

FILIPPO GRENDENE

I «Promessi sposi»: riletture fra cinema e storia

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FILIPPO GRENDENE

I «Promessi sposi»: riletture fra cinema e storia

Le riprese filmiche dei «Promessi sposi» sono numerosissime, e molto differenti fra loro sia per la qualità del prodotto artistico che per gli intenti con i quali sono realizzati. In questo saggio si prendono in considerazione alcuni casi particolari, nella realizzazione dei quali sono coinvolti autori letterari: si vuole infatti indagare il rapporto che si viene a creare fra testo di partenza e concezioni artistiche e poetiche degli autori che mettono in atto la ripresa.

Alessandro Manzoni ha lasciato, con il suo romanzo, un'eredità cangiante, composita e multiforme, non riducibile ad un'unica lettura; l'istituzionalizzazione scolastica è riuscita a contenerne la complessità, ma non ad eliminarla. Le interpretazioni parziali, le letture di sinistra o di destra, la centralità attribuita all'uno o all'altro dei personaggi principali sono stati alcuni degli ingredienti non solo del dibattito critico, ma anche del modo di ciascun insegnante di portare in classe il testo. Problemi simili, legati al conflitto delle interpretazioni, non si fermano alla dimensione critico-letteraria ma coinvolgono anche le riscritture, numerosissime in tutte le forme, che hanno interessato l'opera. In questa sede, si vorrebbe affrontare un aspetto particolare di questo ordine di problemi: il rapporto delle riscritture cinematografiche con il testo di partenza.

L'idea di un adattamento dei *Promessi sposi* risale agli albori del cinema: prima del sonoro si contano già sette pellicole, di qualità altalenante; dagli anni Quaranta ad oggi, ai numerosi film si aggiungono sceneggiati, parodie più o meno volgari, omaggi, sceneggiature rimaste sulla carta¹; l'apice è probabilmente raggiunto con il film di Camerini del '41 e con lo sceneggiato di Bolchi del '67, da cui partiremo. Oltre a questi, ci si concentrerà su alcuni casi particolari, caratterizzati dalla collaborazione alla scenografia di autori della nostra letteratura contemporanea.

Da un punto di vista teorico, un adattamento cinematografico di un classico, soprattutto se lo sceneggiatore è a sua volta scrittore, pone alcuni ordini di problemi: a) il passaggio di *medium* comporta lo spostamento di tutto il quadro della sintassi narrativa, aprendo questioni che sarà necessario tenere presente; b) fra l'opera di partenza e le poetiche dello sceneggiatore e del regista si possono verificare interferenze o sovrapposizioni, con conseguenze diverse; c) il tempo trascorso fra le due opere produce inevitabilmente uno spostamento dell'orizzonte d'attesa del lettore,² dell'interprete, inoltre acquista importanza la storia della ricezione e delle interpretazioni³ che negli anni sono state proposte; d) sarà necessario considerare le immagini sedimentate che, nello sceneggiatore e nel pubblico, interferiscono con la ricezione dell'opera. Evidentemente, per quanto riguarda i *Promessi sposi* quest'ultimo fattore è di particolare rilievo, data la fortuna, anche scolastica,⁴ del romanzo.

Nella seguente carrellata di quattro o cinque film – realizzati o anche solo immaginati – si tenterà di tenere presenti almeno alcune delle questioni aperte da ciascuno dei quattro punti.

¹ Per una panoramica completa: G. BETTETINI-A. GRASSO - L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei «Promessi Sposi»*, Torino, Nuova ERI, 1990, 157-160.

² Cfr. H. R. JAUSS, *Estetica e interpretazione letteraria: il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione*, Genova, Marietti, 1990.

³ La *Wirkungsgeschichte* di H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2004, 621 ssg.

⁴ Cfr. G. POLIMENI, *La similitudine perfetta: la prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2011.

La pietra di paragone è costituita dai *Promessi sposi* di Mario Camerini del '41. Si tratta della prima versione del romanzo nell'era del sonoro, pianificata e realizzata dalla LUX con larghi mezzi, sceneggiata da Gabriele Baldini e dallo stesso Camerini. La riduzione, al di là di alcuni stratagemmi e tagli legati alla necessità cinematografiche, si mantiene vicina al dettato manzoniano, scegliendo il criterio della fedeltà su tutti i piani, compreso, per quanto possibile, quello linguistico. Il versante che maggiormente ha sofferto di riduzioni, per dichiarazione stessa di Baldini, è la rappresentazione della folla: «Le voci che si sono tirate di lato sono appunto quelle della folla. Gli episodi della carestia, della calata dei lanzi e della peste sono smorzati della loro violenza per acquisire la solennità di certi fondali».⁵ In generale, lo spazio concesso alle storie parallele è ridotto al minimo, sbilanciando l'equilibrio fra la vicenda centrale e le narrazioni secondarie a favore della prima. Si può intuire, sommata a esigenze di brevità e tendenziale unità d'azione tipicamente filmiche, la difficoltà politica nel gestire un intreccio che, pur suggellato da una precisa morale, affronta la corruzione ecclesiastica, o la rivolta politica.

L'altro riferimento per gli adattamenti manzoniani è rappresentato dallo sceneggiato televisivo mandato in onda dal primo gennaio 1967: si tratta di otto episodi della lunghezza di circa un'ora ciascuno, prodotti dalla RAI con un consistente impegno economico, diretti da Sandro Bolchi e scritti dal regista con Riccardo Bacchelli. Lo sceneggiato diviene, molto più del precedente filmico del '41, il centro di un vero e proprio evento collettivo, destinato a restare impresso nella memoria di una generazione, intercettando e portando all'apice la vocazione pedagogico-moraleggiante della prima televisione. Gli autori sono consci della funzione divulgativa che l'opera andrà a ricoprire: ecco quindi la dichiarazione di fedeltà che premettono alla sceneggiatura:

I promessi sposi costituiscono un problema molto più delicato di tanti altri, per tante ragioni d'affetto e di rispetto, di tradizione e di abitudine della nazione intera che li ha nella memoria e nell'orecchio, esemplari e proverbiali. Sicché giudicherei uno scervellato quello che andasse a modificare o aggiungere qualcosa al dialogo manzoniano.⁶

Le oltre otto ore a disposizione per la resa del testo consentono un adattamento disteso, una maggiore fedeltà non solo all'ordine del racconto e alla lingua dei dialoghi, ma anche alla funzione del narratore e alle indicazioni visive manzoniane, rispettate nel confronto puntuale con le illustrazioni di Gonin.

Lo sceneggiato, insomma, dovrebbe rappresentare un tributo al testo manzoniano, elogiato per il suo carattere visuale, per le indicazioni quasi registiche fatte trasparire qua e là, per la scansione cinematografica. Tuttavia ci sono degli appunti da fare: il primo, di carattere forse politico: dato che lo spazio concesso era molto, ma non infinito, i non numerosi tagli riguardano anche qui le scene corali, mentre alle vicende psicologiche e spirituali è concesso il più ampio margine, proponendo una versione scorciata e in parte patetica del romanzo; il secondo, estetico: per Bacchelli la lezione di Croce sull'impossibilità della traduzione pare rimanere valida: che senso avrà allora lavorare solamente di sottrazione per ossequio al modello? In altre parole: se la traduzione è impossibile, e un'opera tradotta costituisce comunque un'opera nuova, perché non concedersi maggior libertà interpretativa e minor puntiglio, evitando quella che Libero Bigiaretti definirà come «assurda equivalenza letterale»?⁷

⁵ O. VERGANI-S. CASTELLANI, *I promessi sposi: riduzione cinematografica*, Milano, Garzanti, 1941, 13.

⁶ *I promessi sposi*, riduzione e sceneggiatura televisiva di R. BACCHELLI-S. BOLCHI, Torino, ERI, 1967, 4.

⁷ In S. NIGRO-S. MORETTI (a cura di), *Promessi sposi d'autore: un cantiere letterario per Luchino Visconti*, Palermo, Sellerio, 2015, 135.

Quest'ultima domanda squaderna una problematica di ordine estetico e teorico, che riguarda non solo la traduzione fra diversi media, ma il significato del rapporto con la tradizione in generale. Secondo quali criteri si dovrà considerare il gesto dell'autore che, posta una distanza storica più o meno ampia, si propone di rivisitare un classico?

In questi anni il concetto di *intermedialità* riscuote un gran favore. Si tratta di una di quelle parole-ombrello, delle quali sembra possibile rintracciare solamente una definizione ampia ed elastica. Se approfondiamo il suo spettro semantico, tuttavia, incontriamo alcuni problemi. Derivato dalla nozione di *intertestualità*, prevede che il significato di un testo (inteso in senso allargato, semiotico) sia determinato in prospettiva relazionale, cioè dal posto che il testo stesso assume all'interno della rete dei significati – di per sé a geometria variabile. Gli altri elementi di questa rete contribuiranno attivamente alla determinazione del significato dell'opera, che troverà nel contatto una risemantizzazione. In altre parole, un testo letterario acquisirà senso non solo dal fatto di essere tradotto in ambiente cinematografico, ma anche dall'entrare in contatto con il media stesso, e dall'essere attraversato da interferenze provenienti almeno da entrambi i campi. Ciò darà origine a forme di confusione percettiva, al limite della sinestesia,⁸ esteticamente creative.

Evidentemente, ciò di cui stiamo discutendo è lontano da questa dimensione, che trova eventualmente conferme se applicata a forme artistiche postmoderne, che ne condividano i presupposti di marca decostruzionista. Sembra invece, per il nostro caso, più produttivo riferirsi a elaborazioni del nesso tradizione-presente di altra matrice. Vediamo questa suggestione di Fortini, che fra l'altro ha il pregio di dichiarare le proprie genealogie:

È difficile, lo so, accettare che la tradizione non sia ripetizione o celebrazione del passato. Tradizione (non senza implicita possibilità di tradimento e trasgressione) è trasmissione e traduzione. Tradizione è coscienza del passaggio dal passato al futuro, atto di quel transito, fondazione del futuro attraverso una selezione dell'eredità. Tradizione è la passione nella quale ogni generazione comprende interamente l'altra e comprende se stessa [Kierkegaard]. In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla [Benjamin].⁹

L'idea è quella di un recupero che acquisti valore nel momento in cui la parola del classico non resti isolata, muta, ma entri a far parte – magari attraverso una qualche traduzione – del discorso presente. Si tratta di un'idea in una certa misura radicale, per la quale nel passaggio qualcosa inevitabilmente potrà andare perduto, proprio perché sia possibile conservare una porzione del senso. Per far questo, è necessario che il classico sia sottratto alla dimensione celebrativa, che assieme distanzia e disinnesca, e sia invece usato (o meglio, con Lausberg e Brioschi,¹⁰ *ri-usato*) per ragionare su intervalli e identità; o anche, volendo, sugli effetti del passaggio del tempo sulle creazioni umane e sulle possibilità di recupero.

Il discorso non può qui essere esaustivo, si tratta di problematiche che investono il problema fondamentale del mutamento della percezione temporale fra modernità e postmodernità; tuttavia, potrà risultare più chiaro una volta applicato alla questione che si sta considerando. I film di Camerini e Bolchi / Bassani sono tecnicamente ben costruiti, e non solo per quantità e qualità delle

⁸ Ne parla F. ZECCA in *Cinema e intermedialità: modelli di traduzione*, Udine, Forum, 2013, 44: «Solo la pratica intermediale può produrre nuovi linguaggi capaci di coinvolgere lo spettatore in esperienze percettive totalizzanti e di farlo entrare, per dirla con Susan Sontag, in un "magma ambientale sinestetico"».

⁹ F. FORTINI, *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985, 54.

¹⁰ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Milano, Mursia, 1969, 16; S. BRIOSCHI - C. DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, 11 ssg.

risorse coinvolte nella realizzazione; tuttavia, al fondo di entrambi pesa la certezza del carattere visivo e cinematografico *ante litteram* dell'opera di Manzoni, e – conseguentemente – la convinzione di poter trasportare direttamente il romanzo dalla carta alla pellicola, senza dover apportare grandi cambiamenti. Invece, fra gli adattamenti minori e le sceneggiature rimaste lettera morta, è possibile ritrovare degli esperimenti in direzione diversa, tentativi di tenere insieme la forza del classico e la possibilità di un suo valore per il presente. Di seguito vedremo alcuni esempi significativi, a partire dalle sceneggiature d'autore.

La LUX a metà anni Cinquanta ipotizza di realizzare una nuova riduzione dei *Promessi Sposi*, constatando l'invecchiamento della versione di Camerini e il successo della traduzione inglese del romanzo.¹¹ La scelta definitiva per la redazione di un trattamento e, teoricamente, della sceneggiatura, preceduta da un giro di consultazioni e da un dibattito,¹² ricade su Bassani: ci rimane il trattamento, la sceneggiatura non verrà realizzata. Bassani parte domandandosi, rispetto al film del '41: «come si può pretendere che un film come questo, corretto fin che si vuole, ma nato pur sempre in quel clima di meschino, tremebondo conformismo che tutti abbiamo vissuto, significhi propriamente qualcosa?». ¹³ Il clima e gli intenti della trasposizione sono tanto importanti quanto la qualità artistica e tecnica della realizzazione del film. La riduzione operata non sarà orientata al rispetto del romanzo, quanto dal tentativo di gestirne la rappresentazione in relazione a un tema che non è tanto di Manzoni, quanto di Bassani: la figura dell'uomo che, stratonato dal turbine della storia e della violenza, torna reduce alle proprie origini, che tuttavia non riesce più ad accettare. Sono alcune delle questioni più care all'autore a definire questa torsione; le stesse, ad esempio, che sorreggono *Una lapide in via Mazzini*, storia di Geo Jozs reduce dal *lager* e straniero in patria, prossime anche alle riflessioni contenute nella cornice postuma che racchiude il *Giardino dei Finzi-Contini*. Di certo l'intento è quello di mettere in risalto quelle porzioni del romanzo che possono dar luogo a una sorta di straniamento per gli italiani del dopoguerra: attraverso una riscoperta di se stessi e di alcune tensioni collettive all'interno del Seicento dei *Promessi sposi*, il romanzo sarebbe potuto divenire davvero, autenticamente, il romanzo degli italiani.

Il ruolo di Lucia è dunque abbreviato; vengono eliminate alcune digressioni; Renzo è il solo vero protagonista: inizialmente sicuro, deciso, duro, poi, dopo la peste, descritto in una *Nota* come «un reduce malinconico, un triste, un angosciato sopravvissuto». ¹⁴ Dal punto di vista formale, l'ordine dei fatti è interpretato liberamente; l'allusione al contempo gioca con la conoscenza universale della trama e crea un dialogo fra il linguaggio romanzesco e cinematografico (ad esempio, l'incontro fra don Abbondio e i bravi è solo accennato, uno dei bravi dice: «Signor curato»), la scena muta, i fatti

¹¹ A. MANZONI, *The betrothed: a tale of 17th century Milan* (trad. it. di A. Colquhoun, New York, Dent & Sons, 1951).

¹² Ricostruito da S. NIGRO in «*Promessi sposi*» d'autore. *Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, cit.

¹³ In G. BASSANI, «*I promessi sposi*». *Un esperimento*, a cura di S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2007, 127-8. Interessante che anche Bacchelli, consultato per lo stesso motivo, dieci anni prima dell'adattamento per la RAI sembrasse fermo su posizioni comunque di rottura: un nuovo film sui *Promessi sposi* «è un problema d'economia in quanto essa concorre e conclude ad un'intensità d'espressione e di narrazione e di rappresentazione compendiosa. Ritengo che tale problema possa essere, non che risolto, anche affrontato, soltanto in sede di sceneggiatura, all'atto pratico, e seguendo due soluzioni stilistiche: una per immagini quasi silenziose, quasi pantomimiche, di grande rapidità e rilievo, tali da rendersi esse quasi simboliche; l'altra per parole drammatiche, trascelte sempre, s'intende, fra quelle del testo, fra le più significative e compendiose». R. BACCHELLI, *Criteri di massima per la sceneggiatura dei «Promessi Sposi»*, in S. Nigro, «*Promessi sposi*» d'autore, cit., 132. La fedeltà al dettato manzoniano si coniuga qui con una grande tensione sintetica e simbolica, che nello sceneggiato del '67 non troverà spazio.

¹⁴ G. BASSANI, «*I promessi sposi*». *Un esperimento*, cit., 90.

sono gestiti in analessi); è prevista una tripartizione, con sezioni dedicate implicitamente all'ingiustizia patita, alle relazioni di potere, alla violenza storica. Dal punto di vista concettuale, infine, Bassani afferma esplicitamente che dovrebbe essere posto in evidenza il nesso consequenziale fra guerra e peste, al fine di sottolineare cause e carenze umane. Il ruolo della provvidenza manzoniana è decisamente ristretto; l'epilogo è addirittura mutato, il romanzo si conclude con lo spozalizio: per quanto i contenuti restino («Ho imparato a non mettermi nei tumulti» ecc.) risultano stemperati dall'atmosfera festosa, esplicitamente ebraica, nella quale vengono collocati.

In un clima storico completamente differente va a collocarsi la trasposizione, diretta da Nelo Risi e sceneggiata assieme a Vasco Pratolini, de *La storia della Colonna infame*. La chiave di lettura resistenziale, reducistica, ecumenica imposta da Bassani alla propria sceneggiatura non è più valida, nel mutato clima politico dei primi anni Settanta: Pratolini e Risi, negli anni degli stadi sudamericani e delle polizie politiche, affrontano il tema della tortura: sostenendo che «la vera peste [...] rappresentata certo anche nel film, non è più la pestilenza ma la tortura, come malattia del mondo».¹⁵ La trasposizione della storia diviene quindi un richiamo diretto alla tragicità del presente, nel tentativo di coinvolgere in questo cortocircuito lo spettatore. Se per Manzoni la questione della tortura non era più al vertice dell'agenda politica, per Pratolini e per la sua generazione torna ad essere tragicamente attuale: prima col fascismo, poi durante i decenni della guerra fredda.

La *Storia* manzoniana è un testo ibrido, oggi lo si definirebbe ad 'alto tasso saggistico': evidentemente, una trasposizione cinematografica dovrà evitare alcune cose, mutarne altre, concedersi insomma una certa libertà. Risi e Pratolini adottano una serie di espedienti: forniscono spessore narrativo alla storia concentrandosi su alcuni personaggi, in particolare attorno alla famiglia del barbiere Mora, una sorta di popolano buono e ingenuo; integrano – l'aveva già fatto Buzzati, in uno spettacolo teatrale del 1962¹⁶ – porzioni dei *Promessi sposi*; formalizzano la vicenda imponendo una sostanziale unità di spazio, il palazzo di giustizia; istituiscono una rivalità fra i magistrati milanesi, tematizzando la repressione poliziesca, oltre alla ricerca del potere in sé. Ad un certo punto uno dei magistrati arriva a sostenere: «trovato l'uomo, creato il caso»; poi, rivolto a un suo pari, rispetto alla possibilità di una cospirazione politica: «lei più di me dovrebbe crederci, in quanto uomo politico».

In prima battuta, il film di Risi è ispirato alla *Storia* manzoniana; tuttavia, allargando lo sguardo, è evidente come, al pari del testo di Manzoni e d'alcuni altri, rifletta sul processo del 1630 per parlare d'altro. Come Manzoni scrisse la *Storia* per condurre una riflessione morale, così Verri scrisse le *Osservazioni* all'interno di un'idea illuminista di riforma dello stato; allo stesso modo, Risi e Pratolini riprendono la *Storia* per parlare della tortura nel secolo scorso, Sciascia romanziere e, più avanti, Fortini saggista, fanno riferimento al processo e all'interpretazione di Manzoni per discutere degli anni Settanta in Italia, rispetto a terrorismo, pentitismo, repressione.

Varrà soffermarsi brevemente su altri due esempi: una pellicola realizzata, e una sceneggiatura rimasta sulla carta. La prima costituisce il terzo episodio di *Boccaccio '70*, diretto da Mario Monicelli, *Renzo e Luciana*. La sceneggiatura si muove sul filo della contaminazione fra il breve racconto di Calvino cui è ispirato il film, *L'avventura di due sposi*, e suggestioni manzoniane. Il matrimonio dei due personaggi è ostacolato, come per i quasi omonimi, da potenti forze storiche oppressive, non più rappresentate dall'aristocrazia feudale spagnola quanto dai ritmi della moderna industria del boom,

¹⁵ A. MANZONI-V. PRATOLINI-N. RISI, *La Colonna infame*, Bologna, Cappelli, 1973, 149.

¹⁶ D. BUZZATI, *La Colonna infame*, in ID., *Teatro*, Mondadori, Milano, 1980.

che impediscono ai protagonisti di trascorrere il proprio tempo assieme: i turni di lavoro esattamente speculari concedono soltanto due brevi incontri a marito e moglie, in occasione delle due colazioni. La seconda è una sceneggiatura non realizzata per un film sui *Promessi sposi*, scritta da Pasolini e De Concini a metà anni Cinquanta su commissione. Il trattamento prevede un'inversione radicale di prospettiva, mettendo in scena il trasloco della famiglia di Renzo e Lucia vent'anni dopo i fatti narrati; durante il viaggio, in una serie di analepsi Renzo racconta ai figli gli avvenimenti. Il curioso tentativo, che alla sua scoperta da parte di Gian Piero Brunetta suscitò un vasto dibattito, ha il pregio di aggirare alcuni dei problemi legati al confronto diretto con un classico, e di reinterpretare più liberamente la vicenda. Farò un solo esempio: Renzo – che Brunetta¹⁷ legge quale alter ego di Pasolini – si autodefinisce «un eroe... un rivoluzionario», collocandosi evidentemente oltre la cornice valoriale manzoniana.

Lungo tutto il Novecento la prosa manzoniana ha continuato a parlare: come fonte di ispirazione diretta, immediata, materiale per trasposizioni; come classico con il quale imbastire un dialogo complesso, nei modi di alcuni degli esempi che abbiamo visto; negli anni Ottanta, anche come soggetto di parodie, in cui comunque – così Bachtin – le parole dell'autore e del parodiato continuano a convivere, mantenendo una divisione piuttosto netta fra le rispettive intenzioni.¹⁸ Gli esempi considerati sono interessanti per il confronto imbastito con la tradizione, imperniato sul dialogo piuttosto che sulla citazione: nel loro piccolo, mostrano una tendenza che è stata evidente anche in altri campi, segnatamente nel letterario, e che propone una scommessa sull'intendere il classico non come un monumento, riferito ad un passato da celebrare, quanto come un elemento vivo, in grado di fornire categorie forti ed elementi significativi rispetto all'interpretazione del presente.

¹⁷ G. P. BRUNETTA, *L'isola che non c'è: viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Cineteca, 2015.

¹⁸ M. BACHTIN, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, 252 ssg.; ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, 122-123.