

Storia di un film mai realizzato: la *Recherche* di Visconti

GENNARO OLIVIERO
Università di Napoli

Mi trovo nelle condizioni di una persona che posseda un arazzo troppo grande per gli appartamenti di oggi e sia costretta a tagliarlo.

Marcel Proust

Questo scritto riporta la testimonianza di diversi percorsi critici compiuti da chi vagabonda, tramite la pagina scritta, nell'intelligenza e nella memoria del tempo. Il contesto storico e socioculturale dell'epoca in cui Visconti meditava di portare al cinema la *Recherche* viene raccontato sulla base di esperienze vissute e di numerose letture, lasciando abbondante spazio a ricordi propri, alle voci di Visconti medesimo e dei suoi esegeti e biografi.

Parole chiave: Proust, Visconti, Cinema, Adattamento, Sceneggiatura

Introduzione

Nel suo volume *Al cinema con Proust* (2008), Anna Masecchia sottolinea l'interesse di molti sceneggiatori per la materia letteraria, ma identifica nella *Recherche* un caso più intrigante di altri, per molte ragioni:

[...] per la particolare natura del romanzo, per il modo in cui si è collocato nella storia delle forme letterarie e per come il cinematografo, scrittura del movimento e del tempo, pare essersi sentito sfidato dal capolavoro francese. Il contesto culturale ed epocale in cui il romanzo è stato scritto e alcune delle sue caratteristiche strutturali hanno motivato un rapporto quasi inevitabile tra il cinema e la *Recherche*. (Masecchia 2008, 9)

La studiosa elenca poi i vari registi che, a partire dalla metà degli anni sessanta, hanno raccolto la sfida, proponendo adattamenti originali e talvolta sorprendenti. Incrociando gli strumenti della comparatistica con i metodi dell'analisi del film, ella tesse una riflessione storica e teorica sulla capacità del cinema di confrontarsi con la *Recherche* e di assorbirne la lezione narrativa ed estetica. Vengono presi in considerazione non solo il mancato film di Visconti, ma anche *Un amore di Swann* di Volker

Schlöndorff, *Le Temps retrouvé* di Raoul Ruiz, *La Captive* di Chantal Akerman, *Le intermittenze del cuore* di Fabio Carpi, *All the Vermeers in New York* di Jon Jost, *Céleste* di Percy Adlon. Gli studi su Proust e il visivo, aperti dal volume di Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust* (1997), a cui fanno esplicito riferimenti molti studi successivi, implicano una rinnovata attenzione alla *Recherche* dal punto di vista più generale dell'estetica e dei fondamenti dell'arte, proprio a partire dalla lettura o dalla risemantizzazione del romanzo che altri media possono offrire.

In questa sede, mi piacerebbe descrivere l'uomo Visconti narrando gli antefatti e gli eventi che hanno nutrito il suo grande amore per l'opera di Proust. Questo amore era destinato a concretizzarsi in un capolavoro, rimasto incompiuto: in un *Chef-d'œuvre inconnu*.

Chi era Luchino Visconti?

Il regista

«Regista cinematografico e teatrale. Rappresentante di fama internazionale del cinema d'autore italiano, unì un estetismo decadente e un gusto per il melodramma a tinte forti, a influenze del realismo di Jean Renoir (di cui fu aiuto regista), rielaborate in senso marxista». Così Visconti viene presentato nell'Enciclopedia Zanichelli. È stato anche definito: «Comunista, aristocratico, decadente e realista» (Bencivenni 2008, 131). Questo "pot-pourri" di epiteti ci induce ad indagare a ritroso sulle sue radici familiari e culturali.

In Costantini (1976), Visconti si apre sulla propria famiglia:

Sì, è vero, io provenivo da una famiglia ricca, ma mio padre, pur essendo un aristocratico, non era né stupido, né incolto. Amava la musica, il teatro, l'arte. Noi eravamo sette fratelli, ma la famiglia è venuta su molto bene. Mio padre ci ha educati severamente, duramente, ma ci ha aiutato ad apprezzare le cose che contavano, appunto la musica, il teatro, l'arte. Io sono cresciuto tra i palcoscenici. Allora la *Scala* era una specie di teatro privato, che veniva tenuto dai mecenati. Dapprima la sovvenzionava mio nonno e poi mio zio. Mia madre era una borghese che amava la vita mondana, i grandi balli, le feste sfarzose, ma amava anche i figli, amava anche lei la musica, il teatro. È lei che si occupava quotidianamente della nostra educazione. È lei che mi fece prendere lezione di violoncello. Non siamo stati abbandonati a noi stessi, non siamo stati abituati a condurre una vita frivola e vuota, come tanti aristocratici. (Visconti in Costantini 1976, 38)

Il bagaglio culturale dei Visconti, nonché il mondo artistico che frequentavano, costituivano senz'altro un terreno fertile perché germogliasse in Luchino il seme

della passione per l'arte, per la letteratura, e per Proust in particolare. Ma cosa sappiamo, più di preciso, dell'incontro di Visconti con la *Recherche* e di come il romanzo francese lo portò a concepire una sceneggiatura mai nata?

Casa Visconti, anni Venti

A Milano, nella casa di via Cerva, la famiglia dei conti Visconti di Modrone aveva un piccolo teatro. Donna Carla Erba, madre amatissima, una borghese della famiglia proprietaria dell'omonima industria farmaceutica, è parente di Giulio Ricordi, editore delle opere di Giacomo Puccini. Il salotto della loro casa di Lucca, dove il piccolo Luchino trascorreva periodi di vacanza, era spesso frequentato da Toscanini e dallo stesso Puccini (un film dedicato a Puccini resterà tra i suoi sogni dichiarati e irrealizzati). Da bambino, Luchino frequenta il palco di famiglia della Scala¹, dove si forma la sua grande passione per il melodramma e per la teatralità in generale, anche forte dei suoi studi di violoncello. Come già detto, il giovane conte fu educato alla musica, alle lettere, al teatro e all'arte, acquisendo un bagaglio culturale essenziale per il suo futuro. La famiglia ha sul giovane Luchino un influsso fondamentale. Nei suoi film ricorrerà la figura della madre forte e possessiva, e la morte del padre starà spesso all'origine dell'intreccio: sarebbe fin troppo facile cercare in quegli elementi gli indizi del consueto triangolo edipico.

Il melodramma² e la letteratura costituirono gli ingredienti di una passione tanto precoce quanto duratura, che accompagnò il regista per tutta la sua carriera. In quanto all'interesse per Proust, dovette invece maturare a lungo prima di sbocciare (solo nel 1969) in un progetto di adattamento cinematografico:

Fino al *Ludwig*, che sto terminando, dove c'è il mondo wagneriano visto attraverso le sue componenti culturali, non sono mai riuscito a sottrarmi alla letteratura [...] È una gioia, certe volte, finir di girare e sapere di poter correre a casa a leggere un libro. Della lettura non posso fare a meno: è uno stimolo continuo. D'altronde, ogni film che ho fatto aveva alle spalle un libro. (*La Stampa*, 13 giugno 1972)

Eppure, il romanzo di Proust è entrato nella vita di Visconti sin dall'adolescenza. Fu il padre a farglielo scoprire, e divenne una componente attiva della sua memoria più intima. All'inizio del XX° secolo, le novità artistiche e letterarie francesi giungevano molto presto nelle case colte d'Italia. Il padre di Luchino, Giuseppe Visconti di Modrone, apparteneva ad un'aristocrazia dalle idee aperte all'arte in tutte le sue

¹ La famiglia Visconti ebbe un ruolo di spicco nella storia del teatro della Scala. Segna anche diversi secoli di storia della città di Milano.

² L'amore per il melodramma l'accompagnerà per tutta la vita: «Quasi sempre la mia opera emana qualche tanfo di melodramma, sia nei film che nelle regie teatrali. Mi è stato rimproverato, ma per me è piuttosto un complimento» (VISCONTI 1960).

forme. Si procurò i primi volumi della *Recherche* già nel 1920 (in lingua originale)³, e si lasciò carpire dalla lettura, sotto gli occhi stupiti del figlio Luchino:

Accortosi del mio stupore per tanto interesse, mio padre smise la lettura per un attimo e mi confessò che soffriva a ogni pagina voltata, pensando che ben presto quel romanzo prodigioso sarebbe arrivato alla fine. Era *Du côté de chez Swann* di Marcel Proust. Avrò avuto diciassette anni... Beh, fu proprio una febbre... E io sono rimasto lì. A Proust. (Visconti, in Medioli & Scaramella 2015)⁴

L'identificazione tra il personaggio del cosiddetto Narratore e Marcel Proust va oltre la frequente tendenza del lettore a confondere l'istanza narrante di un romanzo e il suo autore: se colui che ci racconta la storia è in realtà Marcel Proust stesso, allora i fatti raccontati, malgrado il cambiamento di nomi e cognomi, riguardano davvero lui e il suo entourage. Era questo il convincimento di Visconti? Sarei tentato di dire di sì; ripercorrendo i titoli dei volumi su Proust presenti nella biblioteca di Visconti, troviamo, tra gli altri, Léon-Pierre Quint, Claude Mauriac, Maurice Bardèche, cioè critici che si sono concentrati sulla ricostruzione del mondo di Proust e sulla sua biografia attraverso il testo della *Recherche* e tutto l'apparato testuale reperibile (corrispondenze, quaderni di appunti, testimonianze di amici e conoscenti), quasi riprendendo in modo paradossale la linea critica di un Sainte-Beuve contro quella di Proust. Credo quindi che quando Visconti estrapola un *plot* dalla materia della *Recherche*, stia cedendo alla lettura "tradizionale" del romanzo, quella che vede in esso un'autobiografia proustiana e il ritratto di un'epoca ben precisa della storia francese:

³ Apparsa inizialmente sotto forma di *morceaux choisis* apparsi su rivista all'inizio degli anni '20, il primo volume della *Recherche* verrà pubblicato integralmente solo nel 1946, nella traduzione di Natalia Ginzburg per Einaudi. Fino al 1945, della *Recherche* erano state pubblicate in Italia soltanto alcune pagine scelte, tratte da *Le Côté de Guermantes*, tradotte da Renato MUCCI per la rivista milanese «L'Esame» n. 5-6, maggio-giugno 1924.

⁴ Il volume che stava leggendo il padre del giovane Luchino era uno di quelli dell'«abominevole edizione in sedici volumi della *Nouvelle Revue Française*», così etichettata da Samuel Beckett nel celebre saggio del 1931 (BECKETT [1931] 1978, 24). Tra i tanti eventi che hanno avuto per tema il rapporto Visconti-Proust, merita di essere ricordato quello realizzato dalla Fondazione Carla Fendi, con performance nel Teatro Caio Melisso, in occasione del "Festival dei Due Mondi" di Spoleto del 2015. Il titolo era *Alla ricerca del tempo perduto. Visconti-Proust. Sulle tracce di un film immaginato. Luoghi-Persone*. Direzione artistica di Quirino Conti; consulenza letteraria di Daniela Bonanni. Dal catalogo – che contiene testi di Enrico MEDIOLI e Loredana SCARAMELLA (*Sulle tracce di un film immaginato*) e Alessandro PIPERNO (*Un po'di insana confusione tra arte e vita*) – sono state desunte numerose informazioni che hanno arricchito la presente relazione. Al riguardo è necessario sottolineare che le vicende del mancato film, che qui descriviamo, sono in gran parte tributarie del *plot* narrativo contenuto nel suddetto articolo di Medioli e Scaramella, privo di riferimenti alle fonti delle citazioni in esso contenute, di cui si avverte pertanto la mancanza anche in alcuni punti del presente contributo.

Quante volte si è parlato di me come di un «decadente». Ma io ho della «decadenza» un'opinione molto alta, come l'aveva Thomas Mann per esempio. Sono imbevuto di questo spirito: Mann era un decadente di cultura tedesca, io di formazione italiana. Quello che mi ha sempre interessato è l'analisi di una società malata (Visconti 1975).

Quante assonanze con molti ambienti mondani descritti da Proust vi sono in quel riferimento a «l'analisi di una società malata»!

Visconti, il mondo di Proust e la cultura francese

Volendo considerare la famiglia Visconti con la lente delle analogie, qualche somiglianza la si può trovare con i duchi di Guermantes. Medioli e Scaramella (2015) si divertono ad associare grandi personaggi proustiani con il «gran monde» milanese dei tempi di Visconti: la madre Donna Carla, tutt'adorna, nel suo palco della Scala, l'emozione nel vedere le grandi attrici Borelli, Duse, Bernhard. Visconti, coetaneo della *Recherche*, ne condivide il mondo, in versione italiana. Certo Visconti era un aristocratico; Proust era di origini borghesi, ma per molti anni fu affascinato dagli ambienti aristocratici; da giovane era «spasmodicamente proteso verso quelle gerarchie mondane da cui attendeva inviti e riconoscimenti» (Bertini 2015, 14). Al suo *cercle* (molto variegato) appartenevano uomini e donne di ogni classe e di ogni ambiente sociale⁵.

Florence Colombani, nel suo saggio *Visconti-Proust, histoire d'une affinité électorale* (Colombani 2006), ha mostrato con eleganza i legami che si manifestano incessantemente nel labirinto delle storie di vita dei due artisti e delle rappresentazioni cristallizzate lungo i percorsi della società decadente che li circondava. A dispetto di una differenza di carattere – Visconti non sembra aver nutrito alcun senso di colpa riguardo alla propria omosessualità, e amava inoltre circondarsi di splendide muse (Clara Calamai, Coco Chanel, Maria Callas, Elsa Morante)⁶ – i due artisti sono innegabilmente uniti da una comunanza di temi: basti pensare al *topos* dell'infanzia, all'essere amato visto come *être de fuite*, o ancora all'amore per la figura materna e lo scandaglio impietoso di una società in decomposizione.

Appena adulto, Visconti si stabilisce per lungo tempo a Parigi, dove impara perfettamente il francese e ha inoltre la fortuna di conoscere eminenti personalità della cultura: tra gli altri, Gide, Bernstein e Cocteau, i cui testi porterà poi sulla scena. Il

⁵ « La quantité des amis de Marcel Proust, leur diversité est considérable. Ce contempteur de l'amitié a su s'assurer l'affection, la fidélité d'hommes et des femmes appartenant à toutes les classes et à tous les milieux sociaux. Grâce à ce cercle, la renommée d'un Proust encore peu connu s'étendait de bouche à oreille » (TADIÉ 2013).

⁶ Massimo Onofri qualifica come «ambigua» la relazione di Visconti con Elsa Morante, moglie di Alberto Moravia (ONOFRI 2019, 441).

punto di riferimento in quegli anni è il cinema francese: a Parigi, Visconti vede il primo adattamento del romanzo *Le dernier tournant* di Pierre Chenal (1939). Quando la passione per il cinema si fa urgenza espressiva, l'amica Coco Chanel gli presenta Jean Renoir e diventa sua assistente e costumista per il film *Une partie de campagne* (1936); nell'équipe del film, compare come *stagiaire accessoiriste*.

Sulle tracce del film

L'inizio del viaggio

Presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, sono conservati tesori di manoscritti, documenti autografi, appunti, bozzetti e fotografie. Quelli riguardanti il Fondo Visconti relativo al progetto di sceneggiatura della *Recherche du temps perdu* sono contenuti nelle scatole UA35.

Valerio Magrelli ha raccontato le vicissitudini di questi materiali:

La notte in cui muore Visconti qualcuno svaligia la sua villa – disabitata – di Castel Gandolfo. La grande dimora custodiva materiali inestimabili. Indisturbati, i ladri trascinano in giardino molte casse contenenti documenti. Non trovando preziosi, abbandonano sul posto «una marea di detriti, avanzi, scorie, in una specie di desolata Pompei», spiega Quirino Conti, regista e scenografo. Molto andò smarrito, e il vento spinse via le povere carte sin nella cavea del vulcano lì accanto. Solo anni dopo, grazie alla Fondazione Istituto Gramsci di Roma, si raccolsero i fogli perduti [...]. Ma ecco la sorpresa: fra i reperti smarriti, la parte più integra («traboccante di vita», precisa Conti) risultò essere proprio la trasposizione cinematografica della *Recherche*: appunti e illustrazioni che sono oggi raccolti nelle scatole siglate UA35 Fondo Visconti. (*la Repubblica.it*, 25 giugno 2015)

La storia “ufficiale” della ricezione cinematografica della *Recherche* ha inizio nel 1962, anno in cui la produttrice francese Nicole Stéphane⁷ apre con Suzy Mantel-Proust trattative lunghe sei anni per acquisire i diritti cinematografici della *Recherche*⁸. In un primo tempo, la produttrice aveva pensato ad affidare la regia a René Clément e la sceneggiatura a Ennio Flaiano⁹, mentre per i due ruoli principali si era

⁷ Nicole Stéphane era stata attrice negli *Enfants terribles* di Cocteau.

⁸ «Si può ipotizzare l'esistenza di altri progetti precedenti a quello di Nicole Stéphane: malgrado se ne siano perse le tracce, potrebbero esistere altri tentativi di *Recherche* cinematografica rimasti chiusi in chi sa quale cassetto oppure nel polveroso archivio di una casa di produzione. Uno dei progetti più affascinanti di cui si ha notizia è senza dubbio il leggendario cortometraggio *Il sonno di Albertine* o *Gli occhi di Albertine*, che Jean Leduc e Alain Resnais avrebbero iniziato a girare nel 1949 con Anne Olivier come interprete, e di cui si sono perse le tracce» (MASECCHIA 2008, 13).

⁹ Un passaggio poco noto della genesi del progetto della *Recherche* è la sceneggiatura scritta da

pensato a Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau. Flaiano aveva scelto di incentrare il proprio adattamento sugli intrecci sentimentali paralleli che sottendono *Sodoma e Gomorra*: all'amore di Charlus per Morel fa eco, nella sceneggiatura dello scrittore italiano, l'amore infelice del Narratore per Albertine.

Nonostante la sceneggiatura fosse ultimata, il progetto non vide mai la luce. Medioli e Scaramella riportano che fu Georges Beaume, agente di Nicole Stéphane e di Alain Delon, a orientare quest'ultima verso Visconti: «René Clément non è il tuo uomo, il mondo di Proust non è il suo, mi sembra chiaro che il regista ideale sia Visconti». Egli racconta:

Insieme ci recammo a Milano dove Luchino stava lavorando alla Scala. Facemmo colazione al Principe di Savoia e Visconti si lanciò in uno dei suoi irresistibili discorsi. Sapeva del film, ma non vi fece cenno; parlò soltanto della sua concezione di Proust; disse: «Sono cinquant'anni che io m'interesso di Proust» (Medioli & Scaramella 2015)

È dire poco che Nicole Stéphane dovette traboccare di gioia, fiduciosa in un futuro sodalizio. Quando nell'ottobre del 1969, dopo il fallimento del progetto Flaiano-Clément, Nicole Stéphane si rivolse a Visconti, sembrò quindi naturale che il regista di film come *Senso* e *Il Gattopardo* accettasse la proposta.

Visconti, in effetti, aveva sempre detto di voler fare un film sulla *Recherche*; ma fu solo negli ultimi anni della sua vita che si presentò una concreta occasione per realizzarlo. Come osserva Anna Masecchia (2008), basterebbero le dichiarazioni rilasciate da Visconti stesso per chiarire il rapporto fortemente empatico e di affinità elettiva che egli nutriva con l'autore della *Recherche*¹⁰: riconosceva di condividere con Proust sia un medesimo sguardo sulla complessità dell'essere umano, sia una medesima concezione dell'arte, in base a quella che potremmo definire «un'estetica convergente». Che la *Recherche* e Marcel Proust (come uomo e come scrittore) siano stati per Visconti punto di riferimento e fonte d'ispirazione costanti, è un dato acquisito. Quando il film *Morte a Venezia* venne presentato, Visconti dichiarò:

Io stesso sono dell'epoca di Mann, Proust, Malher. Sono nato nel 1906 e il mondo che mi ha circondato, il mondo artistico letterario, musicale, è quel mondo lì. Non è un caso che mi ci senta attaccato. Probabilmente ho anche ricordi visivi, figurativi, una

Burguet, Leterrier e Enzo Siciliano, dopo il primo contatto con Flaiano. Della sceneggiatura si sono perse le tracce ma nel Fondo Visconti, conservato presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, è presente una *synopsis* scritta dai quattro collaboratori del regista e databile 1970. Si tratta della *Seconda sinossi da un découpage di L. Visconti, scritta da F.A. Buguet e F. Leterrier, E. Medioli e Enzo Siciliano*, dattiloscritto, pp. 171, Fondo Visconti, c35-009875. Si noti che J.-C. Carrière, sceneggiatore con Peter Brook di *Un amore di Swann* realizzato nel 1984, fa riferimento in un'intervista a una sceneggiatura di François Leterrier che avrebbe letto prima di mettersi al lavoro. (BEYLE & SCHAPIRA 1984, 12)

¹⁰ Quasi di «immedesimazione»: Anna Masecchia scrive di «un rapporto di consanguineità» che Visconti sentiva di avere con Proust.

specie di memoria involontaria che mi aiuta a ricostruire l'atmosfera di quell'epoca. Oggi è tutto diverso. La società europea fino alla Prima Guerra Mondiale è stata quella dei più grandi contrasti e dei maggiori risultati estetici. (Visconti 1971)

Il tema del film *Morte a Venezia*, come dichiarò lo stesso Visconti, è «l'arte, la vita, la morte» ed è la storia, come in larga parte è la *Recherche*, di un'«avventura intellettuale, in bilico tra verità e immaginazione, in una chiave assolutamente realistica e del tutto fantastica» (Visconti in Tornabuoni 1970).

Per una sceneggiatura

Ma ritorniamo al film. Nel 1969, un Flaiano forse poco convinto consegna a Visconti la sceneggiatura che aveva preparato; «Sia indulgente», lo prega. Nel frattempo, venti cartelle ispirate a tutta l'opera scaturiscono dalla collaborazione tra Enrico Medioli ed Enzo Siciliano: troppo lunghe, per Visconti, che pure vi aggiunge episodi suoi! Ma Visconti rimette le mani alla bozza di Flaiano, orientandola maggiormente verso il grande spettacolo della società del suo tempo. Tuttavia, Visconti e Flaiano faticano a vedere il progetto dalla stessa prospettiva, e la collaborazione non approda. La lettura che fa Visconti della *Recherche* è d'ordine cinematografico, fedele alle concezioni estetiche affermate nel lontano 1941 nel famoso articolo *Tradizione ed invenzione*, apparso sulla rivista «Cinema» (una rivista che, sebbene controllata dal regime fascista, offre lo spiraglio per un velato dissenso culturale), in cui il regista denuncia la fossilizzazione del cinema italiano: «Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo. Viene naturale, per chi crede sinceramente nel cinema-grafo, di volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo». Alberto Beretta Anguissola scrive:

Il testo del romanzo di Proust nella sua concretezza, non corrisponde del tutto alle aspettative dei lettori, basate talvolta su alcuni luoghi comuni critici, corretti ma parziali. Occorre fare *tabula rasa* di molti *clichés*, permettendo così di orientarsi nel grande labirinto di *Alla ricerca del tempo perduto*, valorizzando le notevoli dimensioni del romanzo, come la comicità, l'erotismo, l'estetica dell'inverosimile, la presenza di un testo nascosto che spetta al lettore di portare alla luce. (Beretta Anguissola 2018, 144)¹¹

Era forse questo anche il convincimento di Visconti? Non ci è dato saperlo, o meglio solo il suo film proustiano, se fosse stato effettivamente realizzato, ci avrebbe fornito una risposta.

¹¹ Nel volume, accanto alle canoniche riflessioni sul Tempo e la Memoria, sono analizzate le componenti principali della cultura, anche filosofica, di Proust, mettendo in luce gli elementi essenziali della sua antropologia, senza trascurare gli aspetti più interessanti della biografia e le più significative e stimolanti interpretazioni critiche succedutesi nell'arco di un secolo.

Sta di fatto che Visconti, nonostante le molte difficoltà e il costante rifiuto dei *clichés*, sia nella vita che nei suoi film, insiste nel voler rivelare il lato cinematografico di Proust. Torna dalla sua collaboratrice preferita, Suso D'Amico¹², a chiedere una nuova sceneggiatura: l'argomento è stato tanto dibattuto nel corso degli anni che Visconti non deve più, con lei, esplicitare eccessivamente il suo pensiero: Suso sa che Visconti ambisce ad illustrare la monumentalità del romanzo.

Il testo della nuova stesura rispetta la continuità del percorso della *Recherche*: l'arrivo di Marcel a Balbec, le *jeunes filles en fleurs*, quindi Parigi, la guerra, la decadenza di Charlus, le feste dei Guermantes, e ancora storie a incastro inserite nella vicenda centrale. I dialoghi, per quanto possibile, sono quelli originari. Così come i luoghi, gli stessi che hanno ispirato il romanzo, Combray, la costa francese, Cabourg, Parigi, Venezia, interni di palazzi signorili. Il testo si conclude con la serata dei Verdurin, la morte di Albertine e le rivelazioni su Saint-Loup e Charlus.

L'incontenibile lunghezza del romanzo proustiano rende però necessario uno sforzo interpretativo che sorregga e giustifichi il taglio del materiale narrativo. Apparentemente povera d'azione, la *Recherche* è in realtà un'opera ricchissima di fatti, avvenimenti, colpi di scena: tutto un substrato romanzesco che si deve cogliere per capire veramente l'opera. Solo che questo "romanzesco" balena soltanto a tratti, inframmezzato com'è al tempo lento e continuo di una narrazione prodigiosamente lunga e sostanziata di descrizioni, riflessioni, digressioni. Scrive Mario Lavagetto:

L'esplorazione sistematica e organica della *Recherche* a cui, a volte, mi è accaduto di pensare prima di convincermi che un tale libro, capace di un attacco frontale, è nel caso dell'opera di Proust quasi impossibile. Una delle prerogative della *Recherche*, infatti, è quella di configurarsi come una specie di grande, e forse preterinazionale, trappola per l'interpretazione. La sua accanitamente inseguita (anche se in parte irrealizzata) organicità, la sua programmata costruzione e composizione finiscono inevitabilmente per disintegrare ogni tentativo di lettura ad ampio spettro. (Lavagetto 2011, 3)

Così Suso Cecchi d'Amico ricorda il senso e le suggestioni creative di un lavoro tanto impegnativo:

Una sceneggiatura di 363 pagine – un vero *voyage d'encre* – per oltre tre ore di proiezione. Mentre si andava avanti, le situazioni emergevano le une dalle altre. La *Recherche* brulicava di nuove scene, di sequenze brevi e autosufficienti. Un'istantanea acquistava, nel disegno del regista, la vivacità dello scorcio. Luchino mi diceva che un

¹² Visconti aveva conosciuto Suso D'Amico, figlia dello scrittore e critico Emilio Cecchi, nel 1945, ma la prese come collaboratrice costante a partire dal 1952, eccetto per *Morte a Venezia*. Negli stessi anni, Suso Cecchi d'Amico ha collaborato parallelamente con tutti i grandi nomi del cinema italiano: Antonioni, Bolognini, Comencini.

film d'insieme sarebbe stato il suo regalo e riconoscimento a Proust, per l'intera unità del «Tempo perduto», la cui frammentazione era un cruccio per lo stesso Narratore.

Visconti insisteva sul suo interesse per il «blocco centrale della *Recherche*», ovvero la «pittura della società francese dell'epoca»: sosteneva che il suo film sarebbe stato la rappresentazione di una società, esattamente come in Balzac la società della Restaurazione. Per questo decide di iniziare con le *Jeunes filles en fleurs* e di finire all'inizio della guerra del 1914. Potremmo chiederci perché Visconti «escludeva» dal suo film *Le Temps retrouvé*, volume in cui la dimensione riflessiva è più intensa e frequente; in esso, il Narratore riflette sul senso della letteratura, sulla rappresentazione in generale, sul realismo. In un *entretien* con Michel Ciment e Jean-Paul Torok, Suso Cecchi d'Amico confida:

Au cours de nos trente années de collaboration, j'ai eu plusieurs fois l'occasion de parler avec Visconti de la possibilité d'une adaptation cinématographique de la *Recherche*, ou mieux d'une partie de ce grand roman. Le projet fascinait et, en même temps, faisait peur à Visconti qui, l'ayant étudié et admiré depuis sa jeunesse, idolâtrait véritablement Proust. « Ce sera mon dernier film », disait-il, en conclusion de nos conversations. Pour Luchino Visconti, il n'était pas question de transporter l'œuvre de Proust au moyen d'un équivalent cinématographique à la phrase proustienne. Il disait: « Je ne dois pas faire une transposition littéraire. Évidemment, il y aura des choses qui se perdront, sûrement une espèce de musicalité proustienne. Mais en échange, je crois pouvoir, avec une image, pénétrer dans cette espèce de labyrinthe profond de Proust, pour vous expliquer un sentiment, une position, une attitude, une tristesse, un moment de jalousie. J'userais de tout ce qui est possible pour rester fidèle au sentiment proustien, pas au style ». Lorsqu'en 1969, Nicole Stéphane lui offrit de porter à l'écran la *Recherche*, Visconti ne pouvait qu'accepter. S'il refusait, quelqu'un d'autre, de toute façon, réaliserait le film. Et Visconti savait qu'il n'existait aucun metteur en scène au monde, capable de se lancer dans cette entreprise avec autant de passion et d'humilité que lui. Il refusa le découpage qui avait été fait et nous nous mîmes, lui et moi, à chercher comment adapter le récit en respectant le plus possible le texte. Une fois la structure d'ensemble trouvée, Visconti me laissa travailler seule, pendant qu'il terminait *Les Damnés* et réalisait *Mort à Venise*. (Sanzio & Thirard 1984)

Nel 1970 Visconti decide di intervenire personalmente nella stesura definitiva della sceneggiatura scritta da Suso Cecchi d'Amico, collaborazione dalla quale scaturì la versione definitiva che fu accettata dalla casa di produzione. I finanziamenti furono trovati, ma alcuni problemi posti dalla produzione fecero slittare il programma delle riprese.

La sceneggiatura (in lingua francese) intreccia dialoghi e didascalie descrittive, ma tace sulle fila della trama. La storia è narrata senza flashback, a partire dall'adolescenza di Marcel a Balbec; sparisce del tutto *Du côté de chez Swann*. Vi è la scelta

di trasporre intere scene del libro, come fossero atti di una commedia in teatro. La maggior parte dei dialoghi è riprodotta fedelmente dal libro, e rende evidente la capacità di Proust di trasferire sulla pagina il linguaggio parlato¹³. Intere parti restano nell'ombra perché Visconti predilige le storie d'amore, con la dimensione tipicamente proustiana che dà loro la gelosia. La gelosia è sempre un fatto maschile, in Proust, ed è causata dalle abitudini segrete dell'altro. La ricerca spasmodica e vana di un'introvabile verità porta alla disgregazione della coppia, alla disgrazia, alla morte. Curiosamente, Visconti non sembra interessato alla coppia Swann-Odette o al matrimonio di Saint-Loup con Gilberte Swann. La sceneggiatura inizia col trenino che porta a Balbec il Narratore, la nonna e Françoise. Marcel è un adolescente dal «bel viso molto pallido» e dal «respiro leggermente affaticato», una descrizione che corrisponde a Proust più che al Narratore, che non viene mai descritto fisicamente. Ecco gli appunti che riassumono le prime tre scene:

Scène 1 – *Campagne – extérieur – jour – été* : « Le petit chemin de fer qui conduit à Balbec roule dans la campagne ensoleillée. Aucun autre signe de vie dans le paysage que ce petit train qui avance lentement – on pourrait même dire péniblement – crachant son haut panache de fumée noire ».

Scène 2 – *Gare de Balbec Plage – extérieur jour – été* : « Toujours poussif, le petit train s'est arrêté en gare de Balbec-Plage, et c'est en soufflant qu'il repart. Sous la marquise sont entassées des valises qu'une femme, vêtue modestement de sombre (Françoise) est en train de compter en pointant sur chacune d'elles le bout de son ombrelle. Immobiles près du tas de bagages, une vieille dame élégamment mais sévèrement habillée de noir, et un jeune homme, plutôt maigre, que nous ne voyons que de dos. (La Grand-mère et Marcel) ».

Scène 3 – *Couloir et chambres du Grand-Hôtel – intérieur jour* : « D'une des chambres sort la Grand'mère, sans chapeau. Elle entre dans la chambre voisine, croissant le garçon d'étage qui en sort après y avoir déposé les valises. Dans sa chambre, Marcel s'est allongé tout habillé sur le lit. C'est la première fois que nous voyons distinctement son beau visage très pâle, et nous remarquons sa respiration un peu courte. La Grand'mère s'assied au pied du lit, près de Marcel et commence à lui délacé ses chaussures. Marcel essaie de l'en empêcher, mais sa Grand'mère proteste. Grand'mère: – Oh, je t'en prie. C'est une telle joie pour ta grand'mère. Et surtout ne manque pas de frapper au mur si tu as besoin de quelque chose cette nuit, mon lit est adossé au tien, la cloison est très mince. D'ici un moment fais-le, pour voir si nous comprenons bien. » (Visconti & D'Amico, 1984, 11)

¹³ Aspetto trattato, in questo volume, da LUDOVICO MONACI.

Questa terza scena, ammirevole, mostra come s'instaura tra nonna e nipote una specie di codice segreto, di alfabeto Morse dell'amore, attraverso il quale i pensieri si trasmettono dall'uno all'altro senza inutili parole. La fine della sceneggiatura mostra Françoise che raccoglie le *paperoles* di Marcel.

Se la sceneggiatura pubblicata appare, proprio a causa della sua eccessiva linearità, inerte per chi voglia analizzare le soluzioni visive e formali imposte dal capolavoro proustiano, va però ricordato che il cinema di Visconti è sempre nato sul set dei suoi film; soltanto una volta immerso nel *décor*, il regista era infatti in grado di stabilire come avrebbe risolto visivamente le scene descritte nella sceneggiatura.

Occorre dar conto di una critica mossa alla sceneggiatura in questione. È quella formulata dal francese Bruno Villien, autore di numerose commedie, collaboratore di *Le Nouvel Observateur* e di altre riviste di cinema e di spettacolo, il quale scrive, nel citato volume *Visconti*:

Visconti è rimasto essenzialmente fedele al romanzo, ma eliminando l'infanzia, salvo che alle ultimissime immagini, ha tolto all'opera uno dei suoi fondamenti. La storia diventa balzachiana, il gioco della memoria e il tempo ritrovato vengono taciuti. Ha fatto l'errore di eliminare il primo e l'ultimo volume dalla *Recherche*, e privata di *La strada di Swann* e del *Tempo ritrovato* l'opera diviene, per servirsi di un'immagine cara a Proust, una cattedrale crollata. L'opera è ridotta al suo intreccio, alla storia di una vita, ed è esattamente il contrario delle intenzioni di Proust. Un altro errore di prospettiva fatto da Visconti, condiviso peraltro con la maggior parte dei critici, è quello di confondere il Narratore, personaggio del romanzo, testimone privilegiato, sguardo ispirato, con l'uomo e lo scrittore Marcel Proust... È questo un errore assai banale contro il quale Proust si scagliò spesso. La fine della sceneggiatura è ugualmente ambigua ma significativa: invece di concludere sulla parola *tempo*, sull'opera che ingloba la vita e lo stesso lettore negando l'esistenza effimera delle cose, Visconti conclude col ritorno alle prime righe del romanzo... Come se la biografia dovesse ricominciare, con l'evocazione della notte, dei sogni e dei miraggi, come se l'opera, chiusa in sé stessa, restasse ancora, artigianalmente, da fare... In Proust, invece, il libro diventa un talismano, possessore di una verità religiosa che trascende l'arte, condannando e giustificando la vita. (Villien in Sanzio & Thirard 1984, 216)

Questi rilievi sono in parte condivisibili, tenuto conto del fatto che, come già osservato, la «lettura» che Visconti fece della *Recherche* si fondava sulla convinzione che l'opera fosse fortemente autobiografica. Condivisibili però, solo in parte, perché trascurano la «complessità» del Narratore/personaggio che, come ha detto Deleuze (1964), è simile a un ragno privo di sensazioni e percezioni, corpo nudo e indifferenziato, la cui attività consiste nel rispondere a dei segni, a dei segnali. Il ragno, in agguato ai margini della sua tela che vibra, trasmette messaggi discontinui, indica la presenza di una preda. *Alter ego* dell'uomo che trascorre lunghi anni in una camera

foderata di sughero, lontano da quella realtà di cui cerca di registrare i segnali, anche i più impercettibili, con il solo strumento di cui dispone: la scrittura. Illuminante al riguardo quanto scrive Mario Lavagetto:

Chi osserva la vita quotidiana di Marcel Proust e riconosce in essa alcuni dei germi che nella *Recherche* verranno metabolizzati e sottoposti a un radicale disorientamento, ha spesso l'impressione di assistere al formarsi progressivo, sui margini, di una glossa smisurata, antropofaga e invasiva. I frammenti biografici, che affiorano in modo discontinuo tra le pagine del romanzo e che sembrano ubbidire alla necessità dell'opera a venire, ci permettono di riconoscere l'alfabeto in cui si elabora la «lingua straniera» di cui Proust vuole impadronirsi e nella quale, diceva, sono scritte tutte le grandi opere; additano lo snodo dove l'autobiografia del possibile si innesta sull'autobiografia reale di chi ha prodotto quel gigantesco, tentacolare agglomerato, che incamera e deforma ogni dettaglio, ogni sintomo e «fatto» biografico, ogni radice, ogni lettura, ogni sollecitazione e ogni impronta, che divora il suo creatore e, con la consapevole complicità, lo riduce all'ombra di un altro che potremmo, con Albertine, chiamare «Marcel». (Lavagetto 2011, 396)

Aggiungiamo una dichiarazione di Walter Benjamin, contenuta nel citato volume di Mario Lavagetto: «La biografia di Proust è tanto importante perché essa mostra come qui, con una stravaganza e una determinazione rare, una vita abbia tratto in tutto e per tutto le sue leggi dalla necessità della sua opera» (Benjamin in Lavagetto 2011, 3).

Alla ricerca di scenari

Torniamo dal romanzo al film. Suso D'Amico e Luchino Visconti lavorano al progetto per otto mesi. In compagnia dello scenografo Garbuglia, Cecchi D'Amico e Visconti viaggiano in Francia diverse settimane in cerca degli scenari giusti: i famosi faubourg di Parigi, alcune residenze aristocratiche¹⁴, la campagna attorno a Illiers e la stazione balneare di Cabourg. Secondo Mediola e Scaramella, ottennero perfino che il Grand-Hôtel di Cabourg venisse preservato per un altro po' di tempo dalla demolizione programmata.

Ovunque, disegnavano bozzetti e scattavano fotografie. Queste ultime (più di quattrocento) sono raccolte nel volume del fotografo Claude Schwartz che li aveva accompagnati (Schwartz 1996). Molte di queste fotografie riguardano opere pittoriche citate nella *Recherche*. Le aveva «pretese» Visconti, che era molto legato all'arte figurativa. L'elemento principale di contatto tra le due forme di espressione è la sua idea del tempo, un tempo *rallentato*, talvolta *immobile* come quello della pittura, un

¹⁴ Come il castello di Ferrière, dei Rothschild, forse perché Nicole Stéphane era nata baronne de Rothschild.

tempo che scorra lentamente per lasciare allo spettatore la possibilità di contemplare l'immagine e godere di ogni minimo particolare, di ogni istante.

Questo viaggio di Visconti in Francia richiama subito alla mente quello di Attilio Bertolucci, per il celebre documentario del 1966, in cui alle eccezionali testimonianze degli amici di Marcel (François Mauriac, Daniel Halévy, Paul Morand, Jean Cocteau), e alle «confidenze» di Céleste Albaret, si alternano, come preziosi intarsi, brani del capolavoro di Proust. Intarsi che «illuminano» persone, oggetti, luoghi, riprodotti in immagine sullo schermo tv, ma pure descritti, «visti» in una dimensione mentale, con le parole. In tal modo le ampie didascalie, i raccordi, assumono, nella prosa evocativa di Bertolucci, una loro specifica autonomia e una piena intelligibilità. Il documentario fu realizzato con mezzi modesti e con una troupe non certo pletorica, accompagnato da una circostanza che oggi fa sorridere: sarebbe difficile infatti, ai giorni nostri, immaginare l'invito di alcuni dirigenti della Rai rivolto a Bertolucci, e la loro imbarazzata preghiera, di non far trapelare, neanche nella parte riguardante le testimonianze, l'omosessualità di Proust¹⁵. Per «connessione», voglio ricordare che qualche anno dopo, nessuno in Italia fu disposto a rischiare denaro in una storia (quella del film *Morte a Venezia*, un apologo venato di sottili suggestioni autobiografiche) «che tratta di un caso di pederastia in un artista senescente». Per Visconti, il flusso del tempo che trascina Aschenbach verso la morte è lo stesso che scorre lungo le pagine della *Recherche*; in una prima versione, la sceneggiatura realizzata con Suso Cecchi d'Amico cominciava proprio col soggiorno nella città lagunare del Narratore e di sua madre. Visconti si recò allora a Hollywood, aperta in quegli anni all'apporto di nuove idee, ed ottenne l'appoggio della Warner Bros.

Nel febbraio del 1971, Visconti tiene una conferenza stampa a Roma:

La lavorazione di *Alla ricerca del tempo perduto*, che avrà forse come sottotitolo *Sodoma e Gomorra*, comincerà tra metà luglio e metà agosto. Sarà un film molto lungo, non si potrà stare sotto le tre ore e mezza o quattro ore di proiezione, che potrebbero essere presentate al pubblico in due parti. Mi atterrò al nucleo centrale dell'opera. La *Recherche* non è soltanto il romanzo della memoria, è anche l'affresco di tutta una società, di un'epoca corrotta nella quale nulla si salva, né l'amicizia, né l'amore, né i rapporti umani più consueti. Non posso dire come sarà Proust visto da Visconti, ma semplicemente che mi soffermerò soprattutto sull'idea di un Proust al sapore di Balzac, benché questi appartenga a un'altra società. Sarà così che, la *Recherche*, come Proust ha voluto, si accosterà all'arte dando al tempo dimensioni nuove, annullando quel "perduto" che è proprio della vita. (Visconti 1971).

¹⁵ ATTILIO BERTOLUCCI, *Alla ricerca di Marcel Proust*, documentario realizzato nell'ambito della rubrica televisiva «L'Approdo Tv». Interessante al riguardo l'intervista a Bertolucci di Giulio Ungarelli, pubblicata da Nuova ERI Edizioni RAI nel 1995. Su Proust, Visconti e Siciliano, si veda anche l'articolo di DANIELA BONANNI, in questo volume.

Visconti annunciò in quell'occasione un cast formidabile e prestigioso. Alcuni attori avevano già firmato il contratto, anche se per la maggior parte dei personaggi restava qualche incertezza. A Visconti era ben chiaro che i personaggi occupano un posto di rilievo nella *Recherche* e che i fatti, anche se non ne vengono esclusi, non ne costituiscono (come avveniva invece nel romanzo ottocentesco) le colonne portanti. Il cast era già stato in parte formato: Mediolini e Scaramella ricordano che Silvana Mangano avrebbe interpretato Oriane de Guermantes, mentre a Edwige Feuillère era stato affidato il ruolo di Madame Verdurin. Madeleine Renaud sarebbe stata la nonna del narratore, Marie Bell la Berma; per impersonare l'ineffabile narratore, Visconti esitò tra Alain Delon e Dustin Hoffman, mentre Charlotte Rampling pare avrebbe dovuto interpretare Albertine. Per Charlus, Visconti avrebbe voluto Marlon Brando, di cui apprezzava molto il talento; ma la casa di produzione Paramount oppose un netto rifiuto – «Nessuno vuol più vedere Brando», si diceva prima che tornasse a essere una star grazie a *Ultimo tango a Parigi* –, tanto che il regista pensò poi a Laurence Olivier. Brigitte Bardot aveva comunicato a Visconti il proprio interesse per il progetto e quest'ultimo le aveva ritagliato un breve cameo, nel ruolo di un'Odette de Crécy un po' invecchiata. Un'attrice mitica che non aveva più voluto fare cinema da trent'anni, Greta Garbo, intendeva ritornare allo schermo per Visconti, e gli aveva fatto sapere che le sarebbe piaciuto impersonare la regina di Napoli. Helmut Berger, che avrebbe dovuto fare Morel, racconta: «Quando Luchino stava preparando per me il ruolo di Morel, ho dovuto leggere Proust! Per me era molto difficile, così come leggere Mann, così ho sfogliato la *Recherche*, ma sfogliare Proust è impossibile... Sapevo che il progetto non sarebbe mai andato in porto: era troppo caro, troppo noioso, e il pubblico non l'avrebbe capito» (Villien 1987, 209).

A un uso evocativo del colore doveva rispondere un abile gioco di diffrazioni, uno sdoppiamento di immagini in grado di ricreare la sovrimpressionazione del passato e del presente. La concezione dei costumi viene affidata a Piero Tosi, che inizia a preparare una serie di bozzetti, consapevole tuttavia dell'enorme sfida che Proust gli poneva: da un lato, gli abiti nella *Recherche* sono descritti con una precisione maniacale; dall'altro, l'abbigliamento dei personaggi doveva fungere da specchio per sottolineare i cambiamenti intervenuti nel lungo lasso di tempo che caratterizza il romanzo.

A detta di Tosi, «Proust descrive così bene il colore e la sostanza degli abiti di Oriane de Guermantes e la veste rosa di Odette che tutto diventava di una difficoltà insormontabile» (in Mediolini & Scaramella 2015). Ci fu quindi almeno una persona cui l'abbandono del progetto proustiano fece piacere. Piero Tosi, che racconta:

Ho lavorato alla preparazione della *Recherche* per otto mesi. A Parigi ho avuto incontri meravigliosi. Un collezionista di oggetti proustiani, un signore molto strano, dirigeva una fabbrica di profumi nella banlieue. Mi ha portato nella sua fabbrica, dove

un locale è dedicato a questi oggetti raccolti in grosse scatole di cartone, e mi ha fatto provare il paltò [...] I suoi racconti sui parenti di Proust, la borghesia più terribile, erano balzachiani. Qualcosa di molto illuminante. Sapeva tutto¹⁶ [...] Più lavoravo e più mi rendevo conto delle difficoltà di affrontare quel mondo, una difficoltà che rasentava l'impossibilità. Avevo paura [...] Un giorno mi chiama Visconti e mi dice: Proust è rinviato. Lascia aperto il tuo schedario di bozzetti e aprine un altro su *Ludwig*. È stata una liberazione! C'erano però dei bozzetti e dei disegni dei quali sono molto soddisfatto, come quelli di Balbec. È una spiaggia molto borghese, e tutti i personaggi sono come chiusi nei loro vestiti, tutti scuri salvo il gruppo delle fanciulle in fiore, libere, luminose, in golf. I borghesi sono immobili, mentre con le fanciulle arriva un vento di primavera e di giovinezza. (Villien 1987, 20-27)

L'amore impossibile è un tema ricorrente, potremmo quasi dire ossessivo, in Visconti¹⁷: «Una certa società di oggi ricalca molti aspetti di quella descritta da Proust. La malattia di quel mondo è anche la nostra»¹⁸. Pertanto, egli dichiara:

Decisi di lasciare da parte l'infanzia di Marcel e il mondo sociale per seguire uno dei sentimenti fondamentali dell'opera: l'amore inteso come inseparabile dalla gelosia. Il film sarà centrato sull'amore di Marcel per Albertine e su quello di Charlus per Morel. Insomma, è *Sodoma e Gomorra*, che è il centro del romanzo. Lasciamo da parte per un momento le considerazioni dello scrittore sul significato del tempo e della memoria, e preoccupiamoci di raccontare dei fatti e lì dentro ce ne sono moltissimi, che abbiamo sempre accettato senza valutarli fino in fondo, impastati in tutto quello che è il proustismo. (Callegari & Lodato 1976, 144)

¹⁶ Pensiamo a quanto descritto da Lorenza FOSCHINI nel suo libro *Il cappotto di Proust*, 2008.

¹⁷ Pensiamo al sodalizio tra Visconti e Franco Zeffirelli. Tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta, nel pieno della sua consacrazione professionale, Visconti intrecciò una storia umana e lavorativa con quella dello sceneggiatore dei suoi spettacoli. Dopo la fine della loro relazione, non si parlarono per ben dieci anni. La relazione con l'attore Helmut Berger invece, tra alti e bassi, durò fino alla morte di Visconti; nel 1971, avevano fatto un viaggio in Grecia durato due mesi. «Mi ha fatto vedere la Grecia per farmi capire la omosessualità. Visconti mi ha fatto scoprire la cultura greca», scriverà Helmut Berger. E Visconti: «Prima di far del cinema io ho avuto una scuderia. E in fondo gli attori che cosa sono? Dei purosangue. Nervosi, sensibilissimi. Che vanno blanditi o strapazzati a seconda dei momenti... (in *L'Europeo*, 21 novembre 1974). «La vita sentimentale di Visconti fu comunque segnata da conflitti drammatici: da un lato, si innamora della cognata, Niki Arrivabene, dall'altro, allaccia relazioni omosessuali. Nel '35, conosce una giovane aristocratica austriaca, Irma Windisch-Gratz, detta Pupe, e sembra prossimo al matrimonio. Il fidanzamento è rotto, ma lascia una profonda impronta nella sua memoria. Molti anni dopo, tutti questi elementi, l'amore "impossibile", la passione omosessuale, l'ipotesi sfumata di un matrimonio "normalizzatore", torneranno, deformati poeticamente, nel film *Ludwig*, rispecchiandosi nel dramma del re e nel suo amore idealizzato per l'imperatrice d'Austria» (BENCIVENNI 2008, 12).

¹⁸ *Leggere Visconti* è la migliore tra le raccolte di scritti e interviste di Visconti, curata da Giuliana CALLEGARI e Nuccio LODATO per una mostra allestita nel 1976 dall'Amministrazione provinciale di Pavia. Il libro contiene inoltre i famosi articoli: *Tradizione ed invenzione, Cadaveri, Cinema antropomorfo*. Numerose dichiarazioni di e su Visconti si trovano inoltre in FALDINI & FOFI 1979-1981 e in CALDIRON & HOCHKOFER 1988.

Le riprese sarebbero dovute iniziare nell'estate del 1971, in corrispondenza con il centenario della nascita di Proust:

So fin d'ora che nessuno sarà soddisfatto, che tutti protesteranno, contesteranno, resteranno indignati, offesi, scandalizzati. Ci sono migliaia di vestali di Proust, più o meno autorevoli; ognuno è sicuro d'essere l'unico depositario dell'unica verità sulla *Recherche* e giudicherà il mio film una bestemmia, un tradimento. Non me ne preoccupo. Lavoro in serenità, perché sono sicuro che dispiacerò a tutti. (Medioli & Scaramella 2015)

Queste affermazioni di Visconti riflettono un convincimento presente oggi in molti studiosi di Proust; pensiamo alla frase di Raphaël Enthoven: «Depuis sa naissance, voici un siècle, l'œuvre de Marcel Proust n'en finit pas d'être assaillie par des hordes de puristes, de snobs ou de fétichistes, dont les exploits ont parfois gâché le pur bonheur de partir à la recherche du temps perdu» (Enthoven 2013, 730).

Dapprima rinviate, poi definitivamente accantonate, le riprese non inizieranno mai. L'ostacolo sembra essere il costo eccessivo del film; ma si saprà poi che il vero rifiuto venne proprio da Visconti, il quale comunicò al coproduttore l'impossibilità per lui di portare avanti il progetto. A nulla servirono le insistenze e le offerte di Nicole Stéphane; Visconti abbandona la *Recherche* e intraprende un nuovo progetto, *Ludwig*, destinato a sua volta ad assumere proporzioni ben più importanti di quelle di un «piccolo film».

La casa di produzione intenterà un'azione legale contro il regista, mentre Nicole Stéphane, di fronte al «tradimento» di Visconti, prenderà un'altra strada. Nei primi mesi del 1972, la produttrice chiede al regista Joseph Losey se gli sarebbe piaciuto lavorare ad una versione cinematografica della *Recherche*. E Losey ne propone la sceneggiatura ad Harold Pinter (Premio Nobel per la letteratura 2005) già suo stretto collaboratore per *Il servo*, *L'incidente* e *Messaggero d'amore*. Per tre mesi, ogni giorno, Pinter legge la *Recherche*, e mentre legge, prende centinaia di appunti:

Alla fine, mi ritrovai molto perplesso sul come affrontare un compito così enorme. L'unica cosa della quale ero sicuro era che sarebbe stato sbagliato cercare di fare un film concentrandosi su uno o due volumi, tipo *La prigioniera* o *Sodoma e Gomorra*. Se ciò non doveva essere assolutamente fatto, si sarebbe dovuto cercare di distillare l'intera opera, di incorporare i temi principali dell'opera in un insieme unico. Decidemmo che l'architettura del film dovesse basarsi su due principi primari e contrastanti: uno, un movimento, essenzialmente narrativo, verso la disillusione, e l'altro, più intermittente, verso la rivelazione, che crescesse verso un punto in cui il tempo perduto è ritrovato e fissato per sempre nell'arte. (Pinter 2005, 166)

Nell'estate del 1972 Pinter compie numerosi viaggi in Francia: a Illiers, a Caubourg, a Parigi, per "impregnarsi" dei luoghi proustiani. In novembre la sceneg-

giatura è terminata e, dopo ulteriori tagli e limature, agli inizi del 1973 la versione rivista è pronta e definitiva. Scrive Pinter: «L'anno in cui ho lavorato su *Alla ricerca del tempo perduto* è stato il miglior anno di lavoro della mia vita». Il testo di Pinter, in linea con la stesura del romanzo e rispettando l'idea della *Recherche* come lungo racconto della vocazione letteraria del protagonista-Narratore, si apre con l'episodio che chiude il romanzo: il ricevimento nel palazzo dei Guermantes, databile, nella comune fluida cronologia proustiana, al 1921. In tal modo Pinter risponde all'esigenza di restituire quella stessa circolarità che caratterizza la *Recherche*.

Ma ecco che anche questo progetto si arena, bloccato in una vera e propria *impasse*. Da un lato, Visconti rivendica il proprio diritto a fare il film, tanto da intraprendere a sua volta un'azione legale. Dall'altro, Losey non può andare avanti senza l'avallo di Visconti, senza contare che i produttori americani non intendono farsi carico dei costi astronomici del film di Losey:

Purtroppo, Losey per ora non ce l'ha fatta: con la sua regia e con la sceneggiatura di Harold Pinter la *Recherche* sarebbe dovuta approdare sugli schermi. Losey e Pinter sono ambiziosi: da Proust vorrebbero trarre un film-fiume con l'intenzione di rispecchiare la totalità della *Recherche*. Motivo conduttore – a quanto è dato sapere dalle anticipazioni fornite dalla stampa – dovrebbe esserne quel muro giallo di un quadro di Vermeer, davanti al quale lo scrittore Bergotte muore, convinto della pochezza della propria opera al confronto della perfezione di quel particolare. Il muro giallo, via via che il film procede, dovrebbe inondare lo schermo, chiuderlo interamente. Non ci rimane che aspettare, dunque, che le difficoltà produttive si risolvano e le decisioni si modificino. Per il momento riprendiamo in mano l'opera dello scrittore per chiederci che senso abbia la «incompatibilità di carattere» tra Proust e il cinema, di cui Giacomo De Benedetti parlava nel 1951. Poiché è un fatto: Proust disprezza il nuovo mezzo espressivo e in più luoghi de *Il tempo ritrovato*, ultimo volume della *Recherche*, manifesta un giudizio estremamente duro nei confronti del cinema. (Piro 1977, 93)¹⁹

¹⁹ Al riguardo va osservato che pochi sono gli indizi utili a ricostruire quale conoscenza e opinione avesse Proust del cinematografo. «Certo lo scrittore sembra aver rapidamente archiviato il nuovo mezzo di registrazione e riproduzione della realtà considerandolo privo della possibilità di raggiungere qualsiasi risultato artistico. E del resto, i film proiettati a Parigi negli anni che vanno dal 1895 al 1908, data in cui lo scrittore inizia quel ritiro a vita privata che diverrà poco dopo quasi una reclusione, non hanno ancora raggiunto, salvo poche eccezioni, una significativa ricchezza espressiva e linguistica» (MASECCHIA 2008, 10). Il giudizio negativo verso il cinema risulta stridente se lo si confronta con il feticismo espresso nei confronti della fotografia: «la fotografia soltanto mi sembra che possa, *come il bacio*, far scaturire da quella che noi crediamo una cosa dall'aspetto ben definito, le cento altre cose che essa pur è, poiché ciascuna si riferisce ad una prospettiva non meno legittima delle altre» (*I Guermantes*, Oscar Mondadori, p. 374, il corsivo è nostro). Il Narratore della *Recherche* afferma che se la realtà fosse un semplice «residuo dell'esperienza, sostanzialmente simile per ognuno», allora né la letteratura né lo stile avrebbero ragion d'essere, visto che, per rappresentare la realtà, sarebbe sufficiente un *film cinématographique*.

Sebbene si tratti di sceneggiature non realizzate, i testi di Ennio Flaiano, di Harold Pinter e di Suso Cecchi d'Amico-Visconti si rivelano non solo un utile strumento per ripercorrere storia e modi della ricezione cinematografica della *Recherche*, ma finiscono per costituire anche una sorta di preziosa microstoria dei rapporti tra cinema e letteratura. In particolare, la sceneggiatura. Quella di Pinter è stata pubblicata in tutto il mondo e costituisce ancora oggi un esempio di rara capacità di sintesi e di efficace trasposizione dal linguaggio letterario a quello cinematografico.

Va segnalato, infine, che presso l'archivio della Bifi di Parigi è depositata una copia dattiloscritta della sceneggiatura, con firma autografa di Luchino Visconti, che non presenta variazioni significative rispetto a quella edita. Possiamo aggiungere una considerazione: tutti gli sceneggiatori e i registi che hanno partecipato all'impresa produttiva di Nicole Stéphane, durata dal 1962 al 1984, hanno insistito sulla necessità di essere *fedeli* al testo letterario. Il 1984 è una data fatidica, poiché vede l'uscita del film di Schlöndorff. Nicole Stéphane ebbe la possibilità di riprendere in mano il progetto grazie a finanziamenti pubblici e a una manovra comunitaria di incoraggiamento della produzione di film che mettersero in risalto il patrimonio culturale francese all'interno del più ampio progetto del *Cinéma de prestige européen*.

La fine di un sogno

Visconti muore nel 1976; riposa a Forio d'Ischia, tra le rupi dell'amato giardino della «Colombaia»²⁰. L'agognata *conjunction* con il suo amato Proust non si realizzerà mai. Si possono avanzare diverse ipotesi per spiegare questo incontro mancato. Potremmo pensare, banalmente, a un problema economico. Tuttavia, progetti altrettanto ambiziosi e costosi, come *La Caduta degli Dei*, erano stati finanziati da produttori americani. E se fosse stata invece una strana superstizione a fermare Visconti, ossia il timore che egli sarebbe morto dopo aver completato quel film, come era accaduto a Proust, deceduto pochi mesi dopo quella primavera del 1922, allorché (secondo la testimonianza di Céleste Albaret) aveva apposto la parola *fin* al suo romanzo? O magari è stato semplicemente il tempo a mancare, se non addirittura una sorta di timore reverenziale di fronte a un testo tanto amato? Questi interrogativi sono destinati a non trovare una risposta. Non sempre le cose migliori sono quelle che vengono concretizzate. Forse, dentro di sé, il regista milanese aveva sempre saputo che quel film non l'avrebbe mai realizzato. Forse amava e conosceva troppo bene Proust per pensare realmente di poterlo trasferire sullo schermo. Forse Visconti era giunto alla conclusione che la *Recherche* non poteva essere traspo-

²⁰ Dal 2004 Centro Culturale dedicato al Maestro.

sta, mentre più volte aveva ripetuto (come ricordano ancora Mediolì e Scaramella 2015) che il film proustiano per eccellenza doveva essere tratto da *Jean Santeuil*, il romanzo giovanile dal quale Visconti non si separava mai e che gli appariva, a giusto titolo, come una prova generale della *Recherche*. È interessante notare che il film di Schlöndorff, *Un amour de Swann*, sembra aver abdicato dinanzi alla sfida strutturale imposta dalla *Recherche*, scegliendo proprio quella soluzione da grande film narrativo e d'epoca che, da ultimo, Visconti (pensando a *Jean Santeuil*) aveva individuato come unica strada percorribile, una strada che non a caso aveva poi deciso di non intraprendere.

Nonostante tutte le difficoltà, egli forse avrebbe voluto girare la *Recherche* dopo *Gruppo di famiglia in un interno*, ma un attacco di trombosi lo colpì il 27 luglio del 1972. Stava bevendo champagne (come *Ludwig* prima dell'incoronazione) quando sentì il braccio «diventare come piombo; come se fosse il braccio di un altro; il braccio ti cade giù e tu lo devi tenere con l'altra mano». La malattia lo costrinse in una grave condizione di dipendenza a causa della paralisi del braccio e della gamba sinistra. Suso Cecchi d'Amico ha raccontato che a partire dall'inizio della malattia non se ne parlò più: Perché? Il film sulla *Recherche*, tanto agognato, si rivelò a quel punto troppo complesso da girare? Quindi un film mancato per motivi di salute? Non ne sono convinto, per vari motivi. Dopo l'attacco, Visconti era stato ricoverato in una clinica di Zurigo: caso volle che fosse la stessa in cui era morto Thomas Mann. Vi restò sei settimane, tenendo un diario della malattia e della faticosa riabilitazione, riempiendo pagine e pagine di quaderno. Quando fu in grado di camminare con l'aiuto di un bastone, rientrò in Italia, vendette la casa sulla Salaria e acquistò la villa che prendeva in affitto a Castelgandolfo, e la «soffitta» di via Fleming, un appartamento con una splendida vista su Roma, vicino alla sorella Uberta. Finito il film *Ludwig* (il primo montaggio durava quattro ore, ma alla fine fu ridotto a tre ore) tornò a fare progetti: e ripensò allora a *La montagna incantata*, il grande romanzo di Mann che ha per tema proprio il mistero della sofferenza e della malattia. La Scala gli propose la messinscena, in quattro atti, della Tetralogia wagneriana. Nel maggio del 1973 mise in scena a Roma un'edizione della commedia *Tanto tempo fa* di Harold Pinter, da cui scaturì una polemica col commediografo inglese. Solo un mese dopo, a giugno, presentò a Spoleto la sua ultima e forse massima regia lirica: una *Manon Lescaut* dalla travolgente forza drammatica, interpretata, come raccomandava Puccini, «non con le ciprie e i minuetti», ma «con passione disperata». Frattanto, Visconti si era messo al lavoro su un nuovo film, *Gruppo di famiglia in un interno* (che uscirà nel 1974): protagonista un vecchio professore assistito da un'anziana domestica (qui evidentemente alludeva a una situazione simile alla sua). I momenti più toccanti del film sono quelli che hanno per tema il tempo e la memo-

ria: la metafora proustiana dell'inquilino come messaggero di morte, le immagini idealizzate della moglie e della madre che irrompono radiose nella penombra in cui è avvolto il protagonista. Anche il tema dell'omosessualità, che in *Gruppo di famiglia in un interno* assume la veste di un sentimento quasi paterno, appare sempre in rapporto con i fantasmi familiari: l'immagine del Professore che porta Konrad nella camera della madre (una «zona segreta» nascosta dietro la parete difensiva della biblioteca) ne rappresenta un'eloquente metafora.

Ma, su questo aspetto cruciale, e ancora oggi tanto discusso, riguardante la mancata realizzazione del film, sentiamo una significativa riflessione dello stesso Visconti:

Né la vecchiaia né la malattia hanno piegato la mia voglia di vivere e di fare. Io mi sento fresco per altri dieci film, non uno... Film, teatro, musical... Io voglio affrontare tutto, tutto. Con passione, sa. Perché bisogna sempre bruciare di passione, quando s'affronta qualcosa. E d'altronde siamo qui per questo: per bruciare finché la morte, che è l'ultimo atto della vita, non completi l'opera trasformandoci in cenere. (Visconti 1974)

Helmut Berger, che è stato accanto a Visconti fino alla scomparsa nel 1976, ne dà conferma:

Visconti non ha mai sofferto di solitudine, era troppo intelligente per questo. Non si è mai annoiato. Gli piaceva la lettura, la musica. Era troppo forte per venir sminuito dalla malattia. Il fatto che fosse su una sedia a rotelle non vuol dire che la testa non gli funzionasse. Sapete perché Barbara Hutton girava in sedia a rotelle? Perché detestava fare la coda negli aeroporti! Per fare il cinema c'è bisogno degli occhi e delle orecchie, non delle gambe quando si è registi e non attori. (Villien 1987, 236)

Forse, forse, forse... Sentiamo cosa pensava Suso Cecchi d'Amico al riguardo:

Personne ne m'enlèvera l'idée que d'avoir continuellement dit et pensé «La Recherche sera mon dernier film» a été déterminant dans sa décision de réaliser d'abord *Ludwig*, alors que les repérages et la préparation de la *Recherche* étaient pratiquement achevés. La publication aujourd'hui de ce livre donne corps, dans un certain sens, à cette prévision. À *la recherche du temps perdu* est le dernier film de Luchino Visconti.²¹

Un'altra testimonianza ci viene da Enrico Medioli, sceneggiatore di molti film di Visconti:

Non aver fatto un film sulla *Recherche* fu un grande rimpianto di Visconti. Credo che Luchino avesse un eccessivo rispetto per quell'opera, sapeva che sarebbe stata

²¹ *Entretien avec Michel Ciment et Jean-Paul Torok*, citato in SANZIO & THIRARD 1984.

una grande scommessa. All'inizio lavorammo alla sceneggiatura Enzo Siciliano, due francesi ed io. Luchino si lamentava: «troppo lungo, adesso ci penso io», e allungava le cose. Poi ha passato la sceneggiatura a Suso e lei l'ha fatta a modo suo. E Luchino ha deciso che non si poteva fare, non che fosse scontento, ma non si poteva fare. (Medioli 2016)

Poniamoci a questo punto una domanda: temeva Visconti un fallimento del film sulla *Recherche*? Non può non venire alla mente allora una frase dello stesso Visconti: «Il pubblico difficilmente sbaglia. Di fronte al pubblico infatti io mi sento, e così credo si debba sentire la maggior parte degli artisti coscienti, in una condizione di inquietudine, di incertezza e di curiosità acute. Noi sbagliamo sovente».

Nel 2006, in occasione della Giornata promossa dal Centre d'Études et de Recherches sur l'Histoire et l'Esthétiques du Cinéma, presso l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne, vi fu la proiezione di un documentario firmato da Giorgio Treves, *Le vie della Recherche: Luchino Visconti*, che aggiunge un tocco commovente ad un'opera incompiuta nell'infinito dei luoghi proustiani rivisitati; un sogno che non finisce mai, con visioni lancinanti di un mondo fuggitivo che la memoria cerca di fissare, per comprenderle e rianimarle. Attraverso la testimonianza dei suoi più stretti e prestigiosi collaboratori, tra cui Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli, Mario Garbuglia, Piero Tosi e Giovannella Zannoni, il documentario ripercorre le fasi della preparazione e rivisita gli ambienti dei sopralluoghi; il tentativo è quello di svelare il mistero della sua inattesa decisione di non realizzare il film, e di illustrare quale film avrebbe voluto fare, oltre che a rintracciare i profondi legami che uniscono il lavoro di Visconti al grande scrittore francese.

Eppure, Visconti non ha mai smesso di inseguire e trasporre l'opera e i personaggi proustiani. Giovanni Raboni ha parlato di «una funzione Proust» presente in tutta l'opera di Visconti. La rilettura, da parte di Visconti, del capolavoro proustiano, osserva Raboni nell'introduzione alla sceneggiatura definitiva, correva lungo tutto questo filo:

Visconti ha avuto il coraggio di leggere tutta la *Recherche* (che pure, ne siamo certi, conosceva e amava profondamente in ogni sua parte) attraverso *Sodoma e Gomorra*; di cercare e mettere allo scoperto, in tutta la *Recherche*, le radici, i tentacoli di *Sodoma e Gomorra*; di eleggere Charlus a protagonista assoluto, a vittima trionfante e dispotica dell'intera narrazione; di fare dell'omosessualità, dell'amore omosessuale, del desiderio omosessuale, della gelosia omosessuale, l'unico, formidabile motore che fa girare e accendersi di luci, volta a volta esaltanti e sinistre, l'immenso planetario della *Recherche*. (Visconti & D'Amico 1986, 9)

I suoi giganteschi affreschi cinematografici, a partire dai luoghi reali in cui sono fissati gli ornamenti, le decorazioni che si costruiscono, si incastrano, si incatena-

no, le figure dalle molte facce che si sovrappongono e si nascondono, gli zoom di una macchina da presa che fissa e imprigiona un volto o una mano, non possono non riportare alla memoria degli appassionati della *Recherche* la presenza ossessiva della madre, la tragica attesa della persona amata o desiderata, Odette, Charlus, o un altro inaspettato dettaglio fissato e catturato, strappato ad un altro mondo per farlo rivivere nella memoria.

Se, come dichiarato da Visconti, il celebre ballo del *Gattopardo* avrebbe dovuto richiamare alla mente degli spettatori l'amore di Swann e Odette²², l'hôtel e la spiaggia di Balbec trovano una perfetta incarnazione in *Morte a Venezia*. In questo film, girato nel 1971 mentre Visconti era impegnato nel progetto proustiano, è stato visto un possibile esito del lavoro sulla *Recherche*; quel nesso così forte tra arte, vita e morte presente nel romanzo di Mann, è riletto da Visconti attraverso il filtro della riflessione proustiana. Si avvertono anche echi minori del progetto proustiano: nel direttore dell'Hôtel des Bains di Visconti, c'è il direttore dell'albergo di Balbec di Proust. Ma, soprattutto, si respira la stessa atmosfera storica: quel 1911 in cui si svolge la vicenda è infatti il periodo in cui era stata iniziata, da qualche anno, la scrittura della *Recherche*.

Ma gli echi non si limitano a questi esempi ben noti; la presenza di Proust attraverso sottotraccia tutta la filmografia di Visconti: ricordiamo la celebrazione di Wagner, compositore molto amato da Proust, a cui si assiste in *Ludwig*, o gli echi alla Sonata di Vinteuil in *Vaghe stelle dell'Orsa*. Nell'*Innocente*, la morte dello scrittore Filippo D'Arborio è stata pensata dal regista come una trasposizione della morte di Bergotte, e sempre la morte, proustianamente definita come «l'inquilino del piano di sopra», viene evocata dal Professore di *Gruppo di famiglia in un interno* al momento di separarsi dalla famiglia improvvisata che ha turbato la sua solitudine.

Secondo Florence Colombani, « le film *À la recherche du temps perdu* de Visconti n'existe pas, mais son fantôme traverse ses chefs-d'œuvre, obstinément fidèles à ce fameux, et magnifique, "sentiment proustien". Ce que nous offre là Visconti, une relecture, une réinvention de Proust, n'est-il pas infiniment plus précieux qu'une adaptation littérale? » (Colombani 2006, 182)

Tale scelta rispecchia, del resto, la propensione di Proust a occultare i propri modelli, come confidava a Reynaldo Hahn fin dai tempi del *Jean Santeuil*: «je veux que vous y soyez tout le temps mais comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît. Sans cela c'est sur tout le roman que tu serais obligé de mettre "déchiré". » (*Corr.*, II, 52).

²² «La mia ambizione più grande è che Tancredi e Angelica nel *Gattopardo*, nella notte del ballo a Palazzo Ponteleone, ricordino allo spettatore Odette e Swann». (citato da MEDIOLI & SCARAMELLA 2015)

Conclusione

Visconti muore il 17 marzo del 1976, mentre il film *L'Innocente* è in fase di montaggio. Le contraddizioni che avevano resa viva la sua personalità si rispecchiano anche nei funerali: i compagni del partito comunista e i sontuosi cerimoniali funebri dei gesuiti; i pochi amici sinceri e i notabili del governo, gli stessi che, dopo averlo osteggiato in passato, lo vogliono ora in odore di accademia.

1976-2019: sono trascorsi 43 anni. L'annosa polemica sul Visconti «realista» o «decadente» è diventata ormai obsoleta: una questione che i critici più avveduti hanno affrontato senza condanne moralistiche o contrapposizioni schematiche tra film e periodi diversi, ma come una dialettica interna all'opera e al personaggio del regista. Scarsi appaiono però gli apporti della critica più giovane; né rappresentano un contributo innovatore le superficiali stroncature di certi antiviscontiani, o il vezzo snobistico di chi ha voluto mettere i film di Visconti sul piano di quelli di Poggioli o di Matarazzo.

Bibliografia

- Beyle C. & Schapira C. (1984), « Débusquer les gens et les choses: entretien avec Jean-Claude Carrière », *L'Avant-Scène Cinéma*, 321-322.
- Bal M. (1997), *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montréal, XYZ.
- Beckett S. ([1931] 1978), *Proust*, Milano, SugarCo Edizioni.
- Bencivenni A. (2008), *Luchino Visconti*, Milano, Editrice Il Castoro.
- Caldiron O. & Hochkofle M. (a cura di) (1988), *Suso Cecchi d'Amico*, Bari, Dedalo.
- Callegari G. & Lodado N. (1976), *Leggere Visconti. Scritti, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti con una bibliografia critica generale*, Amministrazione provinciale, Pavia.
- Colombani Fl. (2006), *Proust-Visconti. Histoire d'une affinité élective*, Paris, Éditions Philippe Rey.
- Costantini C. (a cura di) (1976), *L'ultimo Visconti*, Milano, SugarCo Edizioni.
- Deleuze G. (1964), *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- Enthoven R. & Enthoven J.-P. (2013), *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Paris, Plon.
- Faldini F. & Fofi G. (1979-1981), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Milano, Feltrinelli, 2 voll.

- Foschini L. (2008), *Il cappotto di Proust. Storia di un'ossessione letteraria*, Editore Portaparole, «Piccoli saggi».
- Lavagetto M. (2011), *Quel Marcel! Frammenti della biografia di Proust*, Torino, Einaudi.
- Masecchia A. (2008), *Al cinema con Proust*, Marsilio Editore, «Saggi Marsilio».
- Medioli E. (2016), Intervista a «La Repubblica.it», 25 agosto.
- Onofri M. (2019), *Isolitudini. Atlante letterario delle isole e dei mari*, Milano, La nave di Teseo.
- Pinter H. (2005), *Proust. Una sceneggiatura*, Torino, Einaudi.
- Piro S. (1977), *La memoria nel cinema epifanico*, «Cinema Nuovo», marzo-aprile.
- Proust M. (2015), *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, Milano, Il Saggiatore.
- Proust M. (1970-1993), *Correspondance*, a cura di Philip Kolb, Paris, Plon, 21 voll.
- Sanzio A. & Thirard P.-L (1984), *Luchino Visconti, cinéaste*, Paris, Persona Éditions.
- Schwartz C. (1996), *Luchino Visconti à la recherche de Proust. Textes de Jean-Jacques Abadié*, Paris, Éditions Findakly.
- Tadié J.-Y. (a cura di) (2013), *Le Cercle de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion.
- Tornabuoni L. (1970), *Visconti tra Proust e Mann*, «La Stampa», 2 marzo.
- Villien B. (1987), *Visconti*, Milano, Garzanti/Vallardi.
- Visconti L. (1960), Intervista a «La table ronde», maggio.
- Visconti L. (1971), Intervista a «Il Mondo», 14 marzo.
- Visconti L. (1971), Intervista a «Le Monde», 12 febbraio.
- Visconti L. (1974), Intervista a «L'Europeo», 21 novembre.
- Visconti L. (1975), Intervista a «Avant-scène du Cinéma», 159, giugno.