si dava il profumo. La stessa posa, gli stessi gesti del principe di Salina che, al cameriere che chiede quale abito desidera, risponde secco: «Ma Mimì! Un abito da pomeriggio!». Ogni volta che rivedo il film, Lancaster ingigantisce sempre di più. Lui non fa nulla, o pochissimo. Inquadrato in primo piano, il suo piglio e la sicurezza dello sguardo comunicano qualsiasi cosa. Si sente il lavoro interiore, arriva sullo schermo. E poi la gestualità che Visconti ha suggerito un po' a tutti, ma in particolare a Delon e a Lancaster, è straordinaria. Per esempio, un momento che mi colpisce sempre è quando Delon arriva vestito da ufficiale sabauda e porta l'anello: ha questo bauletto in mano, lo apre per indossare l'anello e, dopo averlo aperto, il bauletto lo butta via. È il gesto di un nobile, perché un borghese il bauletto lo tiene.

E con gli altri interpreti?

Il Gattopardo è un film fortunato, in cui veramente gli attori corrispondono ai personaggi, ed è raro che accada. Infatti, non sono dovuto ricorrere a trucchi eccessivi, li ho pettinati come pensavo, ma non c'è stato bisogno di

trasformarli. Più Stella di Rina Morelli non c'è nessuna. Di Paolo Stoppa non ne parliamo: è clamoroso. Claudia Cardinale aveva tutte le carte in regola: bellezza, giovinezza e qualcosa di sensuale, quasi volgare, che lasciava emergere davanti alla macchina da presa. Perché nella vita Claudia non era così, era una persona riservata, timida, quasi senza voce (forse il peso di dover tenere il figlio nascosto... un peso che gravava su di lei enormemente), ma al ciak, miracolosamente, diventava un'altra. Non fui d'accordo di schiarire i capelli di Lucilla Morlacchi, troppo rossastri, e forse, ripensandoci oggi, mi convince poco Giuliano Gemma in quel ruolo: uno che ha la mania del canto mi sarebbe piaciuto più ciiccio, come sono i cantanti, e meno bello.

Com'era il confronto creativo con Visconti?

Era inutile fare domande: non c'era possibilità di discussione. Luchino decideva tutto il primo giorno, aveva tutto chiaro in mente fin dall'inizio. Sapeva quello che voleva, come lo voleva, e non tornava indietro. Se una stoffa non era più disponibile del colore scelto, magari perché il film era stato rimandato ed erano passati mesi, lui comunque non sentiva ragioni: «Voglio quel colore, arrangiateli!». Era molto severo con tutti, non faceva distinzioni, e prima di tutto era implacabile con se stesso. Questo aggiungeva terrore, ma nello stesso tempo anche molta sicurezza. Ricordo quando, leggendo la sceneggiatura della *Caduta degli dei* in cui vi era ogni misfatto umano, rimasi interdetto dalla scena dell'incesto: perché anche l'incesto? Non osavo però chiedere. Una mattina all'alba, andando sul set in macchina con Luchino, eravamo noi soli e lui era di buon umore, come un serpente: lo mi esce fuori dalla bocca la faticosa domanda: «Ma è convinto veramente di fare anche l'incesto?». Ha fermato la macchina, mi ha guardato e ha detto solo: «Ma sei scemo?». La scena più bella del film è proprio quella, shakespeariana, con quell'urlo della madre, la mano che cerca i braccialetti perduti nel letto e li raccoglie in fretta: non si vede nulla ed è realizzata in pieno.

A proposito di scene memorabili, non possiamo non parlare della "scena dei morti", quando i nobili arrivano a Donnafugata ed entrano in chiesa tutti impolverati...

Quella scena Visconti l'ha girata di primo acchito, subito sul *Te Deum*. E poi l'abbiamo rigirata il giorno dopo perché ha voluto più lento il carrello in maniera che si godessero maggiormente i personaggi nel loro simulacro di morte: sembra la disposizione dei cadaveri dei cappuccini, e in quel momento, veramente, poteva anche finire il film. È tutto lì, in quella scena. Una scena che mi commuove molto, fin dall'inizio, con il bambino che muove l'incenso e che è una meraviglia... Ogni volta, a parlarne, piango. Il canto del *Te Deum* dà suggestione, certamente, ma c'è la stanchezza, c'è la polvere, c'è la morte... in ogni faccia, anche in quella della bambina piccola con la bocca aperta. L'altra scena per me irraggiungibile è la scena della biblioteca, con Lancaster, Delon e la Cardinale, in cui anche Delon è al massimo: suda, ha reazioni di piccola gelosia... Lì c'è tutta la debolezza che avrà Tancredi a Torino, mentre c'è tutta la forza di lei, la sua spudoratezza. Il rapporto tra i tre personaggi in questa scena è straordinario.

Com'è rivedere *Il Gattopardo* oggi?

I film risentono del tempo anche se li curi al massimo: la fotografia risente del tempo come le facce. Si segna tutto. Tutto invecchia. Eppure di questo film, a ogni visione, si scopre qualcosa di nuovo. L'ho rivisto da poco, al cinema, con alcune mie allieve, e mi ha fatto soprattutto piacere notare che i vestiti non saltano agli occhi. C'è il personaggio, il vestito è dietro. Sarà anche perché gli attori sono eccezionali. Come eccezionali sono le musiche di Rota, perché hanno tutte un fondo di estrema malinconia. Quelle danze sono davvero meravigliose.

Ringraziamo e salutiamo Piero Tosi mentre intona la polka...

Lampedusa e Visconti

Nobili, clandestini, delatori



Il Gattopardo, la scena finale

Lo scrittore siciliano e il cineasta milanese svelano, nelle proprie opere, i codici e i meccanismi psicologici di un mondo aristocratico che sopravvive nell'ambiguità del ricordo. Il regista di *Il manoscritto del Principe* racconta il proprio rapporto con i due Gattopardi, libro e film. Mediato dall'amicizia con un altro nobile, diverso da loro: Leonardo Sciascia.

Roberto Andò

Talento e anacronismo, Tomasi di Lampedusa e Visconti. Secondo lo studioso e intellettuale Edward Said, a legare indissolubilmente l'opera dello scrittore al grande regista, al di là della comune discendenza aristocratica, fu la condizione di una feroce militanza contro il proprio tempo. Anch'io la penso così, e a posteriori penso che il film che tempo fa ho dedicato agli ultimi quattro anni di Tomasi di Lampedusa, *Il manoscritto del Principe*, fosse rivolto a illuminare l'apparente paradosso implicito nella vita e nell'opera del principe: egli seppe essere nello stesso tempo il sopravvissuto di una classe sul punto di scomparire e un profeta (come sa e può esserlo un artista), un uomo solo, fieramente "inattuale", ma anche un intellettuale impegnato a trasmettere ai propri allievi un insegnamento legato a valori sovranazionali, che avrebbero meglio potuto proiettarli nel futuro.

L'idea di un film ispirato agli ultimi anni della vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa mi era scattata alla lettura di due scritti autobiografici pubblicati in tempi diversi da Gioacchino Lanza Tomasi, figlio adottivo dello scrittore, e da Francesco Orlando, unico allievo di quel singolare corso di letteratura inglese e francese che il principe tenne per quattro anni, dal 1953 al 1957, nella sua casa palermitana. Questi due scritti contengono il germe narrativo di un film che, come ogni finzione che si rispetti, vuole assumersi la responsabilità di fantasticare su personaggi veri, postulando che alcuni dei loro tratti biografici divengano esca per una vicenda immaginaria. Con questo stesso movente sono state concepite opere come *The Hours* (*Le Ore*), per restare a un esempio recente di romanzo (di Michael Cunningham, 1999) e di film (di Stephen Daldry, 2002) al cui centro è la vita di una scrittrice, Virginia Woolf; come pure *Capote* (*Truman Capote - A sangue freddo*, di Bennett Miller, 2005) bellissimo film dedicato ai contorni reali della vicenda criminale che ispirò al grande scrittore americano il romanzo *In Cold Blood* (*A sangue freddo*). Ma sarebbe facile ricordare anche le varie versioni di Casanova che la letteratura e il cinema hanno disseminato, e le varie immagini di Kafka che ci sono state consegnate da altri scrittori, una per tutte il sublime racconto di Singer *A Friend of Kafka* (*Un amico di Kafka*). Il gioco per il quale una vita reale, una vicenda biografica, diviene *fiction* è in uso da sempre, anche se certe epoche lo hanno particolarmente vezzeggiato.

Si può azzardare che anche i due scritti all'origine del mio film, pur appartenendo al genere "testimoniale", in realtà rivestano i caratteri di un'opera d'invenzione? Gli autori, Lanza Tomasi e Orlando, sarebbero scandalizzati da questa mia ipotesi: non lo sarebbe invece Jorge Luis Borges, per il quale la biografia fu soprattutto un genere letterario. Per il grande scrittore argentino «riferire l'accaduto» era inconcepibile o vano; o quanto meno, possibile solo a patto d'essere opera d'invenzione. Non voglio certo dire che il mio amico Gioacchino Lanza abbia falsificato o inventato la sua ricostruzione di quegli anni '50 che coincisero con il suo sodalizio con Giuseppe Tomasi di Lampedusa, né che Orlando abbia nei suoi due bellissimi libretti alterato ad arte la realtà dei suoi rapporti col principe, ma è certo che leggendo i loro scritti si può trarre una immagine di Giuseppe Tomasi di Lampedusa talmente diversa da apparire alternativa, così che, terminata la lettura, parrebbe lecito domandarsi se è vera quella di Orlando o quella di Lanza Tomasi, mentre è certo che sono vere entrambe: vere come sono veri i ricordi diversi che due fratelli hanno di un padre, di cui uno ometterà episodi che per l'altro sono irrinunciabili.

Un grande scrittore di oggi, Javier Marías, ha scritto: «Perdiamo tutto perché tutto rimane, tranne noi. Per questo ogni forma di posterità forse è un oltraggio, e magari lo è anche ogni ricordo». Nel mettere nero su bianco i loro ricordi di Lampedusa, Lanza Tomasi e Orlando hanno cercato se stessi; nel ripercorrere il loro tragitto cruciale con un eccezionale stregone hanno tracciato il loro ritratto, nel far visita a un fantasma hanno colto la loro più segreta e intima fisionomia. È più vera l'immagine di un Lampedusa grandiosamente crudele, despota feudale e classista, come quella che ci ha consegnato Orlando nel suo *Ricordo di Lampedusa*, o è più vicina alla verità l'immagine di un Lampedusa-Prospero che affettuosamente consegna al giovane Gioacchino il tesoro e gli incantesimi di cui è custode? Sono vere entrambe, e come tali entrambe legittime, l'una e l'altra essendo inestricabilmente legate all'appuntamento fatale con una personalità che per l'uno e l'altro sarebbe divenuta parte essenziale della propria biografia.

Si dice sempre che dietro ogni film, ogni romanzo, c'è una traccia del suo autore. Mi è capitato, a proposito del mio film *Il manoscritto del Principe*, di rievocare il mio rapporto con Leonardo Sciascia, nell'epoca in cui lo incontravo a Palermo. Accadeva quasi ogni pomeriggio, dopo pranzo, nel suo appartamento di Villa Sperlinga, caoticamente invaso dai libri e dalle stampe, o nel periodo in cui mi capitava di poter trascorrere intere serate con lui, a Roma: Leonardo appena eletto deputato radicale in Parlamento, io ventenne in cerca di occasioni per la mia voglia di cinema.

Nella genealogia speciale che la letteratura siciliana ha sin qui declinato, Sciascia rappresenta un'aristocrazia del tutto diversa. Pur essendo per vocazione e nascita giacobino, sarebbe anch'egli diventato un principe, signore di quel principato speciale che fu la sua inesorabile, luci-

da, fiducia nella Ragione. Sciascia divenne negli ultimi anni un principe del laicismo volterriano, ma seppe anche essere principe del mistero che ne divorava le certezze. In questo senso l'aristocrazia di cui fu latore divenne tangibile nel modo ineffabile, segreto e ozioso in cui si manifesta la vera letteratura, non cedendo mai al mestiere, all'occasione, alla routine, ma, *stendhalianamente*, solo al diletto, schierandosi sempre dalla parte degli outsider. Nella misteriosa dimensione di un'amicizia non paritetica – Sciascia sapeva tutto, io nulla – potei cogliere in quel principe giacobino il desiderio di consegnarmi qualcosa, di tramandarsi, di lasciare scuola di sé. Una scuola che non aveva l'aria di esserlo, pudica sino all'inverosimile, addirittura reticente. Il legame con questa scuola paradossale è riaffiorato durante le riprese di *Il manoscritto del Principe*, mentre seguivo e guidavo i gesti di Michel Bouquet, interprete del mio Lampedusa. I tratti dell'uno sconfinavano nell'altro, il principe di Lampedusa e il maestro di Regalpetra si congiungevano magicamente, e misteriosamente, nei tratti austeri di quel grande attore francese, con l'imprevedibile naturalezza che a volte il cinema è in grado di catalizzare. Il mio Lampedusa deve dunque un po' della sua severità giansenista a questa curiosa identità bifronte, e il mio film resta l'unico luogo in cui Sciascia e Lampedusa – seppure in contumacia – hanno potuto contemplarsi, ritrovandosi l'uno nello sguardo dell'altro.

Dopo essere stato considerato al tempo dei suoi primi romanzi un avversario del principe, ed essere stato etichettato dopo l'uscita del *Consiglio d'Egitto* come lo scrittore dell'*anti-Gattopardo*, Sciascia alla fine della sua vita era tornato ad amare Lampedusa, proprio per il tramite di Stendhal, e d'altronde fu lui per primo a voler ripubblicare le lezioni di Lampedusa su Stendhal per i tipi della casa editrice Sellerio. Il sentimento tragico, pascaliano, della Storia li aveva infine accomunati. Quello che accomuna Sciascia a Lampedusa è proprio il sentimento della trasmissione: tutt'e due gli scrittori sono stati testimoni intransigenti e critici di un Sud di macerie e di intraprendenze devianti, di progetti mal portati a termine, di trasformismi, di paesaggi irredimibili, ma sono stati entrambi due maestri paradossali, chiamati dal destino e dalla Storia a impartire lezioni *spericolate* sui prestiti tra la vita e l'arte, tra ciò che appare e ciò che è, scavando in ciò che celiamo di noi a noi stessi e agli altri e che la letteratura, la creazione artistica, ha il dovere di rivelare.

È stato Sciascia, ben prima della dolorosa vicenda che ha segnato l'esistenza privata e pubblica di Roberto Saviano, a farmi capire che lo scrittore in Sicilia – in Italia – è destinato a essere vissuto come un delatore. Sciascia lo diceva proprio pensando a Tomasi, il primo scrittore aristocratico a descrivere dall'interno i meccanismi psicologici della propria classe, quell'aristocrazia che puntualmente, alla pubblicazione del romanzo, fu ferocemente critica verso il ritratto che ne aveva dato lo scrittore; ma Sciascia lo sosteneva anche ripensando all'esperienza della pubblicazione del suo primo libro, il suo diario di maestro elementare – quello che sarebbe poi divenuto *Le parrocchie di Regalpetra* –, anch'esso all'uscita segnato da critiche sdegnate da parte della comunità di zolfatari e contadini che vi si era riconosciuta in modo deforme.

Non ho ancora trovato un commento più illuminante al romanzo di Lampedusa di quello che ha lasciato il suo allievo, Francesco Orlando, lì dove dice: «*Il Gattopardo*, libro peraltro divertente, solleva in sordina una questione più universale del privilegio aristocratico – specie da quando la catastrofe del progressismo ottimista ha aperto il varco a veri antistoricismi cretinizzanti. Rivendicare conoscibilità di storia anche al tempo dei topi in trappola, a qualunque tempo che scorra incontro al peggio». È un'analisi, quella di Orlando, che riesce a smontare i vari pregiudizi che nel tempo si sono riversati sull'opera, la sua supposta retroguardia stilistica, l'ideologica esaltazione dell'immobilismo, ma che soprattutto riesce nell'impresa di restituire Lampedusa alla grande tradizione letteraria europea cui legittimamente appartiene. Quella tradizione di cui fece parte anche Edward M. Forster il cui commento al romanzo ci serve per introdurre l'altro grande protagonista di questa vicenda, Luchino Visconti. Scrive Forster a proposito del *Gattopardo*: «Leggendolo e rileggendolo ho capito quanti modi ci sono di essere vivi, quante porte, chiuse per uno, che il tocco di un'altrui mano può aprire». Come Lampedusa, Visconti fu un mago capace di aprire porte che altrimenti sarebbero rimaste chiuse. Luchino Visconti, incontrando *Il Gattopardo*, capisce che il codice realista – apparentemente realista – dei film da lui rea-



Giuseppe Tomasi di Lampedusa



Burt Lancaster nei panni del principe di Salina

lizzati sino a quel momento è ormai inadeguato a rappresentare la propria dimensione umana e artistica. *Il Gattopardo* è l'occasione per riconoscere pienamente la propria voce più autentica, quella che obbedisce sino in fondo al *romanzesco*.

Edward Said, nel suo saggio *Sullo stile tardo*, dedica uno dei capitoli più belli all'appassionante adattamento cinematografico di Visconti, e sottolinea «come la storia di Tomasi di Lampedusa, la storia privata di un aristocratico che invecchia, a un tratto esplode, viene resa esplicita e diventa tutta un'altra cosa, la storia collettiva non di una famiglia di aristocratici siciliani in declino ma della stessa Italia moderna...».

Rivedere oggi *Il Gattopardo* consente di cogliere sino in fondo la diserzione dalla modernità che contraddistingue il progetto politico realizzato dalle classi dirigenti nell'Italia del Sud, con la deriva di uno sguardo che oggi può inoltrarsi a leggerci anche le ragioni di un fallimento più vasto, quello di un'intera nazione. L'idea di una Sicilia resistente alla storia coincide con quella di una nazione in cui si sovrappongono due fallimenti, quello borghese e quello aristocratico. È un'opera straordinaria, in cui a Visconti riesce il miracolo di far sembrare proustiana l'aristocrazia siciliana, e il prodigio di rendere spettacolare il declino catastrofico del Meridione d'Italia e la malinconia reticente ed elegante di un principe ai cui tratti consegna «la maschera di un potente impulso autobiografico». Una malinconia esiliata dalla continuità storica del XXI secolo, raccontata nel proprio anacronismo consapevole, senza nostalgia e senza sentimentalismo. Visconti aderisce al romanzo assecondando i precetti previsti da Marguerite Yourcenar per il romanzo storico del '900: «Immerso in un tempo ritrovato, presa di possesso d'un mondo interiore».

La spettacolarità del film, modello ineguagliabile e sempre vagheggiato da grandi autori europei e americani (Scorsese, Cimino) non arretra di un millimetro rispetto alle ragioni dell'arte, non devia dall'altezza dell'assunto morale e formale che si è proposto l'autore. La categoria della *tardività* proposta da Said per Lampedusa vale anche per Visconti, la spettacolarità sontuosa e maniacale con cui egli realizza *Il Gattopardo* diviene la sola fortezza possibile in cui vivere un esilio autoimposto, esilio da ciò che è divenuto inaccettabile, unica condizione per evitare di essere preconfezionati e amministrati, per resistere alla negligenza e all'approssimazione della forma, rimanendo coerenti e feroci contro il proprio tempo.

Stathis Gourgouris scrive che «lo stile tardo è la forma che sfida la debolezza del presente, oltre che i palliativi del passato, per poter indagare questo futuro, per presupporlo e formularlo anche solo per parole e immagini, gesti e rappresentazioni, che ora sembrano sconcertanti, fuori tempo o

impossibili». Il movente politico ipotizzato a proposito delle varie versioni montate da Visconti, la ricostruzione dell'influenza eventualmente subita dal "Conte rosso" tramite quegli amici che furono suoi garanti nel rapporto col Pci, accuratamente documentata da Alberto Anile e Maria Gabriella Giannice nel volume *Operazione Gattopardo*, appare sbiadito o semplicisticamente retrospettivo rispetto al dominio irresistibile e profondo che il romanzo dovette esercitare su Visconti, alla rivelazione di quell'inconfondibile paesaggio morale che lo porrà a confronto con la propria voce più autentica. Inseguire il romanzesco: da quel momento Visconti non si discosterà più da questo progetto. La *Recherche* proustiana, di cui resta solo la sceneggiatura, è destinata a rimanere il feticcio o il presagio dei desideri irrealizzati di quel romanzesco cui il cinema viscontiano da quel momento vorrà consacrarsi, dove l'autobiografia verrà dissimulata in temi che «hanno a che fare con la degenerazione, il tramonto di un ordine vetusto e generalmente aristocratico e lo sgradevole emergere di una classe media nuova e volgare, nel *Gattopardo* rappresentata da don Calogero». A cinquant'anni dalla nascita del film si può dire che nella società italiana l'inquietante profilo di Calogero Sedara ha vinto; lo si può dire con la stessa convinzione con cui Sciascia diceva che don Abbondio è l'unico vero vincitore nel romanzo di Alessandro Manzoni. La mafia, il sistema di intermediazione che essa ha creato tra la produzione e il consumo in Italia, oggi non è più l'ospite indesiderato e imbarazzante della grande festa da ballo, è diventata il padrone di casa. Toccherà a Visconti, poco per volta, nell'approssimarsi alle vette della propria arte e nel sentire la morte, di avvertire d'essere ormai un clandestino, un ospite precario del proprio tempo. *Gruppo di famiglia in un interno*, girato con lo stesso protagonista di *Il Gattopardo*, Burt Lancaster, siglerà la vertigine di questo smarrimento irreversibile.

Tardività e clandestinità: ho letto il saggio di Edward Said molti anni dopo aver girato il mio film *Il manoscritto del Principe*. Ma trovo che l'idea della tardività fosse tangibile anche nel progetto di quelle lezioni che Lampedusa impartì a Francesco Orlando, nell'approssimarsi del principe al tempo giusto per scrivere un libro sull'essere fuori tempo.

La clandestinità evoca l'idea di qualcuno che si dissimula nel corpo sociale che lo ospita. Furono clandestini coloro che combatterono per l'unità della patria e poi per la liberazione dalla dittatura del Fascismo, in Italia. Lampedusa fu clandestino in quell'organismo particolare rappresentato dalla Sicilia degradata, miserabile e straordinariamente fascinosa in cui ebbe la ventura di trascorrere gran parte della propria vita, e fu un clandestino nella propria classe d'origine: un clandestino che avrebbe voluto ben altra tempra morale a vivificare quei codici di cui sentiva d'essere parte. La clandestinità fu per lui probabilmente un orizzonte esistenziale anche nei confronti del vivere; d'altronde molti scrittori abitano la vita da clandestini, un po' fuori, un po' dentro. L'unica dimensione possibile per abitare la vita fu per Tomasi la letteratura, prima da onnivoro consumatore di ogni suo recondito angoletto, anche il più trascurato, poi da scrittore di un unico grande romanzo e di alcuni splendidi racconti. Per le stesse ragioni psicologiche e morali per le quali visse da clandestino in Sicilia, Lampedusa fu invece, da sempre e convintamente, persino con una certa eccitazione, un europeo *ante litteram*. Come Sciascia lo fu civettando con la sua amatissima Francia, Lampedusa ricevette il *coup de foudre* definitivo dalla civiltà parlamentare e letteraria inglese. Gli anni dedicati all'insegnamento, a quell'unico allievo che fu Francesco Orlando, l'immagine struggente di quest'uomo anziano che in quella Palermo odorante di morte e macerie si chiude nella propria biblioteca con un ragazzo ventenne per trasmettergli il proprio tesoro, sfidandolo a entrare nel recinto iniziatico della letteratura per abbandonare luoghi comuni, conformismi e paure, rappresentano un pegno pagato a quell'idea di civiltà; e mostrano lo scrittore che, per semplificazione e semplicismo, viene ancora oggi considerato un simbolo dello scetticismo e del pessimismo, in un gesto grandioso di speranza, una scommessa umana che non ha riscontro nella palude siciliana, da sempre sospettosa e refrattaria allo scambio intellettuale, del tutto incapace di relazione profonda tra le classi, e tragicamente incapace di progettare il proprio futuro.

Mi attraeva di questa storia la possibilità di proiettare, al di là del tragitto umano tra maestro e allievo, tra padre e figlio, quello che in filigrana si può definire un disegno, l'abbozzo dov'è trac-



Il Gattopardo

ciato il destino speciale di luoghi come la Sicilia: l'impenetrabile solitudine che la caratterizza, la sua refrattarietà al cambiamento, ma anche la ricorrente e metamorfica possibilità che possiede di rinascere attraverso immaginazioni e invenzioni, attraverso romanzi geniali come quello di Lampedusa, in altri termini attraverso la capacità di inventare i propri dei, i propri padri, i propri maestri; con tutte le complicazioni, con tutte quelle incandescenti passioni segrete, violente e insieme pudiche, che la storia italiana, la psiche labirintica che ne ha sin qui orientato il cammino, hanno continuato a proiettare.

Quel film mi ha consentito di mostrare il non detto micidiale del luogo da cui provengo, di raccontare la nascita di un capolavoro attraverso il rapporto di un uomo al capolinea della vita con due giovani, un rapporto vissuto nella dimensione della parola, nella pienezza della parola, ma anche nella vertigine del silenzio; nel silenzio sfidante con cui ci si guarda l'un l'altro e si lascia fluttuare il sentimento senza rivelarlo, in cui si lascia bruciare l'intelligenza senza divulgarla, in cui si macera il dolore dissimulandolo. Il silenzio non acquiescente, il silenzio non omertoso, il silenzio come scelta, come tragedia, come omissione, come alterigia, come sfida a se stessi, come respiro tra l'intimità e la storia, come direbbe Francesco Orlando. Mi piaceva raccontare quel silenzio in cui si fronteggiano la reticenza e la passione e in cui si prepara, anzi, si nutre, la parola salvifica dello scrittore.

Il silenzio che ci consegna l'opera e che nel ricordo, nel prosiegua implacabile della vita, lascia il rimpianto di quello che si sarebbe potuto dire e non si è detto. Il silenzio con cui si lascia nelle mani di un altro un manoscritto che viaggerà nel tempo, oltre il tempo.

Roberto Andò è nato a Palermo nel 1959. Comincia a lavorare nel cinema come assistente di Francesco Rosi, Federico Fellini, Michael Cimino e Francis Ford Coppola. A teatro mette in scena testi di Calvino e Pinter e spettacoli lirici passando da Debussy e Mozart fino a Marco Betta. Il suo primo film in video *Robert Wilson Memory/Loss. Fragments of a Poetic Biography* (1994) e il suo primo lungometraggio *Diario senza date* (1995) sono presentati alla Mostra di Venezia. Nel 2000 Giuseppe Tornatore produce il suo *Il manoscritto del Principe* su Tomasi di Lampedusa. Del 2004 è il noir *Sotto falso nome* con Greta Scacchi e Daniel Auteuil, mentre, due anni dopo, *Viaggio segreto* è ispirato al romanzo di Josephine Heart *Ricostruzioni*. Ha pubblicato nel 2008 *Diario senza date*, e nel 2012 *Il trono vuoto*, vincitore del Premio Campiello, opera prima da cui è tratto il suo film *Viva la libertà* (2013).