

Un'idea di Proust. Conversazione con Suso Cecchi d'Amico (1995)

Sandro Volpe

Nel luglio del 1995 ho incontrato Suso Cecchi d'Amico nella sua casa romana. Dalla registrazione della nostra conversazione è nato il testo, sostanzialmente inedito, *Un'idea di Proust*, che ha avuto una circolazione molto limitata nel mio volume *Controcampi. Conversazioni tra letteratura e cinema*. Per dare tutte le informazioni necessarie alla piena comprensione dell'argomento ho inserito già allora un apparato di note: credo che quella versione – da lei approvata - fotografi il momento preciso, a metà degli anni 90, in cui i progetti non realizzati costituivano ancora il perno di una riflessione sul cinema proustiano alla quale i film realizzati (Schlöndorff, Adlon) aggiungevano molto poco. Negli anni successivi, si sa, la situazione è cambiata abbastanza radicalmente con una moltiplicazione di opere che se da un lato mi lasciano il rimpianto di una ripresa di quei temi in un'altra conversazione che non c'è stata, dall'altro forse rendono più evidente l'idea centrale espressa in quelle pagine – semplice e lungimirante – come risposta preventiva a molti tentativi a venire.

L'idea è quella di un Proust “balzachiano” che ha finito per convincere anche Visconti, partito da premesse diverse all'epoca del suo dialogo con Flaiano, e poi pienamente allineato a quella scelta di scrittura. La parola “modesta”, che rimbalza da un certo momento nelle loro dichiarazioni, è una premessa necessaria e va compresa nella sua cristallina consapevolezza intellettuale. In molti, prima e dopo, hanno scommesso sull'idea opposta: un film proustiano deve essere fedele a Proust nello stile. O, almeno, deve cercare di inseguire Proust su quel terreno. È l'opzione Flaiano, transitata attraverso Pinter e approdata in parte nel film di Ruiz.

Se quella linea illustra il rifiuto della linearità e l'ambizione di una corrispondenza formale, la scelta “modesta” è quella di un Proust legato alle storie raccontate, una visione “sentimentale” che comanda in buona parte anche la selezione dei materiali da salvare e da sacrificare. E quindi un Proust sfrondata proprio di quelle ali – il primo e l'ultimo volume – in cui si nasconde e si palesa infine il Graal di un certo proustismo.

La linearità è ovviamente solo un presupposto, poi inevitabilmente un asse prevale sugli altri: qui l'amore, la gelosia e la descrizione della fine di un'epoca; altri, magari, avrebbero privilegiato l'affaire Dreyfus o lo snobismo, o la vocazione letteraria. In ogni caso la conoscenza preventiva del testo proustiano è qui solo un valore aggiunto, non una condizione necessaria. L'apparente scelta di un territorio più limitato – per Schlöndorff, per Ruiz, o, in modo più allusivo, per Akerman – nasconde invece le insidie di un testo che si espande verso altre parti della *Recherche* con tutto il carico di un'implicita selezione. E, sempre per gli happy few, altri film hanno esplicitamente rinunciato a raccontare la *Recherche*, accettando di dialogare a distanza, con misurati echi, dentro altre storie: *Le intermittenze del cuore* di Carpi, *Tutti i Vermeer a New York* di Jost, il più recente *Guermantes* di Honoré.

L'opzione balzachiana ha dunque una valenza più sinceramente divulgativa: la *Recherche* di Nina Companéez è forse, a distanza, l'opera più vicina a quella posizione. Oggi evidentemente la lunga durata – quasi quattro ore – non spaventa più il pubblico: sotto forma di saga o in un comodo format seriale è tutto molto più semplice. E allora una certa idea di fondo – lineare, divulgativa – forse si è rivelata vincente. Un Proust più semplice che sa parlare con tutti e può piacere a molti: questa mi sembra, tanti anni dopo, la lezione di Suso Cecchi d'Amico.

Portare la *Recherche* proustiana sullo schermo, ovvero quella che è stata considerata un po' come la "tarte à la crème dell'adattamento impossibile" (Beylie 1984, p. 107): per più di un ventennio questa è stata l'ossessione di Nicole Stéphane, già interprete prediletta di Cocteau e Melville, entrata in possesso nel 1962 dei diritti dell'opera di Proust ed instancabile nel perseguire con numerosi registi il suo progetto, malgrado continue difficoltà legate alla produzione e rifiuti anche pesanti come quello di Truffaut, convinto senza possibilità di replica, che "solo un macellaio accetterebbe di mettere in scena il salotto Verdurin" (Truffaut, 1988 p. 278; tr. it. p. 142)¹. Se l'allusione era rivolta a Clément, il non benevolo auspicio doveva tuttavia accompagnare una serie di tentativi incompiuti: dopo la sceneggiatura di Flaiano per Clément (Flaiano, 1989)² verranno quelle di Suso Cecchi d'Amico per Visconti (Cecchi d'Amico-Visconti, 1984)³ e di Harold Pinter per Losey (Pinter 1977)⁴; unico progetto realizzato, nel 1984, il film di Schlöndorff *Un amour de Swann*, su sceneggiatura di Peter Brook, Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne⁵. Con Suso Cecchi d'Amico, testimone e protagonista di questa avventura, passiamo in rassegna nella sua casa romana idee e personaggi che ne hanno scandito le tappe principali.

[D]: In che modo un film tratto da Proust può essere "proustiano"? È una questione che ha suscitato nel tempo risposte molto diverse: Flaiano insisteva sulla necessità che la sia pur piccola parte di Proust da portare sullo schermo fosse "proustiana soprattutto nella fedeltà al metodo della ricerca, nella rottura del tessuto narrativo, nello stile" (Flaiano 1989: 15); e Visconti rifiutava quell'idea di "trasposizione" auspicando una fedeltà "al sentimento proustiano, non allo stile"⁶...

[R]: Il cinema è una cosa completamente diversa dalla letteratura: l'uno si esprime per immagini, l'altra per parole. Quindi, se non si parte da questo principio non ci intenderemo mai. La scelta che si fece con Visconti fu molto discussa e vista attraverso la lettura di tutto quello che avevano fatto gli altri – non ultimi gli incaricati proprio da Visconti, che furono Siciliano, Mediolì e altri due letterati francesi, Bourguet e Latellier – ma corrispondeva a un atteggiamento di grandissima umiltà. Occorre evitare la tentazione di sostituirsi a Proust: questo lo trovo addirittura imbecille.

[D]: Lei ha espresso più volte un giudizio drasticamente negativo sulla sceneggiatura che Harold Pinter preparò successivamente per Losey...

[R]: Sì, trovo la sceneggiatura di Pinter – che è uno sceneggiatore e un commediografo che peraltro ammiro moltissimo – un caso di estrema ignoranza, tanto è vero che Pinter non aveva mai letto Proust fino a quel momento. Perché dico d'ignoranza? Perché si deve fare una scelta modesta, come farebbe un pittore che facesse delle illustrazioni al libro: cosa si propone, di farlo proustiano? Cosa ci mette il fumetto con i suoi pensieri? È idiota tutto ciò. Proust è uno scrittore quanto mai chiaro, chiarissimo, con tutte le sue parentesi e flashback; però è la lettura più piana che si possa immaginare.

¹ Come scrive François Truffaut nella lettera a Nicole Stéphane del 31 agosto 1964.

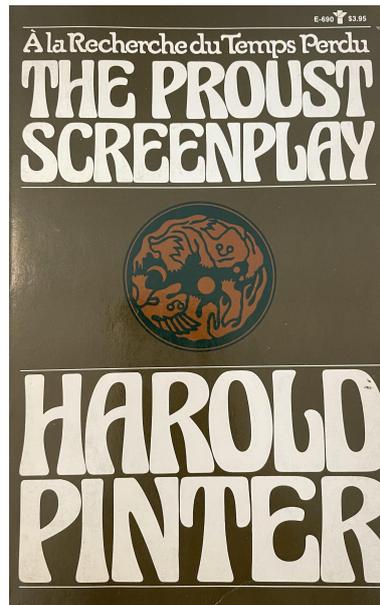
² La sceneggiatura di Ennio Flaiano, scritta fra il 1964 e il 1965, è stata pubblicata postuma.

³ Sceneggiatura elaborata a partire dal 1969 e portata a termine nell'aprile del 1971.

⁴ Pinter preparò la sceneggiatura proustiana tra il 1972 e il 1973, ma la pubblicazione avvenne solo nel 1977.

⁵ La sceneggiatura di *Un amour de Swann* è stata pubblicata nel 1984 (Brook, Carrière, Estienne 1984).

⁶ Dichiarazione di Visconti a Michel Ciment e Jean Louis Torök, nel corso di un'intervista realizzata a Cannes nel maggio del 1971 (in Sanzio, Thirard 1984, p. 150).



[D]: La costruzione di Pinter dà un estremo rilievo al flashback, con un risultato piuttosto enigmatico per chi non ha avuto una frequentazione del testo proustiano⁷...

[R]: Quando si fanno questi continui flashback, il risultato dà l'idea di una scrittura onirica, confusa, allusiva, tormentata... e non lo è affatto. Sono tremendamente contraria ai flashback in assoluto nel cinema: non so citarne nessuno persuasivo eccetto nel *Posto delle fragole* di Bergman. Gli altri sono tutti deludenti, a cominciare da quelli di Luchino in *Morte a Venezia* che potevano essere eliminati. Sono contrarissima: è una forma per la quale non è stata trovata l'amalgama che li faccia funzionare al cinema... sono proprio per le cose più lineari...

[D]: Il taglio della vostra sceneggiatura è stato appunto definito “provocatoriamente lineare”⁸...

[R]: Noi partimmo dal principio che lo stesso Proust teneva moltissimo alla storia, al *plot*... e ci teneva a tal punto che quando poi ebbe l'occasione di pubblicare a volte in giornali popolari degli estratti... li tagliò lui! Faceva delle cose molto ridotte, un paio esistono... quindi scegliemmo la strada di raccontare la storia, e siccome questa era troppo lunga per essere contenuta sia pure in due film, come era nel progetto iniziale, decidemmo di partire dalle *Jeunes filles en fleur* per raccontare in un certo senso le due coppie, cioè Marcel con Albertine e Morel con Charlus: questo è tutto. Dopodiché certo non pretendevamo di fare Proust, avevamo solo scelto questa esposizione del libro. Naturalmente, poi, quello che ci saremmo preoccupati di fare – era soprattutto una preoccupazione di Visconti – era di dare con lo stile, con gli indugi l'idea di qualcosa che non si esauriva... però anche se si esauriva lì, noi avevamo fatto la nostra scelta e portato a termine il nostro compito...

⁷ È stato giustamente sottolineato da Matteo Pretto che la sceneggiatura ha una “comprensibilità [...] praticamente nulla per uno spettatore ignaro delle pieghe più profonde del testo proustiano” (Pretto 1986, p. 23). Anche Jean-Claude Carrière liquida la sceneggiatura di Pinter come un “modesto e piatto reader's digest dei temi proustiani” (citato in Vallora 1983, p. 60).

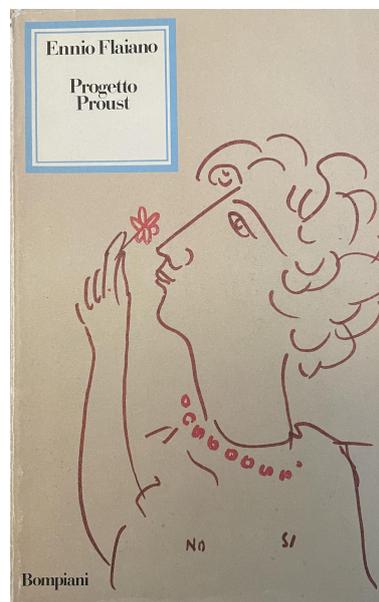
⁸ Cfr. Matteo Pretto (1983, p. 23): “Suso Cecchi d'Amico [...] dà forma definitiva al ‘Proust di Visconti’ con una sceneggiatura provocatoriamente lineare, che conferisce al racconto un taglio ‘epico’ [...]. Visconti voleva una struttura narrativa a *flashes* continui, acronologica. Suso Cecchi d'Amico invece ri-costruisce il romanzo di Proust recuperandone la cronologia”.

[D]: C'era, in quella scelta “balzachiana”⁹, un ribaltamento della posizione inizialmente espressa da Visconti¹⁰...

[R]: ... perché non ci aveva studiato sopra... è una questione abbastanza semplice...

[D]: Cosa pensa della sceneggiatura di Flaiano?

[R]: Voglio essere chiara: è stata una brutta cosa aver pubblicato quella sceneggiatura, perché Flaiano non ci teneva affatto ed era molto scontento. Aveva voglia di stare lontano da Roma in quel momento, non si affiatò per niente con Clément: insomma, era una cosa che non avrebbe mai pubblicato, era anche un lavoro fatto dignitosamente, onestamente, sulle richieste di Clément, ma non era persuaso del risultato. E lo stesso Luchino non era addivenuto ad affrontare con coraggio questa impossibilità di fare di più: per me è invece proprio una cosa sulla quale sono tetragona.



[D]: Dopo la sceneggiatura di Flaiano ci fu il trattamento di Siciliano, Medioli, Bourguet e Latellier...

[R]: Luchino ha avuto questo lavoro, lo ha discusso, ma mi disse “non è possibile”: perché o si accetta una condizione di modestia, oppure è meglio lasciar perdere...

⁹ Idea esplicitata da Suso Cecchi d'Amico (1987) in un'intervista rilasciata a Lela Gatteschi: “Lo stile, il linguaggio sono cose che si perdono nella rappresentazione per immagini [...] noi sapevamo benissimo che non era pensabile fare un film sulla *Recherche* mettendo lo spettatore nella stessa posizione del lettore. Proprio per sottolineare una scelta abbiamo eliminato tutti i cosiddetti flashback [...]. Per dirla in soldoni: abbiamo cercato di fare del Balzac su Proust”.

¹⁰ Visconti nel '69 (Visconti, Flaiano 1984 p. 19) sostiene che “il raccontare proustiano non permette di seguire sullo schermo lo sviluppo logico e cronologico della storia, ma autorizza, direi impone, lo sconvolgimento e il ribaltamento dei tempi” e quindi respinge l'idea di un insieme narrativo ben costruito “perché allora si piglia Balzac se si vuole fare un racconto” (Visconti, Flaiano 1984 p. 20). Due anni dopo, invece, esprime la necessità di tornare a “una specie di stile narrativo balzachiano” (Ciment, Torök 1971, p. 148).

[D]: Nella vostra sceneggiatura la scelta più singolare riguarda il personaggio di Swann, praticamente omissis, con l'eccezione delle scarpe di Oriane¹¹; Pinter gli dedicherà molto più spazio, mentre Flaiano l'aveva cancellato del tutto. Raboni scorge in quella breve apparizione di Swann un "tentennamento" che probabilmente sarebbe stato eliminato in sede di realizzazione del film¹²...

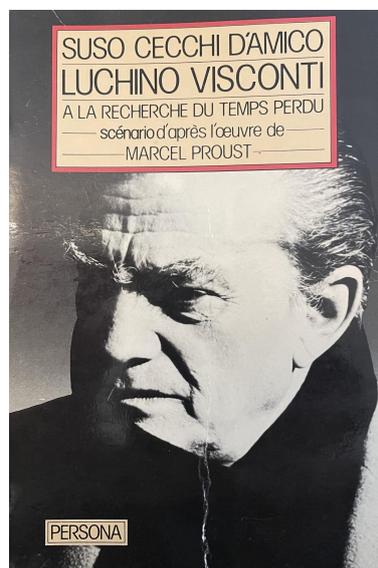
[R]: Penso proprio di no: era come portare un fiore su una tomba, e nessuno sa chi ce l'ha messo. Noi sapevamo che non potevamo mettere Swann in quel contesto, però il nostro ricordo era questo, e se a Raboni non piace non ci posso fare niente. È naturale che ci fossero delle cose un po' personali. Certamente si poteva, a rigore narrativo, eliminare la nonna: d'altra parte era una delle scene che Luchino amava in modo talmente viscerale e quindi l'abbiamo tenuta.

[D]: Echi proustiani si avvertono in molti altri film di Visconti: ad esempio in *Gruppo di famiglia in un interno* dopo la morte di Konrad c'è un dialogo sull'oblio che mi sembra molto vicino ad alcune pagine del *Temps retrouvé*...

[R]: Luchino era talmente un fanatico di Proust che logicamente se lo portava appresso. In *Gruppo di famiglia* la scena del professore malato che sente i passi... è presa da *Jean Santeuil*...

[D]: La vostra sceneggiatura fu scritta in francese perché Visconti non avrebbe sopportato una soluzione diversa...

[R]: Fu una fatica improba... io conosco abbastanza bene la lingua perché ho fatto gli studi in francese, però ho anche molto dimenticato, per cui mi affiancai una buona traduttrice che rivedeva un po' il testo... d'altra parte molti dialoghi sono presi di peso da Proust. Luchino conosceva talmente bene la *Recherche*, era il suo *livre de chevet*, per cui gli dava proprio fastidio non ritrovare le parole... e poi si doveva girare in Francia con attori francesi...



¹¹ Scene 72, 72/A, 72/B (Visconti, Cecchi d'Amico 1984, pp. 116-122). Le scene sono state eliminate nell'edizione italiana.

¹² Cfr. Raboni (1986, p. 8): "era meglio cancellare i nomi stessi di Swann e Odette (comparse per comparse, ce ne potevano essere di più funzionali) [...] non credo di esagerare in ottimismo se avanzo l'ipotesi che, in sede di realizzazione del film, quelle escrescenze sarebbero cadute da sé, per forza della stessa univocità del disegno drammatico che si chiude come una morsa sul viluppo e la simmetria dei rapporti Marcel-Albertine e Charlus-Morel".

[D]: Poi il film non si fece...

[R]: Non essendo entrata nella produzione alcuna *major* americana, neanche per un minimo apporto, chiesero a Visconti di rinviare di quattro mesi le riprese in modo da cercare altri capitali... Luchino sapeva benissimo che sarebbero stati due film... e allora decise di fare prima il *Ludwig*: lì suscitò il dramma di Nicole Stéphane e della sua associata Margaret Ménégoz che pensarono che lui in realtà non volesse più fare il *Proust*. Non era vero affatto: voleva fare prima l'altro perché pensava che sarebbe stato di più il tempo di cui avevano bisogno, e loro invece istericamente interpellarono Losey per far vedere a Visconti che non era l'unico capace di realizzare il film. Losey fu professionalmente così poco serio da accettare – un altro regista non l'avrebbe mai fatto, avrebbe almeno chiesto prima al collega, e lui non lo fece – ma Visconti era talmente sicuro di sé, aveva questa dote e difetto, che non si preoccupò per nulla di questa storia. La Stéphane e la Ménégoz erano giovani e anche simpatiche, appassionate, intelligenti... però fu una cosa isterica quella rottura con Visconti, e poi purtroppo ebbero ragione loro perché quando Luchino ebbe l'ictus non se ne parlò più, si evitava il discorso. Luchino era tranquillo, convinto di potere, dopo il *Ludwig*, riprendere in mano il film e vendicarsi di Losey... Ma in quelle condizioni non era pensabile, per la fatica, per gli esterni... in quelle condizioni non lo poteva fare più.

[D]: Tornando alla sceneggiatura di Pinter, nell'evidente diversità di fondo non mancano tuttavia punti di contatto: i due finali sono molto simili, con la marcia di avvicinamento verso la scrittura dell'opera, ora già avviata (“Longtemps je me suis couché...”) ora imminente (“It was time to begin”)¹³...

[R]: Ma Pinter conosceva già la nostra sceneggiatura: gli fu data in visione, perché avevano chiesto di comprarla e Luchino non la volle dare. Il finale poi non c'entra niente in quel contesto, è preso di peso dal nostro...

[D]: Dopo tante sceneggiature non realizzate, c'è stato poi il film di Schlöndorff *Un amour de Swann*...

[R]: Non ho visto il film il film di Schlöndorff, ho visto le prime inquadrature e poi, siccome ho molta stima di Schlöndorff, e simpatia, sono uscita. Mi aveva anche telefonato prima di fare questo lavoro, e io gli avevo detto ‘ma non lo fare, non lo fare!’ perché proprio non c'entrava niente con lui, con la sua cultura... Quando poi lo ha fatto, vidi il primo pezzettino, la sola scelta degli attori... non vidi neanche Delon, vidi la Muti...

[D]: ... che fu piuttosto bistrattata dalla critica¹⁴. Mi sembra che il clima di accoglienza rivolta al film stia tutto in quella frase attribuita a Bernard Pivot: “se Marcel Proust fosse stato presente, la proiezione di *Un amour de Swann* gli avrebbe sicuramente provocato un attacco d'asma”...

[R]: ...certo contribuiva anche l'ambientazione: c'era una tavola con i bicchieri messi come in una trattoria... Luchino si sarebbe preso uno scompenso cardiaco, vedendola... pensai: ‘forse l'unica cosa da fare è che io non lo veda, così dirò che non l'ho visto’. E non l'ho visto.

[D]: L'idea centrale del film di Schlöndorff è quella di un'esclusione radicale del Narratore: “come si fa a mostrare Proust sullo schermo?”¹⁵. Idea opposta a quella espressa da Visconti: “Mi pare impossibile fare senza il Narratore. I rapporti con Albertine chi ce li ha? La macchina da presa?”¹⁶ Qual è la sua opinione in proposito?

¹³ Cfr. rispettivamente Cecchi d'Amico, Visconti 1984, p. 176 (scena 98/E) e Pinter, 1977 p. 177 (inq. 455).

¹⁴ Tullio Kezich (1984) ricordava “la nostra Ornella paracadutata dal clan di Celentano fin sull'uscio del palazzo dei Guermantes”.

¹⁵ Dichiarazione di Volker Schlöndorff riportata in Vallora, 1983 p. 60.

¹⁶ Un punto su cui Visconti aveva insistito a lungo nella sua conversazione con Flaiano (Visconti, Flaiano 1986, p. 21).



[R]: Non avendo visto la realizzazione, non posso assolutamente giudicare: può darsi che vedendo il film mi persuaderebbe; così, come principio, no.

[D]: Consapevole delle difficoltà, Percy Adlon aveva evitato di adattare il testo proustiano, limitandosi a un'incursione biografica sull'ultimo periodo della vita dello scrittore con il film *Céleste*¹⁷...

[R]: Mi ha divertito, mi è piaciuto. E comunque lo dico sempre: mi riducete come *Céleste* (*ride*) a ripetere sempre le stesse cose...

[D]: Tra sceneggiature non girate e realizzazioni parziali aleggia un'ipotesi provocatoria: Nicole Stéphane alludeva a “un film a episodi per la televisione”, Jean-Claude Carrière abbozzava una timida profezia su una futura “superproduzione internazionale che ci restituirà l'insieme della Recherche sotto forma di feuilleton”...

[R]: Io, se fossi un produttore pieno di soldi, oggi lo farei fare ad Ivory...

[D]: Ma un'ipotetica telenovela¹⁸ sarebbe poi tanto provocatoria? Una Madame Verdurin che diventa Principessa di Guermantes non ha proprio niente da invidiare alle telenovelas di oggi...

[R]: ... sarebbe il *Gattopardo*: sarebbe la *mésalliance* di un'aristocrazia con la volgarità, sarebbe il tema del *Gattopardo*...

[D]: In fondo, circolarmente, la primissima idea fu quella di fare *Un amour de Swann* e alla fine è stato fatto proprio questo... ovvero l'idea più banale...

[R]: A Luchino *Swann* glielo avevano offerto tanti anni fa: però, pur piacendogli molto, pensava che non era fare Proust, che era riduttivo fare *Swann*. Lui diceva sempre che il Proust sarebbe stato l'ultimo film della sua vita, e in un certo senso lo è stato.

Roma, 3 luglio 1995

¹⁷ Il film *Céleste* (1981), lungometraggio d'esordio del regista tedesco Percy Adlon, si accosta all'autore della *Recherche* attraverso il libro *Monsieur Proust*, nato da una lunga intervista concessa a Georges Belmont da Céleste Albaret, la donna che condivise come governante, segretaria e confidente gli ultimi anni di vita dello scrittore.

¹⁸ Raboni (1986, p. 6), senza mezze misure, raccomanda “una sorta di sublime ‘telenovela’ – che sarebbe forse, per strano che possa sembrare, l'unica cosa davvero sensata e possibile”.

Bibliografia

- Beylie, C. 1984, "Note sur Proust et le cinéma", *L'Avant-Scène Cinéma*, nn. 321-322.
- Cecchi d'Amico, S., Visconti, L., 1984, *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'oeuvre de Marcel Proust*, Paris, Éditions Persona; trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto. Sceneggiatura dell'opera di Marcel Proust*, Milano, Mondadori 1986.
- Cecchi d'Amico, S., 1987, "Vi spiego perché il cinema sfrutta il romanzo", intervista a cura di Lela Gatteschi, *La Stampa-Tuttolibri*, n. 569, 29 agosto.
- Ciment, M., Torök, J.-P. 1971, *Entretien avec Luchino Visconti* in Sanzio, A., Thirard, P.-L., 1984
- Flaiano, E., 1989, *Progetto Proust*, Milano, Bompiani.
- Kezich, T. 1984, *la Repubblica* del 7 dicembre 1984.
- Pinter, H., 1977, *The Proust Screenplay by Harold Pinter* (with the collaboration of Joseph Losey and Barbara Bray), New York, Grove Press, Inc., trad. it. *Proust. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi 1987.
- Pretto, M., 1986, *Nota a Visconti, L., Flaiano, E., 1986.*
- Raboni, G., 1986, *Introduzione a Cecchi d'Amico, Visconti, 1986.*
- Sanzio, A., Thirard, P.-L. 1984, *Luchino Visconti, cinéaste*, Paris, Éditions Persona.
- Truffaut, F., 1988, *Correspondance*, Paris, Hatier, trad. it. *Autoritratto*, Torino, Einaudi 1989.
- Vallora, M., 1983, "La prima volta di Proust", *Panorama* (15 agosto).
- Visconti, L., Flaiano, E., 1986, "La filigrana di Proust. Conversazione tra Luchino Visconti e Ennio Flaiano" [1969], *Cinema & Cinema*, n. 46.