

Quella cena disastrosa con Alicata e Visconti

Conversazione con Citto Maselli

*Nato a Roma nel 1930, Francesco Maselli, detto Citto, è stato costantemente anello di congiunzione fra il mondo della cultura, soprattutto cinematografica, e il Partito comunista, in cui entrò quattordicenne dopo aver partecipato alla Resistenza. Precoce in tutto, Maselli iniziò a girare giovanissimo (“la mia prima esperienza semiprofessionale fu un corto tremendo in 16 mm, un documentario per la Cgil con questo titolo: *Compagni, costruiamo insieme la scuola centrale sindacale ad Ariccia*, stampato in cento copie e proiettato in tutta Italia. Per fortuna si è perduto”), entrò al Centro Sperimentale e si fece subito notare con una serie di documentari. Aiuto regista di Antonioni, diventò amico e discepolo di Visconti che, dopo l’episodio Storia di Caterina in L’amore in città (“forse la cosa migliore che io abbia fatto”), lo aiutò a esordire nel lungometraggio con *Gli sbandati* (’55). È stato legato sentimentalmente per diversi anni a Goliarda Sapienza, l’autrice di Lettera aperta e di L’arte della gioia. Fra i suoi film migliori: *Gli indifferenti* (’64), *Lettera aperta a un giornale della sera* (’70), *Il sospetto* (’75), *Storia d’amore* (’86), *Codice privato* (’88). Nel 2002 per la Rai ha girato *Un luogo chiamato cinema, lunga carrellata di incontri e ricordi da una carriera in continua evoluzione, tra ricerca formale e militanza attiva*.*

Maselli non ha avuto ruoli specifici nelle vicende del Gattopardo ma ne ha conosciuto molti protagonisti, da Visconti a Bassani a Trombadori. Interessante in particolare è il ricordo di una cena in cui Alicata cercò di riavvicinare Visconti, forse proprio per discutere del Gattopardo; la serata venne organizzata intorno al giugno del 1960, quando Luchino Visconti era a buon punto con Rocco e i suoi fratelli.

L’intervista si è svolta in due tempi, il 5 novembre 2009 nella casa romana del regista e il 7 maggio 2010 in un ristorante del quartiere Prati, dopo una riunione pubblica da lui tenuta, a quasi ottant’anni, con un picchetto di manifestanti davanti alla sede della Rai.

All’epoca non seguì il dibattito sul romanzo di Lampedusa ma so che Alicata la considerava un’operazione reazionaria. Non sbagliava secondo me. Un’altra polemica politico-letteraria avvenne per *Živago*, considerato una calamità proprio perché il romanzo era bellissimo: il partito non poteva non prendere posizione favorevole artisticamente, tuttavia era un libro che creava problemi con l’Unione Sovietica. Quella fu una polemica “brutta”, diciamo. Nel senso che Alicata fece di tutto per convincere Feltrinelli a non pubblicarlo, anche attraverso di me. Io ero molto legato a Feltrinelli, al punto che fui io a chiedergli di fare da editore a “Cinema Nuovo”, la rivista di Aristarco. Alicata sapeva del mio rapporto particolarissimo con Feltrinelli, però forse l’aveva sopravvalutato, perché non è che potevo...

...costringerlo.

Appunto. Anzi, feci anche una figura stupida. Ne parlai con Giangiacomo, Gangi come lo chiamavamo. E insomma... giustamente lui lo pubblicò.

Capitava spesso che Alicata le chiedesse favori del genere?

Allora ero considerato uno molto influente, avevo un tipo di... non so come si possa chiamare, di presenza, che adesso tendo un po’ a negare ma che doveva esserci. Alicata, per dire, nel ’62 mi fa leggere le tesi del X Congresso del Pci. Io stavo a Capri perché Goliarda Sapienza, la mia compagna, aveva appena tentato il suicidio, e lui venne apposta da Napoli per farmi leggere le tesi del Congresso. Io non ero “politico”, anche se facevo parte del comitato centrale della Federazione Giovanile Comunista ed ero iscritto al partito dal ’44, però credo che avessi abbastanza influenza

nel mondo culturale per mille ragioni, fra cui i miei genitori e l'ascendenza di Pirandello, che era stato mio padrino di battesimo.

Per Il Gattopardo successe qualcosa del genere?

Per *Il Gattopardo* il discorso non fu così drastico come per *Živago*. Alicata mi chiese di organizzare un incontro con Visconti, apparentemente informale, a casa mia. In quel periodo Alicata era il responsabile cultura del partito. "Facciamo una cena," mi disse, "ci terremo molto..." Era il '60. Luchino aveva girato *Rocco e i suoi fratelli* e credo che già allora avesse l'idea di fare *Il Gattopardo*. Mi pare di ricordare che c'era da parte di Alicata un allarme sul fatto che Visconti volesse fare il *Gattopardo*... più che un allarme, un volerne parlare con lui. Credo dovesse essere quello l'argomento della serata, un argomento per cui Alicata voleva riprendere i rapporti con Luchino. Dopo *Ossessione* si erano un po' persi di vista. Nel dopoguerra c'erano stati due o tre incontri, poi però Luchino si era abbastanza allontanato. Non dal partito, comunque, perché attraverso me e Trombadori manteneva un rapporto abbastanza reale...

E come andò la cena?

Si rivelò un incontro strano, perché venne pure Simone Signoret. Con lei ero abbastanza amico (diciamo amico-nemico, perché la Signoret aveva un carattere insopportabile); era a Roma a girare *Adua e le compagne* di Pietrangeli, e voleva conoscere Visconti, praticamente me l'aveva chiesto. A Luchino non parlai di Alicata, gli dissi: "Ci saranno un po' di amici, ci sarà Simone Signoret". "Ah, la conosco volentieri," risponde lui. Così organizzai questo arrivo della Signoret, di Luchino e di Alicata, tradendo un po' Alicata perché con la Signoret cambiava il tono della serata. Alicata comunque fu contento di conoscerla, c'era ancora l'eco di *Casque d'or*, era un'attrice molto considerata. Quella sera tra l'altro Luchino venne con Stoppa e la Morelli, per cui questa cosa che all'inizio doveva essere una cena tra Alicata, Visconti, Goliarda e io si tradusse in un bordello! Alicata tentò un paio di volte di agganciare Luchino: "Parliamo un attimo, io ho molto piacere di rivederti, avevo chiesto a Citto di farci incontrare...". Glielo disse così, chiaramente, per cui Luchino capì che era stata una trappola. Diventò furibondo: rimase cortese ma evitò che Mario lo agganciasse. "Io ti volevo parlare, Luchino, perché noi come partito stiamo facendo..." "Ah sì, sì, certo, certo... No, no, hai fatto bene, sono molto contento di rivederti. No, senti, piuttosto... Sai che io adesso a teatro sto facendo..." e deviava il discorso. Luchino era bravissimo quando voleva evitare di essere coinvolto nelle discussioni, in questo era molto mondano, molto milanese. Mario provò una seconda volta, dopodiché... La serata poi fu completamente turbata dall'arrivo di Saul Steinberg, il disegnatore famoso, mia sorella Titina era molto amica sua. Di passaggio a Roma da New York, telefonò dall'aeroporto: "Posso venire a trovarvi?". La Signoret, che era venuta tutta emozionata per conoscere Visconti, quando arriva Steinberg molla completamente Luchino e si fionda su di lui. Luchino, furibondo: "Stia stronza, ma guarda un po', meno male che almeno ci avete presentato". Fu una serata disastrosa. Luchino si sentì preso in trappola per Alicata, a sua volta imbarazzato. In pratica ci rimasero tutti male. Tutti tranne la Signoret, felice di avere conosciuto Steinberg; poi lo andò a trovare a New York e mi disse che le aveva regalato un disegno.

La sua famiglia faceva parte degli Amici della Domenica?

Sì, mia madre e mio padre erano stati tra i fondatori del premio Strega, insieme a Maria e Goffredo Bellonci. Casa nostra era un salotto apertissimo e importante, fin dagli anni trenta, e pure nel dopoguerra: venivano Savinio, Bontempelli, Corrado Alvaro, Natalino Sapegno, e anche i Bellonci. Mia sorella è diventata subito uno dei giurati dello Strega, io invece non ci ho mai fatto caso. Poi hanno talmente insistito che una decina d'anni fa sono entrato. Avevo pure un atteggiamento un po' snobistico, come Luchino. A quell'epoca andavo solo qualche volta alle serate, ero anche molto amico di Bassani.

Quali erano i rapporti di Bassani col cinema?

So che aveva conosciuto Visconti durante le riprese a Ferrara di *Ossessione*. Era un giovanissimo intellettuale, e credo gli venne presentato da Antonioni. Detto questo, di Bassani posso raccontare moltissimo perché dal '50 al '55 siamo stati molto legati. Bassani era molto amico di Toti Scialoja, l'ex marito di mia sorella, pittore, letterato montaliano, antifascista. Si era preso una grande cotta per mia sorella, stava molto a casa loro, e Toti era imbarazzato... Io lo conobbi in modo particolare nel '49, quando Zavattini riunì un gruppo di letterati: Attilio Bertolucci, Augusto Frassinetti, Bassani e io. Io ero il giovane jolly, avevo 18 anni, avevo fatto dei documentari, ero aiuto di Antonioni quando Antonioni non era ancora nessuno. Zavattini, che con i giovani aveva le antenne, mi telefonò dopo che un mio documentario, *Bagnaia paese italiano*, ebbe inaspettatamente un premio a Venezia. In quel periodo da Zavattini preparavamo un film a episodi e anche idee per altri registi. Bassani era poverissimo, aveva un motociclo molto vecchio da 48 cc di cilindrata, per cui certe volte non riusciva a fare la salita di via Sant'Angela Merici, dove abitava Zavattini, e allora Bertolucci e io ci mettevamo a spingere. Quando pioveva era una tragedia, perché spingendo non potevamo coprirci con l'ombrello. Bassani ha sempre detto che questo gli era rimasto indimenticabile, "i comunisti hanno questo lato straordinario che io riconosco sempre, siete una razza speciale". Andò ad abitare con la moglie e i figli oltre Montesacro, sulla Nomentana, lontanissimo. Era povero in modo terribile, non aveva proprio i soldi, e c'era una specie di comitato per aiutarlo. Gli feci fare la parte di un professore nelle *Ragazze di piazza di Spagna* di Emmer, dove io dirigevo la seconda troupe, un piccolo ruolo però pagato molto bene. Gli feci anche fare il commento parlato del documentario *Bambini*, e poi anche di altri documentari, quando per campare facevo il montatore per altri registi, al Cineluce di via Cernaia. Poi ci furono i soldi che lui ebbe da Film Costellazione, la società pagata dal Vaticano, per sceneggiare l'episodio italiano dei *Vinti* di Antonioni. A questo punto Bassani riuscì a comprarsi l'automobile. La scena di lui nel '52 con la 1100, che era appena uscita, è una cosa indimenticabile. La sua emozione, dopo aver imparato alla scuola guida e fatto questa rateazione... Solo che dopo i primi giorni arrivò un acquazzone terribile, lo spinterogeno si bagnò e la macchina gli si fermò a piazza del Popolo. Raccontava agli amici che io avevo spinto la macchina, mischiando il ricordo del motociclo di tre anni prima.

Politicamente che orientamento aveva?

Bassani è il tipico intellettuale italiano antifascista di Giustizia e Libertà, un'area indefinita ma straordinaria. Come spirito era Partito d'azione, credo che si fosse anche iscritto, solo che nel '46 il Partito d'azione si scioglie. E rimane come Moravia e altri, che con i partiti non hanno più a che vedere... È una cosa molto complicata da spiegare, perché oggi c'è la polemica se ci fosse o meno una egemonia comunista nella cultura. Lizzani dice che non è vero, perché gli iscritti al Partito comunista erano pochi, ma secondo me l'egemonia culturale c'era. C'era, e io l'ho sfruttata, perché uno dei motivi per cui avevo un'attrattiva nei confronti di personaggi come Zavattini e Amidei è il fatto che ero un militante comunista e che avevo fatto la Resistenza. Bassani in generale non era in soggezione col Pci. Tuttavia stava sempre a sentire quello che dicevo, mi telefonava, firmava spesso degli appelli.

Fra gli intellettuali vicini al Pci ma fuori dal partito c'erano anche Elio Vittorini, Leonardo Sciascia e Franco Fortini, che però furono tutti fieri avversari del romanzo di Lampedusa.

Sono tre storie diversissime. Mentre Zavattini, Visconti e Amidei non erano iscritti ma erano di area fondamentalmente comunista, questi altri che ha nominato erano molto più comunisti di loro ma erano anche e proprio per questo in grande polemica col partito. Meglio: erano un'area critica. Franco Fortini poi era un rompicoglioni, non gli andava bene niente. Nel '56 anche Calvino uscì dal partito, ma quello è un altro discorso.

C'era stata la repressione sovietica in Ungheria, e la figura di Stalin era appena stata messa in discussione.

Sì, certo, nel '56, al XX Congresso. Però, salvo che per Calvino e tutto un gruppo di intellettuali che se ne andarono addirittura dal Pci, questa cosa in Italia non ebbe nessun effetto. Luchino poi, figurati, era uno stalinista totale. Ma anche su di me, per esempio, la cosa non ebbe nessunissimo effetto. Insomma, non da arrivare a una crisi. Con Mario Alicata, con cui ero amico, ebbi delle litigate violente proprio sui fatti d'Ungheria ma non al punto da andar via. Tanto è vero che poi mi disse: "Quando ho visto che non avevi firmato il manifesto dei 101 intellettuali che se ne andavano dal partito mi sono reso conto che eri un compagno su cui si poteva sempre fare affidamento...". Rimanemmo legati.

Sa qualcosa del Gattopardo che avrebbe dovuto fare Ettore Giannini? No? Giannini si sentì tradito a morte dal fatto che Lombardo alla fine girò il progetto a Visconti.

Lo capisco. C'era una competizione tra Giannini e Visconti, nel dopoguerra erano i due grandi del teatro. Giannini aveva fatto quello straordinario spettacolo che era *Carosello Napoletano*. Come film non era poi 'sto granché, ma lo spettacolo teatrale era favoloso, geniale... Luchino contemporaneamente esplose con *I parenti terribili* nell'aprile del '45 e lì diventa subito una vera competizione, con Luchino vincente. Io ero abbastanza amico anche di Giannini, non sapevo però che Lombardo si fosse rivolto a lui per *Il Gattopardo*. Ma lì forse c'entra Suso Cecchi. Probabilmente Lombardo propose *Il Gattopardo* a Giannini e a Suso, perché lavoravano molto insieme, Suso può aver mollato Giannini ed essersi buttata su Luchino... Tra le tante arti di Suso, certamente una grande sceneggiatrice, c'era anche un'abilità diabolica nell'organizzare film; lei aveva sempre rapporti di fiducia enormi con le grandi produzioni e i distributori italiani di quell'epoca. Però bisogna anche dire che Giannini era un tale rompiscatole... Riuscì a costringermi a cambiare radicalmente il copione del mio secondo film, *La donna del giorno*, sostenendo che lui e Suso Cecchi avevano depositato un soggetto simile, minacciando cose turche finché Lombardo telefonò all'ingegner Gatti, che era il capo della Lux: "Vedi un po' se puoi fare qualcosa perché ho questo problema con Giannini che fa un tale casino...". La Lux mi chiese di modificare il copione, io feci l'errore di accettare, e *La donna del giorno* è venuto un film diverso da come me l'ero inventato. All'origine di entrambi i soggetti c'era *È arrivata la felicità* di Capra, il film era un poco simile al mio soggetto ma quello di Giannini e Suso lo era molto di più. Insomma, era una cosa molto pretestuosa per romperci i coglioni, anche perché avevo avuto un grande successo a Venezia con il mio primo film, e perché non solo io ero viscontiano ma il mio film era stato praticamente prodotto da Visconti...

Secondo lei è possibile che Mario Alicata e Antonello Trombadori abbiano esercitato pressioni su Lombardo perché fosse Visconti a dirigere Il Gattopardo?

Con Lombardo, Luchino aveva fatto già *Rocco e i suoi fratelli*, quindi non c'era tanto da spingere. E Lombardo aveva una adorazione per Visconti. Tra il Pci e Lombardo non c'era questo rapporto, fra Alicata e Lombardo non esisteva proprio. Però Trombadori... La differenza tra Trombadori e me è che lui aveva il rapporto con l'Anica, l'associazione dei produttori, e anche con gli autori naturalmente, mentre io avevo solo il rapporto con gli autori. Lo dico perché magari c'è stato un lavoro che io non conosco fra Trombadori e Lombardo. Trombadori era infilato dappertutto, aveva un rapporto con Fellini, con tutto il mondo del cinema. E faceva con me molte sceneggiature.

Ma il suo nome non c'è nei crediti dei suoi film.

Non poteva figurare. Era una cosa solidaristica, una vecchia abitudine del partito di aiutare Trombadori e Umberto Barbaro che avevano problemi economici notevoli: gli stipendi del partito erano equiparati a quelli dei metalmeccanici, 30 mila lire al mese, erano proprio molto bassi. Trombadori partecipò a qualche riunione per il mio primo film, *Gli sbandati*, e prese 500 mila lire; invece per *La donna del giorno* feci entrare Umberto Barbaro. Non è che il partito te lo imponesse, però te lo chiedeva.

Ma il loro contributo era effettivo?

Assolutamente sì. Ma il rapporto reale era imbarazzante, proprio perché erano due persone intelligenti, per cui li facevamo partecipare ad alcune riunioni e poi basta. Trombadori sosteneva sempre che il finale degli *Sbandati*, la morte della ragazza, lo aveva proposto lui. “Sì, vabbè,” gli dicevo. Però ripensandoci è vero che aveva detto quella frase storica, “In questo film serve il morto”, che indirettamente ci aveva messo sulla giusta strada. Io non so se Trombadori abbia avuto qualche influenza su Lombardo a proposito del *Gattopardo*, non credo, ma sul premio Strega lui e Alicata avevano un certo peso. Direttamente. Il premio Strega è sempre stato molto gestito dal centro, non è che ti impongano il vincitore ma c’è un tipo di gestione molto... significativa. Per il rapporto con le case editrici, per un insieme di cose che non è facilissimo da spiegare. Anche di recente. La Rossanda non doveva vincere e non ha vinto. Io ho votato per lei, ero uno dei presentatori, però capii tutto da due riunioni con la dirigenza, dall’imbarazzo della Rimoaldi, che non poteva darmi degli ordini o indicarmi delle cose, perché ero un personaggio un po’ particolare, comunista eccetera eccetera. Da una frase come “ti capisco benissimo” capii al volo che l’orientamento era un altro.

Anche se Alicata sperava di no, alla fine il romanzo di Lampedusa vinse, anzi stravinse.

Però possono averci provato, lì il rapporto c’era. Il concetto era questo: tu facevi una cena con Goffredo e Maria Bellonci, magari con Trombadori o Salinari che erano i personaggi più influenti. Mio padre era socialista, non comunista, quindi non c’entrava. Un personaggio che aveva un certo peso su di loro era Sapegno, una personalità indiscussa come livello e come tutto e però anche molto legato al partito.

È vero che Togliatti aveva un’attenzione particolare al cinema?

Nel partito c’era senz’altro una grande attenzione al cinema, ma Togliatti, da gran furbone diciamo, sapiente di politica, aveva soprattutto una grande attenzione al rapporto con i cineasti. Maurizio Ferrara organizzò una cena con Togliatti perché l’unica critica negativa da Venezia su *Gli sbandati* era apparsa proprio sull’“Unità”. *Gli sbandati* era considerato da tutti un film in linea col partito, su come nacque la Resistenza, dove il ragazzo aristocratico non va coi partigiani perché l’istinto di classe è più forte, mentre Ugo Casiraghi, grande critico e grande amico, l’aveva trovato un film aristocratico. Una cosa imbarazzante. Quella sera Togliatti fece finta di avere assistito alla pellicola e mi disse: “Naturalmente io ho visto il film, che invece io ho trovato pregevole da tutti i punti di vista. Poi, dato che si tratta del tuo primo film, che hai 23 anni, che sei un compagno, naturalmente l’“Unità” ti dà la mazzata. Guarda, è tipico nostro”. Come dire: “Noi comunisti siamo matti”. Ma detto in modo simpaticamente mondano. Togliatti aveva molta attenzione più che al cinema in sé, al rapporto con i cineasti, mentre per Alicata, Trombadori, Amendola, Ingrao il cinema era un mito. Aldo Moro tutte le sere usciva dal Parlamento o da palazzo Chigi e si infilava al cinema. Era una generazione di appassionati. Durante il ventennio il cinema francese degli anni trenta era filtrato tranquillamente e aveva influenzato tutti all’antifascismo. *Il porto delle nebbie*, *Alba tragica*, *Pépé le moko il bandito della Casbah*, *La bella brigata*, *L’angelo del male...*, sette-otto film formativi perché avevano un respiro aperto e vagamente di sinistra... Quella generazione era rimasta attaccata al cinema anche per questo motivo.

E qual era il rapporto personale fra Visconti e Togliatti?

Quando Luchino, nel ’53, fece *Le tre sorelle* di Čechov, Togliatti lo andò a trovare a una delle repliche e poi rimasero a lungo a parlare. Luchino mi telefonò il giorno dopo per raccontarmelo: “È venuto, si è seduto lì ed è rimasto per più di mezz’ora. E mi ha detto la cosa più importante, che lui aveva visto l’edizione fatta a Mosca e che la mia era ancora superiore...”. Raccontava questa cosa con un’emozione... Erano le cose strane di Visconti: tanto milanese, tanto snob, tanto al di sopra e al di fuori di tutto, ma su queste cose aveva uno spirito, come dire?, da giovanotto di provincia.

E fra Visconti e il Pci?

Una volta Vittorio Bonicelli, giornalista del “Tempo” illustrato, gli chiese a brutto muso: “Ma lei è iscritto o non è iscritto?”. Lui rispose: “Forse non ne sono degno”. Una dichiarazione mai smentita. L’omosessualità allora era un problema per il Pci. Il partito usciva da vent’anni di fascismo dove i comunisti erano considerati mangiatori di bambini, per cui ci fu subito, fin dal ’44, una grande attenzione alla moralità: dobbiamo comportarci in modo decoroso, le ragazze non fumino in pubblico e cose del genere. Al congresso provinciale romano al Teatro Italia nel dicembre 1945, Luigi Longo parlava di un partito nuovo, dove i compagni dovevano tenere una serie precisa di comportamenti: non cominciate coi maglioni, meglio la cravatta, per le donne meglio il tailleur che il pantalone, dobbiamo smentire l’immagine di personaggi pericolosi, di gente avventurosa, siamo un grande partito che deve ricostruire l’Italia in senso socialista... Ed era divertente perché c’era anche un certo imbarazzo... L’omosessualità oggi viene accettata come una delle realtà possibili ma allora la parola che si pronunciava era “pederasta”. Quando Pasolini venne espulso dalla federazione di Udine, perché se l’era portata a letto quasi tutta, nessuno in realtà si scandalizzò, lui stesso parlava tranquillamente della sua omosessualità. Credo che l’intervista di Bonicelli sia del ’54: a quell’epoca non era assurdo dire “forse non ne sono degno”, insomma Visconti voleva far capire che non poteva.

Ma il suo essere comunista...?

...era totale. E in senso reale. Il tipo di moralità, di severità, di attenzione... I suoi modi sul set erano autoritari ma quello è un modo di fare il regista, non c’entra. La cosa curiosa, ne parlavamo sempre con Antonioni, è che tutti noi che abbiamo lavorato con lui, Rosi, Zeffirelli, io, abbiamo avuto un’influenza, proprio un’impronta, e da comunisti, nel senso della moralità, della serietà, dell’odio per i Flaiano, per i paradossi, per la mondanità salottiera (per certe cose Luchino aveva un rifiuto etico prima ancora che di buon gusto), alcuni principi base di questo intellettuale di tipo nuovo che doveva essere l’intellettuale comunista. Certo, poi a ripensarci in lui c’erano anche tante contraddizioni, a partire da come considerò il movimento del ’68... Purtroppo all’epoca del *Gattopardo* Luchino e io ci eravamo già allontanati. Prima avevamo una intimità proprio assoluta, lui mi utilizzava perfino contro Zeffirelli, con il quale allora aveva una storia d’amore. Negli anni cinquanta gli facevo anche da tramite col partito, poi il sodalizio si interruppe e dal ’58 in poi il rapporto principale rimase con Trombadori.

Quale fu il motivo di questo allontanamento?

Dopo *Le notti bianche* gli dissi che non doveva riprendere a fare teatro. In realtà credo che lui non avesse sopportato il fatto che *Le notti bianche* non mi fosse piaciuto. Neanche lui ne era entusiasta, però probabilmente io lo dissi in un modo che non gli andò giù. Ogni tanto mi accusava di avere troppa sicurezza... Io lo mettevo in difficoltà perché era lui il capo. Di me aveva una stima enorme, davvero particolare, però certe volte “Eh lo so, lui ci ha dietro Pirandello!” diceva. In autunno, subito dopo Venezia, Luchino riprese col teatro e ricominciò a tenere la tavola imbandita per gli attori e per gli scenografi, come Pierino Tosi. Ricominciavano a venirci a casa Stoppa, Morelli, Albertazzi con la sua compagna Bianca Toccafondi: una rottura... Luchino ripiombava pienamente in un clima teatrale che da anni aveva un po’ abbandonato. Un giorno lo andai a prendere alle prove e gli chiesi: “Ma perché ricominci a fare teatro? Continua con il cinema”. Rispose: “Credo che alla mia età ho il diritto di scegliere cosa fare della mia vita”. Io rimasi: “Ma, Luchino...?”. Stavamo camminando insieme, io mi ero fermato e lui continuò a camminare. Fu una rottura strana, ma di fatto credo che lui non avesse sopportato il mio giudizio sulle *Notti bianche*... Però la frattura non fu completa, e dopo in parte venne recuperata, perché quando gli telefonai per la cena con Alicata e la Signoret lui venne.

Arriviamo all'uscita del Gattopardo di Visconti. A gran parte della critica di sinistra non piacque.

Anche io non sono un entusiasta del film, e Luchino lo capì benissimo. Con il suo stalinismo io mi aspettavo altro... Visconti aveva tutto un taglio, quelli del '68 li considerò dei pazzi irresponsabili, fu impermeabile a qualunque cosa, a tutto il XX congresso: "Ma sono degli stronzi, Stalin è stato un grande. Massì, figurati. Ma che, vogliamo scherzare?".

Insomma si aspettava un Gattopardo diverso.

Sì, mi aspettavo che avrebbe valorizzato altre cose, e invece sono rimasto anch'io scioccato dal fatto che il film ha una sostanza di scetticismo storicistico. Come dire: vabbe', insomma è andata così... Il film valorizza tutto il discorso "cambiare tutto per non cambiare niente", sposa il lato più pessimistico del romanzo. Una cosa inaspettata per Luchino, infatti io ci rimasi sbalordito.

Al discorso funebre Trombadori lo chiamò "l'ultimo dei gattopardi", sovrapponendo Visconti a Lampedusa. Come faceva uno come Trombadori a mescolare due figure così lontane?

Era il 1976, era l'inizio di un allontanamento molto speciale di Trombadori dal partito. Io gli ero molto amico, poi abbiamo rotto i rapporti nell'ultimissimo suo periodo, quando era diventato craxiano. Ma Trombadori è complicato, apriamo un capitolo enorme...

Allora andiamo solo a un particolare. Quando Il Gattopardo uscì in sala, Savioli, Casiraghi, Aristarco scrissero che si aspettavano un film con più storicismo, non un'elegia del passato. L'unico che a sinistra lo difese a spada tratta fu proprio Trombadori, su "Vie Nuove", perorando la causa di Visconti anche quando era chiaro che le aspettative maggiori erano andate deluse. Com'è possibile?

Nel Partito comunista, checché se ne dica, c'era molta libertà. *Riso amaro* venne fatto con tutti i crismi e controcrismi: Pci, Cgil, le mondine vercellesi, De Santis, la Resistenza... Eppure venne attaccato da Trombadori, che in un riquadrato polemico lo chiamò "un film sbagliato". Barbaro era contro Visconti, lo considerava un decadente legato al vecchio cinema francese, sosteneva che *Ossessione* non era un film né antifascista né realista ma di derivazione Renoir: erano delle stronzate, ma vennero scritte e pubblicate... Non c'è da meravigliarsi che uno difenda il *Gattopardo* e altri invece dicano ci hai deluso. D'altra parte bisogna anche pensare che ce ne fregavamo di certe critiche, Luchino poi... Nel '64, quando feci *Gli indifferenti*, siccome Moravia lo aveva scritto durante il fascismo in modo molto astratto, tutta la sinistra pensava: be', ora, con un regista comunista... Io volli tutti attori stranieri, Rod Steiger, Shelley Winters, Paulette Goddard, la Cardinale che era di lingua francese, Tomas Milian cubano, e lì ci fu subito una polemica con gli attori, con i sindacati... Però ce ne fottavamo, io risposi con molta arroganza che avevo scelto quegli attori perché ritenevo che fossero i migliori per interpretare i ruoli. Per dire che c'era molta libertà. Alicata, è vero, aveva una personalità ossessiva; ma per la sua natura di siciliano, non in quanto comunista... Qualche volta sì, era un po' imbarazzante... Mi ricordo una volta che attaccò uno del sindacato dicendo: "Ma non ti vergogni?!". Eh, Madonna...

Al Conte piacque il documentario

Conversazione con Ugo Gregoretti

Nel corso del fatidico 1960, mentre Ettore Giannini e Luchino Visconti si litigavano il Gattopardo, un regista giovane e sconosciuto batteva tutti sul tempo e puntava per primo la sua cinepresa sul romanzo di Lampedusa.

Assunto pochi anni prima come giornalista in Rai, Ugo Gregoretti aveva ottenuto di girare un documentario di 45' sul libro del momento, sui luoghi in cui aveva vissuto Tomasi, sull'ambiente sociale e familiare che aveva assistito alla nascita del romanzo. Ancora prima di trasmetterlo sull'unico canale allora esistente, la Rai decise di proporre Sicilia del "Gattopardo" al Prix Italia 1960, dove vinse come miglior documentario televisivo. La notizia attirò l'attenzione di Visconti, che chiese di vederlo. Quando? A Gregoretti pare di ricordare che la manifestazione si tenne in settembre: in effetti i lavori del Prix Italia iniziarono il 27 settembre ma la proclamazione dei vincitori arrivò il 10 ottobre; il documentario andò poi in onda il 15 novembre. L'anteprima riservata a Visconti avvenne dunque a ottobre inoltrato, quando Il Gattopardo cinematografico era ancora formalmente affidato a Giannini, poco prima che una indiscrezione giornalistica facesse trapelare il suo interesse al progetto.

Il documentario di Gregoretti ebbe i complimenti del "Conte" e regalò anche qualche idea al futuro film di Visconti. Rivisto oggi, Sicilia del "Gattopardo" fa l'effetto di un bloc-notes di appunti in vista della pellicola, quasi un backstage dei sopralluoghi per Il Gattopardo che verrà. C'è già palazzo Gangi, destinato a ospitare la lunga sequenza del ballo; Ivo Garrani, futuro interprete del colonnello Pallavicino, fa da narratore fuori campo; le mummie polverose dei Cappuccini torneranno trasfigurate nei Salina imbiancati sugli scranni del Duomo di Donnafugata; ci sono perfino già le battaglie dei garibaldini, che Gregoretti ha rievocato montando spari e cannonate sulle foto d'epoca scattate da Alexandre Dumas padre.

Nell'intervista, realizzata a Roma il 29 maggio 2010, il regista ci ha raccontato ricordi e retroscena di quella sua prima prova. Sicilia del "Gattopardo" lanciò definitivamente Gregoretti, che di lì a poco esordì nel lungometraggio cinematografico con I nuovi angeli, inaugurando una carriera fitta di sperimentazioni e gustose riletture all'incrocio fra tv, cinema e teatro. E perciò il regista è rimasto molto legato a questo suo lavoro, una sorta di magico esordio di cui racconta, con la consueta arguzia, origini e conseguenze: a partire da quando, giornalista in forza al telegiornale, sottopose la sua idea a capi recalcitranti.

Avevo letto il romanzo, ne ero affascinato, e proposi di fare un "pezzo". Mi dissero: "Noi siamo giornalisti, *Il Gattopardo* che c'entra?". "Be'," risposi, "è lo scoop letterario dell'anno in tutto il mondo." Niente da fare. Con questi miei capi era una lotta terribile, preferivano che io andassi a fare, che so, la nuova diga inaugurata da Fanfani... Qualche giorno prima di sposarmi chiesi udienza al direttore centrale di tutti i servizi, che aveva una formazione letteraria raffinata. Si chiamava Antonio Piccone Stella, detto anche Virgoletta, perché era un po' fissato, quando leggeva i comunicati degli annunciatori spostava le virgole; ci teneva che si parlasse bene l'italiano, cosa che in Tv si è completamente dimenticata. Andai da Virgoletta portandogli una bomboniera e un invito. Lui gradì il pensiero, e mi disse: "E ora che regalo vuole?". E io: "Per carità, non mi è neanche passato per la testa di chiederle un regalo, le chiedo l'onore di essere presente". "Non potrò, ho un convegno all'estero, però voglio farle un regalo. Cosa vuole?" "Vorrei fare un documentario a Palermo sul *Gattopardo*." "Vada, certo, vada." "Ma io l'ho già proposto al dottor X, il quale ha detto che non è giornalistico." E lui: "Ma che imbecille!".

Una doppia soddisfazione.

“E certo! Quella battuta poi io l’ho diffusa a pieni polmoni, ai quattro venti. Sbarcai quindi in Sicilia con la mia troupe ma la società palermitana era molto chiusa, e io ero solo un giovane dall’aspetto civile e basta. Avevo però ai loro occhi un merito, del tutto imprevisto: quello di avere sposato una fanciulla dell’aristocrazia napoletana, con molti imparentamenti siciliani. Grazie a queste caratteristiche della mia consorte mi fu consentito per esempio di riprendere interni di palazzi sfolgoranti, tra i quali il salone da ballo di palazzo Gangi, dove non aveva mai messo piede neanche un fotografo.

Sua moglie è anche parente dei Lampedusa?

Si chiama Fausta Capece Minutolo Del Sasso. Sua mamma era una Caravita di Sirignano, e il principe di Sirignano aveva sposato credo una sorella di Concetta. Mia moglie conosceva la principessa di Lampedusa, Alessandra von Stomersee. Che io, una volta a Palermo, circuii, perché lei deteneva i diritti morali, senza il suo consenso il documentario non si poteva fare. I diritti finanziari invece erano di Feltrinelli, al quale avevano fatto vedere delle cose mie in Rai, aveva capito che si poteva fidare e ce li aveva dati gratuitamente; capì anche che il documentario poteva...

...avere un effetto di promozione.

Che infatti fu tale, anche perché vinse il Premio Italia. A Palermo percepii anche una misteriosa protezione del cardinale arcivescovo, il famoso Ruffini. Riuscii a filmare delle cose prima inaccessibili, mai rivelate, come il convento delle monache di clausura a Palma di Montechiaro, il paese di cui i Lampedusa erano feudatari, e senza che nessuno mi avesse detto nulla: la madre badessa mi fece sapere semplicemente che erano pronti a ospitarci. Ci andammo, e mettemmo il convento a soqquadro, facendo divertire come matte le monache di clausura. Per loro fu un diversivo assolutamente straordinario.

Accettarono di farsi vedere da una troupe televisiva?

Cercavano di non farsi vedere in viso. Nel convento gli unici uomini che potevano entrare erano il medico, il cardinale, il principe di Lampedusa e qualche muratore che doveva fare dei lavori; tutte le volte questi estranei, così vituperevolmente maschi, erano costretti a farsi preannunciare da un campanello, e a quel punto le monache, che stavano nelle loro celle, correvano a chiudere le porte. Allora io feci una carrellata su questo lungo corridoio, con un campanaccio, facendole vedere mentre a mano a mano si chiudevano nelle loro stanze; ma per farla bene la riprovammo quattro o cinque volte, e il convento diventò un vero set cinematografico. I Lampedusa avevano conservato il diritto ecclesiale di entrare in convento; nei confronti di Palma di Montechiaro avevano dei doveri, se vogliamo, liturgici. Ogni morte di papa un Lampedusa si ricordava di andarci e lo accoglievano con il Te Deum. Anche Giuseppe Tomasi l’unica volta che è stato a Palma fu accolto col Te Deum, e io ricostruii la cerimonia. Il giorno prima l’arciprete mi aveva detto che trovava giusto che questa tradizione restasse in piedi, che era stato giusto accogliere Tomasi col Te Deum, e che lo stesso si sarebbe fatto con i suoi eredi. “Se allora domani viene Gioacchino Lanza Tomasi,” gli dicevo io, “lei lo accoglie col Te Deum?” “Sì, certo.” “E questa tradizione durerà sempre?” “Sì.” “E quando lei, fra cento anni, non ci sarà più, il suo successore inviterà l’ultimo Lampedusa?” “Certo.” La mattina dopo l’arciprete morì. E io sono rimasto per alcuni anni segretamente convinto di essere iettatore... Poi l’ho superata.

Perché scelse palazzo Gangi?

Perché a Palermo tutti – diciamo il vertice araldico – ne favoleggiavano. La vecchia principessa Gangi, Gaetanina, era stata, si vociferava, amica del duce...

Amica nel senso di “amica”...

Nel senso che aveva avuto un'avventura con il duce... Quindi era un po' ducesca. Però riuscimmo ugualmente a convincerla. Fu proprio la prima volta che il palazzo veniva ripreso; la seconda fu quella di Visconti. Sulla scia del successo del film il salone divenne proverbiale. Tanti anni dopo andai a girare un pezzo sul teatro Massimo che era stato appena restaurato e inaugurato, passai vicino a palazzo Gangi e trovai una coda di croceristi. "Si visita," mi dissero. "E pure caro." La principessa di Gangi aveva capito i vantaggi del turismo.

Che lettura voleva dare del romanzo nel suo documentario?

Una lettura antropologica, non letteraria. Volevo raccontare Giuseppe Tomasi in simbiosi con il personaggio del principe Fabrizio, e rappresentare contestualmente la Sicilia di allora e le vestigia della Sicilia d'epoca Gattopardo, tre livelli che si unificano, s'intrecciano, si integrano. Per esempio: l'antico palazzo di Palma di Montechiaro che aveva conservato dei soffitti bellissimi, tenuti malissimo, diventato in parte prigione e in parte ufficio comunale, con gli impiegati che si lagnavano perché la gente veniva a scocciarli per vedere lo stemma del Gattopardo. Non è un documentario canonico. La sorte mi ha permesso di schivare il documentarismo classico italiano; facendo esperienza in Tv, nei cosiddetti servizi giornalistici, noi che eravamo dei giovanotti raccomandati senza arte né parte abbiamo elaborato uno stile e un linguaggio denominato poi giornalistico, del tutto diverso da quello del documentarismo tardo neorealistico. Innanzitutto perché i nostri capi erano stati grandi corrispondenti radiofonici, e ci hanno stimolato a fare inchieste, non la contemplazione nello stile del cinema d'avanguardia sovietico. E poi per l'uso del sonoro, altra componente del tutto assente dal documentarismo classico che era fatto di immagini, musiche e commento fuori campo, dove i soggetti non parlavano (questo credo anche per ragioni di economia, perché il track sonoro comportava un costo; tra l'altro, la Rai era fatta più di fonici, che avevano raggiunto anche un gran livello): noi siamo stati i primi a tirar fuori dalla gente la loro voce, e il loro modo di raccontare le proprie esperienze. *Sicilia del "Gattopardo"* rappresenta un po' il punto d'arrivo di una fase di linguaggio che nel mio caso, oltre a essere di informazione, si sforzava di essere anche di invenzione. E già in *Sicilia del "Gattopardo"*, nel modo di tagliare le interviste, di impostare un po' tutto il racconto, avevo inconsapevolmente sperimentato quella che poi dopo tanti anni è stata battezzata "docu-fiction", cioè l'intreccio fra modalità documentaristiche e di finzione: nel mio documentario ci sono delle cose spudoratamente finte che però sembrano vere.

Quali?

Per esempio l'episodio completamente inventato, però basato su fatti che mi avevano raccontato, delle ceste. Nel romanzo ci sono le casse di Concetta, con il suo corredo, e nel documentario acquistiamo da un robivecchi delle ceste contenenti un corredo nuziale. Come se fosse il corredo di Concetta, da me acquistato con i soldi della Rai, a scatola chiusa. Insieme ai rigattieri apriamo queste casse, troviamo vecchi abiti, accessori, e alla fine il grande lenzuolo di una prima notte di nozze che non c'è mai stata... Questo commuove molto, soprattutto le spettatrici. A volte quando si fa una proiezione alla fine rivelo sadicamente che è tutto finto. E loro protestano: "Come?! Non è vero!...".

Come andarono i rapporti con gli aristocratici palermitani?

Mi davano molte informazioni. La principessa Alliata fece una telefonata alla principessa Lanza di Trabia raccomandandomi: avevamo già girato a casa sua, eravamo persone perbene, non avevamo rotto niente... E poi c'era comunque il fatto di mia moglie. Ottenuto il benestare, inizialmente la principessa Tal dei Tali, magari con qualche ospite venuta a sficcanasare, manteneva un certo distacco, come se noi fossimo i comici di Capitan Fracassa, che erano ospiti del castello sì, però mangiavano in cucina; poi, superato il primo diaframma formalistico, invariabilmente ci pigliava gusto. La principessa Alessandra, per arrivare a lei, un giorno mi dava il permesso di girare nella sua casa, il giorno dopo no, il giorno dopo sì, un'altalena continua. Mi costringeva

quotidianamente a bere un rosolio che aveva fatto lei da una ricetta baltica: vomitevole. E io: “Ah, che buono”. Dopo avere fatto obiezioni per una settimana, a un certo punto si mise addirittura a fare la regia, con quel suo vocione... Io le assegnai il giovane assistente del direttore della fotografia con un'altra macchina senza pellicola e fecero chilometri di riprese: dentro, fuori, la terrazza, il salone del palazzo Lampedusa, tutta roba che non mi serviva, per farla contenta...

Intervistato da Camilla Cederna, Lucio Piccolo raccontò di essere stato intervistato da lei insieme a Gioacchino Lanza Tomasi. Forse anche loro senza pellicola: quando alla fine si incollarono al televisore videro che erano stati “cancellati, tagliati via come bagages inutili, ed ecco la giusta punizione della nostra vanità”...

Ah sì? Non lo sapevo. Dissero delle cose anche preziose, soprattutto Lucio Piccolo, sui loro rapporti con l'ambiente culturale palermitano, che disprezzavano fortemente. Piccolo aveva fatto un viaggio in Germania con altri letterati aristocratici, erano tornati parlando di Rilke, “e qui pensavano che Rilke fosse una pianta esotica”. Ma, a parte queste chicche, il documentario prendeva una svolta di tipo tradizionalistico televisivo, come quei programmi tipo *L'approdo*, etichettati “culturali”, e quindi sinonimo di noiosi e di criptici. Rassegnandomi a perdere l'amicizia appena sbocciata con Piccolo e Gioacchino non montai queste due interviste. Piccolo si sarà anche incavolato...

A Palermo incontrò anche Francesco Orlando?

No. Nel giro più stretto Orlando era proprio come se non esistesse. Lui si è come autoesiliato dall'aura gattopardesca. Mi è stato detto che a Pisa, ogni volta che inizia il corso su Tomasi, lo inaugura sempre con la proiezione del mio documentario. Si vede che lo condivide e apprezza. Gioacchino invece lo definì “una caricatura della Sicilia”, la mia chiave di lettura lo aveva contrariato... Un'altra persona che mi ha aiutato, molto simpatico, è l'editore Fausto Flaccovio, fu lui che mi portò dalla principessa: Alessandra aveva una gran fiducia in lui.

In effetti fu Flaccovio a spedire il manoscritto a Einaudi.

Ricordo quando andammo in una villa a Bagheria dalla principessa Alliata, simpatica, con quella loro convinzione di essere degli dei, come dice Lampedusa, anche se dei un po' spelacchiati... Mi disse: “Ma pensi a me che m'è capitato! Ci ho due figlie: una s'è sposata uno scalatore che sta sempre a scalare le montagnette”. E questo era Fosco Maraini. “Un'altra a Palermo a pianterreno del palazzo ha fondato un'associazione di braccianti...” E il marito di questa era Gianni Guaita, scrittore e intellettuale, allora abbastanza noto, socialista: gli riempiva il pianterreno di contadini, e un pittore guttusiano aveva affrescato tutte le pareti nel suo stile realistico-populistico... La principessa era proprio scioccata. Tra l'altro la mamma di Dacia Maraini, Topazia, capeggiava un movimento femminista. E poi c'era Raimondo Lanza di Trabia, che aveva sposato l'attrice Olga Villi, bellissima donna. Molti di questi grandi nobili meridionali, soprattutto siciliani e napoletani, che consideravano impresentabili e quindi inimpalmabili le fanciulle della buona società, si sono poi sposati straniere bellissime, già componenti di compagnie di balletto. Napoli è piena di duchesse e principesse provenienti dalla compagnia Schwartz.

Forse a questo alludeva ironicamente Lampedusa quando Don Fabrizio, nelle compunte lettere di Tancredi, intuiva il riferimento ad Aurora Schwartzwald, “ballerinetta del San Carlo”.

Erano unioni tipiche. E queste fanciulle hanno fatto tutte un'ottima riuscita: molto snob, lusingate di diventare aristocratiche italiane, belle, con il gran portamento delle ex danzatrici... I nobili palermitani erano simpatici, non c'è che dire, spesso anche colti. Il protagonista di una sequenza del documentario è un certo barone Antonio Samonà, molto spiritoso. Lo intervistammo in carrozzella, perché lui percorreva tutte le mattine il Cassero, il corso di Palermo. Tra l'altro questa intervista su una carrozzella sbalordì: era tecnicamente perfetta, non c'era un rumoraccio, gli stranieri rimasero molto colpiti. Poi gli dicemmo che non era affatto una carrozzella, era solo lo

châssis di una carrozzella, che comprendeva la parte dove stava Samonà e la cassetta dove stava il cocchiere, montata sul pianale di un furgone. Essendo di giorno, ci voleva una luce artificiale fortissima che si potesse bilanciare con quella del sole, e perciò sul camion c'era anche un proiettore di quelli che allora si chiamavano "bruti"; il gruppo elettrogeno che lo alimentava per strada doveva stare a una distanza tollerabile per evitare che il rumore venisse registrato. E allora, tra il gruppo elettrogeno e il camion dove era collocato lo châssis col barone, me, l'operatore e il "bruto", c'erano quattro o cinque manovali che tenevano il cavo per non farlo strisciare per terra. Un'operazione anche comica da vedersi. Per fare quella sequenza, bloccammo il corso principale di Palermo... Ah sì, si spadroneggiava.

E questo ambiente cosa diceva del Gattopardo?

C'era una specie, come dire, di eco ritardataria. Probabilmente l'avevano letto solo per curiosità, qualcuno anche per il timore di trovarsi celato in un personaggio chiave. Tra l'altro mi raccontavano che per Tancredi, Giuseppe Tomasi aveva preso a modello anche un giovane di casa Valguarnera, principe di Niscemi, considerato un imbecille in famiglia perché garibaldino: il classico parente stravagante, non molto presentabile, antropologicamente sbagliato in quell'ambiente... L'ultimo discendente dei Niscemi, nato Cocò, aveva sposato un'americana, wasp, di queste snob ferree però anche molto attente alle sostanze, a impedire "*i voli di rondine*" come li chiama Tomasi. Loro stavano in America e poi venivano a trascorrere una parte dell'anno a Palermo in una villa affidata a tale Parello che era un intendente, adombrato nell'amministratore dei beni di Lampedusa a Donnafugata. In questa casa c'erano cose bellissime, stoviglie, servizi di bicchieri, piatti, posate; Parello vigilava, contava tutto. Quando veniva Cocò con la sua moglie-gendarme americana, si apriva una breve stagione mondana. E la società palermitana fluiva in questa villa, snobacchiando la principessa in quanto americana... Il barone Samonà mi raccontava che in realtà questo principe Cocò sposando l'americana si era rimpannucciato (anche la villa era stata restaurata coi suoi quattrini), e che a New York aveva messo radici recalcitranti, non l'amava affatto. "Ogni anno," aveva raccontato a Samonà, "il giorno e il mese del mio sbarco in America salgo sull'Empire State Building, vado proprio sulla cima, mi affaccio e sputo sull'America." La stravaganza... C'era anche uno che si svegliava tutte le mattine mandandosi il giorno prima un telegramma...

Ma il valore letterario del romanzo non veniva valutato?

Direi proprio di no, tranne da Samonà e pochi altri. Anche perché Alessandra era molto poco amata, trattava i nobili siciliani come fossero dei calzolai. Un aspetto per me gratificante fu che *Sicilia del "Gattopardo"* era un'operazione attualistica, perché il romanzo di Lampedusa era ancora protagonista delle classifiche. La realizzazione del documentario fu quindi anche un fatto (allora non si diceva ancora) "mediatico" molto importante. Rappresentò la Rai al Premio Italia che allora era un premio importante, rispettato, in modo particolare dagli inglesi. Ho la lettera di un alto dirigente della Bbc, considerata la madre di tutte le Tv, che mi fa i complimenti, la più sbalorditiva immaginabile. Allora in Europa noi italiani eravamo visti con grande interesse, anche perché, arrivando come sempre ultimi, eravamo anche i più moderni. E un giorno telefonò, nientepopodimeno, Luchino Visconti, al presidente della Rai dell'epoca: "Ho sentito parlare di questo documentario...".

Dopo che andò in onda?

No, prima. Vinse il Premio a Trieste, credo fosse settembre, poi andò in onda due mesi dopo. Ma intanto se ne era parlato, la curiosità era rimasta abbastanza desta. Naturalmente Visconti fu accolto in pompa magna al telegiornale in via Teulada. Venne con Suso Cecchi d'Amico e Francesco Rosi, che si accingeva a girare *Salvatore Giuliano*. Questo terzetto carismaticissimo venne da me guidato nella saletta di proiezione, e tutti i colleghi, come le monache di clausura, si affacciavano dalle loro stanze: non ho mai goduto tanto in vita mia dell'invidia degli altri. Al Conte piacque il

documentario. Infatti poi telefonò, non a me ma ai capi, dicendo: “Ah bene, faccia i complimenti a quel ragazzo...”. Visconti in realtà, oltre ad apprezzare questo documentario, si appropriò di alcuni siti. Più tardi lo conobbi, lo andai a trovare, e lui mi chiese notizie del salone da ballo di palazzo Gangi; io gli feci tutta la storia, che non era mai stato visto, che grazie a mia moglie eccetera eccetera... Ora lui, essendo il conte Visconti di Modrone, aveva mille chiavi per entrare in contatto con questi nobili molto gelosi della privacy, e quindi ottenne il salone. Però pagando, anche caro, credo. Il direttore organizzativo del film, il famoso Notarianni, mi domandò secondo me quanto poteva costare. Dissi: “Io non lo so, perché noi non gli abbiamo dato una lira, abbiamo fatto una baraonda, siamo stati tutta una mattina...”.

Nel suo documentario lo speaker è Ivo Garrani, che nel Gattopardo interpreterà il colonnello Pallavicino: anche lui è stato recuperato da Visconti attingendo al suo documentario.

Non solo Garrani, anche un giovanissimo attore che Visconti vide nel film che feci subito dopo, *I nuovi angeli* (perché poi ero diventato una specie, come dire, di oggetto di benevolenza da parte del conte). È uno dei figli del Gattopardo, sta sempre in mezzo ma non dice mai niente, non è un attore professionista però è molto carino; era nell'ultimo episodio dei *Nuovi angeli*, un ragazzo assolutamente cane, quindi stradoppiato, però carino. Non ricordo proprio come si chiamasse. Visconti vide il mio film, notò il ragazzo e lo mise anche nel *Gattopardo*, quindi mi ha un po' saccheggiato: io, fierissimo di tutto questo...

Conoscere il momento esatto in cui Visconti venne in Rai a vedere il suo documentario sarebbe molto interessante.

Il Premio Italia quell'anno venne assegnato a Trieste, ed era sicuramente autunno. Fu tutta una vicenda molto serrata. Il documentario lo avevo girato in estate, lo ricordo perfettamente. Un pomeriggio a Palermo scoppiò uno sciopero per i fatti di Genova, anche chiamati “la rivoluzione con le magliette a righe”: tutti i giovani proletari genovesi si erano ribellati perché il Msi aveva scelto Genova, città tradizionalmente antifascista, come sede del suo congresso. Scesero in piazza in migliaia, operai, molti giovani: io stavo a Palermo e soffrivo, perché mi sarebbe piaciuto essere lì... Quindi sicuramente quando io giravo *Sicilia del “Gattopardo”* era l'estate del '60. Poi lo montammo rapidamente: era il momento in cui *Il Gattopardo* portava la cultura italiana in primo piano in tutto il mondo, e allora, sulla base di alcune visioni del materiale, in Rai decisero che questo mio documentario avrebbe rappresentato l'azienda al Premio Italia. Credo fosse settembre. Naturalmente uscirono i pezzi, come per un qualsiasi festival; la stampa, che allora si occupava poco di televisione, diede un giudizio favorevole, giusto perché era il Premio Italia, e questo fece crescere la curiosità. Sicuramente andò in onda entro l'anno, mi pare di ricordare fosse novembre.

Comunque Visconti, Suso Cecchi e Rosi lo videro prima della messa in onda.

Sì, lo videro subito dopo il Premio Italia.

In quel periodo Lombardo non aveva ancora dato a Visconti Il Gattopardo, ufficialmente l'incarico era di Ettore Giannini.

Io so che quando venne Visconti si sapeva che lo avrebbe fatto lui, tanto è vero che venne con Suso Cecchi, che era la sua sceneggiatrice. Come si sapeva che Rosi doveva girare *Salvatore Giuliano*, e che quindi voleva anche lui fare una specie di *immersion* nella Sicilia di quegli anni. Se Visconti si era preso la briga di venire con Suso vuol dire perlomeno che la sceneggiatura era stata commissionata.

Sa qualcosa dei rapporti tra Visconti e il Pci? È possibile che Trombadori e Alicata gli siano stati abbastanza vicini nella realizzazione del Gattopardo.

Alicata non saprei. Antonello sicuramente... I due angeli custodi del Pci addetti a Visconti erano Trombadori e...

...Maselli?

No, Citto vanta una specie di sodalizio con Visconti ma, insomma, lo gonfia parecchio... L'altro era Notarianni.

Notarianni era cugino di Pietro Ingrao ma lavorava nel cinema; era davvero impegnato dal punto di vista politico?

Sì sì, nonostante l'apparenza così... da cialtrone di via Veneto, Notarianni era molto legato al partito. Antonello era il protettore romanesco, diciamo, di Visconti. Poi un po' anche Renato Salvatori... Cercavano di far sì che non si spegnesse in Visconti la fiammella sinistreggiante. In realtà Visconti viveva come un gran signore, non si travestiva da proletario. Frequentava le sezioni però senza mimetismi, la sua era anche una forma di onestà.

Quando poi Visconti girò Il Gattopardo lei ebbe modo di vedere le riprese?

No, io ho sempre evitato la comunella, mi è sempre parsa una cosa molto romana, molto sfaccendiera e sfaccendata. Come quelli che andavano a trovare Fellini. Fellini si divertiva per tutto ciò che poteva distoglierlo dalla fatica della creazione. Un paio di volte mi ha detto: "Ma tu perché non vieni?". Un vezzo da addetti ai lavori.

Il suo documentario sul Gattopardo fu molto importante per la sua carriera?

Arrivò il Premio Italia, e io, da che ero considerato un cialtrone, un procacciatore di grane di ogni tipo, diventai da un giorno all'altro un fiore all'occhiello dell'azienda. *Sicilia del "Gattopardo"* fu il detonatore, infatti qualche mese dopo feci il mio primo film, *I nuovi angeli*. Una pellicola che all'epoca ebbe un gran successo, sui ventenni del miracolo economico, girata senza sceneggiatura, in diversi luoghi del paese con attori non professionisti, con i giovani che mi avevano raccontato le loro storie. Un film a episodi che fa il verso a un'inchiesta mentre invece è tutto reinventato, e che ora viene riscoperto. A me capita sempre di essere riscoperto. Riscoperto e riabilitato, come Bucharin. Generalmente ogni volta ci vogliono quindici anni, quindi mi sa che la prossima riabilitazione sarà alla memoria.

I sacrifici di Concetta

Conversazione con Lucilla Morlacchi

Milanese, classe 1936, Lucilla Morlacchi ha cominciato la sua carriera di attrice appena ventenne, nella compagnia di Ernesto Calindri. Nel '60 Luchino Visconti la volle nel cast dell'Arialda, quindi nella trasposizione del Gattopardo, la più importante fra le poche incursioni cinematografiche dell'attrice. In oltre cinquant'anni di carriera ha portato in scena testi di Shakespeare, Euripide, Pirandello, Beckett. Legata soprattutto allo Stabile di Genova (non poté partecipare all'anteprima del Gattopardo proprio perché quella sera era impegnata a Genova in una replica de I due gemelli veneziani di Goldoni), ha lavorato con Luigi Squarzina, Luca Ronconi, Massimo Castri e Franco Parenti. Dopo il personaggio di Concetta nel Gattopardo, Visconti tornò a dirigerla nel '65-66 in un memorabile allestimento del Giardino dei ciliegi di Čechov.

L'intervista si è svolta il 29 gennaio 2009 nel suo camerino al Teatro Valle, dove l'attrice recitava con Stefano Accorsi nel Dubbio di John Patrick Shanley, per la regia di Sergio Castellitto.

Pensi che io *Il Gattopardo* non sono mai riuscita a vederlo completamente. Lo vedo a pezzi, perché mi fa star male.

In che senso?

Nel senso che è stato forse il periodo più bello della mia vita. Visconti è stato un maestro straordinario di vita e di arte, e a me ha dato molto, mi ha proprio aperto la mente; se non ci fosse stato lui forse non sarei riuscita a continuare a fare teatro. Ero entrata in arte nel '56, ero piccola, e tra l'altro vengo da un'estrazione molto povera: questo mondo mi piaceva tanto ma non capivo esattamente cosa fosse. E Visconti è stato per me una guida iniziale straordinaria. *Il Gattopardo* l'ho vissuto proprio giorno per giorno, avevo un contratto più lungo anche di Burt Lancaster, dovevo esserci sempre perché Visconti potesse usarmi tutte le volte che voleva – infatti c'è molto materiale che è stato scartato. È stato un periodo straordinario anche nella mia vita di donna... Durante le pause Burt Lancaster mi parlava con grande passione dell'*Uomo di Alcatraz*, un suo film che era uscito o stava per uscire ma che comunque gli era rimasto addosso... Che esperienze per una ragazza giovane...

Parlavate in inglese?

Sì. Oggi, ahimè, non so più dire neanche *yes*, ma allora conoscevo l'inglese perché lo avevo studiato... Perciò quando comincio a vedere il film mi prende una cosa in mezzo allo stomaco, in mezzo alla testa, sotto la pelle... che mi fa male. È come se io a un certo punto fossi morta e adesso guardassi quella parte di me invece così viva e così piena di necessità... E allora spengo o vado fuori e dico: tanto lo rivedo, tanto c'è. Prima o poi dovrò decidermi, almeno in casa mia, a stare male ma a starci.

Si parlava del Gattopardo già durante l'Arialda?

No, allora si parlava di *Rocco e i suoi fratelli*, che Visconti aveva appena fatto. Infatti ogni tanto alle prove venivano a vederci la Girardot, Delon con la Schneider, Salvatori, e noi eravamo tutti molto agitati ed emozionati, a vedere tanta gente sotto ci sembrava di essere già alla prima. Dopo *Arialda* ho avuto un salto di qualità e Ivo Chiesa, il direttore del Teatro Stabile di Genova, mi offrì due grosse parti. Andai a Roma alla sartoria di Umberto Tirelli per provare dei costumi e Umberto mi disse: "Sei contesa, Morlacchina. Bolognini ti vuole per *La viaccia* e Visconti ti vuole per *Il Gattopardo*. Si sono trovati qui da me tutti e due e Visconti gli ha detto: 'Non ci pensare nemmeno,

la Morlacchi sta nel *Gattopardo*”. L’ho saputo così. E non osai dire niente. “Non lo sapevi?” E io muta. Ho provato i costumi che dovevo provare, sono uscita e sono andata dritta sotto una macchina, proprio lì davanti, in via Margutta. Sono scesi un signore e una signora e mi hanno detto: “La portiamo al Pronto Soccorso”. Io: “Non fa niente, lasci così, non fa niente”. Ero tutta ammaccata, non mi sono ammazzata per un pelo. Dopo, sono stata per una settimana in una situazione tremenda: e ora cosa faccio? E se non mi dicono più niente? Non osavo chiamare Visconti, non avevo neanche il coraggio di chiedere un consiglio a Tirelli. A volte dicevo: me lo sono sognato, ma avevo ancora i lividi della botta contro la macchina. Poi Notarianni mi chiamò per il *Gattopardo* e allora ho ripreso a vivere. Ricordo che mi disse: “Morlacchi, accetti questa minestra e basta”. Si figuri... A me bastava che mi dicessero “ti chiama Luchino Visconti” che dicevo sì, avrei anche pagato, ero a questo livello. Nel *Gattopardo* ho preso un milione per cinque mesi, quando c’erano dei ragazzi che dicevano tre battute, “Angelica, mi concede questo ballo?... Oh, ma neanche questo...?” e prendevano un milione e quattro per 36 giorni. Questo per dire. Quelli delle tasse a Milano proprio non ci credevano. Sono dovuta andare lì col contratto e sa cosa mi han detto? “Ma lei è matta? Ma lei non è mica giusta... Ma son robe da matti! Vada, vada...”.

Sapeva qualcosa di un Gattopardo che doveva fare Giannini?

Ne ho sentito parlare, ma non più di tanto.

Aveva già letto il romanzo quando la chiamò Visconti?

Mi pare di no, o ho cominciato a leggerlo quando mi è stato detto. È un romanzo di una bellezza incredibile, ma con uno come Visconti ti scosti anche dal libro, perché la fiducia in lui e nel lavoro che faceva su questo romanzo era tale e tanta... Concetta era una creatura che amava molto, secondo me si vedeva anche in lei. Visconti aveva... non una malinconia, ma una sorta di nostalgia del suo passato. Curava personalmente tutto, ricordo che veniva a sistemarmi la piega del vestito, come se facesse un gesto visto fare da altri quando lui era ancora piccolo.

Ricorda come Visconti le ha disegnato il personaggio di Concetta?

Lui non disegnava i personaggi, non li spiegava. C’è un episodio che a distanza di anni mi ha fatto capire tantissime cose. È la scena degli specchi con Claudia. Finito il ballo, Claudia veniva un po’ scarmigliata, mentre io ero seduta su un pouf. Prima di girarla lui mandò fuori tutta la troupe, rimasero solo Peppino Rotunno e l’operatore. Claudia, che è stata anche lei una compagna di viaggio straordinaria, era preoccupatissima: madonna, ma cosa facciamo adesso, non ha detto niente, sta mandando fuori tutti, vabbè proveremo... E invece no, lui ha girato subito, non era una prova e non ne ha avuto bisogno. Visconti le fa: “Claudia, guarda che ci hai le labbra un po’ pallide, ricordati che non c’è il rossetto, se ti mordi così ti vengono le labbra rosse”. Cominciamo. Claudia dice la sua battuta, e intanto si guarda allo specchio. E a quel punto Visconti dietro mi dice: “Guardati nello specchio, Morlacchina, e guarda lei: sembri un cocker”. Io lì credo di essere bravissima, perché come mi ha detto “sembri un cocker” mi è andato giù tutto il liquido dalla testa, mi è venuta una malinconia... Perché è vero, mi faceva dei boccolotti così, con i *bandeaux*, e lei invece era così bella... Pensi come ha compromesso anche la donna, la Lucilla, è chiaro che la mia espressione passasse da così a così.

E l’ha girata direttamente, mentre le dava suggerimenti...

L’ha fatta, l’ha fatta! Pensavo che dovessimo provare e invece ha girato. Ho un altro ricordo incredibile durante il ballo. Lui se ne stava in alto con una delle cineprese, a un certo punto viene da me e mi fa: “Quando siamo proprio nel mezzo del ballo, tu esci da qua e attraversi la sala piangendo”. E io dico: “Sì, ma come?”. “Niente: piangi e attraversi la sala, corri come se volessi andar via.” La giriamo. A un certo punto si sente maretta in giro dai tecnici; qualcuno, mi pare Albino Cocco, uno degli aiuti, va su da lui e gli dice: “C’è un errore, c’è un’attrice che piangeva e se n’è andata via”. Visconti gli dice di non preoccuparsi e ne gira un’altra. “Ma guarda che

quell'attrice probabilmente sta male,” tornano a dirgli, “continua a piangere...” Allora lui da sopra mi ha urlato: “Morlacchina, sei proprio brava eh. Hai ingannato tutti”. Neppure Rotunno lo sapeva: mi disse poi che era una citazione di Alida Valli in *Senso*. È un momento che nel film non so fino a che punto si vede, però pensi quante cose ci ha messo dentro.

A confronto col romanzo, la figura di Concetta nel film risulta in realtà piuttosto sacrificata, non solo perché manca il capitolo finale, ma anche perché nel libro appariva come un personaggio più orgoglioso, in opposizione al padre.

Può essere che sia stata un po' sacrificata. Anche se devo dire che a me ha portato molto bene, perché chi si ricorda del *Gattopardo* si ricorda della mia Concetta. Ecco la grande abilità di Visconti: pur sacrificata – perché poi arrivava quella specie di torrente in piena che era Angelica – di Concetta non ci si dimentica. Infatti ho avuto molto successo, anche all'estero. È anche vero che ho girato tante cose poi tolte, però Visconti riusciva comunque a far venire fuori anche i personaggi meno importanti. Poi quella con lui è stata un'esperienza talmente forte che è come se Visconti, pur amando il romanzo, avesse in un certo senso sovrastato il personaggio.

Ricorda qualcuna delle scene poi non inserite?

Ce n'era una molto bella fra me e l'altra sorella, interpretata da Ida Galli, eravamo sul letto a Donnafugata, appena arrivate stanche morte. Ma non ricordo molto. So che Visconti ha dovuto tagliare perché aveva girato talmente tanto... Anche questa cosa di Concetta che passa correndo si vede proprio molto velocemente.

Ricorda altre indicazioni per il suo personaggio?

La scena in cui me ne stavo fuori a Donnafugata con il mio sciallettino e poi arrivava Terence Hill. Visconti mi faceva: “Guarda su, chissà cosa fa l'Angelica col Tancredi...”. Sa, queste sono indicazioni incredibili se stai là disposto ad assorbirle. È chiaro che nei miei occhi passava gelosia, curiosità, invidia...

Insomma, non dava indicazioni razionali ma solo emotive.

Esatto. Lui riusciva a leggere sotto le parole. E si comprometteva, usava tutto. Secondo me prendeva dei pezzi da tutta la sua vita e li portava sul palcoscenico o attraverso l'obbiettivo. Se osserva i suoi film, in tutti ci sono pezzi di vita. Pensi alla Mangano in *Morte a Venezia*, che è sua mamma... Oppure una delle scene più belle del *Gattopardo*, con quelle coppie che ballano come delle marionette e dove c'è tutto sporco... Io stavo sempre a guardarlo e a un certo punto vedo che Visconti prende degli strass e delle cose e le mette per terra. Pensavo: ci sono tanti aiuti, perché non lo fa fare a loro? E gli dico: “Ma signor Luchino, ma cosa fa?”, gli ho sempre dato del lei, “sta sporcando il pavimento?”. E lui: “Mi ricordo quando eravamo bambini, c'erano le feste in casa e poi a un certo punto ci svegliavamo, andavamo a guardare dal buco della serratura o da uno spioncino e vedevamo le coppie che ancora ballavano, stanche, i capelli in disordine, e avevano sporcato tutto...”. Era grande, usava tutto: teatro, vita, infanzia, ricordi, la sua società, tutto. Con lui Lancaster è stato straordinario. Cos'era, un texano, un cowboy? Sfidò chiunque a dire che Lancaster non fosse diventato il principe di Salina.

Testimonianze e cronache dell'epoca raccontano come spesso Lancaster guardasse Visconti per imparare, che in fondo abbia interpretato proprio lo stesso Visconti.

Certo... Lancaster lo guardava, amava la classe, l'altezza, il cervello, la sensibilità di Visconti... Loro due hanno avuto un primo momento un poco pericoloso per via del trucco, perché Lancaster si era portato il suo truccatore, che era anche il suo uomo di fiducia, noi invece avevamo De Rossi. Siamo stati lì due giorni: una lotta stupenda, meravigliosa. Lui arrivava con tutta la barba che il suo truccatore gli aveva attaccato...

La barba di Lancaster era finta?

Sì. Se ne faceva mettere mezza sul viso, solo da un lato, e la faceva vedere a Visconti. Visconti gli indicava delle modifiche, lui se la faceva cambiare e tornava, Visconti gli indicava dove non andava bene... Alla fine l'ha vinta Lancaster, e ha avuto il suo truccatore, però ci sono voluti due giorni, continuava a struccarsi e a rifare, fino a che Visconti non è stato contento. Se fosse volata una mosca sarebbe caduta in terra mentre si guardavano.

Secondo lei Visconti si rispecchiava in Don Fabrizio?

Io non credo ... Non so se è un rispecchiarsi, perché Visconti alla fine non ha vissuto come Don Fabrizio, non si è chiuso. Se c'è qualcosa che lo ha chiuso è stata la malattia, altrimenti lui ha proprio vissuto. Però è una cosa talmente atavica, lontana, chi lo sa?

Visconti era aristocratico e comunista. Il film tra l'altro piacque molto a Togliatti, e si dice che Trombadori sia venuto sul set.

Sì, Trombadori adorava Visconti, veniva spesso.

L'impressione è che la lavorazione del Gattopardo sia stata discretamente sorvegliata dal Pci.

Questo non lo so. Quello che posso dire è che Visconti era naturalmente di sinistra: se un tecnico qualsiasi non veniva trattato nel modo giusto lui poteva veramente fermare tutto. Lui è l'unico in Italia che abbia venduto qualcosa per le sue opere. Sa quanta gente che ha i soldi non si venderebbe neanche un orologio? Visconti ha venduto delle terre per poter fare degli spettacoli a teatro. Non ricordo quale fosse ma era un testo dirompente che non volevano, credo parlasse di omosessualità prima di Testori. Visconti era un uomo molto più complesso di quello che si crede. Tant'è vero che io non credo neanche all'omosessualità di Visconti, credo che lui avesse qualcosa di più, che non gli potesse bastare la donna né l'uomo... C'è una vecchia battuta un po' volgare che ogni tanto nell'ambiente qualcuno tira fuori: Giorgio Strehler era un gay convinto di essere un uomo, Visconti era un uomo convinto di essere un gay. Io la trovo divina. È vero, Giorgio quando faceva il *Faust* non so quanti mantelli aveva e non ne andava bene nessuno, era il massimo dell'esibizione di un io interno. Quell'altro, invece, per me era molto più complesso di quanto si pensasse, senza il gusto di far vedere la sua complessità. E così era il suo modo di essere di sinistra. Perché se un tecnico aveva delle scontentezze, stia tranquillo che lui lo difendeva.

Però sapeva anche essere duro sul set.

E anche sul palcoscenico. Ma perché voleva che si imparasse, che si andasse avanti. Certo, qualcuno è stato anche maltrattato, ma perché non riusciva a fare quello che lui voleva.

La voce di Concetta nel film è la sua?

Purtroppo no, ero impegnata a teatro. Mi hanno doppiata benissimo però ho avuto un grande dispiacere perché in quei due o tre film che avevo fatto prima mi ero sempre doppiata da sola. Lui mi ha chiamato: "Morlacchina, non vieni a portare la tua voce alla tua Concetta?". "Signor Luchino come faccio? Non ce la faccio" "Vabbe' non fa niente, mi dispiace ma non fa niente".

Bolognini alcuni anni dopo preparò un seguito del Gattopardo, da realizzare sempre con Lombardo.

Per fortuna non l'ha fatto. Ci sono delle cose che devono restare come sono, non si può andare oltre. Adesso esagero, ma nessuno dovrebbe mettersi a proseguire *La cena in Emmaus* di Caravaggio, neanche il migliore dei suoi discepoli, neanche lo stesso Caravaggio.

A noi risulta che tutto il cast principale, tranne forse la Cardinale, fosse d'accordo per esserci, quindi anche lei.

Certo che avrei dovuto esserci, Concetta e Angelica dovevano esserci. E sarebbe stata anche una bella occasione per me. Però io non ero molto d'accordo. Poi io non potevo parlare, perché... cosa vuole, quello dello spettacolo è un mondo...

Con Visconti tornò a lavorare nel '65, nel Giardino dei ciliegi.

A me bastava dicessero il nome di Visconti e perdevo la testa. E loro lo sapevano. Mi chiamano per *Il giardino dei ciliegi*, mi dicono la cifra e io firmo tutta contenta. Io facevo Varja, una grossa parte, e vengo a sapere da alcuni colleghi che avevano preso più di me. Allora facevo proprio fatica a vivere, e quando l'anno dopo sono andata a firmare per la ripresa dello spettacolo ho chiesto 4000 lire in più. "No. Se vuole, così, sennò la sostituiamo" Io, offesa e orgogliosa: "Va bene". "Lo diremo a Visconti che lei non ha voluto farla." "No, voi non dovete dire questo, io desidero per favore avere quella cifra in più." "No no no, non se ne parla nemmeno, mi dispiace." Torno a Milano disperata, a piangere da mia mamma. "Cosa faccio? Ma vedi come mi trattano? Sai che vanno a dirglielo a Visconti?" "Questo no," mi dice mia mamma, che era una molto pratica, "dovresti dirglielo te". Avevo un telefono nero, di quelli attaccati al muro. Lo chiamo, non lo chiamo, intanto piangevo... Alzo la cornetta e dico speriamo che non ci sia. Risponde Ignazio, il suo maggiordomo. "Mi scusi, sono Lucilla Morlacchi. Vorrei, se possibile, sennò non fa niente, parlare col signor conte." "Vedo, non so, non credo che ci sia." Sto lì così finché sento quella erre moscia: "Morlacchina... E allora, finalmente ti decidi a chiamarmi...". E io: "Scusi sa, ma non voglio disturbarla". "Ma insomma, che cosa c'è?" "Guardi che se le dicono che io non vengo è sbagliato, perché io voglio rifare Varja, però ho chiesto un aumento e loro m'han detto o così oppure no, perché sanno che quando lei mi chiama io perdo la testa." Una conversazione tremenda. Visconti mi fa: "Aspetta un momento, vai calma e spiegati. Quell'aumento che tu hai chiesto è giusto per te?". "Signor Luchino..." "No, mi devi dire se ritieni che è una cosa giusta." "Sì, mi scusi però, non fa niente". Dopo un quarto d'ora mi richiama: "Stai tranquilla che è tutto a posto. Aspetta che ti arriverà un bel telegramma". Allora quelli urgenti arrivavano anche in giornata. Mi è arrivato. "Confermiamo la sua scrittura a lire..." Pensi la classe: lui non mi ha chiesto quanti soldi volevo. Mi ha detto: tu sei una persona perbene, perché io ti conosco, se hai chiesto una cosa ti deve essere data. Una cosa di questo genere non l'ho mai avuta nella mia vita. Non chiedermi quanto! Mettendomi anche in una bella posizione, perché se sei onesta ti dici: avrò esagerato?

Per Il giardino dei ciliegi tra l'altro lei venne anche premiata.

Il premio San Genesio era il nostro Oscar del teatro. Adesso l'han tolto, non c'è più neanche quello. Sergio Tofano ed io lo vincemmo come migliori attori non protagonisti. Tutta contenta andai da Visconti: "Signor Luchino, io vorrei andare a prendere il premio". "Ma certo che devi andare a prenderlo." "Tanto è lunedì, giorno di riposo." "Massì, vai e cerca di non stancarti troppo, perché poi martedì devi recitare. Allora, sei contenta? Sono stato bravo? Te che non ci credi che sono bravo a insegnarti..."

Lucilla Morlacchi è scomparsa il 13 novembre 2014, nella sua Milano. Non sappiamo se sia mai riuscita a vedere Il Gattopardo fino alla fine.

Candele elettriche

Conversazione con Enrico Lucherini

*Il padre lo voleva medico ma lui desiderava fare l'attore. A parte una manciata di particine, Enrico Lucherini non fece né l'uno né l'altro. Il suo vero talento stava nell'inventare il lancio pubblicitario più adatto per un film, per un lavoro teatrale, per un'attrice. Cominciò a fine anni cinquanta dando consigli qua e là ("nella *Dolce vita* presi 150mila lire per aiutare nella ricostruzione di via Veneto, dicendo quali erano i posti più forti e dove si fermavano i fotografi...") e organizzando paparazzate (per *La notte brava* di Bolognini, d'accordo con Rosanna Schiaffino, schierò un gruppo di fotografi pronti a cogliere l'improvvisa scucitura del vestito sulla schiena).*

*In coppia con Matteo Spinola, all'alba degli anni sessanta Lucherini s'inventa letteralmente il mestiere di press agent, in Italia prima sconosciuto, e diventa indispensabile per attirare l'attenzione della stampa: sul set di *La giornata balorda* mette in scena un finto incidente con Lea Massari e Jean Sorel; nella confusione del galà di Cannes, rompe la vetrata d'ingresso e trasforma la prima di *La ciociara* in quello che oggi si chiamerebbe un evento mediatico; per lanciare Florinda Bolkan, protagonista di *Metti*, una sera a cena, diffonde una foto di lei con Richard Burton e divulga la notizia che Liz Taylor, in clinica per tutt'altro motivo, aveva tentato il suicidio. Pubblicate da generazioni di giornalisti che hanno preferito la leggenda alla realtà, le "lucherinate" sarebbero in effetti da prendere con le molle. C'è da diffidare anche di quelle descritte in *C'era questo, c'era quello*, la brillante raccolta di memorie vergata nell'84 a quattro mani con Spinola: alcune leggende che vi si raccontano sulla lavorazione del *Gattopardo* erano in realtà gustose panzane, smontate in questa intervista dal loro stesso autore.*

*Lucherini conobbe Visconti attraverso il teatro e ne rimase amico e confidente fino alla scomparsa del regista. Il primo incarico pubblicitario fu per l'Arialdà; sfruttando il clima di polemiche innescato dalla prima romana, Enrico trascinò tutta la compagnia a manifestare in piazza del Quirinale; il presidente Gronchi non li ricevette ma i fotografi ci scaricarono i rullini. Visconti, che era stato il più difficile da convincere, si divertì moltissimo. Due anni dopo Lucherini diventò l'ufficio stampa del *Gattopardo*. Come ci ha raccontato lui stesso, nello studio condiviso con Gianluca Pignatelli e Benedetta Lucherini, il 21 giugno 2010.*

Allora avevo già lavorato anche con Goffredo Lombardo: nel '59 avevo fatto *I dolci inganni* di Lattuada, che la Titanus produceva insieme a Ponti. Secondo me era quasi un provino che Ponti mi faceva per poi dirmi: "Sei stato bravo con la Spaak, adesso prendi mia moglie". *La ciociara*, infatti, è quasi contemporaneo col *Gattopardo*. Con Visconti invece avevo lavorato solo a teatro, ma deve essere stato lui a parlarne a Goffredo. Io tra l'altro insieme al *Gattopardo* facevo *Sodoma e Gomorra*: era un momento molto difficile per la Titanus, che poi fallì.

*Secondo lei fu colpa del *Gattopardo* o di *Sodoma e Gomorra*?*

Di tutti e due, ma anche di altri film italiani grossi, come *Il disordine* di Brusati. Era tutta una cosa che non ha funzionato, anche se poi *La ciociara* e pure i *musicarelli* di Gianni Morandi sono andati bene. In realtà Lombardo non è fallito mai, perché è riuscito a vendere tutto quello che aveva.

*Aveva sentito parlare di un *Gattopardo* affidato da Lombardo a Ettore Giannini?*

Sì, ma dopo si cambiò. Non era piaciuta la sceneggiatura, credo.

Quando il film passò a Visconti la ricerca del protagonista fu difficile?

Luchino voleva Turi Ferro: “Ebbè, il Gattopardo è un siciliano...”. Goffredo ha detto: “No, con questi costi intendo vendere il film all'estero, e quindi voglio un americano”. “Lancaster? Ma sei pazzo?! Texano, western? Ma dico, ma che fa, il principe di Salina?” Ci fu una grossa questione. Poi sono intervenuti gli americani che hanno comprato una fetta della produzione. Lancaster intanto era impazzito per Visconti, perché aveva visto non so se *Senso* o *Rocco*; dopo è impazzito anche Visconti, tanto è vero che gli ha fatto fare *Gruppo di famiglia in un interno*: erano diventati molto molto amici.

Le cronache dell'epoca, ma anche la Cardinale in uno dei suoi libri, dicono che a un certo punto sembrò che il principe di Salina lo potesse interpretare addirittura Visconti.

Mai saputo. Poi Luchino come attore era cane, secondo me. A teatro – io mi divertivo a vedere le prove – quando doveva istruire qualcuno, soprattutto se era una donna, non dava l'intonazione, suggeriva più che altro i movimenti. E al cinema, dove spesso il primo ciak comincia a metà film, spiegava all'attore solo la situazione di quel momento.

Come lo ricorda sul set del Gattopardo?

Rideva molto con me. Non lo so perché. Vabbè, c'era anche un rapporto personale, è un po' difficile spiegare. Arrivai durante le scene di battaglia con una giornalista di “Annabella” che si chiamava Lucarelli, mi pare, una grassa, simpaticissima (magari è ancora in vita, avrà cent'anni, non lo so). E mi ricordo che io, lontano un chilometro, aspettavo una pausa per attraversare di corsa il set (era una scena in campo lungo, dove tutti i garibaldini dovevano poi correre), e andare dove lui girava in modo da far vedere l'inquadratura alla giornalista. Sento lui col megafono: “Lucheriiiiiii, si scansiiii, non mi rompa le scatoleee”. E tutti a ridere perché capivano che, essendo l'unico in borghese, Lucherini ero io, che intanto correvo terrorizzato con questa signora di “Annabella”. Le scene della battaglia non finivano mai, e costavano tantissimo. Stando lì sentivo dalle chiacchiere: a Roma erano molto preoccupati che queste battaglie non finissero mai, tanto è vero che mandavano come emissari Suso Cecchi d'Amico o Pietro Notarianni a dire “basta, interrompete, quello che c'è c'è, non si può fare un film che dura quattro ore”. Visconti, secondo me furbescamente, ha iniziato *Il Gattopardo* proprio con le scene di battaglia perché sapeva che il costo forte era lì – a parte il ballo che doveva essere fatto comunque.

In un articolo si accenna a Enrico Lucherini che tiene eroicamente alla larga i giornalisti.

Ebbè sì, perché Luchino voleva fare poco. *Il Gattopardo* è stato forse il primo grande film che avevo, quindi l'ho preso con molta attenzione... Sono partito con grande passione ma senza una professionalità: allora non c'era una società americana tipo la Dda a dirmi: domani arriva “Newsweek”, o arriva “Life”, dovevo fare tutto io. Ma l'idea che Lancaster fosse venuto in Italia a fare il principe italiano creava molta curiosità in America; telefonavano continuamente, da tutto il mondo, e quindi sono dovuto stare lì parecchio. Si dormiva tutti a Villa Igiea, ma Luchino aveva una casa a parte, e quindi la sera a volte si andava a cena da lui. Si aspettava la telefonata: chi inviterà stasera? Forse Claudia, forse Lancaster, forse Domietta Hercolani, l'arredatrice; Delon c'era sempre.

Che rapporto c'era con Delon? Lo corteggiava ancora?

Quello succedeva all'epoca di *Rocco*, forse durante *Il Gattopardo* non più.

Sul set venne tra l'altro anche Romy Schneider.

Era tale l'amore che Luchino aveva per Delon che ha cercato di riunirli. A teatro gli ha fatto fare *Peccato che sia una sgualdrina*, e io c'ero, facevo la pubblicità italiana. Io capivo il francese ma non mi rendevo conto della dizione un po' tedesca da parte di lei e un po' cafona da parte di lui: parlavano in francese, per me andava bene tutto. Stavo nello stesso albergo, il giorno dopo la prima scesi a prendere i giornali. Stroncato da morire! Capita con il regista italiano che va a stuzzicare

attori loro... Poi con Luchino era sempre così, io già lo sapevo, sulle critiche è come per Tornatore, che piglia batoste da alcuni e inni da altri... Su "Le Figaro" e "Le Monde" lessi delle stroncature bestiali. Poi arrivò Luchino per fare colazione con me. E io: che faccio? Gliel devo pur dare. Non so se lui lo avesse già saputo o meno, magari al telefono da qualcuno... Aprì i giornali, li richiuse, e poi se ne uscì: "Facciamo una bella passeggiata". Non mi disse niente. Romy Schneider la ritirò fuori in *Boccaccio '70*, bellissima, drammaticissima. Anche lì una moquette alta così, tutta la troupe ha dovuto girare scalza perché non si dovevano vedere le impronte delle scarpe...

C'era quando Rocco non vinse a Venezia?

Gli chiesero: "Vuol dire qualche cosa?". "Il silenzio è d'oro," rispose Visconti. Che è anche il titolo di un René Clair.

Sul Gattopardo ci sono aneddoti diventati leggende, come le rose fresche portate giornalmente in aereo da Sanremo. Cosa c'è di vero?

Quelle sono cose che inventavo io, d'accordo sempre con Luchino. Io ne avevo già inventato alcune, e lui si divertiva molto. *Il giardino dei ciliegi*, per esempio, al Valle. A un certo punto, durante le ultime prove, vidi che Visconti aveva voluto i ciliegi del secondo atto tutti fioriti e di colore rosa, anziché secchi e invernali come scritto da Čechov: era un'apertura pazzesca. Quindi obbligai un'intera platea a venire vestita di rosa! Sai cos'era? C'era anche la Mangano, pensi avere quelle foto... E poi dissi ai giornalisti che i ciliegi venivano dal Giappone! E i giornalisti lo scrissero! Come se in Giappone fiorissero tutto l'anno: perché Visconti portava la commedia a Milano e in giro per l'Italia e 'sti ciliegi fiorivano sempre, quando invece erano di carta. L'effetto comunque era pazzesco. La regia di Visconti a teatro era una rivoluzione. Io sfruttavo proprio la sua fama di "arredatore": a Palermo dissi che i fiori della scena del ballo venivano da Sanremo e invece erano presi dietro l'angolo. Oppure la faccenda delle candele dei lampadari. La prima fila era di candele vere, ma quelle dietro erano piccole lampadine. Io invece dicevo sempre che erano tutte candele, che erano 457 (mettevo sempre un 7 o un 8 alla fine, per dare una verità), e che a ogni ciak dovevano essere tutte sostituite perché si scioglievano dal caldo: invece sostituivamo quelle dieci che stavano proprio davanti alla macchina da presa, quelle che stando troppo vicine si vedeva che erano lampadine. Avevo anche inventato che quelli del ballo erano quasi tutti veri nobili siciliani di sangue blu.

Però qualcuno c'era...

Sì, qualcuno sì, ma io dicevo che erano proprio tutti nobili. Più che altro c'erano i figli. Queste cose mi divertivano assai, perché Visconti ci stava, quando poi le leggeva sui giornali rideva molto. Nella scena in cui Lancaster si sta facendo la barba e arriva Tancredi a dirgli che vuole partire, c'erano delle boccette di acqua di colonia, e li inventai che erano acque di colonia originali! Una cosa del genere Luchino l'aveva fatta con Alida Valli in *Senso*: nel boudoir della contessa Serpieri c'era l'acqua di colonia vera, Alida l'aveva detto a tutti. Luchino non faceva questo per isterismo ma perché pensava di aiutare l'interpretazione degli attori, come se stessero a casa propria. Certo quella di Lancaster non era un'acqua di colonia d'epoca, ma aveva comunque un profumo, può anche darsi che fosse quella che l'attore usava abitualmente.

Si parlava anche di bretelle costosissime per Delon, acquistate a Londra.

Qualcosa era anche vero. Ricordo *Come le foglie* di Giacosa, con la Brignone. Allora Visconti ancora non lo conoscevo ma vedevo le sue regie a teatro. La commedia era ambientata in Svizzera e le campane delle mucche che si sentivano erano state prese proprio in Svizzera. Andai lì sulla scena e vidi che non erano italiane.

E la ferita circolare che la Cardinale si procurò col vestito?

Quello succedeva spesso alle sue attrici. Al primo ciak di *Ludwig* Romy Schneider non girò perché doveva andare a cavallo con un bustino di Piero Tosi talmente stretto che dopo due ore aveva sangue. E Claudia uguale; il giorno dopo hanno cercato di rimediare mettendole un po' di cotone dove c'era la ferita... Una cosa tutta rossa.... Era terribile girare così.

Era presente alla scenata che Visconti fece a Lancaster durante le riprese del valzer?

Sì, stavo là. E ogni volta Lancaster doveva pigliare delle pasticche perché quando lo faceva stava male... Tra l'altro quella scena di lui che balla con Claudia l'ha girata almeno per cinque giorni; prima c'era la loro inquadratura, poi i primi piani, poi il campo lungo, poi quando arriva pure Stoppa, poi Delon che li guarda...

Ha conosciuto i parenti di Lampedusa?

No. Può darsi che me li abbiano presentati ma in quel momento – a parte che ero talmente giovane e terrorizzato di sbagliare – ero tutto preso a guardare le scene per raccontarle ai giornalisti che giornalmente mi chiamavano. Ci saranno anche stati, al ballo di sicuro.

Le risulta che nella scena del ballo ci fosse anche Rina De Liguoro, una vecchia diva del muto?

Questa stessa cosa me la chiese pure Bernardo, che infatti diede a Francesca Bertini una piccola parte in *Novecento*. Tutti quelli venuti dopo, Bertolucci, Giordana, Tornatore, vedono Visconti come un grande regista, come lo vedo anch'io. Poi, forse, *8 1/2* è anche più bello...

All'epoca la rivalità con Fellini si sentiva molto?

Certo.

Kezich diceva che in realtà la cosa era un po' montata.

Come Lollobrigida-Loren, Coppi-Bartali, Callas-Tebaldi, certo, ma non è che Visconti e Fellini fossero amici. Ricordo che andammo a vedere *La strada*, Luchino vedeva la Masina come Macario. La trovava terribile. Anche io. Gelsomina vedeva un sassolino, il Matto lo pigliava e diceva: "Anche questo sassetto serve a qualcosa", quelle cose alla Bevilacqua che io detesto. A rivederlo, è più bello *Le notti di Cabiria*.

Secondo lei c'è stato qualche consiglio a Visconti da parte del partito comunista sulla realizzazione del film? Magari da Trombadori, che era un suo amico?

Ma quello è sempre stato così. Penso che la grande amicizia che Visconti ha avuto con me, a parte credo per la simpatia che aveva nei miei confronti, era proprio perché la sera... come dire?, voleva senti' cazzate, voleva ridere. Lì tutti, De Santis, Trombadori, gli amici di Trombadori, lo aizzavano quando scriveva un copione: mettici questa cosa, mettici la frase... C'è sempre qualcosa di politico nei suoi film. In *Rocco* pure. Gli piaceva, perché gli piaceva dire che era di sinistra mentre versava uno champagne. Votava sicuro sinistra, però gli piaceva anche essere il Conte della villa di via Salaria.

Ricorda Trombadori durante le riprese?

Sul set no, molto Suso. Però credo che lì la sua presenza fosse più nella sceneggiatura. Trombadori non sapeva scrivere di cinema, però forse Visconti gli faceva leggere la prima stesura e lui gli dava dei cambiamenti: qui puoi mettere questa cosa, qui questa... Però proprio *Il Gattopardo* era molto legato al romanzo. Che è anche un romanzo di rottura, perché la parte di Serge Reggiani è la parte di un uomo di sinistra; anche quando arriva Chevalley, lì secondo me è intervenuto Trombadori. Ma più che *Il Gattopardo* era molto più negli altri film, *Bellissima*, *Rocco*, *Vaghe stelle dell'Orsa*...

La prima del Gattopardo doveva tenersi al Massimo di Palermo ma all'ultimo momento venne spostata al Barberini: ricorda come mai?

No. Forse Luchino avrà voluto... Anche *L'ultimo imperatore* fu spostato al Barberini per avere una diretta Tv.

Il ghepardo sulla spiaggia di Cannes fu sempre opera sua?

Arrivai al festival tre-quattro giorni prima, come facevo con tutti i film che avevo a Cannes, e vidi che c'era un circo. Allora dissi all'organizzatore generale: "Voglio un ghepardo, un ghepardo vero in spiaggia". E l'hanno trovato. Claudia ci aspettava davanti al Carlton, in spiaggia. Il ghepardo però era stato un poco addormentato.

In C'era questo, c'era quello accenna a "un grande critico italiano" che aveva stroncato Il Gattopardo e che poi a Cannes "fece un inchino quasi toccando terra col ginocchio e con grande enfasi disse: 'Visconti, il Palmares è suo, sono sicuro, le spetta di diritto'".

Ma non posso dire il nome.

Bè, da questa specie di genuflessione si capisce che è Gian Luigi Rondi.

Quando lo incontrammo a Cannes fece proprio così: "Ecco il Palmares, Luchino". Visconti dopo un minuto mi diceva: "Ma ti rendi conto, quello... ha scritto delle cose terribili e ora fa finta di...". Nella prima recensione l'aveva proprio stroncato! Perché c'era un fatto politico, anche lì dietro. Rondi era proprio Democrazia cristiana, di destra...

Cosa le è rimasto di più dell'esperienza del Gattopardo?

Sicuramente la grande disponibilità di Lancaster, che poi ho ritrovato nel *Gruppo di famiglia*. Ma devo dire anche il ricordo di Luchino... Capitava anche che su alcune cose mi dicesse "No Enrico, questo no", e io non le facevo, ma con me c'era un rapporto molto carino, e quindi con lui ho avuto fortuna... Io l'ho anche sentito urlare, Visconti. A teatro diede una botta sulle mani ad Andreina Pagnani con una bacchetta. Cattivo? No, diceva delle cose giuste. Quando le poteva dire. Certo mai a Lancaster, mai a Claudia, mai a Delon. Forse con Delon può darsi pure, se non andava bene una scena: Delon doveva fare un uomo elegante, mentre lui era in fondo un ragazzo di borgata...

Visconti e Togliatti, due sensibilità che collimavano

Conversazione con Mino Argentieri

Mino Argentieri è stato il primissimo critico a leggere la sceneggiatura definitiva del Gattopardo, recensita su "Rinascita" addirittura prima dell'inizio delle riprese (Il Gattopardo, Visconti e la rivoluzione tradita fu pubblicato il 12 maggio 1962; il primo ciak del film venne battuto il 14). Critico militante, ha lavorato a lungo per "l'Unità" e "Rinascita"; nel '60, insieme a Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento, Lorenzo Quaglietti e Giovanni Vento, ha fondato "Cinema 60", di cui è tuttora direttore. Già docente di critica e storia del cinema all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Argentieri è membro del comitato scientifico e revisore della Storia del cinema italiano edita a cura della Scuola Nazionale di Cinema. È autore di numerosi volumi (L'occhio del regime, Cinema: Storia e miti, Il cinema sovietico negli anni Trenta, Il film biografico, L'asse cinematografico Roma-Berlino, Cinema in guerra, La censura nel cinema italiano).

Argentieri ha conosciuto Luchino Visconti e ne ha a lungo sostenuto l'opera, senza farsi troppo fuorviare da presupposti ideologici. L'intervista si è svolta a Roma, il 26 maggio 2010. Nel nostro incontro, un pomeriggio passato a ricordare e contestualizzare, il critico tende a negare influenze dirette del Pci sulla lavorazione del Gattopardo ma conferma l'abitudine di Visconti di avvalersi di Trombadori nella stesura di articoli e sceneggiature. A cinquant'anni di distanza è però difficile ricordare bene tutto. Del lusinghiero incarico di recensire in anteprima la sceneggiatura del Gattopardo, per esempio, Argentieri aveva una memoria piuttosto diversa.

Il mio ricordo è che non avevo visto il film e che Trombadori mi fece avere questo copione. Ero convintissimo che avessi letto la sceneggiatura alla vigilia dell'uscita del film, e invece vedo di no, non lo ricordavo per niente. Quello che mi pare strano è che "Rinascita" parlasse del film prima che iniziassero le riprese...

*Evidentemente c'era un'attesa politica.
Be' l'attesa c'era, ma non politica.*

"L'Unità" un giorno sì e uno no segnalava ogni minima cosa del set che stava nascendo.

Questo sì, ma perché era un film di Visconti. L'hanno fatto anche per i film di De Santis. Visconti era sempre stato considerato un artista vicino, anzi più che vicino: un "compagno di strada", per usare un vecchio termine...

Quali erano i rapporti di Visconti con il Pci?

Visconti si era avvicinato alla sinistra in Francia all'epoca del Fronte Popolare, entrando in una cerchia di intellettuali che gravitavano intorno a Jean Renoir e Coco Chanel. Era un aristocratico che tradiva la sua classe di origine, che non stimava (la riteneva in primo luogo composta da cretini), e vedeva nel Partito comunista una forza che avrebbe portato la classe lavoratrice su posizioni di maggiore giustizia sociale. Il suo è un atteggiamento curioso: non è un militante, non è un iscritto ma è un uomo che sente profondamente il Partito comunista come una forza innovatrice, sana, di progresso. Probabilmente c'era anche una punta di mitizzazione, per esempio mi risulta che Visconti la svolta del XX congresso non l'abbia condivisa a pieno titolo... Questo non ci porta a dire che fosse uno stalinista, però diciamo che capiva il principio di autorità. D'altra parte lo applicava a se stesso attraverso un'autodisciplina feroce cominciata quando era ragazzo, da quando si alzava la mattina alle 5 e studiava musica, fino poi a fare l'allevatore di cavalli. Era un uomo che a un punto della sua vita, sia pure per un tratto breve, aveva manifestato qualche simpatia più per il

nazismo che per il fascismo, vedendo nel nazismo qualcosa probabilmente di terribile ma anche di coerente, mentre il fascismo era tutto slabbrato, effervescenza puramente esteriore. Visconti ha sempre mantenuto un atteggiamento di grande stima e fiducia nel Pci. Però per il partito non è che abbia fatto molto... L'unico punto interrogativo è quello della *Terra trema*, nato come un documentario sulle condizioni di vita in Sicilia negli anni '47 e '48: l'ipotesi più plausibile è che Visconti avesse chiesto un prestito al Pci per dare l'avvio a un documentario che strada facendo è diventato tutta un'altra cosa.

Sa perché Lombardo decise di togliere il progetto del Gattopardo a Giannini?

Notarianni mi ha detto che Lombardo aveva rinunciato alla regia e all'adattamento di Giannini perché avrebbe dato vita a un film ancora più costoso di quanto poi sia stato quello di Luchino Visconti. Le carriere di Visconti e di Giannini si sono sfortunatamente incrociate: Giannini è stato uno dei registi che hanno riformato il teatro italiano del dopoguerra assieme a Visconti, Orazio Costa e Strehler. Mentre tutti oggi riconoscono la triade, faticano però ad aggiungere Giannini. Io ho visto varie regie teatrali di Giannini: era un grande regista teatrale, all'altezza di Visconti, e credo che Visconti lo abbia psicologicamente bloccato.

E che la vicenda del Gattopardo...

...sia stata per Giannini definitiva. Perché dopo è diventato un direttore di doppiaggio... Ed è un peccato, perché era un grande regista che reggeva benissimo il confronto con gli altri.

Il passaggio del progetto a Visconti potrebbe essere dovuto anche a un appoggio del Pci?

Non credo. Queste erano cose pensabili nel '45-46, quando il partito aveva incoraggiato le iniziative dell'Anpi: *Caccia tragica*, *Il sole sorge ancora*, e poi, nei primi anni cinquanta, la cooperativa Produttori-Spettatori, quella che realizzò *Achtung! Banditi!* e *Cronache di poveri amanti*. Questo orientamento d'intervento era stato abbandonato, prima di tutto perché sarebbe stato velleitario. In seguito la politica del Pci è consistita soprattutto nel tentativo di prendere le difese della cinematografia italiana incalzata da quella americana; si è battuto per la sopravvivenza del ramo pubblico della cinematografia (una particolarità italiana che il fascismo – bisogna riconoscerlo per obiettività – aveva sviluppato e anche gestito bene); si è battuto contro la censura. C'era anche il sostegno della stampa comunista, che però non va visto come un'entità monolitica, perché c'erano sfumature e giudizi addirittura contrapposti; soprattutto dal XX Congresso in poi, passa il principio che l'arte ha le sue specificità e che quindi deve avere una sua autonomia.

Ricorda cosa successe col Gattopardo?

Lì c'è stata una polemica che però riguardava il libro, non il film, e fu condotta da Alicata, che disapprovò il romanzo. Però il primo che ha bocciato il libro è stato Vittorini, quando non era ancora diventato anticomunista. Vittorini e Alicata rifiutavano – sbagliando, secondo me – la visione della Sicilia come immobilità perenne, e accusavano il libro di sposare il punto di vista aristocratico del principe. Partivano dal presupposto che la borghesia che viene condannata e irrisa nel film – e nel libro – avesse invece avuto in quel processo una funzione progressiva. Queste riserve Alicata le aveva avute anche nei confronti del Carlo Levi di *Cristo si è fermato a Eboli*, dove il Meridione non viene lambito dalla Storia, neanche dal fascismo. Comunque Togliatti non condivise la sua posizione sul romanzo di Lampedusa. Non intervenne nel dibattito letterario perché oramai si era fatto più furbo... Interveniva negli anni cinquanta, firmandosi Roderigo di Castiglia...

Conosce il giudizio personale di Togliatti sul romanzo?

Era positivo. Gli era piaciuto.

Lo sa per certo?

So che non aveva mosso obiezioni. Visto che gli piacque il film – che in una notevole misura mantiene lo spirito del romanzo di Lampedusa – deduco che gli era piaciuto anche il libro. Togliatti era un uomo fine. Lo stile di Lampedusa è moderno, ma la materia è più da letteratura di fine Ottocento-primi Novecento... Da quello che ho capito non gli era dispiaciuto neanche *Il dottor Živago*, contro il quale invece Alicata aveva sparato alzo zero sostenendo che Pasternak non era un romanziere ma rimaneva un lirico. È vero che l'ispirazione di Pasternak è principalmente lirica, però il romanzo era importante; ad Alicata dava fastidio perché anche lì la Storia è vissuta come qualcosa che schiaccia, che distrugge, che spegne...

Secondo Bocca in realtà fu Togliatti a spingere Alicata a scrivere contro il Živago.

Forse per il rapporto coi russi, perché c'era di mezzo questa storia del romanzo portato via sottobanco dall'Unione Sovietica...

Secondo lei Trombadori collaborò alla sceneggiatura del Gattopardo?

Trombadori è stato per molto tempo il tramite tra il mondo del cinema e il Pci; frequentava i cineasti e i salotti, era amico di Rossellini e di tutti. Un po' c'era, sì, quello che gli chiedeva qualcosa ma non è che il partito lo incaricasse proprio di intervenire... Di certo Visconti si avvale di Trombadori per mettere delle battute, che secondo me sono le peggiori, nel film *Rocco e i suoi fratelli*: le parole finali, che sono una sparata che non regge. Si sente che le ha scritte Antonello Trombadori, non c'entrano una pera! Però è significativo che Visconti abbia chiesto a lui di scrivere quella battuta perché voleva chiudere con un finale positivo. E infatti viene fuori un pastrocchio.

Cos'altro ha scritto Trombadori per Visconti?

Guardi, Trombadori ha scritto molto. Visconti non ha mai preso la penna in mano: faceva sentire il suo peso nella fase ideativa e influiva su tutte le sceneggiature, anche su quelle che non ha firmato, però non scriveva. Ci sono articoli pubblicati e firmati da Visconti che non credo siano stati scritti da Visconti. Per dichiarazioni di poetiche e cose del genere trovava sempre qualcuno: da buon artista si affidava a gente che avesse le mani in pasta in cose con cui lui aveva scarsa familiarità. L'articolo famoso sul *Cinema antropomorfo* l'avevano concertato collegiamente Visconti, Puccini e Peppe De Santis, che poi avevano affidato a uno la stesura, come si fa con una sceneggiatura. Sotto la firma di Visconti passano delle idee che spesso lui aveva elaborato a grandi linee e che altri hanno poi messo su carta. Quando realizzò *Le notti bianche*, Visconti fece una dichiarazione tutta a favore del neoromanticismo. Chi gliel'ha scritta? Forse Suso Cecchi d'Amico, forse qualcun altro. Questo comunque non lo diminuisce né come intellettuale né come artista, il suo mezzo di espressione era un altro. In questi casi si faceva aiutare, non sono cose così gravi e importanti.

Che tipo era Trombadori?

Un po' fanatico. Nel dopoguerra era stato stalinista, come il 99% del Pci, solo che lui poi è stato con altrettanto fervore antistalinista. Trombadori nasce come critico d'arte; arrivato il neorealismo ci si butta dentro anima e corpo alla maniera sua, cioè di uno che frequentava i caffè, i salotti, i ristoranti... In seguito Trombadori ha avuto una sua involuzione, è diventato craxiano... Io li ho conosciuti questi personaggi, conosco un poco i percorsi che hanno fatto: più erano barricati nel cervello, più poi si sono sbracati.

Trombadori affidò proprio a lei la sceneggiatura del Gattopardo e l'incarico di scriverne su "Rinascita": desumo che avesse piena fiducia in lei.

La cosa curiosa tra me e lui era proprio questa. Abbiamo spesso polemizzato e avuto idee diverse... Io ero sostenitore delle idee di Zavattini, delle teorie di "neorealismo integrale", chiamiamolo così. Invece per Antonello Trombadori, come d'altra parte per Alicata, il cinema non aveva un rapporto diretto con la realtà: avevano in mente il modello del grande romanzo

dell'Ottocento, traducibile nel grande cinema Usa e francese degli anni trenta. Con Trombadori su queste questioni ci siamo trovati sempre agli antipodi. Io poi sarei diventato un sostenitore della contestazione, mentre Trombadori, come d'altra parte Visconti, era un difensore delle istituzioni: voleva la Mostra di Venezia così com'era, con i premi e tutto, figuriamoci poi il '68. Eppure quando "Rinascita" si trasformò da mensile a settimanale Antonello Trombadori propose me, pur sapendo che le nostre idee non collimavano. Uno dei primi pezzi su "Rinascita" fu proprio questo sul *Gattopardo*.

Quasi un anno dopo, lei fece su "Rinascita" anche la recensione del film. Ed effettivamente – lei lo scrive – il film realizzato aveva deluso perché certe istanze di sinistra presenti in sceneggiatura erano invece state ridimensionate: la pellicola era rimasta più vicina al romanzo di quanto ci si aspettasse.

Quel film arrivò in un momento in cui noi tutti guardavamo ad altro, alla *nouvelle vague*, al *free cinema* inglese, puntavamo su altre carte, non su un film in costume, sia pure di altissimo livello e altissima classe. Sbagliavamo, come si sbaglia sempre quando si abbraccia una tendenza. Personalmente sono sempre stato un viscontiano, ho visto tutti gli spettacoli teatrali di Visconti salvo le regie liriche a Milano, lo abbiamo sempre ritenuto un regista unico, il più solido di tutti anche rispetto a De Sica o a Rossellini. Un regista con un bagaglio culturale posseduto bene, che però aveva una sua frontiera: le avanguardie non c'entravano con lui, come non c'entravano neanche con Togliatti. Ecco due sensibilità culturali che collimano: Visconti e Togliatti comprendono l'Ottocento e il primissimo Novecento, ma le avanguardie non le capiscono, non toccano le loro corde. Noi tra l'altro sul cinema di derivazione letteraria, ci andavamo un po' con i piedi di piombo: preferivamo un rapporto più diretto con la realtà, temevamo l'illustrazione del romanzo famoso, quello che ha avuto successo...

Altri critici di formazione marxista come Savioli, Casiraghi e Aristarco manifestarono la loro delusione... Togliatti con la sua lettera e Trombadori con la sua recensione su "Vie Nuove" sono gli unici dichiaratamente di sinistra che apprezzarono il film.

Aristarco, per quello che ricordo, intravedeva nel *Gattopardo* i segni di un "cedimento", per usare un termine di comodo. Aristarco ha sostenuto sempre Visconti come l'esponente del realismo critico, lo faceva rientrare in questa categoria lukacsiana, vedeva Visconti come la punta più avanzata di una cultura sostanzialmente borghese ma critica. Di fronte al *Gattopardo* comincia a suonare le sirene d'allarme. Da quel momento in poi Aristarco divide tutta la carriera di Visconti in due, tra realismo e decadentismo, facendo un'operazione secondo me artificiosa e assurda. Perché non è che uno sia realista per un certo numero di anni e poi decadente. Il decadentismo è parte della cultura di Visconti. E poi chi l'ha detto che il decadentismo debba essere considerato un fenomeno culturale negativo? C'è decadentismo e decadentismo, come c'è realismo e realismo. Il contesto aveva comunque altri poli di richiamo, il *new american cinema*, alcuni polmoni di Hollywood, il *free cinema* inglese, quello che cominciava a manifestarsi anche nell'Est europeo, insomma eravamo più legati alla contemporaneità.

Cosa pensa oggi del Gattopardo di Visconti?

In un mio libro, *Cinema: Storia e miti*, sono tornato sul giudizio sul film, e ho messo molto più in luce l'altro elemento del film che ritenevo importante, cioè quello esistenziale. *Il Gattopardo* alla fine non è solo un film su una fase storica, ma è un film sulla vita e la morte, come è anche il romanzo; quello che mi pare pienamente riuscito è la fusione di questi due piani. La sceneggiatura mette molto a fuoco la fase di passaggio e il trasformismo, però il film in fondo non tradisce il romanzo. È un momento di verità per Visconti: il suo punto di vista non è tanto lontano da quello del principe, si misura da artista con una sensibilità non molto diversa da quella di Lampedusa. D'altra parte Visconti era come separato in due e unificato: da un lato aveva il senso della storicità e voleva portarlo sempre nei suoi film, e in questo i suoi sceneggiatori lo hanno sempre assecondato;

dall'altro il contenuto vero dei film di Visconti sono le arti: lui era interessato alla grande occasione che offre il cinema di attingere alla musica, alla pittura, alla letteratura, al balletto, per ricreare il tutto avendo sempre però dei punti di riferimento estetici molto forti, che giocano un ruolo primario nella sua ispirazione. Era affascinato dal gioco di ripartire dalle tele, dai romanzi, dalla musica, dal melodramma, per poi rielaborare... Visconti aveva una precisa concezione della storia, e la teneva presente, però quello che viene dalla sua sensibilità lo portava verso l'altra riva, come per *Ossessione* c'era Renoir e il cinema francese, e anche James Cain, e come nella *Terra trema* c'è da un lato Verga e dall'altro il Flaherty dell'*Uomo di Aran*.

Il Gattopardo venne tagliato un po' dopo l'uscita: sa qualcosa dei cambiamenti?

Questo è strano. Probabilmente li ha voluti lo stesso Visconti, non era tipo da sopportare soprusi... Di Lombardo non aveva certo soggezione. *Il Gattopardo*, insieme a *Sodoma e Gomorra* di Aldrich, ha portato alla rovina la Titanus. Visconti e Antonioni erano degli affondatori dei produttori, andavano a testa bassa, non gliene fregava niente. *Il Gattopardo*, poi, aveva una tale ricchezza... Il mio amico Pietro Notarianni ebbe sul set anche un collasso cardiaco. I suoi rapporti con Visconti lo hanno inguaiato. Per *La caduta degli dei* fu Notarianni in origine a fare da produttore, con 500 o 600 milioni dell'Italnoleggio come minimo garantito. Ricordo che lo incontrai al cinema Corso, mentre Visconti era in Austria a girare la sequenza della notte dei lunghi coltelli. Gli dissi: "Come va con Visconti? Quello è matto...". "No, io sto tranquillo perché il film lo giro tutto a Cinecittà, tranne questa sequenza." Bene: Visconti gli mangiò tutti i 600 milioni solo per quella sequenza e Notarianni si ritrovò senza una lira e con il film che doveva essere condotto a termine. All'Italnoleggio si comportarono da delinquenti: Notarianni chiese un'integrazione, ma dissero no; per fronteggiare la troupe rimasta senza soldi dovette ipotecare la casa dei genitori, dopodiché cedette i diritti del film ad Haggiag, un produttore legato agli americani, il quale combinò con la Warner Bros, che prese i diritti per lo sfruttamento su scala internazionale. Il film ha portato soldi a Haggiag, all'Italnoleggio, alla Warner, l'unico buggerato è stato Notarianni: rimasto senza una casa e senza una lira è dovuto andare a vivere in un residence.

Nel '63 scriveva su "Rinascita" ma intanto aveva già fondato "Cinema 60".

Su "Rinascita" ho scritto per 25 anni, facendomi anche molti nemici all'interno del giornale... ma questo è normale. "Cinema 60" nasce come un'esigenza di maggiore libertà. Infatti uno dei primi numeri, un fascicolo dedicato al cinema sovietico, ci procurò subito un contrasto con Alicata, ci fu un richiamo al partito. Con Alicata ho avuto molte discussioni: era un personaggio sgradevolissimo, autoritario per temperamento, o avevi le sue stesse idee o il dialogo era difficile. Però era una persona che credeva nell'importanza della politica culturale. La politica *deve* occuparsi della cultura, per creare le condizioni affinché il dibattito delle idee e la ricerca siano portati al massimo livello. La politica ha bisogno di essere stimolata dall'arte ma anche l'arte, in una società democratica, ha bisogno di essere stimolata, e di vedere assicurate delle condizioni perché il lavoro creativo possa svilupparsi nella più ampia autonomia. Oggi ci sarebbe da fare moltissimo però non lo fa nessuno, la sinistra non se ne occupa e non ci sono degli Alicata bravi.

Non ci sono neppure i Visconti.

L'artista non lo puoi creare, però un clima favorevole aiuta. Certo, oggi un film come il *Gattopardo* non potresti farlo perché non ci sono le condizioni materiali, costerebbe 50 miliardi. Però Fellini sarebbe un disoccupato, e Rossellini in televisione troverebbe porte chiuse. Questa è la tragedia.

Luchino aveva le spalle larghe

Conversazione con Enrico Medioli

Nato a Parma nel 1925, Medioli conobbe Visconti alla fine degli anni cinquanta. Glielo presentarono amici comuni, Mario Chiari, scenografo tra l'altro di Le notti bianche, e l'attore Tonino Pierfederici, che con Visconti aveva fatto Les parent terribles. Medioli cominciò da assistente di Visconti, al Covent Garden e a Spoleto, e poi diventò un suo sceneggiatore fisso: da Rocco e i suoi fratelli in poi ha scritto tutti i suoi film tranne Lo straniero e Morte a Venezia.

Medioli non fu sceneggiatore solo per Visconti. Ha lavorato, tra gli altri, anche per Lattuada (Lettere di una novizia), per Valerio Zurlini (La prima notte di quiete) e Sergio Leone (C'era una volta in America). “Dicono sempre: Medioli appartiene alle corte di Visconti. Ma perché non alla corte di Leone?” protesta scherzosamente. Con Visconti il legame fu indubbiamente profondo, e reciprocamente proficuo. “Nel mio mestiere,” spiega, “se non sei amico, se non c'è intesa, non funziona. Fare una sceneggiatura equivale al lettino di uno psicoanalista, finisce che vai a sapere tutto, anche le cose non dette.”

L'intervista si è svolta il 27 maggio 2011 su una collina nella campagna aretina, in un vecchio casale immerso nella natura, dove Medioli si è ormai ritirato da qualche anno. Qui, in una ideale chiusura del cerchio, lo sceneggiatore si apprestava a fare la supervisione di una riduzione televisiva di Rocco e i suoi fratelli. Da una parete affollata di quadri, ci guardava un'enorme tela seicentesca dell'olandese van der Helst, quella che fornì a Medioli ispirazione per il soggetto di Gruppo di famiglia in un interno.

Unico sceneggiatore sopravvissuto del team del Gattopardo, Medioli è giustamente fiero del film (“il cinema è scritto sull'acqua, certe volte, ma il Gattopardo non ha rughe, è sempre molto bello”). Difende la scelta del taglio dell'ultima parte del romanzo e non ricorda particolari influenze dall'entourage comunista di Visconti. Ma ha ancora ben presenti alcuni retroscena sulla realizzazione del film e sul lungo lavoro di sceneggiatura.

Con me, Luchino e Suso Cecchi d'Amico c'erano Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile, due persone intelligenti sotto contratto con Lombardo, che avevano cominciato a lavorare per Visconti con *Rocco*. Il lavoro funzionava come funziona sempre quando si lavora a quattro mani, o anche di più. All'inizio si parla, si discute, si concorda, e poi viene il momento in cui si dice – come diceva la Suso – “*dividemosi i blocchi*”. Ognuno si prendeva un blocco e lo scriveva. Dopodiché si tornava a parlarne, con delle eventuali correzioni. E devo dire che spesso chi faceva poi la revisione finale era la Suso. La consuetudine era quella.

La morte del principe venne sceneggiata; quando decideste di eliminarla?

Visconti non era solo un grande regista ma anche un bravissimo sceneggiatore. Seguiva sempre le sedute di sceneggiatura, il che facilitava molto chi scriveva per lui, perché mentre si sceneggiava il film lui già se lo girava in testa, non c'era il pericolo – come può succedere – di trovarsi di fronte a delle sorprese. Per darle un esempio, appunto: la fine del *Gattopardo*. Lui ad alcune sedute non c'era perché era credo a Milano per una regia alla Scala. Noi, con la Suso e Pasquale e Franciosa, avevamo seguito passo passo il romanzo; c'era quindi anche la morte del principe. Ma con quella morte, come spesso avviene al cinema, diventava tutto un po' lagnoso. Tornato, Visconti ha detto “Com'è noiosa questa fine! Finiamolo col ballo”. L'idea di chiudere il film con questo grande ballo funereo che equivale alla morte è un'idea di Visconti.

Solo l'ultimissima parte del romanzo non venne mai presa in considerazione.

Se non da Lombardo, che avrebbe voluto fare il sequel.

Ma come mai all'epoca quel capitolo venne scartato?

Il film era già lungo così com'era... Visconti ha sempre avuto dei problemi con le lunghezze dei suoi film... E poi pensi all'ultima parte del romanzo, vent'anni dopo, quando Angelica è diventata grassissima... Il romanzo in un certo senso ha dei tratti più disincantati. Quando racconta le soffitte, la ricerca, la schermaglia amorosa eccetera, il film lascia intendere che tra Angelica e Tancredi sarà una grande storia d'amore. Il romanzo invece la smentisce subito: non avrebbe mai funzionato, neanche sul piano erotico. Il romanzo è molto più crudele, più vicino per certi versi alla realtà della vita.

In effetti quell'ultimo capitolo del romanzo ribaltava tante cose: la tensione erotica, svelando che i due si sarebbero anche molto traditi...

...molte infedeltà, sì...

il principe non c'è più, c'è Concetta...

...il rancore di Concetta...

...c'è la rivelazione che Tancredi in realtà non l'aveva mai dimenticata...

C'è questo? Non lo ricordo...

Quando Tassoni viene con Angelica a visitare Concetta, le rivela che Tancredi si era pentito dello scherzo sulle monache di clausura, e che il suo dolore era dovuto al pentimento per come questo "peccato" avesse determinato le loro vite. Questa sorpresa ribalta un po' il romanzo...

Non c'è dubbio, certo, smentisce certe cose che ci sono nella prima parte...

Ecco, quello che ci sembra manchi al film è proprio a proposito di Concetta. Di tutti i protagonisti principali è quella tenuta meno in considerazione, nel film è più remissiva, ha meno scene e meno importanza...

Nel film, come è stato fatto da Visconti, Concetta è quella del romanzo. Ha il risentimento, se vuoi aristocratico, verso Angelica che è più bella di lei ed è nipote di Beppe Mmerda, c'è questo senso di alterigia e di delusione. Ma non si può raccontarla di più, secondo me. Poi sa, allora le star erano Delon, la Cardinale e Lancaster, ed era già abbastanza. Lucilla Morlacchi è bravissima ma non so se fosse il caso di allargare il suo personaggio.

Nelle versioni più antiche della sceneggiatura il film sarebbe dovuto iniziare con l'ingresso a villa Salina del soldatino borbonico moribondo.

Non lo ricordavo. Invece ricordo che la Suso ci teneva moltissimo che cominciasse con la preghiera: "E nell'ora della nostra morte". Perché era molto significativo cominciare con una preghiera. E infatti quell'inizio con le tende e il vento è molto bello.

Con quelle grida che sembrano la Storia che entra dalle finestre.

Rappresentano anche l'intrusione della morte. Che è sempre così presente nei film di Visconti.

In alcune versioni della sceneggiatura abbiamo trovato un'altra scena, poi non girata, l'udienza di Don Fabrizio con Ferdinando II.

Quella è stata dibattuta moltissimo. Era una bella scena, ma non si sapeva dove infilarla. "Che si guardi il collo," diceva il re, "suo nipote Tancredi." È stata molto molto dibattuta, e poi adesso non ricordo più per quale ragione, di scaletta, di costruzione eccetera, alla fine è saltata. Poi, le ripeto, il film è anche già molto lungo.

In una delle scalette abbiamo trovato un riferimento esplicito alla novella Libertà di Verga, quella in cui i contadini uccidono i borghesi. Nel film ne rimane un riverbero all'inizio dei combattimenti a Palermo. Ricorda qualcosa di questo riferimento?

Visconti ha molto sottolineato il principio della rivolta palermitana, credo anche creando dei problemi alla produzione. Il fatto è che nel *Gattopardo*, nel film e nel romanzo, c'è l'ineluttabilità che il mondo debba cambiare ma anche con un senso di nostalgia per quello che è il passato. Per cui questo elemento politico della *Libertà* non so fino a che punto ci sia, forse c'era nelle intenzioni di Visconti. Comunque *Libertà* di Verga io non l'ho mai letta, per cui non so.

Ricorda che ci siano state delle influenze da parte degli amici di Visconti per cercare di avvicinare il film verso determinate istanze politiche?

Influenze nel momento, io non credo. Poi pare che ci sia una lettera di Togliatti che approva il film. Visconti non era uno che si lasciasse influenzare, neanche da Trombadori... Gli sciacalli e le iene c'erano già nel romanzo, senza che ci fosse il bisogno di spingere il pedale più in là. Non credo che ci fossero state delle raccomandazioni ideologiche o politiche.

Ricorda che Trombadori abbia partecipato al film o dato dei consigli?

No, assolutamente. So che gliel'aveva fatto vedere.

Il film sembra però soffrire di una dicotomia. Visconti ha sottolineato certi passaggi ideologici, mostrando per esempio i combattimenti fra garibaldini e borbonici, facendo una condanna del trasformismo, dove Tancredi è un po' più cattivo che nel romanzo, un po' più "fascista"...

Lo dice però anche il romanzo, "non si poteva negare che fosse un tantino ignobile"...

Al tempo stesso il lato aristocratico di Visconti sembra averlo spinto a comprendere la figura di Salina, paradossalmente forse più di quanto lo comprendesse lo stesso Lampedusa.

Sì, c'è un grande processo di identificazione tra Visconti e il principe Salina, come c'era probabilmente anche con Lampedusa. Erano due aristocratici. Però non credo che Tomasi di Lampedusa fosse politicamente in avanti, mentre Luchino lo era...

All'uscita del film Aristarco e altri critici di sinistra rimasero un po' perplessi, un po' delusi rispetto a quello che si aspettavano da un compagno di strada come Visconti.

La critica di sinistra ha spesso rimproverato Visconti di essere diventato un altro da *Rocco* in avanti. Mi è sempre sembrata una critica molto miope: lui ha solo spostato l'angolazione della macchina da presa. Non c'è più forse il grido di sdegno della fine de *La terra trema*, però nei film che vengono dopo, la condanna di una certa borghesia equivale a quello. Era una critica forse ancora molto legata al neorealismo. Visconti cambiava, è proprio di tutti gli artisti cambiare.

Ma lui ci rimase male?

Secondo me no. Visconti aveva le spalle larghe. Poi cercava di spiegare, di Aristarco credo fosse amico.

Lei era sul set durante le riprese o veniva di tanto in tanto?

Sono andato, sì. Prima stavamo in albergo e poi siamo andati al Baglio dove alloggiava Visconti. Ma il set non è posto per uno sceneggiatore. Prima, va benissimo; alla fine, quando si rivedono i dialoghi, si torna ancora in favore; ma al momento di girare meglio stare alla larga... Sì, certo, Luchino mi aveva invitato in Sicilia a stare da lui, ero suo amico oltre che sceneggiatore... C'ero per esempio quando girò la bellissima scena dell'arrivo a Donnafugata quando vanno in chiesa, con quella lunga carrellata su di loro impolverati come dei morti. Lui l'aveva girata un primo giorno e poi siamo andati a vedere i *rushes*: scorreva troppo in fretta e allora l'ha rifatta più adagio. Mi ricordo, disse: "Vieni domani, che faccio la cripta dei Cappuccini"... Infatti è proprio quello, sono

morti come nella cripta dei Cappuccini, quella dove ci sono le mummie appese. E l'ha fatta due volte perché la prima scorreva via troppo velocemente. A quell'epoca stavo scrivendo per Visconti una cosa che poi lui ha fatto a Palermo, *Il diavolo in giardino* con la musica di Mannino. Visconti aveva sempre tanti progetti, mille cose...

Dove veniva sviluppata la pellicola? Andava su e giù da Roma?

Secondo me a Palermo, ricordo che rigirammo quella scena di Donnafugata già il giorno dopo. In Sicilia andavamo a vedere tutti i giorni il girato in una sala cinematografica di Palermo.

Le capitò sul set di essere chiamato a riscrivere o a riaggiustare qualche scena in corso d'opera?

Mi faccia pensare... Vede, il fatto che lui avesse partecipato prima alla sceneggiatura... Lui era piuttosto fedele alla sceneggiatura, anche per altri film, anche per *La caduta degli dei*. Poi, magari, spingeva un effetto più in là.

I combattimenti di Palermo furono forse la parte più "improvvisata".

Quelli della rivolta palermitana? Sì, lì si era proprio scatenato, creando anche dei problemi, so che Lombardo si era precipitato a Palermo per vedere cosa succedeva. Se li avesse girati alla fine delle riprese si sarebbe un po' anche stufato, forse li avrebbe ridotti, invece lì era un cavallo col morbino che esce dalla stalla...

Dalle cronache dell'epoca traspare un Visconti estremamente vitale. L'organizzazione del set era particolarmente complessa, e quella del ballo anche opprimente per il caldo, eppure lui era sempre inappuntabile, dotato di un'energia enorme.

Era molto vitale. E lo fu fino alla fine. Se pensa che ha fatto due film sulla sedia a rotelle... Durante le riprese del ballo, alla fine del lavoro, si andava pure a casa sua.

Ma come faceva? Quando studiava la scena del giorno dopo?

Le dico, avendo partecipato alla sceneggiatura sapeva già quello che voleva. Non se lo ripassava. Quando preparò la regia a Spoleto mi chiedeva di leggergli il libretto del *Macbeth*, non lo faceva la sera prima. Aveva molta confidenza nel suo talento, sapeva quello che voleva. Il che facilitava le cose.

Durante la preparazione del Gattopardo si parlò anche di una Monaca di Monza.

È vero, Visconti ha fatto un provino alla Loren, ricordo in casa di Luchino delle foto della Loren vestita da monaca. Poi ci fu una commedia di Testori sulla Monaca di Monza di cui lui ha fatto la regia. Luchino aveva un sacco di progetti che erano come dei fiumi carsici che si inabissavano, scomparivano, per poi riapparire tempo dopo avendo cambiato identità, momento storico, anche sesso. Non demordeva dai suoi progetti. Aveva sempre avuto per esempio l'idea di fare la storia della sua famiglia, della famiglia Erba, dei Visconti, che poi sarebbe diventata i *Buddenbrook*, e poi *La caduta degli dei*... Da buon milanese voleva fare anche *I promessi sposi*...

I promessi sposi era un progetto diverso dalla Monaca di Monza?

Sì, intanto era molto prima. Sui *Promessi sposi* Luchino diceva che dovevano essere due film, due episodi, "Il pane" e "La peste". Renzo che arriva nella città e ne è corrotto, si ubriaca, "scappa scappa galantuomo", è anche un po' il Simone di *Rocco* che arriva dal Sud.

All'epoca del Gattopardo si parlò anche di un progetto sui Viceré. Ricorda qualcosa?

No. Che si fosse parlato dei Viceré no.

Anche il progetto di Proust esisteva già all'epoca del Gattopardo.

Lui infilava sempre un po' di Proust nei suoi film. *Morte a Venezia* è un film molto proustiano.

Ma dentro Il Gattopardo, nella scena del ballo, quella di Proust fu davvero un'influenza consapevole?

Non esiste un equivalente proustiano di un grande ballo così funereo? Forse nel ricevimento dai Guermantes. Non lo so dire così di preciso ma conoscendo Visconti e il suo amore per Proust è facile che abbia pensato a quello. Se Visconti non ha fatto Proust è stato perché lo ha amato troppo. Quando gliel'hanno proposto si è leccato i baffi, ovviamente. Con Enzo Siciliano e due sceneggiatori francesi, portati dalla signora Nicole Stéphane nata Rothschild, che aveva i diritti, abbiamo fatto un *treatment* molto corposo. Visconti si lamentava: "È troppo lungo, è troppo lungo. Adesso ci penso io a intervenire", e aggiungeva altre cose. Poi la Suso ha fatto una sceneggiatura senza tenere conto del *treatment*, e in seguito a questo Visconti ha deciso che la *Recherche* non si poteva fare, perché neanche un film di quattro ore poteva corrispondere a tre volumi della Pleiade. Non lo ha fatto perché non lo voleva fare. Dopodiché Proust era diventato il suo territorio, e guai a chi si avvicinava. Quando l'ha fatto Losey mi ha detto "Ma hai visto Losey?! Una cosa, ma proprio una cosa...".

Sa qualcosa del progetto del Gattopardo di Ettore Giannini?

Senta... Quella è una storia oscura, mai chiarificata. Giannini era un bravo regista, e credo che Lombardo avesse commissionato il primo progetto a lui. Poi lì ci sono stati degli intrighi che non so dire. O forse non è il caso di dirli. Non è mai stato chiarito esattamente. So che Giannini è rimasto atrocemente deluso, e forse non ha mai più fatto un film.

Secondo la vedova il passaggio sarebbe legato a Rocco e i suoi fratelli, quando la censura intervenne per oscurare alcune scene: a quel punto Visconti avrebbe avuto da Lombardo l'assenso.

Cosa vuole, l'idea che Visconti facesse il *Gattopardo*... i matrimoni si fanno in cielo... Era un'accoppiata ideale, molto più che se l'avesse fatto Giannini.

Lombardo ha invece dichiarato che la sceneggiatura di Giannini non gli era piaciuta, che gliel'aveva fatta rifare; la candidatura di Visconti sarebbe arrivata successivamente, non so se perorata da Visconti stesso o dalla Cecchi d'Amico.

Le dico che è una storia un poco oscura, un po' labirintica, mai chiarita completamente. Però c'era la volontà di passarla a Visconti, quella c'era, sia da parte di Lombardo sia da parte io credo anche della Suso, che invece era amica di Giannini... Era una storia... Piuttosto, sarebbe interessante come ipotesi immaginare cosa avrebbe pensato del film Tomasi di Lampedusa.

Secondo lei?

Secondo me gli sarebbe piaciuto, e gli sarebbe piaciuto andare sul set. Gioacchino dice che la vitalità di un set cinematografico lo avrebbe tentato. Tomasi aveva lo stesso *côté* del professore del *Gruppo di famiglia*, quello di stare rinchiuso in solitudine, in silenzio: forse avrebbe amato proprio il contrasto, la volgarità di un set cinematografico.

Sul Gattopardo c'è un altro piccolo giallo, a proposito di alcuni tagli. A noi risulta che nelle prime copie, compresa quella dell'anteprima al Barberini, il film fosse leggermente più lungo.

Questo non glielo so dire... Tenga conto che sono passati tanti anni.

Come ricorda Lombardo?

Era un amico, e un amico molto rimpianto. Aveva un grande amore per il cinema italiano, che ha sprovincializzato: ha fatto diventare internazionali delle sue invenzioni come la Loren, e poi ha importato delle grandi star americane come Lancaster. La storia la conoscerà benissimo, il colpo di

mano con cui Lombardo ha imposto Lancaster senza che Luchino lo sapesse. Quando se n'è accorto ha detto "Che cosa me ne faccio di questo gangster americano?".

Lei era presente al famoso litigio tra Visconti e Lancaster durante il ballo?

No, non c'ero. Ma non è stato un litigio: so che Lancaster aveva dei problemi con la gamba, e ci fu un attrito. Lancaster, che era un uomo di grande grande qualità, ha detto che da allora è nata una grande storia d'amore. Luchino ha fatto *Gruppo di famiglia* proprio perché è intervenuto Lancaster, garantendo che eventualmente lo avrebbe concluso lui; era molto difficile per Visconti "montare" un film stando sulla sedia a rotelle.

Fu sua l'idea di Gruppo di famiglia in un interno.

Nasce da quel quadro là, è di un pittore olandese del Seicento, che si chiama Bartolomeo van der Helst. Visconti aveva lo spirito di contraddizione: quando ha avuto il malore pensò di fare un film da Thomas Mann, *L'eletto*, per cui bisognava ricreare una Roma medioevale. Allora io ho pensato di fare un film che potesse essere agibile anche per lui, tutto in due appartamenti ricostruiti. Il *Gruppo* è un film di parole ma dentro aleggia anche quell'aura politicamente proterva, aggressiva, con la mancanza di stile, la volgarità di una certa classe politica di oggi in Italia. Lancaster fu molto bravo. Era una riflessione sulla morte, un grande requiem. Alla base, non come storia ma come tema, c'era un racconto meraviglioso e terrificante di Thomas Mann che si chiama *L'inganno*. Visconti ci teneva molto a farlo fra i suoi tanti progetti. È la storia di una donna di età, che ha già passato i limiti e le manifestazioni della fertilità, che si innamora di un ragazzo; la storia meravigliosamente funziona, a un punto tale che le riprendono le mestruazioni. Naturalmente è un inganno, non è l'amore, è la morte: è un cancro. Visconti s'infervorava, raccontava questa storia ai produttori che restavano agghiacciati [*ride*], non vedevano la gente fare a gomitate per questo film; sparivano e non se ne sapeva più niente. Però il tema della morte che s'introduceva come l'amore è il tema del *Gruppo*, questa famiglia inopportuna e maleducata che lui sente di amare è invece la morte.

Per quel film Visconti fu accusato di farsi finanziare da Rusconi, un industriale di destra. Ho letto che dal Pci vennero a proporgli una biografia di Stalin.

Verissimo, venne da me un messo da Botteghe Oscure, e posso anche dire chi è: Giorgio Ferrara, il fratello di Giuliano. Venne a proporre di fare una biografia romanzata di Stalin, e Luchino rispose "Se la facciano loro". Capirai. Al momento che lui doveva fare il *Gruppo*, con tutti i debiti di gratitudine culturali che il Pci aveva nei suoi riguardi (il fatto che Visconti fosse comunista era molto più a favore che se lo fosse stato Pajetta, voglio dire), non avevano fatto niente! Luchino era anche andato dall'Italnoleggio, dove gli avevano detto che il film non gli interessava. Allora era arrivato Rusconi. Ma, dico, non è che in quel film sia andato incontro a Rusconi, anzi, c'è una polemica con la destra!

Comunque anche allora Visconti rimase politicamente orientato verso il Pci.

Luchino è sempre stato comunista. Non si è mai smentito.

Le sue idee politiche collimavano con quelle di Visconti?

Io non sono mai stato comunista, anche se sono sempre stato di sinistra. Ho vissuto con grandi amici come Visconti, come Zurlini, che erano comunisti, e cosa le posso dire... Visconti aveva vent'anni più di me, io non potevo che inchinarmi davanti alle sue scelte, ma questo non ha mai interferito nei nostri rapporti. Mi chiedo se Franciosa e Festa Campanile condividesse le sue convinzioni. Certo non la Suso. Ricordo che glielo chiesi, una delle prime volte: "Ma Suso, lei è comunista?". "No, ma sono di sinistra," mi ha detto, lo stesso che posso rispondere io a lei adesso. Suo marito Lele era uno di quei cattolici di sinistra che erano i più rigorosi.

Visconti aristocratico e comunista: come spiega questa contraddizione?

Era una grande cosa vitale per lui essere in contraddizione con la sua classe. Cosa avrebbe dovuto fare, seguire le scelte del suo mondo di nascita? Visconti è stato accusato addirittura di ambiguità, ma non è vero, era immensamente sincero nelle sue scelte politiche, assolutamente.

E da parte del Pci non era contraddittorio che tra tanti registi tendesse a sodalizzare proprio con un aristocratico, l'esponente di una classe che per loro doveva essere finita?

Io penso che su quel lato scivolassero via... Come non parlavano della sua vita privata, non era una cosa che avrebbero accettato.

Allora cosa li attraeva di Visconti?

Il fatto che nei suoi film evidenziasse le sue scelte politiche. E che lo facesse Visconti aveva molto più spicco; intanto era più importante, più internazionale. Quando sono successi i fatti d'Ungheria, che è stato un momento di divisione, lui ha sempre preso posizione a favore del partito. Lo diceva anche, non conosco esattamente le parole, "non so se avessero torto ma io resto fedele a loro". Faceva molto parte del suo carattere. C'è stato un momento in cui l'aristocrazia stava diventando comunista, c'era una famosa canzone di Noël Coward, *Imagine the duchess's feeling*, che diceva "Immagina quello che ha provato la duchessa vedendo suo figlio che era diventato rosso", c'è stato un periodo negli anni venti in cui essere di sinistra era di moda. Questo gli hanno rimproverato, che facesse una cosa sull'onda di una voga. E invece non era vero per nulla, Visconti era assolutamente sincero nelle sue scelte politiche, in quello credo che non lo si potesse affatto attaccare.

Quando lo vide l'ultima volta?

Una settimana prima che mancasse. Stava montando *L'innocente*.

Allora fece sensazione il fatto che Visconti avesse voluto i funerali religiosi.

Visconti, che aveva una natura composita, era anche dispettoso. È morto il giorno del mio compleanno, per cui io da anni nello stesso giorno ho la messa in suffragio e la torta con le candeline... Luchino non era religioso però non poteva prescindere da un'educazione cattolica. Aveva preso una casa in Toscana, una bellissima villa di Peruzzi che non riuscì mai a restaurare. Ricordo che eravamo andati a vederla, c'era anche una cappella. "E qui in maggio si dirà il rosario," mi disse. Non so se fosse solo per un rituale, io comunque non l'ho mai visto andare a messa. Uberta, la sorella, sì, andava a messa. Anche la Suso andava sempre a messa, e suo marito Lele: erano cattolici, molto.

Poi arrivò l'idea di un seguito del Gattopardo. Una proposta rischiosa.

Era una scommessa, naturalmente. Aveva un motivo d'interesse perché quando Lombardo lo voleva fare c'erano ancora gli stessi attori del *Gattopardo* ma vent'anni dopo. La Cardinale si è sempre rifiutata di farlo, anche se Lombardo le aveva offerto una cifra spropositata... C'era ancora Lancaster, poi è mancato anche lui. C'era Delon, c'erano le figlie di Don Fabrizio, tutte invecchiate di vent'anni. I tempi della vita e del romanzo coincidevano. L'ho scritto e a Lombardo piaceva anche.

Sarebbe dovuto essere per la Tv?

Mi faccia pensare. No, no, era fatto per il cinema.

Forse il primo progetto era per il cinema e poi venne rimodulato per il piccolo schermo. Una sua intervista dell'epoca racconta una trama in tre puntate.

In effetti nella versione che poi abbiamo scritto per Lombardo la morte del principe era già alle spalle.

Perché Lombardo volle realizzarlo anche dopo la morte di Lancaster.

In quel progetto ci sono stati diversi momenti a secondo di quanto succedeva nella realtà. Ma era abbastanza curioso, c'era ancora la delusione, il fallimento della storia d'amore tra Angelica e Tancredi, i tradimenti di Angelica che aveva degli amanti...

Avevate ampliato certe vicende immaginando ciò che il romanzo accennava soltanto.
Sì, proprio, quello che accenna nell'ultima parte.

E il motivo per cui non si fece fu il rifiuto della Cardinale?

In parte fu quello. Anche Delon aveva delle riserve... Era una grande scommessa. Tra l'altro doveva dirigerlo Bolognini, poi Bolognini è mancato, poi è mancato anche Patroni Griffi. Insomma è stata una serie di cose... Dev'essere stata la proibizione di Visconti.

O magari di Lampedusa?

Secondo me, più di Visconti...