

LORENZA CUOMO

*I Promessi Sposi da Manzoni a Bonnard:
la prima rilevante trasposizione cinematografica
del romanzo di Don Lisander*

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LORENZA CUOMO

I Promessi Sposi da Manzoni a Bonnard:
la prima rilevante trasposizione cinematografica
del romanzo di Don Lisander

Tra le numerose transcodificazioni che hanno reso il testo manzoniano sempre attuale, è interessante analizzare I Promessi Sposi di Mario Bonnard, malnoto film del 1922, uno degli ultimi kolossal del cinema muto italiano. Grazie alla restaurazione digitale del 2015 a cura di Fondazione Cineteca Italiana di Milano, corredata di un libretto fotografico, è stato possibile constatare nel dettaglio i punti di aderenza al romanzo e svolgere un'attenta analisi della scenografia di Camillo Innocenti.

Fin dalla loro pubblicazione *I Promessi Sposi* sono stati oggetto di transcodificazioni in ogni campo artistico. Non meraviglia, dunque, che siano stati divorati anche dalla bestia famelica della settima arte. La declinabilità e quella che Eco definiva l'intrinseca vocazione cinematografica del romanzo vedono la loro prima rilevante realizzazione negli oggi malnoti *Promessi Sposi* di Mario Bonnard, uno degli ultimi *kolossal* del cinema muto italiano. Si tratta di un film in bianco e nero seppia prodotto dalla Bonnard-film di Roma, distribuito dall'UCI nel 1922 e uscito in prima visione pubblica romana nel 1923 a seguito dei tagli di censura fascista. Il 1922 è l'anno della marcia su Roma: la dittatura già impone, nella vita quotidiana e nella cultura di Stato, il proprio segno violento, eppure c'è ancora spazio per coltivare i sogni e i buoni sentimenti, di cui il cinema è fabbrica universale e fuori del tempo. Vincitrice della medaglia d'oro alla rassegna cinematografica di Torino, la pellicola riscosse grande successo. Nel 1934 una nuova versione sonora, privata delle didascalie, assicurò al film una fama duratura. Oggi, grazie alla restaurazione digitale del 2015 a cura di Fondazione Cineteca Italiana di Milano, che si è basata sul negativo nitrato originale dell'epoca, ossia il primo e più pregiato esemplare, è finalmente possibile constatare dettagliatamente i punti di aderenza al romanzo, passando poi alla comparazione con i film e i teleromanzi successivi.

Il restauro è durato circa nove mesi ma il problema è stato che il primo esemplare non aveva le didascalie tagliate quando, finito il periodo del muto, nel 1934 il film venne sonorizzato e doppiato per essere nuovamente distribuito. Matteo Pavesi, direttore della Cineteca milanese, racconta di essersi messo alla ricerca di un'eventuale seconda copia e ha trovato l'unico altro esemplare esistente presso la Cineteca Nazionale di Roma, molto rovinato ma con le didascalie. È stato poi rintracciato un rullo a Stoccolma che conteneva solo i tagli di censura, che sono stati utili a capire la politica censoria dell'epoca; infatti più che sulle scene *osé*, ci si accaniva su quelle violente, come l'agonia di don Rodrigo o le uccisioni dei lanzichenecchi; tutte parti riunite negli *extra* del *dvd*, accanto ad alcune scene sonorizzate dell'edizione del 1934.

Nel film si assiste ad un tipo di sceneggiatura classica, curata dallo stesso regista, concentrata sull'azione e attenta ai collegamenti, che vede i personaggi collocati in un contesto chiaro. Bonnard si avvale della direzione tecnica e fotografica di Giuseppe Paolo Vitrotti, operatore cinematografico torinese di grande fama, che per tale incarico fu premiato con un diploma di collaborazione ed ottenne il primo premio nella sezione *Film in costume* al Grande Concorso Cinematografico tenuto all'Esposizione Internazionale di Torino.

Peter Brooks ricorda che

Jean Paul Sartre ha descritto mirabilmente gli effetti dell'accompagnamento musicale nel cinema muto, la sua capacità di fornire un'identità immediatamente riconoscibile a personaggi e situazioni, una necessità logica e rigorosa all'intreccio.¹

A coronare il susseguirsi di immagini nel film di Bonnard fu, durante la proiezione del 2 giugno 2015, l'accompagnamento musicale della partitura eseguita al pianoforte da Francesca Baldini, al clarinetto da Lydia Colona e al violoncello da Matteo Zurletti, che insieme offrono un colore brioso alla pellicola, sottolineando i momenti comici e drammatici con estrema delicatezza. «Il film è ripreso a sedici fotogrammi al secondo»² e le sequenze hanno il ritmo di un balletto, si aprono e si chiudono con i tempi di una messa in scena teatrale.

Le figure che popolano i *Promessi Sposi* di Manzoni sono fortemente caratterizzate da una complessità d'animo, da quel «guazzabuglio del cuore umano»³ che le rende uniche. Tenendo conto di questo aspetto, per la storia dei due giovani promessi, Bonnard sceglie l'intensa interpretazione degli attori Domenico Serra nel ruolo di Renzo, che sarà anche Gervaso nel *cast* di Camerini, ed Emilia Vidali nel personaggio di Lucia, «sempre con gli occhi a terra, sempre con sotto gli occhi due ditate di nerofumo».⁴ La Vidali era figlia di un pioniere della produzione cinematografica, divenuta poi celebre come cantante d'opera in Argentina dove si trasferì col marito Mario Parpagnoli, che nel film, ironia della sorte, interpreta la parte di don Rodrigo. Serra e Vidali, grazie ad una sapiente prova attoriale ricca di finezze psicologiche, esprimono al meglio gli umori e i sentimenti dei personaggi descritti dal Manzoni. Tutto il *cast* è di alto livello artistico, in cui appare evidente l'impostazione teatrale e, come nella miglior tradizione del muto, la recitazione si dimostra carica, molto accentuata ed il labiale facilmente comprensibile.

«Quanto più l'opera che si vuole ridurre è nota ed amata, tanto più questo genere di adattamenti è destinato a deludere gli spettatori»⁵ affermò Edgardo Rebizzi nella sua recensione al film, definendo il progetto di Bonnard come «insostenibile responsabilità di una traduzione impossibile».⁶ Fratello minore del compositore di colonne sonore Giulio Bonnard, Mario fin da bambino serbava nelle vene il sangue artistico e grazie alle sue doti di ottimo professionista riuscì, malgrado le aspettative, a confezionare un'opera popolare, ricca, toccante e rispettosa del genio di Manzoni. Rispondendo alla domanda sul perché si ricorra a tali riduzioni, il critico Elle. Gi., nella sua recensione del 1923, rispose: «per giocare sulla fama e sulla notorietà dell'opera stessa e far cassetta automaticamente».⁷ Se questo fosse stato lo scopo di tale adattamento Dudley Andrew lo avrebbe definito: *borrowing*, ossia presa in prestito. Nell'approcciarsi ad una transcodificazione, ancor più se del «colosso del canone letterario dell'Italia unita, linguisticamente e poi politicamente»,⁸ bisogna tener conto del fatto che:

¹ BROOKS, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976, (trad. it. di D. Fink, *L'Immaginazione Melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, 31).

² M. G., *Sullo schermo: I promessi sposi, di M. Bonnard – Amanti fuggitivi, di B. Boleslawsky*, «La Stampa», Torino, XII, n. 212, 7 settembre 1934, 5.

³ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di F. de Cristofaro *et al.*, Milano, Rizzoli, 2015², Cap. X, 364.

⁴ M. G., *Sullo schermo: I promessi sposi, di M. Bonnard – Amanti fuggitivi, di B. Boleslawsky...*, 5.

⁵ E. REBIZZI, in «L'Ambrosiano», Milano, 23 aprile 1925, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923*, [1981], Torino, Nuova ERI, 1996, 118.

⁶ *Ibidem*.

⁷ E. GI., in «La vita cinematografica», Torino, dicembre 1923, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 119.

⁸ F. DE CRISTOFARO, *Il romanzo sul tavolo da gioco*, in A. Manzoni, *I Promessi Sposi...*, 5.

Ogni riproposta è basata su un rapporto di maggiore o minore fedeltà nei confronti dell'opera originaria, di deferenza o di abuso; ogni nuova interpretazione tiene conto del pubblico cui si rivolge e del grado di memorizzazione diretta o indiretta del romanzo presso quel pubblico medesimo.⁹

In un articolo scritto in occasione dell'uscita della nuova versione del 1934, privata delle didascalie, si può leggere:

Chi ha affrontato questa fatica da certosino, di affibiare un dialogato a un film muto, e di immettervi il maggior numero di battute manzoniane che gli è stato possibile, diciamo subito che, tecnicamente, ha fatto miracoli.¹⁰

Operando una comparazione tra *I Promessi Sposi* di Bonnard e il romanzo manzoniano, applicando a tale analisi gli studi di Andrew sulla questione della *fidelity* e della *transformation* di un adattamento, è possibile affermare che Bonnard sia stato fedele sia alla lettera, evidente se si prendono in esame le didascalie che, eccetto alcune imprecisioni, seguono fedelmente il testo manzoniano; sia allo spirito dell'originale. Ma i giudizi della critica non furono sempre lineari e concordanti tra loro a riguardo. Secondo la recensione di Elle. Gi. del 1923, *I Promessi Sposi* di Bonnard «formalmente e materialmente ricordano il romanzo manzoniano, mentre con esso ben poco hanno a che fare in quanto a concezione e filosofia».¹¹ Nella recensione del 1924 Roberto D'Orazio scrisse invece che Bonnard, in qualità di direttore artistico, aveva seguito pedissequamente il romanzo e «rispettato il significato, i fatti, i tipi, facendone, insomma, opera di schietta italianità».¹² Al contrario il critico Rebizzi, nel 1925, affermò che per comprendere il valore dell'adattamento di Bonnard bisognava «dimenticare l'originale e scacciare dal proprio animo ogni velleità di confronti non solo col testo, ma soprattutto con lo spirito dell'opera».¹³ Nonostante le diverse opinioni critiche lo sceneggiato di Bonnard, come quello del 1941 di Camerini e quello del 1967 di Bolchi, fedeli su tutti i piani, rappresentano un tributo all'opera originale, elogiata per il suo carattere visuale e cinematografico e per le indicazioni quasi registiche fatte dal Manzoni.

Il film di Bonnard si apre in una splendida ricostruzione degli ambienti, con i due bravi interpretati da Raimondo Van Riel nel ruolo del Griso e Rinaldo Rinaldi in quello dello Sfregiato che affermano: «Orbene, questo matrimonio non s'ha da fare nè oggi, nè mai!...»;¹⁴ dialogo riportato nel quadro didascalico che differisce per una sola parola dal testo manzoniano che attesta: «nè domani, nè mai».¹⁵ Farsesca ed espressionistica è, come anche quella del dottor Azzecagarbugli qualche scena dopo, la maschera di don Abbondio, incarnato dall'attore Umberto Scalpellini. Agnese è interpretata dall'attrice Ida Carloni Talli che esprime al meglio la sicurezza di carattere e il senso di protezione che una madre può infondere alla propria figlia. Olga Capri veste i panni della

⁹ G. BETTETINI-A. GRASSO-L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei «Promessi sposi»*, Torino, Nuova ERI, 1990, 179.

¹⁰ M. G., *Sullo schermo: I promessi sposi, di M. Bonnard – Amanti fuggitivi, di B. Boleslawsky...*, 5.

¹¹ E. GI., in «La vita cinematografica», Torino, dicembre 1923, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 120.

¹² R. D'ORAZIO, in «La rivista cinematografica», Torino, n. 7, 10 aprile 1924, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 118.

¹³ E. REBIZZI, in «L'Ambrosiano», Milano, 23 aprile 1925, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 118.

¹⁴ *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard (Italia, 1923), DVD, Milano, Museo Interattivo del Cinema, 2015, 01':18".

¹⁵ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 100.

pettegola Perpetua, d'altronde i modismi popolari di don Abbondio e della sua serva sono intessuti da Manzoni anche nel registro linguistico della madre di Lucia e questo aspetto li unisce anche nel film.

Grazie ad alcune rare cartoline d'epoca è stato possibile svolgere un'attenta analisi di alcune inquadrature del film come quella in cui Renzo appare posseduto da quella «furia d'un uomo di vent'anni»,¹⁶ di cui parlava Manzoni, e in cui l'espressione del viso ed il pugno chiuso della mano, in primo piano, fanno capire tutta la rabbia provata nel cuore del giovane verso don Rodrigo. Alla destra dell'inquadratura, con la fronte corrugata dal dispiacere e l'occhio assorto nella ricerca di una soluzione, vi è Agnese che, con un materno abbraccio, rassicura la timida figlia che, nell'abito «particolare del giorno delle nozze»¹⁷ e nell'acconciatura fedele alla descrizione manzoniana, con lo sguardo corrucciato, si trova al centro quasi a spiccare nell'intera immagine. L'elegante abito da sposa, tipico del Seicento milanese, si può vedere in ogni suo dettaglio nelle inquadrature successive come quella che mostra l'arrivo a casa delle due donne, del mite e chiacchierone fra Galdino, personaggio che sarà poi soppresso da Camerini, che col suo volto comico-grottesco, soddisfatto e lieto entra in contrasto con quello spento e preoccupato ma sempre raffinementamente composto di Lucia, intimorita da un destino incerto. Nel frattempo Renzo si era recato a chiedere aiuto all'avvocato, interpretato da Pietro Todi, sotto suggerimento di Agnese che gli aveva consigliato: «Fate a modo mio... Andate a chieder consiglio al Dottore Azzecagarbugli!...»;¹⁸ anche qui la didascalia differisce, anche se di poco, dall'originale: «andate a Lecco; cercate del dottor Azzecagarbugli».¹⁹ Piccola imprecisione, che non intacca però il senso complessivo del dialogo, è anche quella presente nella didascalia in cui Renzo spiega all'avvocato che a don Abbondio «era stato impedito»,²⁰ e non «proibito»²¹ come nel romanzo, di far questo matrimonio. Alcune didascalie, fedeli per la maggior parte, differiscono dalle espressioni manzoniane anche solo per qualche dettaglio sintattico o linguistico, come nel caso della perentoria risposta del dottor Azzecagarbugli al giovane: «Non voglio sentir discorsi di questa sorta!...»,²² che nel romanzo è «sorte».²³ «...Quando fra Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico...»,²⁴ nell'originale l'appellativo è quello di «padre»,²⁵ lo spettatore incrocia gli «sguardi umidi, umili, contriti»²⁶ del frate ieratico sino alle soglie dell'idea di santità, interpretato dall'attore Enzo Biliotti, la cui rappresentazione voluta dal regista risulta in perfetta corrispondenza con la descrizione che il Manzoni offre nel romanzo. Un'assenza rivelatrice è quella delle origini tragiche della conversione di fra Cristoforo equiparabile al vuoto legato alla tragedia della sventurata monaca di Monza, mancanze riscontrabili anche in Camerini. Nel film di Bonnard come nel film del 1941 lo spazio concesso alle storie parallele è ridotto al minimo a causa del poco tempo a disposizione e la vicenda centrale gode di un maggiore favore rispetto alle narrazioni secondarie. Le otto ore a disposizione del teleromanzo di Bolchi consentono

¹⁶ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 119.

¹⁷ Ivi, 136.

¹⁸ *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 10':34".

¹⁹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 144.

²⁰ *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 12':53".

²¹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 155.

²² *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 13':27".

²³ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 156.

²⁴ *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 14':42".

²⁵ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 166.

²⁶ M. G., *Sullo schermo: I promessi sposi*, di M. Bonnard – *Amanti fuggitivi*, di B. Boleslawsky..., 5.

invece una rappresentazione più distesa, concedendo ritratti psicofisici che i film di Bonnard e Camerini, tutti giocati sulla rincorsa alla peripezia, non avevano lo spazio di regalarsi.

Il padre spirituale di Lucia giunge alla soglia dell'abitazione delle due donne, poco dopo arriva anche Renzo e i quattro si ritrovano insieme in un'inquadratura densa di speranza, in cui la figura di fra Cristoforo trasmette un senso di santità, coadiuvato anche dall'altezza del personaggio rispetto ai suoi figliuoli posizionati intorno a lui. Nella cartolina lo sguardo di Renzo, benché più stizzito e vispo, e quello sereno e santo di fra Cristoforo volgono verso l'altro, in un'inquadratura che pone in relazione i due personaggi. Anche le due donne entrano in connessione nell'immagine che rappresenta entrambe con gli occhi volti al padre cappuccino; Lucia con un'espressione sofferente ma speranzosa, stavolta nel suo abito «quotidiano d'una modesta bellezza»²⁷ e la madre Agnese, anche lei nel suo abbigliamento usuale, con un atteggiamento preoccupato ma composto, in segno di saggezza. Mentre fra Cristoforo si reca da don Rodrigo, i due promessi con Agnese architettano il matrimonio a sorpresa, tema dei più amati soprattutto dai librettisti che sulla notte degli imbrogli hanno intessuto i loro melodrammi. Come nel romanzo, è la madre di Lucia ad avere l'idea delle nozze segrete e, rivolgendosi ai due giovani ed inesperti ragazzi, spiega: «Bisognerebbe avere due testimoni ben lesti e ben d'accordo... Si va dal curato...»²⁸ qui la didascalia differisce dal romanzo solo per il tempo verbale del primo termine. Intanto fra Cristoforo arriva al palazzotto di don Rodrigo e beve il vino offerto alla tavola del signorotto, in questo passaggio Bonnard si dimostra fedelissimo al modello, inquadrando il frate «sorbir lentamente il vino»²⁹ dal calice. Il padre si rivolge a don Rodrigo dicendo: «...Lei può con una parola confonder costoro... e, potendolo... la sua coscienza...»³⁰ anche qui minime differenze dal romanzo che attesta «coloro»³¹ e manca dell'aggettivo possessivo. Confrontando la scena con quella della pellicola di Camerini si notano delle differenze: nel film del 1941 il frate viene lasciato in piedi con la sedia alle sue spalle e recusa senza indugi l'offerta del vino. Nel teleromanzo di Bolchi fra Cristoforo viene fatto accomodare su una sedia portata da un servitore ma quando gli viene offerto il noto calice di vino, a differenza dell'originale, dopo un iniziale rifiuto, il frate accetta ma poggia il bicchiere sul tavolo senza berlo. «Non voglia tenere nell'angoscia e nel terrore una povera creatura...»³² aggiunge fra Cristoforo in Bonnard, benché Manzoni utilizzi il termine «innocente».³³ Nel film del '22 il frate alza l'indice dalla mano destra contro il signorotto, il quale subito con la sinistra abbassa il suo braccio minaccioso. In questo caso Bonnard tradisce il romanzo, invertendo il codice prossemico usato in questa scena da Manzoni che posiziona fra Cristoforo «fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo»,³⁴ inoltre, come si può osservare nell'illustrazione di Gonin al VI capitolo, è la mano destra di don Rodrigo ad abbassare il braccio del cappuccino e non la sinistra scelta da Bonnard. Biliotti riesce però a rendere fedelmente lo sguardo del frate che pianta in faccia a don Rodrigo «due occhi infiammati».³⁵ In questa scena sia Camerini che Bolchi si attengono fedelmente all'originale.

²⁷ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 136.

²⁸ *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 19':16".

²⁹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 203.

³⁰ *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 20':52".

³¹ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 219.

³² *I Promessi Sposi*, regia di M. Bonnard..., 21':21".

³³ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 222.

³⁴ Ivi, 223.

³⁵ *Ibidem*.

Intanto alla casa del curato i promessi con i due testimoni stanno tentando il matrimonio a sorpresa e come mostra la cartolina d'epoca, il volto coraggioso, deciso e a tratti quasi disinvolto di Renzo, che subito pronuncia le parole stabilite, non trova complicità in quello schivo ed impaurito di Lucia, che congiunge in grembo le mani in segno di chiusura e difesa, senza arrivare a pronunciare l'intera formula. Nel film compare la monaca di Monza, interpretata da Nini Dinelli, ma solo in qualità di complice del rapimento di Lucia che avviene sotto i comandi dell'innominato. Bonnard offre alla pellicola un innominato che, interpretato da Rodolfo Badaloni, nelle prime scene, si mostra estremamente sicuro di sé, come d'altronde lo descrive Manzoni, e solo successivamente assume le caratteristiche dell'eroe del Tasso, quelle di un guerriero lacerato, in dubbio e ferito, dove il regista riprende l'antico *topos* del vinto d'amore, in cui il premio è la fede cioè la salvezza che vede testimone la figura di Lucia. Toccante è la conversione del signorotto alla presenza di un colto e raffinato cardinale Borromeo interpretato da Bonaventura Ibanez. Per ragioni di spazio, riscontrate anche da Camerini, la cornice storica e biografica è negata alle due aristocratiche figure del cardinale e della monaca di Monza, il cui albero genealogico avrebbe, al contrario, molto da raccontare. In Bolchi la lunga digressione sulla vita di Gertrude occupa invece un'intera puntata, non viene riadattata e ridotta ma recitata senza tagli e mostrata attraverso tonache in movimento.

Bonnard si distingue nelle trasposizioni cinematografiche del romanzo anche per le magnifiche scene di massa: dopo quella dell'assalto ai forni, vi è l'arrivo delle orde di lanzichenecchi che saccheggiano, violentano e portano la peste. In quel clima di disperazione e lutto, causato dall'imperversare senza sosta del morbo, Renzo e Lucia si ritrovano. Il film non si conclude con la celebrazione delle nozze dei due giovani, previste dall'originale manzoniano, ma con la dichiarazione di don Abbondio di celebrarle al più presto, dopo essersi assicurato della morte di don Rodrigo. Vengono quindi cancellati da Bonnard: il ritorno di Renzo, il matrimonio, il pranzo nuziale, l'arrivo dei due sposi nella località alle porte di Bergamo e le fortune dello sposo. Anche Camerini nel finale si distacca dall'originale concludendo il film sul primo piano dei volti sollevati e speranzosi di Renzo e Lucia ma, mentre in Bonnard si fa accenno alle nozze, in Camerini non ne viene fatto alcun riferimento. L'epilogo del teleromanzo di Bolchi invece rispetta fedelmente l'originale, mostrando il matrimonio dei due giovani. In Bonnard il primo piano di un bimbo sano e sorridente decreta l'*happy ending* del film.

Fissare determinate inquadrature in cartoline ha consentito di soffermarsi su dettagli della scenografia, sui costumi e gli inserti artistici di Camillo Innocenti. «La formazione di Innocenti è naturalista e simbolista a un tempo»³⁶ e «si sviluppa a cavallo di due secoli: nutrita della tradizione ottocentesca italiana, aperta ai suggerimenti delle più rinnovatrici correnti moderne europee».³⁷ Innocenti nasce come pittore, mostrando un raffinato gusto per i costumi e le scene folcloristiche. Il suo talento trovò massima espressione nella ritrattistica ed in particolar modo quella della figura femminile che costituì «l'interesse più costante e caratteristico della sua arte».³⁸ Viaggiò molto fino a conoscere nel 1910 una fama notevole che il tempo di lì a poco gli tolse fino alla totale e iniqua dimenticanza. Nel primo dopoguerra «Innocenti si lasciò attrarre, forse per una necessità di guadagno, dal mondo del cinema»,³⁹ dove lavorò come scenografo e costumista. Se si considera la

³⁶ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Innocenti*, Roma, Editalia, 1977, 7.

³⁷ T. FIORI, *Camillo Innocenti*, Roma, De Luca, 1968, 8.

³⁸ Ivi, 15.

³⁹ Ivi, 26.

sua primordiale passione per il costume popolare «non è puramente casuale che il suo logico approdo sia nell'attività di costumista per il cinema, il luogo per eccellenza della finzione spazio-temporale».⁴⁰ «Nel cinema riversa tutta la sua esperienza di eclettismo visivo»,⁴¹ mostrando spesso anche una certa pignoleria. Numerosi scritti di giornalisti e critici hanno accompagnato le tappe dei primi anni di Innocenti ma dopo il '20 non esiste quasi una letteratura sul pittore, ingiustamente dimenticato da tutti; ciò ha reso più difficile la ricostruzione biografica dello scenografo del film del '22. Le ambientazioni del film di Bonnard, come sale, anditi delle porte, pareti, pavimenti, arredi, fanno pensare più verosimilmente ad una *location* di ripresa rinascimentale, che si avvale, per quanto ovvio, di ambienti ancora più antichi, come evidenziato dalla trifora a colonne di spoglio che si intravede nell'inquadratura ad angolo, a sancire la fine dell'incontro tra don Rodrigo e fra Cristoforo. Prendendo in analisi l'immagine in cui Bonnard inserisce l'innominato in una sala del suo appartamento, affiancato dal Nibbio, interpretato da Alfonso Prati, anche qui è possibile evidenziare l'incongruenza e l'anacronismo della scenografia. Con atteggiamento spavaldo e superbo, dimostrato anche dalla postura eretta e dalla sua espressione sfacciata, l'innominato è circondato da ornamenti sfarzosi, simbolo della sua ricchezza. Gli arredi della sala sono però rinascimentali: basti pensare alle cassapanche intarsiate a vista e agli sgabelli stile Savonarola, nonché alle armature tutt'attorno. Forse un po' ridondante è il cavallo ligneo in bella mostra, ingualdrappato e montato dal manichino con l'armatura da parata, artifici probabilmente non coevi con l'ambiente e con l'epoca del film. A differenza delle inquadrature in cui Bonnard e Camerini, all'arrivo del Nibbio con l'annuncio del riuscito rapimento di Lucia, inseriscono l'innominato rispettivamente in una sala riccamente arredata e in una stanza pur sempre degna della nobiltà del signorotto, Bolchi ambienta questo incontro in una scenografia spoglia ed essenziale, quasi anonima, concentrando l'obiettivo della macchina da presa sugli sguardi espressivi dei due personaggi. Nel teleromanzo la scenografia è estremamente minimalista e "mentale", caratterizzata da pochi oggetti referenziali, gli arredamenti sono meno dettagliati, più essenziali ed in certi episodi quasi assenti.

L'occhio dei critici carpi da subito, già nel 1923-24, gli anacronismi scenografici del film di Bonnard, come dimostra una recensione di D'Orazio che scrisse: «Pecche ve ne sono: il lago di Como, che è il lago di Albano; gli arredamenti che non sono sempre esatti».⁴² Lo stesso Innocenti, in un suo scritto, spiega tutte le difficoltà che incontrava uno scenografo e costumista di quegli anni, a partire dal disagiata reperimento dei materiali per le scene e i costumi:

Diversi anni della mia vita artistica li ho dedicati al cinematografo. Pochi forse ricordano quale era lo stato in cui si trovava in quel tempo il Cinema per i costumi e per la messa in scena. Per i costumi si ricorreva a vecchia roba di teatro e si mandava all'ultimo momento un disgraziato qualunque, che non sapeva niente di storia e di costumi, a cercare in fretta e furia quello che occorreva, producendo films con molte insulsaggini e anacronismi.⁴³

Tale scritto è la testimonianza di quanto lo stesso pittore fosse cosciente di non essere sempre riuscito, con la sua scenografia, a rispettare fedelmente il secolo del film.

⁴⁰ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Innocenti...*, 7.

⁴¹ Ivi, 8.

⁴² R. D'ORAZIO, in «La rivista cinematografica», Torino, n. 7, 10 aprile 1924, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 118.

⁴³ C. INNOCENTI, *Ricordi d'arte e di vita di Camillo Innocenti*, Roma, Tip. E. Pinci, 1959, 87-89.

I costumi in Bonnard invece sono aderenti, per quanto possibile, al periodo, in quanto Innocenti nasce come ritrattista, appassionato al costume popolare e folcloristico. Occorre però tener presente che il Piemonte e la Lombardia, territori in cui si svolge gran parte dell'azione, non andavano molto incontro alle mode dell'epoca, sia nell'abbigliamento che negli arredi, adeguandosi a stili di vita un po' più severi e austeri rispetto ad altre parti d'Europa. «*Un bon film italien*»⁴⁴ lo definì Robert Trevisse nella sua recensione del 1924, «*la mise en scène des Fiancés est correcte, tour à tour pittoresque et luxueuse. La révolte est bien*»,⁴⁵ giudicando debole solo la resa della peste che non regge il confronto con la descrizione formidabile che ne fa Manzoni.

Fusillo sostiene l'inutilità di osservare solo tutto ciò che si perde in un adattamento cinematografico, ritenendo invece importante prestare attenzione anche a quello che si guadagna, come la potenza icastica, la forza emotiva e comunicativa e la densità. Non può essere negato che l'imponente scenografia, i mirabili esterni, la leggerezza della colonna sonora e la regia moderna e di forte impatto visivo di Mario Bonnard, fanno dell'edizione del 1922 un *kolossal*. Nella recensione del dicembre 1923 si può leggere:

Non possiamo né dobbiamo nascondere che, così com'è, il film piace al pubblico e soddisfa: il pubblico, specie quello del cinema, s'infischia allegramente di epoche e costumi, caratteri e filosofia, letteratura e storia; vuol saziarsi la vista - se non il cuore, e tanto meno la mente - con visioni grandiose e commoventi, o comiche, a larghe tinte, ottenute con ricchezza di particolari, con sfarzo di mezzi. Ama il *kolossal* e, nei *Promessi sposi* ne ha per la sua spesa.⁴⁶

«Del resto la nostra epoca vive in una situazione culturale che si fonda più sui rifacimenti dei *Promessi Sposi* che sui *Promessi Sposi* stessi»,⁴⁷ intorno al romanzo si è generato «un incredibile *marketing* culturale, che non conosce ancora la fine e che, anzi, si rinnova e si moltiplica». ⁴⁸ In occasione della sua visita nel 2015 alla Casa Manzoni di via Morone 1 a Milano Andrea Camilleri afferma che uno scrittore vivo, coinvolgente, ironico, a volte spietato come Manzoni, che a scuola viene presentato come un melenso moralista frequentatore di sacrestie, ha invece creato un romanzo che è a tal punto radicato nell'essenza degli italiani che tutte le volte in cui viene portato sugli schermi cinematografici e televisivi torna a far appassionare gli spettatori alle peripezie di Renzo e Lucia.

⁴⁴ R. TREVISSE, in «Cinéa-Ciné», Paris, 15 novembre 1924, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 120.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ E. GI., in «La vita cinematografica», Torino, dicembre 1923, in V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti. 1922-1923...*, 120.

⁴⁷ G. BETTETINI-A. GRASSO-L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei «Promessi sposi»...*, 179.

⁴⁸ *Ibidem*.