

Lampedusa e Visconti

Nobili, clandestini, delatori



Il Gattopardo, la scena finale

Roberto Andò

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.

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 presen- tire 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 Hart *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).