

Umberto Orsini: una testimonianza

A CURA DI PAOLO QUAZZOLO

Umberto Orsini è stato uno degli attori di Visconti, avendo più volte lavorato con il grande regista milanese sia sul palcoscenico, sia sul set. A teatro Orsini ha recitato nell'*Arialda* di Giovanni Testori, andata in scena al Teatro Eliseo di Roma il 22 dicembre 1960 e in *Tanto tempo fa*¹ di Harold Pinter, ultimo spettacolo di prosa diretto da Visconti, che debuttò a Roma, al Teatro Argentina, il 3 maggio 1973. Al cinema, invece, Umberto Orsini ha lavorato ne *La caduta degli dei* (1969) e in *Ludwig* (1973).

Visconti è stato un regista sia cinematografico sia teatrale: c'è differenza tra questi due volti dell'artista?

No, non c'erano grandi differenze, se non quelle legate al diverso mezzo utilizzato. E, in fin dei conti, anche l'attore che recita sia a teatro, sia al cinema, si adatta al mezzo che ha di fronte. Possiamo dire che mentre al cinema sai che c'è una visione parziale dell'insieme, quindi il sentimento e l'espressione sono accompagnati da un primo piano o da un avvicinamento di camera, a teatro viceversa devi riuscire ad attirare lo sguardo dello spettatore su di te con tecniche del tutto diverse rispetto al cinema. Visconti, a teatro, aveva la capacità di isolare un attore mentre recitava un monologo, quasi ci fosse un primo piano o una camera in

¹ Il testo di Pinter è meglio conosciuto con il titolo *Vecchi tempi*.

avvicinamento, riuscendo così a farlo emergere dal contesto collettivo. Tuttavia la sua cifra comune, tanto a teatro che al cinema, era la grande esigenza e la meticolosità che metteva nel dirigere gli attori.

Gli studiosi hanno spesso sottolineato sia la cura meticolosa di Visconti sia, soprattutto a teatro, il suo atteggiamento a tratti crudele verso gli attori: è vero?

Assolutamente sì. E posso dire di aver assistito a delle scene davvero paurose. Ma, nonostante questo, io devo molto a Visconti perché lo spettacolo che, in qualche modo, fece scattare la mia vocazione per il teatro, fu proprio una sua messinscena, *Morte di un commesso viaggiatore*, che vidi nel 1951 al Teatro Nuovo di Milano. È stato un grandissimo spettacolo, dove c'era un cast incredibile, a partire da Paolo Stoppa e Rina Morelli che erano i capocomici, e poi Giorgio De Lullo, Marcello Mastroianni e molti altri ancora. Ne rimasi folgorato, e mi augurai di poter fare un giorno quello stesso mestiere che dava così tante emozioni al pubblico. E fui fortunato, non solo perché ebbi poi l'opportunità di lavorare proprio con Visconti, ma anche perché ho interpretato *Morte di un commesso viaggiatore* e numerose altre opere di Miller, autore che è tornato costantemente nel corso della mia carriera artistica.

Di quello spettacolo visto nel 1951 mi colpì soprattutto la fattura: ed effettivamente quello di cui spesso si parla è proprio la confezione viscontiana, che era esemplare sia a teatro che al cinema. Pensiamo ad esempio al film *La terra trema*, dove sembra che ci sia solamente una fotografia della realtà, ma non è così: si tratta di una realtà ricostruita con toni quasi favolistici. E, a questo proposito, soprattutto quando il film era un adattamento da un romanzo, Visconti aveva la grande capacità di saper raccontare la storia. Tornando alla confezione degli spettacoli, posso assicurare che quella meticolosità che viene talora rimproverata a Visconti come una sorta di mania, era davvero tale. *Nella caduta degli dei*, uno dei due film viscontiani in cui ho lavorato, ad un certo punto si vede una tavolata dove siedono tutti i protagonisti della vicenda. Verso la fine della sequenza arrivano dei camerieri con vassoi chiusi da coperchi d'argento: la scena, che fu girata a Cinecittà, finisce bruscamente a quel punto, prima che i coperchi vengano sollevati e soprattutto prima che lo spettatore possa vedere cosa c'è dentro. Questo perché Visconti non era assolutamente contento di quanto era stato messo in quei vassoi.

Ma Visconti, che ben sapeva di questa sua meticolosità, era pronto anche a scherzarci sopra. Ricordo che stavamo girando la scena di *Ludwig* in cui il mio personaggio, il conte von Holstein, assieme a un gruppo di altri militari, interpretati da attori tedeschi, sono in una sala del castello in attesa di arrestare il protagonista. Poiché il mito della meticolosità di Visconti circolava anche tra gli attori tedeschi, egli decise di fare uno scherzo. Dovevamo bere dello champagne ed egli mi disse di controllare se fosse sufficientemente gelato. Allora io, stando al suo gioco, dissi di no: Visconti bloccò le riprese, fece portare dell'altro ghiaccio e rimanemmo per dieci minuti ad aspettare, fintantoché il regista decise che lo champagne era sufficientemente freddo. Se si osserva con attenzione, si vede nel

film che gli attori tedeschi bevono questo champagne in un modo che certamente nessuno avrebbe potuto insegnare loro. Al di là dello scherzo, è evidente che Visconti sapeva che quando sulla scena o sul set c'era qualcosa di autentico, gli attori reagivano in modo del tutto diverso. E queste non possono quindi essere considerate soltanto delle inutili manie.

E a teatro, come si lavorava con Visconti?

Visconti mi ha diretto in due spettacoli, *L'Arielda* e *Tanto tempo fa*. Per *L'Arielda* di Testori la scenografia era stata ideata dallo stesso Visconti e fu una delle sue creazioni più incredibili. Rappresentava in modo fortemente realistico una serie di palazzi che si perdevano in prospettiva. Ricordo che nella parte destra della scena, verso il fondo, c'era anche un ponte sul quale Visconti si divertiva a far passare delle macchinine. Sulla sinistra invece c'erano degli alberi vicino ai quali dovevo interpretare una scena assieme a Lucilla Morlacchi. Rivestivamo i panni di due fidanzatini e ricordo che, durante le prove, non sapevo come muovermi. Allora Visconti mi disse di pensare a una serie di gesti che fossero poco usuali nel rapporto con una fidanzata. Io avevo in tasca un pacchetto di sigarette e, tiratolo fuori, gli diedi un paio di colpi con la testa. «Bene – mi disse Visconti – allora farai tutta la scena come se stessi palleggiando con un immaginario pallone. Poi afferra un sasso e fingi di lanciarlo in platea». E così la scena era stata costruita in maniera incredibile! Ho capito che il suo insegnamento, se c'era terreno fertile, funzionava attraverso i suggerimenti. Viceversa, con altri attori, anche bravissimi ma meno ricettivi, operava tramite una vera e propria imposizione del gesto, con una serie di indicazioni precisissime che poi dovevano essere rispettate alla lettera. Insomma, quando vedeva che non c'era una risposta immediata, inchiodava gli attori a una gestualità che lui aveva in mente e che pretendeva venisse riprodotta con esattezza.

In sostanza, per la mia esperienza, posso dire che aveva modi diversi di dirigere gli attori, in base a chi aveva di fronte e a come reagiva. In generale, l'attore si butta se c'è una "rete" che lo protegge e Visconti era come una sorta di protezione che ti riparava dal ridicolo e dall'eccesso. Io, che allora venivo da un'esperienza tutto sommato limitata, mi buttavo sapendo che lui c'era. Per esempio, in *Tanto tempo fa* di Pinter, correggeva costantemente solo le mie due compagne di lavoro, Adriana Asti e Valentina Cortese: io quindi finii per convincermi che non si occupasse di me. Provai allora a cambiare tutta l'impostazione interpretativa che avevo dato il giorno prima a un lungo monologo. Provavamo a casa di Visconti – era già malato e si muoveva con difficoltà – e, alla fine del monologo, non mi disse niente. Allora gli feci notare che avevo cambiato tutto, e lui mi disse «L'hai fatto bene ieri e l'hai fatto bene oggi». Fu una grande soddisfazione, ma anche un insegnamento, perché lui riusciva a vedere che dentro la recitazione c'era non solo una diversa intonazione, ma soprattutto un pensiero diverso. Negli anni che sono riuscito a stare vicino a Visconti, anche fuori dal lavoro, non l'ho mai sentito teorizzare e non ricordo che abbia mai detto o fatto sciocchezze.

Come lavorava Visconti sul testo?

Al cinema non sempre ebbe a disposizione testi ottimali. *Ludwig*, a mio avviso, non era una grande sceneggiatura, era una sorta di feuilleton dalle vaste proporzioni. In realtà il montaggio integrale, quello che fu ricostruito dopo la morte di Visconti, dà ragione in qualche modo alla sua voglia di raccontare una storia con tempi molto dilatati. Se oggi fosse ancora vivo, sarebbe stato un eccezionale regista di serial, perché era un narratore di largo respiro: *Ludwig*, se visto in televisione a episodi di 45 minuti, sarebbe splendido, mentre visto tutto insieme è effettivamente troppo lungo. A teatro, nel caso di *Tanto tempo fa* di Pinter, l'ultimo testo che mise in scena e che gli venne in qualche modo imposto, era evidente che non gli piaceva. Tuttavia, essendo costretto a farlo, in qualche modo si ribellava, ben sapendo che i produttori non avrebbero potuto fermarlo. In realtà Visconti non capiva e non amava assolutamente Pinter. Ricordo che sulla quarta di copertina del testo originale si diceva che l'autore inglese aveva scritto anche dei drammi radiofonici. E allora, con una grande cattiveria, Visconti esclamò: «Ho capito perché questo scrive con tante pause, perché in mezzo ci mette la pubblicità». Il tutto era in qualche modo acuito dal fatto che Pinter stava lavorando, assieme a Losei, alla sceneggiatura per un film su Proust, nello stesso momento in cui Visconti stava ideando, assieme alla Suso Cecchi D'Amico, un film sullo stesso argomento.

Tanto tempo fa non fu uno spettacolo grandissimo e sicuramente assai poco pinteriano. Dopo le prime recite venne proibito da Pinter stesso il quale, dopo averlo visto, non riconobbe la sua poetica. Lui infatti voleva una sorta di clonazione dei suoi spettacoli, mentre Visconti, per disprezzo, lo aveva completamente stravolto. In verità la questione era scoppiata soprattutto a causa della traduzione, in quanto Visconti l'aveva commissionata a Gerardo Guerrieri, rifiutandosi di utilizzare quella ufficiale approvata da Pinter. Lo spettacolo andò in scena all'Argentina di Roma e poiché a Visconti non piaceva che noi recitassimo sul palcoscenico, fece costruire, in mezzo alla platea, una sorta di ring, spostando una parte delle poltrone in palcoscenico. Alla prima, ormai malato, si nascose in un palco da dove seguì lo spettacolo. A teatro giunsero tutti i suoi attori che alla fine, scoperto, gli tributarono un'autentica standing ovation. Lui, appoggiandosi al bastone, si fece forza e si alzò per ringraziare: fu l'ultimo applauso che ricevette in vita.

Aveva coscienza che quello fosse il suo ultimo spettacolo di prosa?

Non credo, anche perché stava lavorando ad altri progetti soprattutto cinematografici come *L'innocente*. In realtà, amante della buona tavola sino all'ultimo, non era consapevole di morire come poi è successo.

***L'Arialdà* è stato uno spettacolo dalla sorte infelice: contestazioni a Roma e poi bloccato a Milano dalla censura per oscenità: uno spaccato della piccolezza dell'Italia di quegli anni. Cosa ricorda delle recite romane e milanesi?**

Le recite romane ebbero una prima burrascosa con fischi e contestazioni in sala dovuti sia ai temi dell'omosessualità, sia per polemizzare contro Visconti. Alla

fine della recita il regista fece dal palcoscenico il gesto dell'ombrello al pubblico, e quell'immagine finì su tutti i giornali. Fino a pochi giorni prima, causa l'argomento trattato dal testo, non sapevamo se avremmo avuto, da parte della censura, il permesso di andare in scena. Stoppa, Morelli, Visconti ed io andammo al Quirinale nella speranza di parlare con Gronchi, che tuttavia non ci ricevette. Nonostante ciò su tutti i giornali parlarono di noi e del nostro caso. A Milano le cose andarono anche peggio. Dopo la prima al Teatro Nuovo il giudice impedì la prosecuzione delle rappresentazioni. Era una compagnia privata e Paolo Stoppa, il capocomico, la prese molto male. In realtà, sebbene ci dispiacesse per come era finita, alcune repliche erano state fatte, al tempo c'era molto lavoro e quindi ciascuno se ne andò via abbastanza sereno.

In quell'occasione Visconti diresse una delle più grandi attrici del nostro teatro, Pupella Maggio. Celebre esponente della tradizione napoletana, la Maggio più che imparare a memoria la parte, era solita andare a soggetto. Un giorno, durante le prove, Visconti la mise sul palcoscenico assieme a Lucilla Morlacchi e chiese loro di fare un'improvvisazione. Il risultato fu così incredibile che il regista disse loro di fare quella scena sempre così: contrariamente alla sua consuetudine di dirigere gli attori con precisione, le lasciò assolutamente libere. La scena si adattava perfettamente a quello spettacolo che, contrariamente a tutti gli altri di Visconti, era volutamente "sporco" e sgrammaticato. Questo era Visconti, nei suoi contrasti e nelle sue contraddizioni, ma sempre guidato da una grande intelligenza.

Gli studiosi si sono spesso chiesti perché Visconti non abbia mai voluto documentare filmicamente i suoi spettacoli teatrali.

Allora non si usava molto documentare gli spettacoli e se si lo faceva, si preferiva riprendere soprattutto in studio. Del teatro di Visconti rimangono solo piccoli frammenti filmati. È davvero un peccato in quanto ci manca la testimonianza diretta di spettacoli che appartengono alla storia del teatro e non solo italiano. Devo dire che mi sento portatore di una memoria storica, essendo uno degli ultimi rimasti di quella generazione che ha ruotato attorno a Visconti. Di lui tuttavia ci rimane il cinema e chi ha lavorato con lui sul set conserva i ricordi di un grande maestro. Sempre molto attento, non gli sfuggiva nulla di quanto accadeva intorno. In *Ludwig*, la scena finale, quella che si svolge ai bordi del lago dove il re viene ucciso, era stata ripresa con una nuova tecnica che faceva uso, contemporaneamente, di tre macchine. Ripetemmo più volte la scena e, sapendo di essere lontano da Visconti, a una delle riprese chiesi al primo assistente di contravvenire alle indicazioni del regista e di stringere su di me mentre entravo tenendo un ombrello nero puntato verso la macchina. Pur essendo molto lontano, Visconti se ne accorse visionando alcuni giorni dopo il girato. Me lo fece notare, e sebbene lui non avesse immaginato la scena in questo modo, mi disse che tuttavia l'aveva montata proprio così perché gli era sembrata la migliore tra quelle girate. Pur avendo trasgredito, ottenni un riconoscimento incredibile, perché sapevo che la sensibilità dell'operatore non era la stessa di Visconti e non poteva essere la stessa della mia: eravamo tutti artisti!