

tribuisce anche un senso nuovo, alterato rispetto a quello che le assegnava lo scrittore. A emergere dall'intero progetto - pur con tutta la prudenza necessaria a valutare una sceneggiatura che non è mai divenuta film - è la sostanziale incompatibilità tra Visconti e l'ironia che innerva il testo proustiano sino a farsi aperta comicità, svolgendovi una funzione essenziale.

Il registro comico non si addiceva dunque a Visconti al punto da farne davvero il regista ideale per una trasposizione della *Ricerca*, e di sicuro è estraneo alla sua rappresentazione dell'eros, che è quasi sempre il luogo del dramma, non della commedia. Ed è paradossalmente in questo aspetto sottovalutato, rimosso e trascurato dagli studi viscontiani (ivi compresi quelli sul progetto Proust), che entra in gioco quell'aspetto autobiografico che è stato viceversa sovente chiamato in causa (sin dalle dichiarazioni di Suso Cecchi D'Amico per cui "Charlus era lui"), per questo come per molti lavori dell'ultimo Visconti.

Dopo l'uscita di *Morte a Venezia*, Visconti riprende il film proustiano ma inizia a lavorare anche sul *Ludwig* (1973), tanto che per qualche settimana i due lavori procedono in parallelo, senza contare la nascita di un terzo progetto presto accantonato, una biografia del ballerino Nijinsky. Le ragioni del definitivo abbandono del film proustiano non sono mai state chiarite: alla lettura romantica offerta da Suso Cecchi D'Amico, secondo la quale Visconti rinviava il film nella convinzione che sarebbe stato il suo ultimo, si affiancano più secolari problemi economici. La rottura si consuma tra i risentimenti. Da un lato Nicole Stéphane intende il *Ludwig* come una mancanza d'impegno da parte del regista; dall'altro Visconti, anche se probabilmente (come ha sostenuto il suo sceneggiatore storico, Enrico Medioli) il film in fondo non lo voleva fare, da par suo s'infuria per l'estromissione e riversa il proprio astio sui suoi successori (Harold Pinter e Joseph Losey). Gli sarà stato probabilmente di consolazione l'aver poi visto naufragare anche loro nell'eccessiva vastità dell'insidioso mare proustiano.

NOTE

1 La sceneggiatura è pubblicata in E. Flaiano, *Progetto Proust*, Bompiani, Milano, 1989.

2 Entrambi i documenti sono conservati nel Fondo Flaiano depositato presso la Biblioteca Cantonale di Lugano.

3 Documenti conservati tutti nel Fondo Visconti depositato presso l'Istituto Gramsci di Roma. La seconda e la terza sceneggiatura sono state pubblicate rispettivamente in S. Cecchi D'Amico, L. Visconti, *Alla ricerca del tempo perduto. Sceneggiatura dall'opera di Marcel Proust*, Mondadori, Milano, 1986 e Id., *À la recherche du temps perdu. Scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Persona, Paris, 1984.

4 Per un approfondimento rimando a M. Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2012, pp. 203-238.

Dare il proprio nome alle cose

LA CAVIA DI ZAVATTINI

Di notevole interesse risulta il progetto filmico mai realizzato

di Lorenza Di Francesco



Poveri ma belli di Dino Risi

"Io sporco la carta per diversi giornali sotto nomi diversi per non rovinare il mio, così bello" (Flaiano, 1986). Iniziamo questo nostro contributo con una frase che non appartiene a Zavattini ma che, crediamo, gli sarebbe piaciuta, l'avrebbe sentita e fatta sua. Sì, perché, come Ennio Flaiano, al quale appartiene la frase succitata, anche Cesare Zavattini usò spesso degli pseudonimi per firmare i suoi iniziali lavori, come nelle *Cronache da Hollywood* (1991); altre volte il suo nome lo nascose tra o dopo altri come in molti soggetti cinematografici; non di rado Zavattini non firmò affatto le sue opere. Lo fece davvero per non "rovinare" il proprio nome? Oppure per una naturale ritrosia? O, ancora, per un folle scherzo alla maniera dei surrealisti?

Sempre a proposito del proprio nome, indicativo è uno scambio epistolare sulla rivista *Cine illustrato* del 1939, in cui da un lato, Zavattini, rispondendo a una recensione negativa di un film tratto da un suo soggetto, *Bionda sotto chiave* (Mastrocinque, 1939) si difende distinguendo i suoi lavori per il cinema in "più o meno zavattiniani" (!) e dall'altro, Flaiano lo redarguisce ribadendo la necessità di responsabilizzarsi quando si dà il proprio nome alle cose. Pec-

cato che Zavattini non sappia a chi si stia davvero rivolgendo perché Flaiano non si è firmato con il suo nome bensì come "Patrizio Rossi"!

Andare oltre un nome - sicuramente importante, a volte eccessivo, per alcuni ingombrante - e, attraverso lo studio di tutti i documenti reperibili, cercare di ricomporre le trame di un periodo storico e culturale tra i più importanti della nostra epoca: questa crediamo sia, oggi, l'avvincente sfida per chi si avvicina all'opera di Cesare Zavattini. Traguato da raggiungere anche grazie alla lettura delle sue preziose "carte" - annotazioni, correzioni e postille su soggetti e sceneggiature originali, lettere, interviste e altro materiale di lavoro - scritte, condivise e disseminate nell'arco di una lunghissima carriera, e oggi conservate presso l'Archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Lascito dell'eccentrico artista di Luzzara (RE), questo poderoso Archivio conserva, tra le altre, le seguenti tipologie di materiali:

- opere letterarie e poesie: appunti, stesure e bozze di testi (pubblicati e non);
- materiali relativi all'attività giornalistica e pubblicistica;
- materiali inerenti l'attività di Zavattini



Ladri di biciclette di Vittorio De Sica



Bellissima di Luchino Visconti

- pittore e collezionista d'arte, come il materiale inedito per il libro *Io e Van Gogh* (1991);
- materiali sui progetti di Zavattini con l'estero, come la corrispondenza con il responsabile nazionale della cinematografia cubana;
- l'attività fumettistica: ad esempio, le edizioni originali dei fumetti tratti da soggetti scritti da Zavattini;
- la fotografia, come i ritratti dedicati a Zavattini da celebri fotografi (Avedon, William Klein, Berengo Gardin ecc.);
- l'attività televisiva e radiofonica: ad esempio, i testi (dattiloscritti e appunti), delle puntate della trasmissione radiofonica della Rai *Voi ed io* (in onda dal 1976 al 1978);
- i carteggi, come la corrispondenza con l'editore Valentino Bompiani e i collaboratori;
- l'attività cinematografica: ad esempio, i materiali editi e non, dattiloscritti e manoscritti, concernenti duecentoventidue progetti filmici, dei quali solo sessantaquattro portati a compimento.

Due film inchiesta: La cavia e Tu, Maggiorani

Tra i documenti cinematografici conservati presso l'Archivio, quelli riguardanti *La cavia* (1962), progetto filmico mai realizzato, sono di notevole interesse. Nato quasi fortuitamente dall'incontro tra Zavattini e Maurizio Arena, attore divenuto celebre in pochi anni grazie a film come *Poveri ma belli* (Risi, 1956) e altrettanto rapidamente dimenticato da pubblico e critica, *La cavia* doveva essere

un film inchiesta in cui l'oggetto non fosse una città, una situazione, ma un uomo, giovane, notissimo, con un nome e cognome che esprimeva un aspetto tipico della nostra società corrotta e corruttrice, causa e vittima, in cui l'ossessione del successo, del benessere, fa dimenticare l'esistenza di più seri, più autentici valori!

Attraverso questo film, Zavattini voleva quindi portare alla luce tutta l'attualità del tema del divismo sotto un aspetto a lui caro, quello della "grande illusione del

cinema". Si tratta di una ricerca già avviata con un altro film che Zavattini non riuscì a concretare, *Tu, Maggiorani* (1962), incentrato sul protagonista di *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948), anch'egli raggiunto e presto abbandonato dalla fama. Un personaggio-tipo, questo di Lamberto Maggiorani, il cui incontro con Arena, doveva non a caso dare sostanza a una scena di *La cavia*:

un incontro tra Arena e Maggiorani, un attore che si sta spegnendo e un altro che si è spento da tempo. Uguali le loro origini popolari, simile nell'occasione il loro ingresso nel cinema ma così diverso negli sviluppi. Identica l'effimera gloria (Documento "M", 8 settembre 1962).

Ma è solo con un soggetto finzionale, la parabola di una madre che cerca riscatto per la propria vita attraverso il successo della figlia, che Zavattini riuscirà a portare sul grande schermo la "fatuità del divo". Si tratta di *Bellissima* (Visconti, 1953). Cosa sappiamo oggi de *La cavia*? Che questo film avrebbe dovuto inaugurare, nelle intenzioni di Zavattini, il cosiddetto cinema "della crudeltà":

Noi esamineremo pertanto i giorni e le ore di questo attore con tutta la crudeltà necessaria. Potremmo anche definire il film come il primo di una serie di film della crudeltà, che in altre parole esprime il bisogno, sempre più inarrestabile, di rivelare al maggior numero di persone certi modi e certe concezioni di vita di oggi, usando mezzi espressivi nuovi per rompere la crosta dell'ipocrisia?

Che lo scopo del progetto, produrre un'analisi sociologica su un uomo studiato "scientificamente" come un animale di laboratorio, comportò un lungo e laborioso lavoro di preparazione che si svolse tra l'ottobre del 1961 e l'aprile del 1963. Che, per questo lavoro, Zavattini si avvale dell'aiuto di un giovane regista, Dino B. Partesano, e di suo figlio Arturo, per intervistare a più riprese Arena, i suoi familiari e i più stretti amici e seguire il giovane attore nella quotidianità romana. Sappiamo inoltre che *La*

cavia ebbe altri otto titoli, altri otto "nomi", ideati in tempi successivi: *A carte scoperte, Il gallo, Biografia di un amatore, Il suo film, La pelle dell'orso, Fino in fondo, L'anima al diavolo, Mille amori, A. e la nobiltà*. È noto infine, come già detto, che *La cavia* non fu mai realizzato.

Data l' almeno apparente incoerenza tra le conoscenze e i fatti relativi a questo film, i materiali a esso relativi conservati presso l'Archivio - cinquecento pagine d'inchiesta, tredici versioni del progetto del film e diciannove scalette - rappresentano per noi oggi un osservatorio privilegiato attraverso cui provare a chiarire alcune opacità di questo progetto filmico sfumato. Tra le numerose domande, potremmo infatti chiederci: come si colloca *La cavia* all'interno del percorso artistico zavattiniano sino allora tracciato? Quali sono state le influenze artistiche e non, su questo progetto? Quali i piccoli traguardi e le difficoltà in questi tre lunghi anni di preparazione? E, in ultimo, ovviamente, perché questo film non è stato realizzato, anzi di esso non è stata girata neppure una scena, sebbene nel '63 i giornali lo dessero per imminente (Bolzoni 1963: 153)?

Intraprendere allora uno studio su *La cavia* di Zavattini a partire da questi documenti potrebbe costituire non solo un interessante "studio di caso", ma anche un modo per risolvere la difficoltà nell'approcciarsi a un nome tanto importante quanto inafferrabile; come interrogarsi su un singolo episodio della sua longeva e multiforme carriera potrebbe rivelarsi utile a gettare nuova luce sull'opera di "questo clown con le antenne"¹³ sempre avanti rispetto agli altri.

NOTE

1 R. Mazzoni, a cura di, Cesare Zavattini, *Il banale non esiste. Quindici soggetti mai arrivati sugli schermi*, Bompiani, Milano, 1997, p. 43.

2 Mazzoni, op. cit., p. 44.

3 "Questo clown con le antenne che Tullio Kezich ha paragonato al coniglio elettrico delle corse dei cani: lui correva avanti e noi tutti dietro". M. Morandini, "Diamo a Cesare quel che è di Cesare", in T. Masoni, P. Vecchi, a cura di, *Zavattini Cinema*, Analsi, Bologna, 1988, p. 86.