



Anno Accademico 2011-2012

Tesi di perfezionamento in
Discipline Filologiche e Linguistiche Moderne

Promessi sposi d'autore

Storia del cantiere cinematografico della Lux Film

1953-1964

Candidato

Silvia Moretti

Relatore

Salvatore Silvano Nigro

I *Promessi sposi* è il nostro libro politico più letto,
che ha dato forma
alla vita politica italiana secondo tutti i partiti,
lettura in cui più d'ogni altro può riconoscersi chi,
facendo politica,
si trova a commisurare giorno per giorno
un'idea generale alle condizioni obiettive
Ma anche il libro antipolitico per eccellenza,
che parte dalla convinzione che la politica
non può cambiare nulla,
né con le leggi che pretendono di mettere un freno
al potere di fatto,
né con l'affermazione d'una forza collettiva
da parte degli esclusi.

Italo Calvino,
«*I Promessi sposi*»: *il romanzo dei rapporti di forza*,
in *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori,
Milano 1995, I, pp. 358-341.

Chiunque conosce il mondo del cinema
sa che ci sono film di cui,
ancor prima di aver letto
una sola parola della sceneggiatura,
si può essere sicuri che,
anche dopo aver firmato il contratto
e scritto centinaia di pagine del copione,
altrettanto sicuramente
non saranno compiuti.

Alberto Moravia,
Il disprezzo, Bompiani, Milano 1954, p. 89.

Sommario

Introduzione	p. 6
Capitolo I	p. 11
Capitolo II	p. 15
I testi	p. 21
Capitolo III	p. 23
Capitolo IV	p. 33
I testi	p. 40
Capitolo V	p. 49
I testi	p. 58
Capitolo VI	p. 74
I testi	p. 84
Capitolo VII	p. 90
Capitolo VIII	p. 115
I testi	p. 125
Capitolo IX	p. 146
I testi	p. 151
Capitolo X	p. 158
Postfazione	p. 148
I trattamenti	
Bassani	p. 172
De Santis, De Libero, Savona	p. 223
Prosperi, Curreli	p. 260
Selezione bibliografica	p. 280
Archivi e fondi di ricerca	p. 314

Introduzione

Questa è *semplicemente* una storia. Una storia che percorre un intero decennio, gli anni Cinquanta del Novecento: la storia del cantiere di scrittura cinematografica dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Una storia carsica nata sotto il segno della casa di produzione romana Lux Film sul finire del 1954. Sotterranea, complessa, a tratti scivolosa, poi abortita, questa storia è venuta finalmente alla luce sulla scorta di un dattiloscritto di Giorgio Bassani, ritrovato in una scatola di latta nel novembre del 2001 dalla figlia dello scrittore, e stampato e interpretato da Salvatore Silvano Nigro nel 2007 per i tipi Sellerio.

Quell'ottantina di pagine che compongono il trattamento dei *Promessi sposi*, letto da Nigro in chiave resistenziale, come una "storia milanese" in dialogo con le "cinque storie ferraresi" pubblicate da Bassani nel 1956 per Einaudi, ha innescato una serie di ritrovamenti a catena in vari archivi e fondi illustri (di cui diamo notizia in una nota bibliografica a parte). Risultato. L'opera di scrittura cinematografica attribuita a un solo autore si è trasformata in un concerto a più voci e più toni che ha visto intervenire a diverso titolo letterati, traduttori, bibliofili e registi italiani e non: Guglielmo Alberti, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Archibald Colquhoun, Alberto Moravia, Marino Parenti, Mario Soldati e Luchino Visconti. E ha dato il via al ritrovamento di altri progetti inediti, pensati nello stesso periodo sempre a partire dai *Promessi sposi*: da quello "comunisteggiante", adattato nella Sicilia di Salvatore Giuliano, composto da Giuseppe De Santis. Libero De Libero e Leopoldo Savona a quello ambientato nella seconda guerra mondiale, uscito dalla penna del drammaturgo e critico teatrale Giorgio Prosperi.

Ad oggi, il cinema italiano degli anni Cinquanta continuava a mantenere uno strano, inesplicabile assenteismo manzoniano dai botteghini cinematografici. Ogni decennio del Novecento ha portato sul grande schermo il Gran Lombardo alla stregua di un appuntamento imprescindibile. Gli anni Trenta, seppur anch'essi privi di una pellicola dedicata, avevano funzionato da anticamera per il kolossal di Mario

Camerini del 1940-1941. Nulla di simile per lo scorcio centrale del XX secolo¹. Insieme al fortunato fotoromanzo della collana «Bolero Grandi firme», uscito a puntate tra il 1953 e il 1954, l'unico Manzoni che era comparso sulle scene era stato quello della premiata ditta Garinei e Giovannini, entro la rivista musicale in due tempi, *Il diavolo custode*²: debutto al Teatro Nuovo di Milano il 18 novembre 1950, Wanda Osiris nei panni di Lucia Mondella.

Un simile silenzio cinematografico, fino ad oggi inattaccabile, lasciava a dir poco perplessi, tanto più se si consideravano la crescita di interesse per i classici da parte del grande schermo di quel periodo e la generosa ricorrenza del nome di Manzoni come ago della bilancia nel dibattito sul realismo del dopoguerra: ora chiamato in causa per il *Metello* di Vasco Pratolini, ora per il film *Senso* di Luchino Visconti. Non tornavano i conti nemmeno guardando alla pubblicitaria manzoniana di quegli anni, tutt'altro che priva di contributi, anzi accelerata dalla resa di giudizio sui *Promessi sposi* da parte di Benedetto Croce nel 1952 e dalla ripresa, rafforzata dalla divulgazione dei *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci, delle letture manzoniane di Francesco De Sanctis.

Gli anni Cinquanta rappresentano un decennio cruciale nella valutazione dei rapporti tra cinema e letteratura. Sono anni di prestiti, di scambi, di osmotica compresenza a livello teorico e fattivo. In questo contesto, la ricostruzione del cantiere manzoniano sorto attorno

¹ Per un bibliografia sull'industria culturale e cinematografica dei *Promessi sposi* si vedano i seguenti contributi: Aa.Vv., *Leggere i Promessi sposi*, a cura di Giovanni Manetti, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, Milano 1989; Gianfranco Bettetini-Aldo Grasso-Laura Tettamanzi, *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, Nuova Eri, Torino 1990; Vittorio Martinelli-Matilde Tortora, *I Promessi sposi nel cinema*, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio 2004; Dario Campione, *Quel ciak sul lago di Como*, I libri del Corriere di Como, Como 2002; Thea Rimini, *Le trasposizioni cinematografiche dei Promessi sposi*, in «Otto/Novecento», a. 2007, n. 3, pp. 199-211. Per quanto riguarda la fortuna televisiva del romanzo si rimanda a Silvia Moretti, *Sulla falsa riga di Manzoni. La storia dei "Promessi sposi" in televisione*, in «Otto/Novecento», a. 2007, n. 3, pp. 213-227.

² *Il diavolo custode*. Regia di Garinei e Giovannini. Scene di Crippa, Brogi e Colasanti. Costumi di Folco. Musiche di Vittorio Giuliani, Alberto Barberis, Giovanni D'Anzi. Coreografie di Dino Solari. Direzione d'orchestra di Vittorio Giuliani. Interpreti: Wanda Osiris, Enrico Viarisis, Dolores Palumbo, Gianni Agus, Marina Doge, Rosetta Pedrani, Nuccia D'Alma, Ermanno Roveri, Flora Medini, Raffaele Pisu, Franco Berardi, Elvio Calderoni, le Bluebell Girls, Viviane Vallé, Enzo Braschi, Engle Sarno, Edda Speri, Nelly Key, Ivonne Ruppel, Olga Naido, il Jaqueline Ballet. Produzione Errepi [Remigio Paone]. Il testo è depositato presso la Siae.

ad un invito della Lux Film colma un vuoto importante, ed implica delle ricadute a cascata.

Tutti gli scrittori chiamati in causa dall'industria cinematografica (ciascuno dei quali, si badi bene, gode di precedenti con il cinema), leggono o meglio *ri-leggono* per la circostanza i *Promessi sposi*. Ognuno di loro ha una partita aperta con il romanzo di Renzo e Lucia. Una partita in parte contrassegnata da domande collettive (come ritorna al Manzoni chi è passato attraverso il fascismo e la guerra?); in parte legata a questioni di affinità o idiosincrasie personali. Ognuno dei letterati in esame, in altri termini, prima di arrivare alla prova cinematografica firmata dalla Lux, ha speso inchiostro sui *Promessi sposi* in svariate occasioni, o per metabolizzarlo in qualche prosa, o per studiarlo, comprenderlo, comunicarlo, omaggiarlo a vario titolo in interventi critici più o meno lontani. Bassani ha saccheggiato l'ironia manzoniana per passarla al suo narratore ferrarese; Moravia ne ha rifatto il verso negli *Indifferenti* e poi ne ha trattenuto solo il lato più oscuro e vizioso, aggiornando la sua lettura al realismo socialista; Baldini lo ha reso oggetto di raccolte di studi e di attenzioni sornione; Bacchelli ed Alberti gli hanno dedicato altarini cattolici e accademici...

Lo sguardo nuovo con cui tutti loro si dispongono, a metà del secolo, a ripensare il romanzo per una resa visiva che arrivi ad un pubblico per la prima volta internazionale è uno sguardo che tradisce comunque e inevitabilmente la loro interpretazione letteraria.

Lo scriveva lo stesso Manzoni in rapporto alla riscrittura del dilavato autografo dell'anonimo secentesco: «Chiunque, senza esser pregato, s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in un certo modo l'obbligazione: è questa una regola di fatto e di diritto, alla quale non pretendiam punto di sottrarci»³.

Anche quella che prendiamo a raccontare è una storia (e come ogni storia è suddivisa in capitoli solamente numerici) ricomposta e restituita a partire dai dilavati autografi emersi dalle ricerche d'archivio condotte: lettere con inchiostro sbiadito, scritture nervose e accidentate, qualche dattiloscritto, un paio di ciclostilati, informazioni

³ Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, 1840. L'edizione alla quale faremo riferimento da qui in avanti è l'anastatica, a cura di Salvatore Silvano Nigro, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002, p. 7.

carpite da corrispondenze incrociate, alcune pagine di diario e di taccuini; documenti nati sotto il segno di Manzoni che partono da scrivanie illustri, si incrociano a giro posta, e approdano su scrivanie altrettanto illustri. Mai riuniti fisicamente attorno ad uno stesso tavolo, i personaggi di questa storia danno vita a un salotto cinematografico e letterario senza pari.

Nota bibliografica

Paola Bassani dava notizia del trattamento dattiloscritto dei *Promessi sposi* nell'intervista a cura di Antonio Debenedetti, *I Promessi sposi secondo Bassani*, «Corriere della Sera», 3 febbraio 2002.

Dopo la pubblicazione, nel 2007, del trattamento per i tipi Sellerio (*I Promessi sposi. Un esperimento*), Salvatore Silvano Nigro aggiungeva alcuni tasselli della storia nella nota *Un inedito di Riccardo Bacchelli nell'affaire Manzoni del 1955*, in «La modernità letteraria», n. 2, 2009, pp. 133-135: al dattiloscritto di Bassani, rinvenuto anche tra le carte del conte Guglielmo Alberti, a Biella, insieme alla lettera protocollata con cui la Lux Film si appellava alla consulenza degli scrittori, si aggiungeva la risposta di Riccardo Bacchelli, da me rinvenuta anni prima a seguito di alcune ricerche condotte nell'archivio personale dell'autore presso la biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Nuove tessere del rompicapo si sono aggiunte nel marzo 2010 quando, facendo ricerche nel fondo Luchino Visconti alla Fondazione Istituto Gramsci di Roma, mi sono capitate fra le mani una terza copia del trattamento di Bassani e alcuni dattiloscritti inediti di commento ad essa, firmati da Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Archibald Colquhoun e Alberto Moravia. Una quarta copia del progetto, infine, si è scoperta custodita nel fondo Moravia, sempre a Roma.

Durante l'anno accademico 2009-2010 l'*affaire* manzoniano è stato assunto, con un mio personale coinvolgimento, a argomento del seminario di letteratura italiana moderna e contemporanea del prof. Salvatore Silvano Nigro presso la Scuola Normale Superiore di Pisa.

La notizia dei vari ritrovamenti veniva infine data a doppia firma, di Nigro e mia, nell'articolo *Quel film non s'ha da fare*, per l'inserito domenicale del «Sole 24 Ore», il 28 febbraio del 2010.

In appendice si riportano i testi integrali dei trattamenti. Le singole consulenze dei letterati sono invece alternate ai capitoli della storia, in un impasto di testi che si propone di agile lettura. Insieme ad una bibliografia ragionata si presenta una ricognizione dei fondi d'archivio consultati.

Capitolo I

Parma, 3-5 dicembre 1953.

Negli splendidi saloni impero del Casinò di Lettura e del Maria Luigia è in corso un convegno che segnerà la storia del cinema italiano. Ai microfoni si succedono vari interventi, un po' troppi, un po' troppo a sprazzi, ma la domanda che circola è una sola in tutti:

il neorealismo è morto?

Illustri critici di cinema, sceneggiatori di fama, registi e produttori illuminati auscultano perplessi quella temperie cinematografica (nessuno di loro si permetterebbe di definirla "movimento") che ha sottratto lo sguardo dai telefoni bianchi e dalle carte da parati fasciste per riporlo sulle macerie lasciate dalla recente guerra. Storie di gente comune, fatte di stracci, di miseria, di quotidianità mediocre ed eroica. La maggioranza pare concorde: *Roma città aperta*, *Paisà* di Roberto Rossellini, *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, *La terra trema* di Luchino Visconti... qualcosa di quella stagione pare concluso. Superato.

Solo Cesare Zavattini⁴, con le sue pose da teorizzatore, non riconosce l'elogio funebre in atto: quei respiri, che lui considera vitali, sono invece, a tutti gli effetti, gli ultimi esalati dal neorealismo. Luigi Chiarini, e con lui Guido Aristarco, Gian Luigi Rondi, Renzo Renzi, sul fronte dei critici, condannano le carenze delle istanze morali, il ricorrere continuo e ostinato alla cronaca nera, la caduta nel manierismo delle ultime pellicole italiane che hanno raggiunto le sale. Tra i registi che sembrano intravedere nuove strade si riconoscono solo Luchino Visconti e Renato Castellani, impegnati in film in costume, e i più onirici Federico Fellini e Giuseppe De Santis.

Zavattini e la sua teoria del pedinamento si trasformano nelle teste di turco delle tre giornate del convegno. Tra coloro che gli si oppongono, sottolineando la distinzione tra verismo letterario e neorealismo e condannando gli eccessi di lirismo dell'ultimo cinema, c'è anche uno scrittore d'origine ferrarese che ha da poco cominciato a

⁴ Cesare Zavattini, *Il neorealismo secondo me*, in «Rivista del Cinema Italiano», n. 3, marzo 1954. Nello stesso numero della rivista si leggono anche gli interventi di Renzo Renzi e Carlo Lizzani.

muovere qualche passo come sceneggiatore: Giorgio Bassani. Del suo intervento, tuttavia, non è rimasta altra documentazione.

Difeso o attaccato che sia, a detta di tutti il neorealismo ha bisogno di una spinta per evolversi, per aumentare la sua statura. Lo si era già percepito a Perugia, in occasione del precedente convegno del settembre 1949 intitolato *Il cinema e l'uomo moderno*. Ora si impone uno scatto. Dal neorealismo al realismo. Dalla rappresentazione epidermica del reale alla sua narrazione. Dalla cronistoria alla Storia. Dal realismo obiettivo al realismo critico.

Sono pochi, evidentemente, i cattolici in sala, a Parma. Ma ad uno di loro è affidato il discorso di apertura delle giornate. Si tratta di Giancarlo Vigorelli, saggista e critico letterario, esegeta manzoniano. La sua è una strenua sollecitazione ad intraprendere la *seconda strada della cultura italiana* - come recita il titolo dell'intervento. Un discorso «intonato ad umori dotti quanto paradossali e certo un poco “estravagante”»⁵ non esita a definirlo, qualche tempo dopo, l'editoriale della rivista «Cinema»; ma certo ineccepibile nell'invito ai registi a rifarsi alla tradizione dei classici della letteratura nazionale. Primo fra tutti Alessandro Manzoni, ovviamente, il grande realista dopo Dante.

Nel convegno del 1949, a Perugia, il nome di Manzoni era stato fatto dal critico cinematografico Umberto Barbaro, moderatore degli interventi, ma per contrasto rispetto alla sua intransigente fede marxista. L'aggettivo “cattolico” era allora inaccettabile, troppo compromesso politicamente. E la lezione del Manzoni, seppur attento agli umili, non era considerata sincera a sufficienza, un po' troppo paternalista e invadente per l'epoca.

Nella sua rivendicazione parmense delle origini cristiane del neorealismo, Giancarlo Vigorelli esorta invece a fare un film non “sui” ma “dai” *Promessi sposi*, sulla scorta della definizione che l'autore stesso aveva usato in una lettera al marchese di Montgrand, ossia «un bal pour le pauvres»:

Voi capite che questa definizione è una lezione per tutti. Scrivere o girare un film, dovremmo sempre e insieme lavorare ad ottenere un «ballo per i poveri»: cioè un'opera fuori mito, fuori retorica. Non un'opera

⁵ [Guido Aristarco], *Editoriale*, in «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1953, p. 317.

sufficiente, che si esaurisca in sé e per sé. Non un'opera chiusa, ambigua, indifferente. Non un'opera che chieda il suo sigillo solo alla parola sull'oblio delle idee.

L'intervento di Vigorelli rimane apparentemente senza conseguenze. Certo non possono essere considerate delle risposte al suo invito né l'edizione dei *Promessi sposi* in fotoromanzo della collana mondadoriana «Bolero Grandi Firme», pubblicata tra il dicembre del 1953 e i primi mesi del 1954, né il kolossal dei *Promessi sposi* di Mario Camerini, film nelle sale nel 1941, che la televisione di Stato proponeva nei suoi primi giorni di programmazione nazionale, il 9 gennaio 1954, con intenti celebrativi.

Trascorrono altri mesi dal convegno, quando, nell'aprile del 1954, Vigorelli appunta la sua attenzione su una breve noticina comparsa nel notiziario mensile della casa di produzione cinematografica Lux Film: «Per il 1955-1956», si leggeva nel numero di gennaio - «[...] il programma della Lux prevede la realizzazione di grandi film, quali *Cabiria*, *La divina commedia*, e una nuova edizione dei *Promessi sposi*»⁶. Subito la notizia era commentata dal critico nella sua rubrica *Diario a più voci* tenuta per «La rivista del Cinematografo»⁷:

Qualche mese fa (sì, a quel convegno di Parma che non ha ancora smesso di far parlare di sé) avevo rivolto un invito a fare un film non “sui” ma “dai” *Promessi sposi*, e ne avevo offerta la chiave nell'autodefinizione del Manzoni “un bal pour le pauvres”. Invitavo a trattare il romanzo come una storia di tutti i giorni, ridotta all'osso, con a tratti la voce fuoricampo dei passi e delle battute capitali del Manzoni...

Vedo che la Lux Film annuncia nel suo bollettino pubblicitario una nuova edizione dei *Promessi sposi*: ho capito tutto, sarà un Camerini 1954 magari in technicolor, e la Mangano [*Silvana Mangano ndr*] sarà Lucia visto che ha già fatto la parte di una monaca in *Anna* di Lattuada, Cervi sarà il Cardinal Federigo visto che ha fatto in teatro il Cardinal Lambertini, e via di

⁶ Editoriale, in «Film Lux», n. 1, febbraio 1954, p. 2.

⁷ Giancarlo Vigorelli, *Diario a più voci*, in «Rivista del Cinematografo», n. 4, 15 aprile 1954, p. 11. Quel «bal pour le pauvres» rimbalza ossessivo anche in un altro articolo di Vigorelli dello stesso aprile 1954: *Il Manzoni e il silenzio dell'amore*, in «Paragone Letteratura», n. 52, aprile 1954, p. 21.

questo passo! I miei, del resto, non sono giudizi temerari; ho tutto il dovere, se non il diritto di crederlo vedendo che questa nuova ripresa manzoniana fa parte di un superprogramma della Lux, che prevede “la realizzazione di grandi film quali *Cabiria*, *La divina commedia*, ecc.”. Chiaro?

Risale a qualche mese prima, al 4 novembre 1953, una pagina di diario della pittrice Leonetta Pieraccini, moglie di Emilio Cecchi, in cui viene ritratta una cena degli uomini della Lux Film, a Roma:

Sera cena a trattoria con i Gualino, i Civallero, i Bonomelli, Blasetti, i Gatti e altri persone del mondo cinematografico. Parlano di produrre un grosso film rappresentante la *Divina Commedia*. “Diciamo l’Inferno della Divina Commedia” io dico. “Se la sente Blasetti (perché egli sarebbe il regista) di rappresentare il Paradiso?”. “No: anzi, io vorrei fare soltanto l’episodio di Paolo e Francesca”. E passa a raccontare come egli lo ha pensato da anni⁸.

Probabilmente non fu quella la serata in cui venne dibattuta la necessità di quella nuova edizione dei *Promessi sposi* annunciata poi dalla stampa, ma certo il siparietto testimonia la volontà di ritorno ai grandi classici in costume, vuoi per la tradizione della casa cinematografica fondata dal magnate Renato Gualino che si preparava a celebrare in pompa magna il suo ventesimo anniversario, vuoi per l’imminente approdo sul grande schermo di *Senso*, film in costume di Luchino Visconti tratto da Camillo Boito e firmato appunto dalla Lux. Il ritorno ai *Promessi sposi* era dunque nell’aria. Questione di tempo e la storia della riduzione cinematografica manzoniana nata su invito della Lux Film si sarebbe silenziosamente aperta e altrettanto in sordina sarebbe però naufragata. Problemi di ordine tecnico, difficoltà economiche, azzardi interpretativi mal tollerati in rapporto ad un romanzo di statura troppo elevata per non essere tacciato ad ogni passo falso di anatema, ne avrebbero segnato la fine.

⁸ Dai diari di Leonetta Cecchi Pieraccini, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze. Trascrizione dattiloscritta a cura di Suso Cecchi d’Amico.

Capitolo II

Silenzio per mesi, dopo quel gennaio, fino a quando il 27 dicembre del 1954, dalla macchina da scrivere di Guido Maggiorino Gatti, il direttore artistico della casa cinematografica Lux Film, esce finalmente una lettera su carta intestata, pronta a essere ciclostilata in più copie e spedita a destinatari non meglio specificati:

Illustre Signore,

la Lux Film ha intenzione di produrre un film sui *Promessi sposi*, e prima ancora di stabilire a chi affidare la sceneggiatura e la regia vorrebbe chiarire le linee generali secondo cui è più opportuno interpretare oggi il grande romanzo in termini cinematografici.

A questo scopo si rivolge a Lei, come ad altri eminenti personalità della nostra letteratura particolarmente studiosi e competenti dell'argomento, pregandola di comunicarci il Suo parere in proposito. Si tratta, abbiamo detto, di stabilire il tono fondamentale della trasposizione cinematografica; quali elementi del romanzo debbano essere, secondo Lei, particolarmente sottolineati, in che limiti si debba intendere la fedeltà al testo letterario che è nostro fermo desiderio rispettare. In particolare, poiché il film, anche se più lungo del normale, non potrà contenere tutte le vicende del romanzo, quali personaggi e quali situazioni possono essere a Suo avviso soppresse senza danno.⁹

Il comunicato prosegue avvalorando la necessità di un nuovo film, nonostante le numerose riduzioni su pellicola già esistenti. Ma delle cinque versioni complessivamente realizzate dall'inizio del Novecento (quattro mute e una sonora, girata nel 1940 sempre dalla Lux per la regia di Mario Camerini), Guido Maggiorino Gatti ne ricorda emblematicamente solo tre. Una spia, quella del numero sbagliato, che tradisce approssimazione e pare agire da malaugurio sull'intera impresa.

⁹ La lettera ciclostilata di Guido Maggiorino Gatti è conservata in copia dattiloscritta presso il fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

Solo quattro anni prima, quello stesso ometto secco secco e occhialuto, l'ingegner Gatti, musicologo prestato all'industria cinematografica, aveva bloccato sul nascere un progetto di riduzione dei *Promessi sposi* composto a quattro mani dal regista Giuseppe De Santis e dal poeta Libero De Libero (e da Leopoldo Savona). Cos'era intervenuto nel frattempo?

Nel loro soggetto di trentadue pagine dattiloscritte, De Santis, De Libero e Savona si proponevano di ambientare la storia di Renzo e Lucia nella Sicilia del loro tempo, set metaforico nel quale si potevano riscontrare «ancora operanti, quei temi di una società spagnolescamente feudale quale fu quella di tre secoli or sono in Lombardia»¹⁰: vale a dire la società delle lotte di classe, delle occupazioni delle terre pre-riforma agraria, e del bandito Salvatore Giuliano (che nell'intreccio cinematografico avrebbe rivestito il ruolo addirittura dell'Innominato).

Se non fosse stata bloccata sul nascere, una simile operazione avrebbe eletto Manzoni quale seconda testa d'ariete del neorealismo cinematografico italiano, a fianco cioè del Giovanni Verga dei *Malavoglia* che Luchino Visconti aveva riletto in chiave contemporanea nel film *La terra trema* del 1948.

La proposta di De Santis era però troppo rossa, troppo azzardata, troppo poco cattolica e lontana dall'ortodossia letteraria di cui la Lux si era sempre fatta carico sin dalla sua fondazione, a Torino, nel 1934. Eppure, su un punto non si poteva batter ciglio: per l'ipoteca storico-ideologica che portavano con sé, i *Promessi sposi* del 1940-1941 non erano più rispondenti al nuovo corso delle cose. Pur non allineato strumentalmente al fascismo, il film di Mario Camerini faceva inevitabilmente parte della cineteca del Ventennio.

All'inizio degli anni Cinquanta, il riferimento a Manzoni comincia a diventare sempre più popolare nel nuovo clima cinematografico. In un articolo uscito su «Paragone»¹¹, Anna Banti compone il profilo del

¹⁰ Giuseppe De Santis-Libero De Libero-Leopoldo Savona, *I Promessi sposi in Sicilia*. Fondazione De Santis, Biblioteca Luigi Chiarini, Scuola Nazionale di Cinema, Roma.

¹¹ Anna Banti, *Neorealismo nel cinema italiano*, in «Paragone», n. 8, agosto 1950, p. 24: «[Lo spettatore cinematografico ndr] Non sapeva chi fosse Rossellini e appena ricordava la Magnani di *Teresa Venerdì*, ma riconosceva il suo mondo come non gli era mai successo, sullo schermo almeno, e gli calava dentro qualcosa come la sicurezza di essere ancora vivo, superstite, di aver resistito alla violenza, alla crudeltà, alle cattive

nuovo spettatore cinematografico del periodo post-bellico con i tratti nientemeno che di Renzo Tramaglino: vedendo la cinepresa interessata ai soprusi subiti dai più, come lui si poteva esclamare «c'è giustizia finalmente!». Sempre al Tramaglino manzoniano, Franco Fortini riferisce il protagonista di *Ladri di biciclette* per quella sua prontezza, un po' fumina, un po' ingenua, a volersi fare giustizia da sé¹².

Dopo il rifiuto ricevuto dalla Lux, Giuseppe De Santis avrebbe deciso di girare il film *Giorni d'amore*, storia di un *matrimonio che non s'ha da fare* ambientato in Ciociaria, con annesso tentativo di nozze notturne in casa del prete e testimoni racimolati sulla strada. Le storie di amori e matrimoni mancati cominciano ad imporsi con frequenza crescente nelle sale cinematografiche. Rappresentano la declinazione rosa del neorealismo. I protagonisti sono giovani, poveri ma belli, contadini o vitelloni senza corredo, genitori contrari al matrimonio, gente magari di non grossa statura morale, ma spiccia, popolana, fiduciosa nonostante tutto, specchio di un'Italia storicamente alla ricerca di riscossa. E Manzoni, ovviamente, torna ad essere chiamato in causa dai critici come pietra di paragone.

Ma il fattore decisivo che induce Guido Maggiorino Gatti a tornare ai *Promessi sposi* pare essere un altro:

Una recente traduzione del romanzo ad opera di Archibald Colquhoun, ha risvegliato improvvisamente l'interesse del mondo internazionale della cultura, e particolarmente di quella anglosassone, attorno a quest'opera che, sebbene faccia parte del patrimonio spirituale degli italiani, era finora praticamente ignorata all'estero. S'intravede dunque la possibilità che un film sui *Promessi sposi* sia compreso anche fuori d'Italia, contribuendo in qualche modo ad avviare una più larga conoscenza del romanzo.

ragioni: e che, dunque, come dice Renzo, ma fuor dall'ironica saggezza del Manzoni, «c'è giustizia a questo mondo»».

¹² Franco Fortini, *Ladri di biciclette* (1949) ora in id., *Dieci inverni 1947-1957*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 129: «Ricci è un altro Tramaglino. La giustizia umana è impotente o corrotta. I tentativi di farsi giustizia da sé portano al peggio, al peccato, allo scandalo. La ritorsione non è ammessa né la rivolta contro i potenti costituiti. «Quando i guai vengono... la fiducia in Dio li addolcisce e li rende utili per una vita migliore...». Così Manzoni.»

Colquhoun, dunque (e si pronuncia *coùn*). Per cinque anni, dal 1946 al 1951, quello scozzese dagli occhi verdeazzurri, arrivato prima della guerra a Napoli, dove era stato direttore facente funzioni del British Institute¹³, era vissuto “dentro Manzoni”, e persino, a tratti, fisicamente dentro la dimora manzoniana di Brusuglio.

Colquhoun si era imbattuto nei *Promessi sposi* negli ultimi tempi della Resistenza, combattuta a fianco degli italiani prima come interrogatore a Salerno, poi come direttore della *Civil Liaison* nell’ottava armata britannica (tra i responsabili dell’accordo tra le truppe inglesi e la ventottesima brigata Garibaldi a Ravenna¹⁴). Aveva miracolosamente trovato un’edizione del 1840 del romanzo in una casa, a Ischia: il messaggio manzoniano gli si era dischiuso in tutta la sua contemporaneità.

Era tornato in Italia, dopo la guerra, per raccontare su carta le sue esperienze fra i combattenti italiani. Ma, passati alcuni mesi a provarci, si era arreso. Aveva preferito buttarsi a capofitto nell’impresa di traduzione dei *Promessi sposi*, un traslato significativo dei fatti bellici che avevano stravolto il mondo. La sua traduzione, corredata da una breve nota biografica e da un commento critico e pubblicata per i tipi Dent nel 1951 (dopo anni di rifiuti), era dedicata non a caso ai combattenti di quel “secondo risorgimento”, agli eroi e ai caduti della lotta partigiana. Presto *The Betrothed* - così il titolo in inglese - avevano raggiunto il mercato statunitense e battuto ogni migliore previsione con la ristampa nella collana dei “World Books” della Reprint Society. Lo annunciava al pubblico italiano Domenico Bartoli, in un articolo per il «Corriere della Sera»¹⁵.

La traduzione di Colquhoun restituiva a Manzoni una popolarità mai goduta tra il pubblico anglosassone, complice la grossolanità delle

¹³ La maggior parte delle note biografiche su Archibald Colquhoun sono state ricavate dall’articolo di Romolo Comandini, *Ricordo di Archibald Colquhoun il traduttore di Manzoni in inglese*, in «Resistenza», n. 7, luglio 1965.

¹⁴ Cfr. Guido Nozzoli, *Quelli di Bulow. Cronache della 28esima Brigata Garibaldi*, Editori Riuniti, Roma 1957 [terza edizione 2005]; *Enciclopedia dell’antifascismo e della resistenza*, La Pietra, Milano 1968; Gianni Giadresco, *Guerra in Romagna 1943-1945*, Il Monogramma, Ravenna 2004.

¹⁵ Domenico Bartoli, *Finalmente un grande successo per i “Promessi sposi”*, «Corriere della Sera», 3 gennaio 1953.

due versioni precedenti in lingua inglese¹⁶, e la distanza dei *Promessi sposi* dagli stereotipi imperanti all'estero dell'Italia «variopinta, festaiola e mandolinesca»¹⁷. In sei settimane, nonostante l'uscita nel periodo estivo, si erano esaurite novemila copie. Il «New Yorker» si era spinto addirittura ad associare il nome dell'autore italiano a quello di Margaret Mitchell, la scrittrice di *Via col vento*.

Da venticinque e sparuti, i lettori dei *Promessi sposi* potevano ormai contarsi in centinaia di migliaia. Lettori, e dunque potenziali spettatori.

Subito i manzoniani più illustri avevano prestato attenzione alla traduzione di Colquhoun. Emilio Cecchi¹⁸ si era dichiarato favorevole nel complesso, ma, da anglista qual era, non aveva risparmiato qualche riserva rispetto a licenze e sfumature di tono operate dall'inglese. Antonio Baldini¹⁹ aveva dedicato a quei *Promessi sposi* una ghiotta

¹⁶ La prima traduzione in inglese dei *Promessi sposi* risale al 1828 e si riferisce al romanzo nella redazione ventisettana. Intitolata *The betrothed lovers*, venne curata dal reverendo Charles Swann e pubblicata a Pisa dall'editore Capurro. Essa omette le notizie biografiche sulla monaca di Monza, sul cardinale Borromeo e taglia due capitoli sui dettagli della carestia, della guerra e della peste. La narrazione della peste è ridotta a un solo capitolo nella traduzione anonima del 1834, uscita a Londra presso Richard Bentley e ristampata nel 1856 e nel 1867. Un'altra traduzione, del 1844, anch'essa anonima, è pubblicata sempre a Londra presso James Burns, per la prima volta senza tagli. Ma anch'essa fa riferimento al testo della ventisettana. Viene ristampata, nonostante i molti errori, nel 1876, nel 1893 e nel 1914.

La prima edizione sul testo della Quarantana (che comprende pertanto anche *La colonna infame*) risale al 1854: pubblicata anonima a Londra, presso i tipi Longman, Brown, Green e Longmass. Nonostante essa fosse la più compiuta e attendibile, nel 1948 in Inghilterra c'erano solo edizioni mutilate ad uso delle scuole o edizioni americane.

Si veda: Nicoletta Neri, *La fortuna del Manzoni in Inghilterra*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 74, 1938-1939, pp. 539-569.

¹⁷ L'espressione è impiegata da Emilio Cecchi nella sua recensione a *The Betrothed* di Archibald Colquhoun, in riferimento al volume *Colloqui col Manzoni* di Umberto Calosso, nel quale si spiegavano le ragioni della scarsa fortuna dei *Promessi sposi* nei paesi anglosassoni. Sui motivi di tale fenomeno si veda anche l'articolo di Giuseppe Antonio Borgese, *Perché i Promessi sposi non sono popolari nel mondo*, «Corriere della Sera», 23 novembre 1953, ora in id., *Da Dante a Thomas Mann*, Mondadori, Milano 1958 e in Giancarlo Vigorelli (a cura di), *Manzoni pro e contro*, vol. II, Istituto di Propaganda Libreria, Milano 1975-1976, pp. 766-774.

¹⁸ Emilio Cecchi, *Colquhoun scopre il Manzoni agli inglesi*, in «L'Europeo», 21 ottobre 1951. Ristampato, ma fuso con l'articolo *Dagli "Sposi promessi" ai "Promessi sposi"* [«Corriere della Sera», 16 aprile 1954], con il nuovo titolo *Le redazioni dei "Promessi sposi"* in id., *Ritratti e profili*, Garzanti, Milano 1957, pp. 159-169.

¹⁹ Antonio Baldini, *Troppi lettori (divagazione radiofonica del 21 giugno 1952)*, ora in id., *Quel caro mago di Lucia. Microscopie manzoniane*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pp. 165-168.

divagazione radiofonica. Riccardo Bacchelli²⁰ ne aveva dato cenno nel testo introduttivo alle *Opere* del Manzoni pubblicate nel 1953 per le edizioni Ricciardi. E non erano i soli. Pochi mesi prima di morire, nel marzo 1952, Benedetto Croce in persona, aveva proferito il suo *mea culpa* nei confronti del romanzo manzoniano, fino ad allora frainteso come opera d'oratoria, partendo dalla traduzione di Colquhoun, già recensita nella sua rivista «Critica»: «Ho letto che in Inghilterra ha avuto grande fortuna una nuova traduzione inglese che è stata fatta ora dei *Promessi sposi*» scriveva il filosofo sulle colonne de «Lo Spettatore Italiano»²¹.

Nel 1948, Don Benedetto aveva fatto un passo indietro anche nei confronti del cinema. In una sua storica lettera indirizzata alla rivista «Bianco e Nero»²² aveva riconosciuto legittimo valore artistico all'arte su pellicola.

Scoccava l'ora che il panorama internazionale s'avvicinasse al Manzoni e che i *Promessi sposi* fossero tradotti per il grande schermo con l'avallo incontrastato dei letterati.

²⁰ Riccardo Bacchelli, *Introduzione*, in Alessandro Manzoni, *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli 1953, ora in Riccardo Bacchelli, *Manzoni*, Mondadori, Milano 1964, pp. 56-98.

²¹ Benedetto Croce, *Tornando sul Manzoni*, in «Lo Spettatore Italiano», marzo 1952, pp. 110-111.

Per una bibliografia completa sulle recensioni alla traduzione dei *Promessi sposi* di Archibald Colquhoun si aggiunga anche: Guglielmo Alberti, «La Nuova Stampa», 10 ottobre 1951; Francesco Pastonchi, *Tolstoj e Manzoni*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1951; ?, «Osservatore Romano», 27 novembre 1951; ?, «Gazzettino Sera», 21 agosto 1951; Nina Ruffini, «Il Mondo», 24 novembre 1951; Mario Praz, «Idea», 8 novembre 1951; ?, «Corriere Lombardo», 1 maggio 1951; Rai Terzo Programma, *I Promessi sposi in Inghilterra* - conversazione di Umberto Calosso, s.d.

²² Benedetto Croce, *Una lettera*, in «Bianco e Nero», n. 10, dicembre 1948.

I testi

Lettera Lux Film, Roma 27 dicembre 1954

Illustre Signore,

la Lux Film ha intenzione di produrre un film sui *Promessi sposi*, e prima ancora di stabilire a chi affidare la sceneggiatura e la regia vorrebbe chiarire le linee generali secondo cui è più opportuno interpretare oggi il grande romanzo in termini cinematografici.

A questo scopo si rivolge a Lei, come ad altri eminenti personalità della nostra letteratura particolarmente studiosi e competenti dell'argomento, pregandoLa di comunicarci il Suo parere in proposito.

Si tratta, abbiamo detto, di stabilire il tono fondamentale della trasposizione cinematografica; quali elementi del romanzo debbano essere, secondo Lei, particolarmente sottolineati, in che limiti si debba intendere quella fedeltà al testo letterario che è nostro fermo desiderio rispettare. In particolare, poiché il film, anche se più lungo del normale, non potrà materialmente contenere tutte le vicende del romanzo, quali personaggi e situazioni possono essere a Suo avviso soppressi senza danno. Ma un altro punto vorremmo segnalare in modo specialissimo alla Sua attenzione.

È questa la terza versione cinematografica dei *Promessi sposi*, dopo quelle mute e quella sonora della Lux nel 1940 [*sic!*], e a parte ogni eventuale considerazione sui mutamenti della tecnica cinematografica e della sensibilità degli spettatori riguardo ai contenuti del romanzo, un fatto nuovo si è verificato, nella storia della sua fortuna, che merita attenzione. Una recente traduzione inglese del romanzo ad opera di Archibald Colquhoun, ha risvegliato improvvisamente l'interesse del mondo internazionale della cultura, e particolarmente di quella anglosassone, attorno a quest'opera che, sebbene faccia parte sostanziale del patrimonio spirituale degli italiani, era finora praticamente ignorata all'estero. S'intravede dunque la possibilità che un film sui *Promessi sposi* sia compreso anche fuori d'Italia,

contribuendo in qualche modo ad avviare una più larga conoscenza del romanzo.

È allora evidente che questa situazione impone un problema nuovo: il problema di tener conto del nuovo pubblico, quello non italiano, che i film precedenti avevano completamente ignorato; in che termini?

Il Suo parere dovrebbe essere espresso in uno scritto di lunghezza uguale, poco più poco meno, a quello di un articolo di quotidiano e pervenirci entro il 10 gennaio p.v. Esso sarà naturalmente compensato; e noi ci riserviamo il diritto di pubblicarlo, eventualmente, in un volumetto che dovrebbe raccogliarlo, insieme con quelli di coloro cui rivolgiamo la stessa richiesta. Le saremo grati, infine, se anche dopo l'invio dello scritto in questione, e cioè quando il lavoro di sceneggiatura sarà iniziato, potremo ancora giovarci dei Suoi preziosi consigli.

Attendo la Sua risposta, che mi auguro favorevole, e ringraziandoLa in ogni modo sin d'ora della Sua autorevole collaborazione, Le porgo i miei migliori auguri e saluti.

Guido Maggiorino Gatti

Capitolo III

La traduzione inglese rappresenta dunque il grimaldello per aprire il cantiere cinematografico all'insegna di Manzoni. Archibald Colquhoun, a sua volta, è un po' come il Renzo del romanzo, vale a dire «il primo uomo della storia». Un ometto magrissimo, rosso-rame di carnagione, stravagante come un San Giovanni Battista con un risolino beffardo e bonario: una figura fantastica nei ricordi commemorativi lasciati da Mario Soldati²³.

I mesi di silenzio tra la prima segnalazione su rivista del progetto, a gennaio, e la lettera di dicembre inviata da Gatti, vedono Colquhoun maturare, indipendentemente dalla casa di produzione, il progetto di farsi promotore e consulente di un film manzoniano. Nel suo commento alla traduzione, l'inglese aveva fissato erroneamente a tre il numero delle riduzioni cinematografiche tratte dai *Promessi sposi* (e proprio questa fonte potrebbe aver tratto in inganno il direttore artistico della Lux). Nella monografia *Manzoni and his times*²⁴, uscita con scarsa risonanza in quel 1954 per le edizioni Dent²⁵, Colquhoun aveva emblematicamente fatto inserire nel magro corredo iconografico del volume anche un fotogramma della pellicola di Mario Camerini.

Il cinema – è evidente – lo affascina. Ambizione, interesse e inesauribile bisogno di quattrini accendono il suo progetto. Ora dalla Francia, ora dall'Inghilterra e dai quattro angoli d'Italia per i quali peregrina, fa menzione delle sue idee ad un amico con cui intrattiene una fitta corrispondenza documentata sin dal 1949: il conte Guglielmo Alberti, appunto, manzonista residente tra Biella e Firenze, con numerosi trascorsi nel mondo cinematografico romano, a fianco di Mario Soldati, Emilio Cecchi e Mario Camerini stesso.

Primo tra tutti a segnalare la traduzione di Colquhoun il 10 ottobre 1951 su «La Nuova Stampa» con l'articolo *Successo inglese dei*

²³ Mario Soldati, *Un prato di papaveri. Diario 1947-1964*, Mondadori, Milano 1973, pp. 387-390. La descrizione di Colquhoun è stata ripubblicata in Giorgio Bassani, *I promessi sposi. Un esperimento* cit., pp. 137-141.

²⁴ Archibald Colquhoun, *Manzoni and his times*, Dent & Sons, Londra 1954.

²⁵ Si vedano in particolare le recensioni di Joseph De Simoni, in «Italiaca», 1956, n. 1, pp. 186-190, e Guido Bezzola, in «Padeia», gennaio-febbraio 1956, n. 1, pp. 49-53.

*Promessi sposi*²⁶ (qualche giorno prima aveva tenuto per i microfoni della Bbc la conferenza *Italian realism and Manzoni*²⁷), Alberti aveva assistito all'intera gestazione dell'impresa.

Quando la traduzione di Colquhoun non trovava editore, lo aveva incoraggiato a non desistere: «You have encouraged me very much about the translation and I only hope my version comes up to all these expectatives», scriveva l'inglese ad Alberti nel 1949²⁸. Una volta in procinto di stampa, lo aveva messo in contatto con l'amico Alessandro Passerin d'Entreves che, dalla sua cattedra di Oxford, stava svolgendo una parallela campagna di promozione manzoniana. Passerin d'Entreves, da parte sua, aveva conosciuto e simpatizzato con Colquhoun («Ho conosciuto Colquhoun a Londra. [...] Ora vedo che Colquhoun parla domani alla British Society sul Manzoni»²⁹; «... Archibald mi ha confermato l'impressione già avuta di uomo fine e sensibile, anche se non molto vigoroso»³⁰); e aveva mobilitato i critici inglesi per le recensioni alla traduzione dei *Promessi sposi*: «Ho combinato con Colquhoun di ripetere la conferenza all'Istituto italiano di Londra in occasione dell'uscita dei *Betrothed*; e così colla recensione di Prichtett, e la recensione di B. Wale del Times Lit., ci sarà una piccola celebrazione manzoniana che speriamo rechi i suoi frutti»³¹ rendeva conto Passerin d'Entreves ad Alberti. Lo aveva poi aiutato nella stesura della prefazione (scrive Colquhoun ad Alberti, il 30 marzo 1951: «I'm going up to Oxford to see d'Entreves next week and hope he will elucidate various points for me..»³²) e messo in contatto con un altro italiano all'estero, che di Guglielmo Alberti era amico fraterno, Umberto Morra: «Il povero Archie mi scrive disperato

²⁶ Guglielmo Alberti, *Successo inglese dei Promessi sposi*, «La Nuova Stampa», 10 ottobre 1951.

²⁷ Guglielmo Alberti, *Italian realism and Manzoni, a talk for the BBC*, 10 ottobre 1951. Archivio Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella. Di Alberti si veda anche l'articolo *Quattro italiani in Inghilterra*, «Il Mondo», 8 settembre 1953.

²⁸ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 17 aprile 1949. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

²⁹ Lettera di Alessandro Passerin d'Entreves a Guglielmo Alberti, 17 gennaio 1950. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

³⁰ Lettera di Alessandro Passerin d'Entreves a Guglielmo Alberti, 11 marzo 1951. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

³¹ Lettera di Alessandro Passerin d'Entreves a Guglielmo Alberti, 28 ottobre 1951. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

³² Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 31 marzo 1951. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

che hanno ancora rimandato la pubblicazione del suo libro; e di conseguenza abbiamo pure rimandato all'autunno la conferenza che dovevo tenere all'Istituto italiano di Londra» racconta Morra in una lettera al biellese: «Sento che egli ti verrà a trovare durante il suo prossimo soggiorno in Italia, chissà che non finiamo di trovarci tutti riuniti fra non molto»³³.

Nel maggio del 1952, Alberti aveva introdotto Colquhoun anche nel salotto di casa di un altro rinomato anglista, Emilio Cecchi. Ne aveva preso nota, nel suo diario, Leonetta Cecchi Pieraccini:

Guglielmo Alberti ha condotto da Em. [*Emilio ndr*] Archibald Colquhoun, il fortunato traduttore dei *Promessi sposi* che tanto successo ha ottenuto in Inghilterra e in America. Bell'uomo: di quella bellezza caratteristica degli inglesi di razza: distinto, sobrio, armonioso. Ha vissuto e studiato molto in Italia, e ha rammemorato con accenti di entusiasmo le ore di lavoro nella biblioteca e nello studio del palazzo Manzoni a Milano. Tutti quei libri in ordine che erano quelli del grande Alessandro, il silenzio, la frescura del giardino. Ascolta con deferenza, divertimento e spesso stupore le opinioni di Emilio. Per esempio quando gli sentì dire che non riesce a portare in fondo la traduzione dei *Quartetti* di Eliot perché più li studia e meno gli tornano; convenne tuttavia con Em. che essi sono impregnati di manierismo e a tratti di un' enfasi che sfocia nella retorica. "E quando si è capito questo è difficile passarci sopra" concluse Em. "Bisogna tradurli per capire a fondo certi testi" osservò allora Alberti. "Quello che io ho patito a tradurre B. Berenson. Sembrava ci fossero idee e in definitiva non c'erano".

Un altro attimo di stupore è apparso sul volto di Colquhoun quando Emilio ha affermato che l'ultimo libro di Graham Green non l'ha convinto e che in generale quel troppo lavorare di Greene sul peccato e sulle sofferenze determinate dal peccato non lo convince.

³³ Lettera di Alessandro Passerin d'Entreves a Guglielmo Alberti, 13 giugno 1951. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

Quella prima visita, prolungata per via epistolare con brevi scambi di notizie e di qualche volume³⁴, sempre grazie al tramite di Alberti, si sarebbe rivelata fondamentale, a posteriori, per l'*affaire* cinematografico.

Nell'aprile 1954, Leonetta Cecchi Pieraccini annotava:

Anche il traduttore dei *Promessi sposi* (nome difficilissimo) è attualmente ricoverato in un manicomio. E la vita del Manzoni ch'egli si accingeva a comporre è sospesa. "Del resto" dice Wall "la vita di Manzoni non offre interesse: è stata una vita noiosa la sua." Tutte le vite delle personalità che compiono un grosso lavoro sono noiose", esclama Emilio. "Che vuole che facesse un uomo come il Manzoni? stava a tavolino a scrivere".³⁵

Sono, questi, mesi di ritorno al Manzoni, sia per Colquhoun (nonostante il ricovero) sia per Guglielmo Alberti. Per il Terzo Programma della Rai il biellese è invitato a redigere una conversazione radiofonica sul tema *Gli inni sacri e le Osservazioni sulla morale cattolica*, parte di un ciclo di dodici trasmissioni, curato da Cesare Angelini, che l'emittente di stato affida ai manzoniani più illustri, da De Robertis a Fausto Ghisalberti³⁶, allora impegnato nella edizione nazionale di tutte le opere manzoniane. Non solo. Alberti si dedica con discontinuità anche a una traduzione in francese dei *Promessi sposi* (di cui rimangono tuttora conservati pochi estratti, alcuni dei quali datati

³⁴ Da una cartolina postale di Guglielmo Alberti a Emilio Cecchi, 15 luglio 1952: «Caro Cecchi, La ringrazio per le preziose indicazioni. Oggi stesso Le spedisco la serie di quei tre libri di cui ebbe ad accennarLe Colquhoun il giorno che fummo da Lei...». Fondo Cecchi, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

³⁵ Diario di Leonetta Cecchi Pieraccini, Fondo Cecchi, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

³⁶ Il progetto è documentato in una lettera che la Rai spedisce ad Alberti, datata 9 agosto 1954, fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella. Il ciclo di conferenze era così fissato: due interventi su *La vita e la formazione intellettuale di Manzoni* a cura di Cesare Angelini; *Gli inni sacri e le Osservazioni sulla morale cattolica* a cura di Guglielmo Alberti; *Le tragedie* a cura di Francesco Squarcia; tre interventi su *I Promessi sposi* a cura di Giuseppe De Robertis; *Lettura dei Promessi sposi* a cura di Giuseppe De Robertis; *Le opere posteriori dei Promessi sposi* a cura di Fausto Ghisalberti; *La questione della lingua* a cura di Alfredo Schiaffini; *La critica manzoniana* a cura di Fausto Ghisalberti.

San Cassiano 5 agosto 1954) e alla stesura di un commento³⁷ al romanzo, adottato, nel frattempo, come lettura serale per i figli, insieme a *Guerra e pace* di Tolstoj.

La prima lettera in cui Archibald Colquhoun menziona ad Alberti il suo progetto cinematografico come una non meglio dettagliata «idea» risale al 27 ottobre 1954. Archie – così lo chiamano gli amici – è appena uscito dalle carceri veneziane (grazie all'intervento di Alberti), recluso a causa di un alterco notturno con la polizia in una piazza San Marco mobilitata per alcune riprese cinematografiche. Colquhoun si definisce come il Renzo dell'osteria della Luna Piena, preso in scacco per qualche goccio di vino di troppo. Ringraziando la solerzia dell'amico, gli scrive:

No more news about the film idea yet. I am a little worried about the indelicacy of my own position, charging around Italy trying to launch a new film with Italians, of the major Italian classic. So I want to see what Soldati and Ponti (of. P.DE.L.) think of it together. I wish we already had a small committee going to face negotiations, as I felt my position on to be at the moment slightly absurd. How nice it would be to have a talk about it, if you should come to Rome. There are so many lines, and so many things to do about it; why, I have ever been advised to prepare a "treatment", a sort of potted Pr. Sp. in 16 pages, bringing out the salient points in which we would want to stress. That should be the work of a small committee in itself, and perhaps if Ponti I could ask you more about this?³⁸

È probabile che Mario Soldati, e con lui il produttore Ponti, si fosse interessato al progetto già da qualche mese. «Soldati, gran bisogno di soldi ora che non fa il cinema» scrive Leonetta Cecchi Pieraccini, nella stessa pagina dell'aprile 1954 in cui menziona Colquhoun. Quell'agosto Soldati invita l'inglese a Ferrara per discutere una possibile traduzione delle *Lettere da Capri*, il suo romanzo fresco di

³⁷ Di esso, nel fondo Guglielmo Alberti, rimangono solo degli scritti preparatori di commento al primo capitolo dei *Promessi sposi* per l'editore Salani datati al 1953.

³⁸ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 27 ottobre 1954. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

stampa, recensito positivamente da Emilio Cecchi³⁹. «I look forward to knowing Soldati better» scrive Colquhoun ad Alberti e gli invia una cartolina, il 19 agosto 1954, in sua compagnia. Nel 1933, Mario Soldati, muovendo i primi passi nell'industria cinematografica, aveva tentato di coinvolgere l'amico fraterno Guglielmo Alberti nell'investimento di capitali su un progetto, pensato e poi abortito per la Cines di cui Cecchi era allora il direttore artistico, di due film «a serie» tratti dai *Promessi sposi*⁴⁰.

Dello scenario di sedici pagine accennato nella lettera di Colquhoun non rimane traccia, nemmeno un riferimento nelle puntigliose notazioni di diario di Alberti, a cui non sfugge un cielo rannuvolato, un disordine di nervi, una notte passata insonne. Se Colquhoun si appella all'amico biellese è per ragioni insieme professionali e affettive. Da una parte Alberti possiede un nutrito curriculum cinematografico, sia sul fronte delle sceneggiature, (sebbene non più aggiornato dal dopoguerra), sia, più recentemente, su quello delle recensioni di pellicole. Dall'altra, è da anni che i due amici, incoraggiandosi vicendevolmente nelle rispettive imprese editoriali, hanno bussato alle porte della Bbc, dialogato con i networks americani per offrire talks o versioni radiofoniche tratte dal romanzo manzoniano⁴¹. Hanno condiviso ogni proposta e progetto.

Appena quattro giorni dopo quel primo accenno, quella prima «idea» segnalata per lettera, una nuova missiva raggiunge da Roma la scrivania di Alberti:

I hope this film business will [sic] not turn out to be one of the Venetian follies. What do you seriously think? You don't mention it. I have seen no financiers

³⁹ Emilio Cecchi, *Lettere da Capri*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1954.

⁴⁰ L'informazione si trova in una lettera di Mario Soldati a Guglielmo Alberti, datata 29 luglio 1933. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁴¹ Il proposito di Alberti si apprende da una lettera di Colquhoun, datata 23 ottobre 1951: «As for the idea of lecturing in America on Manzoni, I think that is excellent too; but I must admit that I have been hoping to go and do it myself! Though I realize you are far better qualified, Dutton's have already asked if I would be available for "autographing parties" in New York, and I think that there's a possibility that if the book is a success, they may suggest my lecturing as well. I should of course read a prepared lecture on the lines of my essay. But who knows, if the book does really well, how delightful it would be to go to New York together!». Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

yet, but there is no doubt about the interest and the possibilities. I wish I could persuade you to write the script with me when we get further. It will be a question obviously of selection and emphasis. But I will, if I may, keep you informed in developments. I said I would do nothing more until *Soldati* go back to Rome, and now we see Gatti together. If not I suppose I go to Roy (which means Castellani), and then Visconti. If one had a really good idea about a foreigner produces (what about a French one?) one might go ahead. But I'm really in a rather ridiculous position hawking this idea around; my only springboard, as Moravia pointed out, is that apart from being the translator of *Pr.Sp.*, I am also the person who has made it known in England and U.S. which is a good reason for a new film, particularly soon. Apart from that I am quite lost in the jungle world of the cinema. We shall see what happens, and I do really hope there may be a chance of our collaborating on this.⁴²

È il primo novembre. Lo stesso giorno anche Umberto Morra, di passaggio in Italia, scrive ad Alberti: «A Roma ho visto Archie che vuole “consigli” e non soldi (cioè, vorrebbe che i soldi glieli offrissi io)»⁴³.

Nell'Italia di questo scorcio degli anni Cinquanta, i salotti letterari si mescolano in modo osmotico a quelli cinematografici. Moravia, *Soldati*, Castellani o Visconti sono interlocutori – reali o ipotetici – parimenti preziosi per l'inglese in cerca di «consigli». Prima però di rivolgersi direttamente ai registi (non sono purtroppo conservate lettere né nel fondo *Soldati*, per ora quasi completamente inaccessibile, né nel fondo Visconti e Castellani), Colquhoun riesce a convincere Guido Maggiorino Gatti. A fianco del direttore artistico Lux, fa la sua comparsa nelle vesti di autorevole consulente, Emilio Cecchi, all'epoca reduce dalla scissione di un contratto con la Cines francese, nonché padre di Suso Cecchi d'Amico, la sceneggiatrice più quotata della casa di produzione romana.

⁴² Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 31 ottobre 1954. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁴³ Lettera di Umberto Morra a Guglielmo Alberti, 1 novembre 1954. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

Cecchi è un acceleratore, è l'uomo che riunisce nel suo salotto snodi culturali. Sa muovere le sue pedine. Che il ruolo di Cecchi sia stato decisivo per dare avvio al cantiere manzoniano, lo certifica Colquhoun stesso in una lettera ad Alberti datata 6 gennaio 1955, pochi giorni dopo dunque, l'invito ufficiale di Gatti:

About the *Promessi sposi* film. Yes, I saw Gatti, had a showing of the old 1940 Camerini film, talked it over with Gatti, also Cecchi has been very interested, and this is the first result. You remember I asked you in autumn for your opinion, and told Gatti and Cecchi that you should be one of the first people consulted. There must be many wheels within revolving now, I image, but my hope is that we may both be working together. Gatti's letter, sent on from various addresses, only reached me yesterday; it is the same letter, I think, sent out to ask for opinions on treatment, director, etc. I wonder what will happen next. It is essential, as we both agreed, that the film should be in the hands of people who understand, and I imagine the first principles will be decided in a month or two. So far I think Gatti is setting out in the right way, and I think Cecchi is having a strong hand in advising him, after my consultations with him in Rome.⁴⁴

Nel 1932, in seguito alla morte improvvisa del magnate Stefano Pittaluga, Emilio Cecchi era stato assunto come direttore artistico della casa cinematografica Cines, gestita da Ludovico Toeplitz de Grand Ry⁴⁵. Il suo incarico, mantenuto dalla primavera del 1932 all'inverno del 1934, e in seguito sulle pagine di riviste con rubriche dedicate al

⁴⁴ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 6 gennaio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁴⁵ Sulla storia della Cines cfr. Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNR, Roma 1991. Notizie anche in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. II, Editori Riuniti, Roma 1993; id., *Guida alla storia del cinema italiano*, Einaudi, Torino 1993; Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981; Alberto Farassino, *Quei dieci anni di cinema italiano* in Aa.Vv., *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1983; Elaine Mancini, *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism*, Umi Research Press, Michigan 1985.

Per una storia della Lux Film si rimanda a Alberto Farassino (a cura di), *Lux Film*, Il Castoro, Milano 2000.

grande schermo⁴⁶, aveva segnato l'ingresso dei letterati al cinema, spesso da lui coinvolti nella stesura di sceneggiature, nella consulenza e supervisione di film. Tra essi, Luigi Pirandello, Corrado Alvaro, Giacomo Debenedetti, Mario Soldati, Umberto Barbaro. Non è dunque inverosimile pensare che Cecchi abbia suggerito a Gatti la necessità di interpellare scrittori esperti in materia per l'avanzamento del progetto cinematografico manzoniano.

Ricevuta al suo indirizzo londinese la circolare di Guido Maggiorino Gatti, il 7 gennaio 1955, Colquhoun si preoccupa di ringraziare direttamente il suo adiuvante in un italiano a tratti stentato:

Gentile signor Cecchi,

sono stato contentissimo di ricevere adesso la lettera dell'Ing. Gatti annunciando che la Lux ha deciso di fare il nuovo film sui *Promessi sposi*. Trovo un'ottima idea di chiedere i pareri delle varie personalità letterarie competenti prima di decidere sulla regia e sulla sceneggiatura, una idea dovuta, m'immagino, in parte ai suoi consigli. Imposto il problema così, si vede che può uscire una cosa veramente di valore, anche, speriamo, da parte internazionale. Si vede già dalla discussione con i miei amici qui che ci sarà moltissimo interessamento per quando i piani saranno più avanzati.

Spero di essere a Roma fra poco per seguire gli ultimi sviluppi, quando i vari pareri saranno discussi. E intanto sarò grato di sentire che ne pensa lei adesso. Se vede che c'è una buona possibilità di tenere le cose nelle mani *[sic]* di persone che capiscono il libro, se il regista sarà controllabile: lui ci entrerà molto, speriamo, le personalità dei nostri consiglieri ed anche collaboratori, immagino che le linee generali saranno decise fra poco. Che ne pensa lei?

Intanto la ringrazio moltissimo per i preziosi consigli ed aiuti, e spero di vederla fra non molto. La cosa è per me veramente appassionante dopo anni ed anni passati

⁴⁶ Cecchi inizia scrivere recensioni cinematografiche ne «L'Italia Letteraria» dall'ottobre del 1931 al marzo 1932; nel 1939 scrive per «Tutto», con lo pseudonimo di Leopoldo Bacherini; nel 1946 le redige su «Mercurio» e infine per la rivista romana «Voci» (che cambiò in seguito il nome in «Radiovoci») dal 16 settembre 1944 al 25 agosto 1945, con lo pseudonimo Maschera.

con quel libro, tanto dev'essere di più per Lei e gli amici come Alberti i quali hanno passato tutta la vita!⁴⁷

Già per la realizzazione dei *Promessi sposi* di Camerini, la Lux si era affidata a una squadra di noti scrittori. Alla supervisione di quel kolossal, quindici anni prima, si erano avvicendati con interesse oscillante vari letterati: oltre a Cecchi stesso, pedante revisore dei dialoghi redatti da Gabriele Baldini e Ivo Perilli (dopo la bocciatura di un precedente scenario firmato da Ugo Ojetti), anche Carlo Linati, Riccardo Bacchelli e Marino Parenti. Degli ultimi due, Gatti non si sarebbe scordato al momento di spedire il nuovo appello cinematografico per il Manzoni.

⁴⁷ Lettera di Archibald Colquhoun a Emilio Cecchi, 7 gennaio 1955. Fondo Emilio Cecchi, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

Capitolo IV

Quelle di Riccardo Bacchelli, Marino Parenti, Guglielmo Alberti e Archibald Colquhoun sono tra le poche scrivanie documentate per via diretta sulle quali giunge l'invito scritto di Gatti.

Sono i primi giorni del nuovo anno, 1955. Ciascuno dei coinvolti si predispone a un ritorno al Manzoni. Bacchelli – a dire il vero – sta lavorando su Ariosto per un articolo promesso all'amico Antonio Baldini per «La Nuova Antologia». Eppure la sua risposta manzoniana, custodita presso l'Archiginnasio di Bologna in copia manoscritta e dattiloscritta, rappresenta oltre che una pagina di attenta critica sui *Promessi sposi*, la prova di una nuova sensibilità maturata nei confronti del cinema.

Nel 1940, durante la lavorazione del kolossal di Camerini, l'autore della trilogia del *Mulino del Po* aveva liquidato con sfacciata ostilità ogni intento di trasposizione cinematografica del capolavoro manzoniano. «Per me i *Promessi sposi* non si dovrebbero fare»⁴⁸, aveva dichiarato con freddezza, prima di approvare con un'alzata di spalle la sceneggiatura che gli era stata sottoposta con reverenza da Guido Maggiorino Gatti. Nel 1955, invece, a scrivere l'intervento commissionato dalla Lux Film è sì l'autore degli svariati saggi critici su Manzoni, lo scrittore che ha convocato i *Promessi sposi* nelle pagine dei suoi romanzi, il curatore attento e ortodosso, cattolico e pedante delle *Opere* di Manzoni uscite per l'editore Ricciardi nel 1953: ma è al contempo un Riccardo Bacchelli meno spigoloso, un Bacchelli che si è già compromesso ampiamente con il cinema (e con la Lux in particolare). Per odor di quattrini lo scrittore ottocentista ha infatti nel frattempo partecipato alla sceneggiatura del suo *Mulino del Po*, per la regia di Alberto Lattuada (1949), e de *Il brigante di Tacca del Lupo*

⁴⁸ Dichiarazione resa da Mario Camerini su Riccardo Bacchelli, in Francesco Savio (a cura di), *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979, p. 222. Sulla partecipazione di Bacchelli al kolossal di Camerini si vedano anche il volume monografico di Orio Vergani-Silvano Castellani (a cura di), *I Promessi sposi*, Garzanti, Milano 1942 e il più recente volume di Ernesto Nicosia (a cura di), *I Promessi sposi un film diretto da Mario Camerini*, Archivi del '900, Roma 2006 (volume pubblicato in occasione del restauro del fil presentato al Santa Marinella Festival 2006).

(Pietro Germi, 1952), tratto da una sua novella. Per entrambe le imprese si è confrontato con sceneggiatori che rispondono ai nomi di Tullio Pinelli e Federico Fellini.

Sono queste esperienze, costategli sforzi e sudori tanta è la lontananza del suo stile fluviale e generoso da quello telegrafico e strettamente visivo della scrittura per il cinema, che gli fanno enunciare a Gatti i principi inderogabili di «chiarezza, evidenza e logica strutturale» da applicare ai *Promessi sposi*. Regole compositive di drammaturgia filmica imparate sul manuale del regista Vsevolod Pudovkin, *Film e fonofilm*, tradotto negli anni Trenta da Umberto Barbaro⁴⁹:

Convieni dunque proporsi prima di tutto, e come a caso vergine, la chiarezza e l'evidenza e la logica strutturale della storia filmistica. Questa chiara e legata successione dello sviluppo dei fatti, il filo conduttore della vicenda, non è facilmente reperibile e rappresentabile nella trama del romanzo, in quanto la vicenda di per sé non è soltanto duplice, ma divergente, essendo costituita dalle vicende, per gran parte del libro appunto duplici e divergenti, di Renzo e di Lucia. Per di più, in tali vicende, il motore drammatico, ciò che le origina e le produce, non è la volontà dei due protagonisti, ma sono i casi storici, la forza d'eventi fatali, il segreto della Provvidenza.

Che il cinema abbia convinto Bacchelli a concedergli delle possibilità, lo dimostrano anche i numerosi tentativi di riduzioni filmistiche che ha svolto sottobanco e autonomamente a partire dai suoi racconti. *L'aratro*, *L'oro di Napoli*, *La cometa* (quest'ultimo nato prima come trattamento cinematografico e poi ridotto a romanzo) sono inediti bacchelliani dei primi anni Cinquanta mai andati sullo schermo: prove emerse dal riordino del suo archivio che danno ragione della sorprendente lucidità con cui Bacchelli si dispone a partecipare all'impresa manzoniana.

⁴⁹ Vsevolod Pudovkin, *Film e fonofilm: il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Le edizioni d'Italia, Roma 1932. Bacchelli riprende la lezione di Pudovkin nella sua novella *La fine di Atlantide*, comparsa tra il gennaio e il marzo 1937 in «L'illustrazione Italiana», ora in id., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1958, pp. 501-562.

Le sue dichiarazioni cinematografiche non sono dunque più giudizi a priori. Nelle quattro cartelle che redige per la Lux, Bacchelli evidenzia quanto il motore drammaturgico della “Provvidenza”, cifra capitale della sua interpretazione manzoniana ereditata da Attilio Momigliano⁵⁰, renda complesso il concerto delle azioni dei personaggi, slegato in più fili narrativi e privo di rapporti necessitanti. Di difficile soluzione visiva, a suo dire, è la relazione fra la storia degli umili e la grande storia, nonché la resa dei protagonisti stessi: Renzo con la sua passionalità che gli causa errori solo apparentemente tenui e casuali; Lucia con la sua rassegnazione solo apparentemente statica. Lucia, cardine e perno dell’interpretazione bacchelliana dei *Promessi sposi*, costituisce la sfida principale di ogni drammaturgo. La sua reticenza, che è insieme la reticenza stilistica del Manzoni, sembrerebbe non adatta al linguaggio per immagini in movimento. A sua volta l’abbondanza di materia narrativa impone dei tagli anche a giudizio di Bacchelli. Nel suo saggio *Chi era costui?*⁵¹, il romanziere aveva elogiato il «proverbiale», l’«episodico» e macchiettistico contenuti nel romanzo, quali elementi affettivi irrinunciabili. Ora non può che parteggiare per l’asciugatura degli stessi, soprattutto a riguardo della comicità di Don Abbondio, e per la sintesi delle digressioni cronachistiche poco adatte ai ritmi del grande schermo. Non solo. La riduzione filmistica impone l’elaborazione di soluzioni drammaturgiche e visive pertinenti. Bacchelli propone di fondere ogni personaggio con la costellazione degli oggetti che lo riflettono. Il paroliere magniloquente, che la critica non ha temuto di paragonare ora a un rubinetto guasto che continua a gocciolare parole ora a una pasta che non finisce di lievitare, cede alla sintesi, intuisce la scommessa ritmica giocata dal montaggio, senza rinunciare all’aderenza testuale:

Ritengo che tale problema [*quello dell’economia narrativa ndr*] possa essere, non che risolto, anche affrontato, soltanto in sede di sceneggiatura, all’atto pratico, e seguendo soluzioni stilistiche: una per immagini quasi silenziose, quasi pantomimiche, di

⁵⁰ Attilio Momigliano, *Alessandro Manzoni*, Principato, Messina 1933.

⁵¹ Riccardo Bacchelli, *Chi era costui?*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1940 ora in id., *Manzoni*, Biblioteca Moderna Mondadori, Milano 1964, pp. 17-25.

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. Così, per esempio, molta parte dell'infanzia di Gertrude potrà essere riassunta nell'immagine suggerita dal testo dove dice: "Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi che le si diedero in mano"; molta parte della notte dell'Innominato potrà essere espressa dall'atto di impugnare la pistola e dirsi: "E se c'è quest'altra vita?"

Ma sono appena esempi indicativi. La difficoltà, e la necessità essenziale del lavoro filmistico in una riduzione dei *Promessi Sposi*, sta nel trovare un legame ritmico per stacchi e trapassi di profonda logica poetica, che dia il senso della lontananza da cui originano e muovono fatti tanti e tanto gravi dei "potenti" per concorrere alla tribolazione e alla salvezza dei due "umili", tutti finendo, quei fatti tragici, di per sé presi, in niente.⁵²

Stacco, dunque. È il 3 gennaio 1955, quando Guglielmo Alberti annota nel suo diario di aver ripreso seriamente, ma con fatica, «a scrivere quella faccenda sui *Promessi sposi* per la Lux»⁵³. Lo stesso giorno, da Firenze, Marino Parenti scrive a Gatti:

Caro Ingegnere,

Le sono gratissimo di aver pensato, ancora una volta, a me ed eccole, rapidissimamente, il mio pezzo. Forse non troppo... ortodosso, ma sincerissimo.

Lei sa che alle mie esperienze manzoniane ne ho affiancate altre nel campo cinematografico e penso che le mie considerazioni siano ben fondate nella realtà.

Comunque ella mi tenga sempre a sua disposizione per quanto le possa essere utile in seguito.⁵⁴

Per i *Promessi sposi* diretti quindici anni prima, Parenti – all'epoca conservatore del Centro Studi Manzoni di Milano – non era stato

⁵² Riccardo Bacchelli, *Criteri di massima per la sceneggiatura di un film dei "Promessi Sposi"*, Fondo Riccardo Bacchelli, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

⁵³ Guglielmo Alberti, *Diario 1955*, 3 gennaio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁵⁴ Lettera di Marino Parenti a Guido Maggiorino Gatti, 3 gennaio 1955. Fondo Marino Parenti, Biblioteca di storia e cultura del Piemonte, Torino.

interpellato subito da Gatti. Ciò nonostante, e forse proprio per questo, non aveva sacrificato inchiostro. L'amico Arnaldo Boccelli aveva cercato di placarlo, fornendo giustificazioni per l'ingenua mancanza della casa cinematografica: «Bacchelli e Linati [*Carlo Linati ndr*], troppo lontani dal cinema per usargli la necessaria indulgenza, hanno forse sollevato troppi dubbi, messo troppe pulci nell'orecchio del produttore, e questi avrà temuto che il Conservatore del Centro Studi Manzoniani avrebbe finito col dare il colpo di grazia alla sua già scossa fiducia nel film. Basta con i manzoniani, si sarà detto»⁵⁵.

A dispetto delle apparenze, Marino Parenti aveva tuttavia saputo sostenere sapientemente le ragioni del cinema.

Nel suo testo *Cinematografo e popolarità dei "Promessi sposi"*, redatto a prefazione dell'opuscolo di accompagnamento al kolossal del 1941, e nei tre successivi interventi apparsi nella rivista «Primi Piani»⁵⁶, il manzoniano, che al gran Lombardo aveva consacrato le sue manie bibliofile e bibliografiche⁵⁷, aveva segnalato allo scenografo Gastone Medin l'apparato iconografico del romanzo, curato dal torinese Francesco Gonin sulla base delle indicazioni "registiche" date dallo stesso romanziere (come Attilio Momigliano, per primo, aveva dimostrato nel suo intervento su «Pegaso» nel 1930). Parenti, in quell'inizio degli anni Quaranta, stava lavorando, a sua volta, come un "regista" all'impaginazione del volumetto *Immagini della vita e dei tempi di Alessandro Manzoni*, uscito per le edizioni Hoepli nel 1942.

⁵⁵ Lettera di Arnaldo Boccelli a Marino Parenti, 6 luglio 1941. Fondo Marino Parenti, Biblioteca di storia e cultura del Piemonte, Torino.

⁵⁶ Marino Parenti, *Il romanzo manzoniano davanti all'obiettivo*, in «Primi Piani», n. 4, agosto 1941, pp. 62-66; *Personaggi manzoniani davanti all'obiettivo*, in «Primi Piani», n. 6, novembre 1941, pp. 34-38; *Ritorno dei "Promessi sposi"*, in «Primi Piani», n. 1, gennaio 1942, pp. 24-27. Si veda a riguardo il saggio di Franco Prono, *La reinvenzione del testo. Parenti dalla letteratura al cinema*, in Angelo D'Orsi (a cura di), *Un uomo di lettere. Marino Parenti e il suo epistolario*, Provincia di Torino, Torino 2001, pp. 229-254.

⁵⁷ Si vedano fino al 1942 le seguenti opere: *Bibliografia delle raccolte generali delle opere di Alessandro Manzoni*, Messaggero della Libreria italiana, Roma 1933; *Cent'anni or sono: una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, con 22 tavole documentarie e 10 tricromie di luoghi manzoniani da impressioni del pittore Giannino Grossi, [s.n.], Milano 1940; *Di una edizione manzoniana e del suo editore*, Società editrice internazionale, Torino 1941; *Immagini della vita e dei tempi di Alessandro Manzoni*, raccolte e illustrate da Marino Parenti, Hoepli, Milano 1942.

Complice qualche velleità cinematografica giovanile, Parenti non aveva mai messo in dubbio la legittimità dell'operazione filmica dei *Promessi sposi*. In anticipo sui tempi aveva concluso il suo articolo *Il ritorno dei Promessi sposi* con alcune riflessioni lungimiranti:

[...] Una riprova clamorosa, l'avremo quando il film potrà affrontare gli schermi d'oltr'Alpe e d'oltre oceano; quando un pubblico vergine, o quasi, d'ogni suggestione, libero d'ogni fascino del capolavoro che ne ha dato oggetto, potrà giudicare il film per se stesso e non come figlio di un padre collocato nella gloria dell'immortalità.

E chissà!, verrà forse un giorno, come direbbe Fra Cristoforo, nel quale qualcuno vorrà scegliere in quella miniera di soggetti che sono i *Promessi sposi* uno spunto, o più spunti, da sviluppare totalmente nell'atmosfera del cinema, in piena libertà di mezzi, di intenti e di concezione artistica.

L'iniziativa Lux del 1955 sembra andare emblematicamente su questa strada. Parenti applica letteralmente il suo proposito di anni prima. E propone a Gatti un film focalizzato per intero sulla figura di Fra Cristoforo.

Si tratta del rimasticamento di un'idea già indicata in un suo precedente saggio dal titolo *Cinema e romanzo storico*, anch'esso della serie pubblicata su «Primi Piani» all'inizio degli anni Quaranta. Quello esordiva con la frase: «Quando, nel 1939, fu annunciato il rifacimento in un film dei *Promessi sposi*, si scatenò una vivace polemica che, per prima cosa, venne a confermare quanto viva sia ancora, e presente, l'opera di Alessandro Manzoni». Il pezzo che Parenti spedisce a Gatti oltre decennio dopo ha questo incipit: «È lecito incominciare da una conclusione negativa per giungere, attraverso considerazioni ben ponderate, a qualche risultato positivo? Penso che non sia soltanto lecito, ma possibile, dopo averci manzonianamente pensato su. Quando, nel 1939, fu annunciata dalla Lux Film l'edizione sonora dei *Promessi sposi*, si accese sulla stampa una vivace polemica nella quale ebbi occasione di intervenire con alcuni articoli...».

Da bibliofilo qual è sempre stato, Parenti enumera le traduzioni dei *Promessi sposi* pubblicate all'estero per argomentare la sua tesi:

l'impresa di Colquhoun non è da considerarsi discriminante per ottenere un film di successo. Due ostacoli si frapporterebbero comunque: la pignoleria del pubblico italiano, pronto a tirar fuori il dito ad ogni variazione operata sul dettato manzoniano, e l'intreccio stesso, troppo abbondante e dunque «né attuabile, né consigliabile» da riprodurre nella sua integrità. La ragione che induce Parenti a concentrare l'attenzione su Fra Cristoforo poggia su fondamenti narrativi:

Lo stesso Manzoni sembra aver suggerito l'impostazione di un esordio efficace e frequente nella cinematografia, il ritorno cioè, sulla vita del protagonista: "Il Padre Cristoforo non era sempre stato così, né sempre era stato Cristoforo: il suo nome di battesimo era Lodovico...".

Dall'infanzia in cui è descritto il fasto della vita secentesca in uno degli aspetti che più si prestano a precisarne lo spirito, nel barocchismo pomposo e volgare di un mercante arricchito che "studiava tutte le maniere di far dimenticare d'esser stato mercante"; alle avventurose vicende dell'adolescenza e della gioventù, animate da violenti contrasti d'animo e d'educazione, concluse nel tragico scontro che ne decide la sorte, Lodovico appare come personaggio eccezionalmente degno per la costruzione di un grande film.

A reazione del pezzo inviato da Parenti, reduce all'epoca dalla pubblicazione del suo *Ottocento questo sconosciuto*⁵⁸, è rimasta solo la risposta, frettolosa, di ringraziamento di Gatti:

Caro Parenti,
due righe di fretta per comunicarle che ho ricevuto la sua lettera e la nota manzoniana. Mi perdoni ma non ho avuto ancora il tempo di leggerla: sono ritornato a Roma due giorni fa e ho trovato un mucchio di lavoro.⁵⁹

Altri interventi manzoniani erano nel frattempo arrivati sulla scrivania di Gatti.

⁵⁸ Marino Parenti, *Ottocento questo sconosciuto*, Sansoni, Firenze 1954.

⁵⁹ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Marino Parenti, 8 gennaio 1955. Fondo Marino Parenti, Biblioteca di storia e cultura del Piemonte, Torino.

I testi

Riccardo Bacchelli

Criteri di massima per la sceneggiatura dei *Promessi sposi*

Dire che il film in progetto dovrà tener conto del pubblico straniero ed essere “compreso anche fuori d’Italia” equivale o non differisce molto dal dire che deve essere un film comprensibile di per sé medesimo, anche da chi non abbia conoscenza del romanzo manzoniano.

D’altronde, questo è un requisito essenziale, anche se la conoscenza che di tal libro ha un dato pubblico, l’italiano nella fattispecie, potrebbe licenziare il riduttore a fidare nella proverbiale notorietà, in Italia, delle situazioni, dei personaggi, delle vicende. Ciò non deve avvenire nella nuova sceneggiatura e riduzione, come non dovrebbe avvenire mai.

Convieni dunque proporsi prima di tutto, e come a caso vergine, la chiarezza e l’evidenza e la logica strutturale della storia filmistica. Questa chiara e legata successione dello sviluppo dei fatti, il filo conduttore della vicenda, non è facilmente reperibile e rappresentabile nella trama del romanzo, in quanto la vicenda di per sé non è soltanto duplice, ma divergente, essendo costituita dalle vicende, per gran parte del libro appunto duplici e divergenti, di Renzo e di Lucia. Per di più, in tali vicende, il motore drammatico, ciò che le origina e le produce, non è la volontà dei due protagonisti, ma sono i casi storici, la forza d’eventi fatali, il segreto della Provvidenza. A tali enti superiori e trascendentali, la cui operante e misteriosa presenza costituisce la poesia epico-religiosa del romanzo manzoniano, Renzo soggiace tanto più, quanto più crede e spera e si adopera nell’illusione di trovare e di procacciarsi giustizia, secondo quel suo detto che «a questo mondo c’è giustizia». E come non sarebbe alieno da farsela, se potesse, col proprio coltello, così lo chiede, sempre con lo stesso errore, violento e utopistico, e con lo stesso esito, alla legge impersonata dal Dottor Azeccagarbugli, e alla ribellione del popolo tumultuante famelico in Milano. Senza errori di tal genere, Lucia per contro alla Provvidenza si abbandona, non con una veduta di utile né di rivalsa e nemmeno di salvezza terrena, ma per una piena e “graziata” remissione al voler di

Dio, che la sottopone a infinite prove e tribolazioni, grandi e piccole: dal matrimonio impedito a quella, che per lei è tribolazione, del matrimonio tentato con astuzia; dal ricovero nel monastero di Monza e dal ratto e dalla notte nel castello dell'Innominato, alla tribolazione che le infligge Donna Prassede e a quell'altra, pudica e severa, che le è imposta dal dover tener fede al voto di rinuncia agli sponsali.

Per l'uno e per l'altra, scioglimento, risoluzione, salvezza, vengono dal secondo flagello, dopo quello della carestia e fame; ossia dalla guerra, e dal terzo, conseguente, che è la peste. La terza e suprema calamità, riaprendo a Renzo le porte di Milano, lo conduce in quella ricerca di Lucia, nella quale, per quanto riguarda la sua volontà e il suo raziocinio, egli è guidato da errori suoi e da casi fortuiti, protetto, in un momento di pericolo culminante, dall'opportunità che gli si offre di scampare sul carro dei cadaveri. Pur senza commettere veri e propri errori raziocinanti, come quelli precedenti fino alla fuga nel territorio d'oltre Adda, egli segue, nella ricerca di Lucia in Milano appestata, un ignoto disegno della Provvidenza, che gliela fa trovare non per merito e ingegno e ragionamento di lui. Dal canto suo Lucia, a ciò che la peste le impone, ed alla peste medesima, si è sottomessa frattanto con una remissione tanto piena e perfetta, che il poeta non trova, per esprimerla e raffigurarla, nulla più che la lunga e tacita reticenza narrativa che si stende per quanto riguarda i fatti di Lucia, dal suo soggiorno in casa di Donna Prassede al suo ritrovamento nel lazzaretto. Il poeta non poteva trovar nulla di più alto e di più espressivo, che cotesto lungo, epico e religioso silenzio sulle vicende di Lucia: silenzio e reticenza di pur fortissimo interesse romanzesco, ma che per la traduzione del romanzo in dramma filmistico, costituisce una non lieve difficoltà fra le tante inerenti al proposito di cavare dai *Promessi sposi* un film. Il quale, intenso narrativamente, offrirà principalmente le difficoltà, oltre la suddetta dell'azione duplice e con lunghe e frequenti interruzioni, di una scelta fra troppa abbondanza e dovizia; ma risulta difficilissimo quanto ed in quanto ci si proponga, com'è pure indispensabile e opportuno, di conferirgli forza di contrasti e di conflitti propriamente e strettamente ed evidentemente drammatici.

La difficoltà è inerente alla stessa natura degli errori passionati di Renzo, che in apparenza sono tenui e casuali, ma solo in apparenza; ed è inerente, tale difficoltà, alla rappresentazione della rassegnazione di

Lucia, che in apparenza, seppur davvero in apparenza soltanto, sembra quasi inerte e passiva, per così dire spassionata.

Ma un'altra e più grave difficoltà, che bisogna conoscere e proporsela, volendo superarla senza falsare l'opera poetica, è imposta dal contrasto fra la dimessità delle vicende e traversie dei due protagonisti, dal loro proprio stile di "umili", con le grandezze del mondo: pusillanimità di Don Abbondio, perversità di Don Rodrigo, peccato e sacrilegio di Gertrude, superbia dell'Innominato, transazioni di astuti e di finti astuti, necessità e destini politici e storici, che nel romanzo sono raffigurate come futilità tragiche e futili tragedie, pur tremende, secondo un concetto ascetico e un'ispirazione sublime.

Gravità, forza, sublimità e mistero di tale contrasto, e l'efficacia rappresentativa di esso, nell'opera narrativa importano e impongono e sono affidate, senza commenti ed evitando ogni rilievo e chiaroscuro e concettosità retorica, al silenzio, alla reticenza, e sopra tutto alla casualità, in apparenza dimessa, in sostanza provvidenziale, degli incontri e degli atti, tanto esili negli umili quanto massicci nei potenti. E il contrario è fra la pochezza, secondo il mondo, dei primi, e la enormità del mondo stesso e dei suoi tragici e tragicomici fasti. Nel romanzo, l'espressione della grandezza mondana si attua, praticamente, in quelle digressioni che hanno ciascuna per sé e tutte nell'insieme la grande estensione e potenza che ognuno sa. E sono le storie di Gertrude e di Fra Cristoforo, di Don Abbondio e del Conte zio, di Donna Prassede, della carestia e della guerra e della peste, nessuna delle quali storie può essere eliminata né elusa né diminuita senza irreparabile danno e sconcerto. D'altra parte è necessario evitare l'episodico, il digressivo, l'antefatto, il fuor d'opera, il frammentario e l'arbitrario, tanto più dannosi e sconvenienti e pericolosamente facili in un film, a danno di quell'unità, e narrativa e drammatica, che in un film dev'essere necessariamente più stretta e più evidente che non in un libro.

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. Così, per esempio, molta parte dell'infanzia di Gertrude potrà essere riassunta nell'immagine suggerita dal testo dove dice: «Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi che le si diedero in mano»; molta parte della notte dell'Innominato potrà essere espressa dall'atto di impugnare la pistola e di dirsi: «E se c'è quest'altra vita?».

Ma sono appena esempi indicativi. La difficoltà, e la necessità essenziale del lavoro filmistico in una riduzione dei *Promessi sposi*, sta nel trovare un legame ritmico per stacchi e trapassi di profonda logica poetica, che dia il senso della lontananza da cui originano e muovono fatti tanti e tanto gravi dei “potenti” per concorrere alla tribolazione e alla salvezza dei due “umili”, tutti finendo, quei fatti tragici, di per sé presi, in niente.

Per ottenere tale effetto, occorre un massimo di concentrazione intensiva, e un procedimento per sintesi rappresentative, in cui dati particolari di paesi, d'ambienti, di fisionomie, di gesti e d'abiti, pervengano a conferire al film, quasi motivi conduttori, una unità prettamente filmistica, così rendendo, per esempio, la poesia di quel finale ritorno dei protagonisti, a cose fatte e consumate, dopo i triboli patiti, al paese originario, per ravvisare nelle cose stesse quella rassegnata necessità di ritornar via, che è una fra le alte e melanconiche bellezze poetiche della conclusione.

Per concludere queste vedute ovviamente generiche, credo opportuna fin da principio un'avvertenza stilistica, in virtù della quale sarà da consigliare di non cedere alla tentazione, che il testo esercita con la sua dovizia di particolari, molti dei quali famosi e proverbiali, caratteristici. Ciò più specificamente in fatto di particolari umoristici, molti dei quali, nel testo, sono poetici in quanto descritti ed evocati appunto in parole, ma raffigurati in immagini e persone, rischiano di diventare caricati e caricaturali, proprio per la grande virtù rappresentativa del testo scritto. Lungi da cercare in ogni caso i tratti, specialmente fra quelli ridicoli, più spiccati e curiosi, e lungi dall'affidar l'effetto alla scelta di essi e ad un loro calcato rilievo, occorrerà essere sobri e misurati, e nella scelta e nello stile rappresentativo, per non cedere nella “macchietta” a volte, e altre volte in un che di troppo crudo e crudele. Ciò si riferisce, per fare un

esempio che val per tutti, allo stile della raffigurazione filmistica, di Don Abbondio.

Marino Parenti

[Per un nuovo film sui *Promessi sposi*]

È lecito incominciare da una conclusione negativa per giungere, attraverso considerazioni ben ponderate, a qualche risultato positivo? Penso che sia non soltanto lecito, ma possibile, dopo averci manzonianamente pensato su.

Quando, nel 1939, fu annunciata dalla Lux Film l'edizione sonora dei *Promessi sposi*, si accese sulla stampa una vivace polemica nella quale ebbi occasione di intervenire con alcuni articoli su «Primi Piani», in uno dei quali – come, più tardi, nello scritto pubblicato dalla Lux nell'opuscolo di presentazione – volli, incidentalmente, affermare che, dal romanzo manzoniano, si potrebbero cavare non uno solo, ma dieci films «esaltando lo spirito, l'atmosfera, il senso profondo e altamente educativo dell'opera, a scapito benefico, magari, della frammentarietà episodica, che ha ragion d'essere, talvolta, soltanto nell'altissima arte della prosa manzoniana».

Era l'unica considerazione di carattere generale, sperduta e costretta fra le tante altre, di più immediato interesse, sui particolari, ed era la sola che lasciasse trapelare qualche riserva sull'opportunità di una realizzazione cinematografica dei *Promessi sposi*.

Allora sarebbe stato inutile e, forse, di cattivo gusto, ampliare tali riserve, poiché tutto era pronto, dal soggetto alla sceneggiatura, alla scelta del regista e degli interpreti.

Oggi quei taciuti pensamenti, ormai vecchi di tre lustri, rivestono ancora qualche interesse, arricchiti, come possono essere, da qualche maggiore esperienza.

Incominciamo dal nuovo per ritornare al vecchio.

L'occasione e il proposito di produrre un nuovo film sui *Promessi sposi*, sembrano ora suggeriti dal successo ottenuto dalla traduzione inglese di Archibald Colquhoun.

Mi permetto di non credere che la fortuna del libro, letterariamente meritatissima, possa considerarsi sufficientemente indicativa per un eventuale successo cinematografico.

Prima di tutto non è esatto che il romanzo fosse “praticamente ignorato all'estero”: traduzioni in francese, in tedesco, in spagnolo e,

anche, in inglese se ne sono avute molte, più o meno pregevoli, dal 1827 fino ai nostri giorni. Vi furono, sia pure con minore frequenza, traduzioni in russo, in ungherese, in danese, in svedese, in greco, in olandese, in giapponese e, perfino, in armeno. Ma, recentemente, proprio fra le due guerre, apparvero una nuova traduzione in boemo e, per la prima volta, una in lettone e una in finlandese.

L'asserzione, quindi, è quanto meno azzardata.

Ma è evidente che si è sempre trattato di interesse, più che di successo, puramente letterario. E, per raggiungere questo, si è fatto ricorso a tagli, talvolta vistosi, e ad adattamenti, di modi e di pensiero e, perfino, esteriori: il caso più evidente è quello dell'ultima traduzione boema, sulla cui copertina Renzo e Lucia appaiono in costume locale.

Alcune migliaia di lettori, forse non tutti soddisfatti a lettura finita, mi paiono pochi di fronte ai milioni, ai tanti milioni, di spettatori che si richiedono per il successo di un film.

C'è, poi, un altro grande pericolo, soprattutto in Italia, dove quasi tutti ricordano ogni minimo episodio del romanzo: quello di una facile critica, bonaria e presuntuosa insieme, favorita e sollecitata, magari, dal comprensibile orgoglio di esprimere una minuta conoscenza della vicenda manzoniana e, forse forse, di poter dare una lezione allo sceneggiatore, al regista e al supervisore.

Su questo, nel 1941, ho voluto fare una piccola inchiesta della quale mi sembra, oggi, di poter constatare l'utilità: ho visto più volte il film della Lux ed ogni volta ho interrogato decine e decine di persone per avere un giudizio. Ebbene, per la quasi totalità, mi son sentito rispondere che al tal punto Renzo doveva far questo, e Lucia quest'altro, che Don Abbondio doveva avere la barba e i capelli bianchi, che non s'era visto questo, che non s'era fatto quello e così via.

Mi par, quindi, di giungere ad una prima constatazione, rilevando che la realizzazione cinematografica dei *Promessi sposi*, nella loro integrità, non è né attuabile, né consigliabile; perché un tale capolavoro esige, anche, rispetto.

È un'opera che non può essere che letta, e letta in italiano; fatta com'è di finezze psicologiche e stilistiche assolutamente non trasferibili in diverse espressioni. Tant'è vero che quando il Manzoni lesse la traduzione di Gasselin, che pur conosceva e l'Italia e l'italiano,

gli mandò una chilometrica errata-corrige, dopo la quale la traduzione stessa restò, egualmente, quasi illeggibile.

Dai *Promessi sposi*, ho detto prima, si potrebbe, piuttosto, prendere lo spunto per parecchi films: ma da quali episodi? da quali personaggi?

Fra gli episodi, quelli che potrebbero cinematograficamente prestarsi, almeno come centro di una trama, sarebbero, forse, le vicende della monaca di Monza e la calata dei Lanzichenecchi. Ebbene – parrà strano, ma è così – in una buona metà delle traduzioni, proprio questi sono stati soppressi; il che sembra significare che, all'estero, per una ragione o per l'altra, non interessano.

La peste esaspererebbe, nel colore, la sua tinta già troppo macabra.

La trama generale, il filo conduttore del romanzo, finirebbe con lo sbiadirsi sfrondando, anche in parte, gli episodi marginali.

Gli spunti, peraltro, restano moltissimi; ma, sarebbe prudente, a mio avviso, staccarsi, con coraggio, dal romanzo, per pensare, esclusivamente, al cinematografo.

In primo piano, per giungere ad una conclusione, io vedrei la possibilità di un film costruito sulla vita di Padre Cristoforo.

Lo stesso Manzoni sembra aver suggerito l'impostazione di un esordio efficace e frequente nella cinematografia, il ritorno cioè, sulla vita del protagonista: «Padre Cristoforo non era sempre stato così, né sempre era stato Cristoforo: il suo nome di battesimo era Lodovico...».

Dall'infanzia in cui è descritto il fasto della vita secentesca in uno degli aspetti che più si prestano a precisarne lo spirito, nel barocchismo pomposo e volgare di un mercante arricchito che «studiava tutte le maniere di far dimenticare d'esser stato mercante»; alle avventurose vicende dell'adolescenza e della gioventù, animate da violenti contrasti d'animo e d'educazione, concluse nel tragico scontro che ne decide la sorte, Lodovico appare come personaggio eccezionalmente degno per la costruzione di un grande film.

Né meno efficace e propizio è il contrasto con la francescana soavità di un'esistenza ispirata, nella maturità, ad ogni impulso generoso.

Potrebbe, forse, obiettarsi la necessità di mutare il titolo; ma, anche qui, soccorre l'esperienza, e l'esempio ci viene proprio dall'estero, dove talvolta le traduzioni sono state intitolate ai personaggi (Renzo e

Lucia, Lucia Mondella) o ad episodi (La peste di Milano) o, addirittura, pubblicate col solo sottotitolo di “Storia milanese”.

A prescindere da ogni considerazione letteraria, che appare totalmente superflua in questa sede, sotto l’aspetto cinematografico la figura di Padre Cristoforo credo s’imponga, decisamente, su tutte le altre.

Capitolo V

Nella sua risposta a Gatti, redatta a più riprese e con difficoltà, Guglielmo Alberti non tarda a definirsi del partito di Bacchelli. Enucleando la sua concezione del romanzo come opera “democratica” che elegge gli umili a protagonisti, nel disegno superiore della Provvidenza, il cattolico Alberti si unisce al coro di Riccardo Bacchelli, Luigi Russo, Natalino Sapegno, Cesare Angelini e Angelandrea Zottoli, nominati uno ad uno per fare scudo contro quell’«autorevole» (e non meglio specificato) poligrafo, che qualche mese prima, dalle colonne di un quotidiano aveva dichiarato fuori tempo la formula critica del Manzoni come “scrittore degli umili”, coniata da Zottoli nel suo saggio fondativo *Umili e potenti nella poetica di Alessandro Manzoni*⁶⁰, nei primi anni Trenta del Novecento.

A chi stava alludendo Alberti? Forse ad Alberto Moravia che in un suo intervento apparso nel «Corriere della Sera»⁶¹, nel novembre del 1952, aveva esaltato la rappresentazione della rivendicazione sociale e le pagine del romanzo più decadentistiche a scapito della religione? Per ora il riferimento non è stato sciolto in maniera incontrovertibile.

In un suo precedente intervento radiofonico per la Bbc (uno degli interventi che gli erano stati procurati da Colquhoun, e dagli amici Morra e Passerin D’Entreves), Alberti aveva fatto notare che i *Promessi sposi* erano stati sterilizzati durante «l’infausto ventennio» fascista. La necessità di una lettura che tenesse in considerazione i fatti trascorsi si impone anche nello scritto che redige per Gatti:

Forse un tempo ci fu, chissà?, nella nostra prima giovinezza, in cui se pensavamo ai *Promessi sposi*, piuttosto che al romanzo nel suo insieme ci veniva fatto di tornare con la mente a certi episodi o a certi passi che più ci avevano colpito e incantato. Ma da un pezzo ormai, per tutto quel che ci ha tristamente insegnato il fascismo e per tutto il resto che ancor più tristamente è seguito nel mondo intero col proceder del secolo,

⁶⁰ Angelandrea Zottoli, *Umili e potenti nella poetica di Alessandro Manzoni*, La Cultura, Roma 1931.

⁶¹ Alberto Moravia, *Quaderno verde*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1952.

sappiamo che non s'intendono *I Promessi sposi* se non ci s'identifica, come il più candido lettore, alle persone stesse di Renzo e Lucia, questa "gente di nessuno". Poiché "gente di nessuno" ci siamo sentiti un po' tutti a un certo momento e da un momento all'altro sappiamo che potremo sentirci di nuovo, tanto precaria conosciamo ormai per essere la nostra condizione umana [...]⁶²

Nella lettura dei *Promessi sposi* condotta da Guglielmo Alberti manca tuttavia il risvolto sapido del riscatto sociale. Lo spiegherà chiaramente nella sua monografia manzoniana uscita per le edizioni Garzanti nel 1964: per lui Manzoni non riveste il ruolo di un Thierry (che riscriveva la storia di Francia alla luce delle rivendicazioni del Terzo Stato), ma quello, solo apparentemente più modesto, di restituire ai reietti della storia il semplice eppur massimo titolo di figli di Dio. Di conseguenza, di fronte all'impresa cinematografica da affrontare, Alberti rifiuta tanto il cronachismo tipicamente neorealista, quanto i toni del kolossal storico. Entrambi sono, a suo dire, pretestuosi. L'uno perché impregnato da un'estetica dei cenci e dello squallore ormai invalidata. L'altro perché sfacciato e letterale. Ad entrambi sono da preferire i toni dell'evocazione che Alberti invita a svolgere sulla scorta dei tanti suggerimenti contenuti nell'articolo della storica dell'arte Mina De Gregori, *Ricordi figurativi del Manzoni*⁶³, apparso nel 1950 nel numero di settembre della rivista «Paragone» fondata da Roberto Longhi.

Scartare ogni possibile equivoco e guadagnarsi la stima del Manzoni – non c'è prova di riduzione che non contempi, infatti, un dialogo con l'autore redivivo – significa per Alberti far risaltare «la morale del tragico quotidiano, che, si può dire, è la più valida istanza del cosiddetto neo-realismo cinematografico». A patto però di non eccedere in sovradosaggi di peste, carestia e guerra e di tenere conto della qualità ironica della penna dell'autore. Recensendo nel 1952 il film *Due soldi di speranza* dell'amico Renato Castellani, il biellese aveva indicato in *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette* i soli due film

⁶² Guglielmo Alberti, *Per un nuovo film sui "Promessi sposi"*. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁶³ Mina Gregori, *Ricordi figurativi del Manzoni*, in «Paragone», n. 9, settembre 1950, pp. 7-20.

neorealistic a suo giudizi validi, perché in grado di suscitare il pieno riconoscimento dello spettatore «né più né meno, per rifarsi a un esempio famoso, di quel che ci dobbiamo sentir solidali di Renzo e Lucia se vogliamo integralmente accogliere il messaggio, la lezione di Manzoni»⁶⁴.

Il monito di Alberti alla vigilanza è rivolto soprattutto alla regia. Il regista dei *Promessi sposi* dovrà essere un buon narratore, essendo il romanzo anzitutto «il racconto delle avventurose avventure di Renzo e Lucia». Qualità, quella della tenuta narrativa, che a suo giudizio possiedono in modo spiccato gli americani, da John Ford a William Wyler, da Elia Kazan a Carl Theodor Dreyer o Henry Hathaway, e che invece scarseggia negli italiani. L'unica eccezione ai suoi occhi è rappresentata da Federico Fellini il quale, con la regia del film *La strada*, uscito nelle sale nel 1954, sembra distaccarsi dal neorealismo delle sue prime prove, macchiando la storia di Gelsomina e Zampanò con tinte di sogno e di fiaba e aprendo la ricerca a personaggi simbolici, capaci di trattenere in sé valori universali:

Da noi, capace di avvicinarsi fraternamente alla “gente meccanica e di piccol affare” e narrare l’epopea della “gente di nessuno” senza compiacimenti di sorta, non vedrei che Fellini. Ma per dirigere *I Promessi sposi* ci vuole molto una tempra di gran comandante, vorrei dir di stratega, e se certe sequenze di folla nella *Strada* mi sono parse senz’altro stupende, di lì a tener dietro a tutto quell’avvilupparsi dell’azione nel vario pullulare del popolo che ha tanta parte nei *Promessi sposi*, ci corre parecchio.⁶⁵

Alberti redige e corregge più volte il suo intervento. Nel suo archivio il commento è conservato sia in versione manoscritta, sia in sette copie dattiloscritte rimaneggiate, seppur non in maniera sostanziale: qualche verbo aggiustato, un paio di citazioni omesse (l’estratto da una lettera di Manzoni al Fauriel e un accenno al *Discorso sul romanzo storico*), l’esordio asciugato, la squadra dei critici affini dettagliata, il riferimento all’articolo di Mina Gregori preferito ad altri richiami visivi meno pertinenti (tra essi il Caillot).

⁶⁴ L’articolo è raccolto in Guglielmo Alberti, *Fatti personali*, Sansoni, Firenze 1958.

⁶⁵ Guglielmo Alberti, *Per un nuovo film sui “Promessi sposi”* cit.

Nei giorni in cui ragiona sui *Promessi sposi*, Alberti assiste alla proiezione de *L'oro di Napoli* di Vittorio De Sica e esce dalla sala con l'idea di aver sbagliato il tono delle sue notazioni. Rendendosi conto di non riuscire a consegnarle per il 10 gennaio, data convenuta da Gatti, si premura di avvisare via telegramma il direttore artistico della Lux. Il 6 gennaio riesce a ultimare il pezzo e si dispone a ripulirlo nei giorni successivi. Colquhoun, in contatto epistolare, si fa spedire una copia dell'articolo. Nel suo diario, in data 12 gennaio, Alberti annota: «finisco di ricopiare quelle note: ne mando una copia a Archie»⁶⁶.

Pochi giorni dopo giunge la risposta di Colquhoun:

Dear Guglielmo,

Thank you very much for sending me your answer to Lux. It is excellent, and comes very near to what I have sent off myself, apart from whether to stick so close to the narrative, and Providence perhaps. But anyway I have only tried to put forward through many Anglo-Saxon eyes points which will I hope back up opinions like yours. I do so wonder which views have been accepted by Lux and what the general lines on which they will set to work will be. I have written to say I hope to have a "continuing interest in both script and production", but I suppose my usefulness as an adviser will depend on what general views are accepted. I look forward to hearing if you have any news from Rome about directors etc, but perhaps it is too early (Soldati is anyway too busy, I think, so it look as if you needn't worry about that!).

I enclose a copy of my "Notes" to Gatti - you will find them very simple and naïve, I fear, as well as rather more confusing than [*sic*] your limpid approach. This is the only other copy I have in Italian, so perhaps you could let me have it back. It's uncorrected - accents etc. - but I checked those for Gatti's copy.⁶⁷

Colquhoun invia ad Alberti l'unico esemplare del suo contributo, «più semplice e naïve» rispetto a quello dell'amico, con la preghiera di

⁶⁶ Diario di Guglielmo Alberti, 12 gennaio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁶⁷ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 25 gennaio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

restituirglielo. La sola copia superstite del pezzo di Colquhoun si trova però tra le carte di Mario Soldati, custodite presso la Biblioteca Sormani, a Milano: una riprova dell'interazione che l'inglese vantava con l'intellettuale piemontese prestatato al grande schermo.

Nel dattiloscritto di sette cartelle, Colquhoun s'investe del ruolo di consulente internazionale del progetto:

Come posso io, uno straniero di origine anglo-americana, contribuire in maniera utile nella soluzione di questi problemi senza invadere campi dove altri sono di gran lunga più competenti di me? Provando, mi sembra, di esaminare questi problemi come uno straniero – uno straniero che ha recentemente impiegato quasi tre anni nella traduzione dei *Promessi sposi*, e che ha seguito nel limite del possibile le reazioni alla traduzione non soltanto in Gran Bretagna, ma nei Dominions, in Canada, Australia, S. Africa e perfino Irlanda ed India.

Propongo, dunque, di passare in rivista gli aspetti del romanzo che sono venuti alla luce in discussioni con amici che non conoscono il libro, in commenti di giornali e radiofonici, ed anche come frutto delle mie osservazioni.

Con il suo italiano accidentato, il traduttore dei *Promessi sposi* inanella vari commenti critici⁶⁸ a dimostrazione dell'universalità che il

⁶⁸ Per una bibliografia completa delle recensioni nel mondo anglosassone si veda: Paolo Milano, «New York Times», 28 ottobre 1951; «New York Herald Tribune», 28 ottobre 1951; «Time», 1 gennaio 1952; Anthony West, «New Yorker», 16 dicembre 1951; «Time Literary Supplement», 3 agosto 1951; Rosaleen Whateley, «Liverpool Daily Post», 17 luglio 1951; C.V. Wedgewood, «Time and Tide», 21 luglio 1951; Freya Stark, «The Observer», 29 luglio 1951; Paul Bloomfield, «Manchester Guardian», 27 luglio 1951; «Northern Echo», 24 agosto 1951; «The Bookman», luglio-agosto 1951; «The Adelphi», febbraio 1951; Neville Braytrooke, «Yorkshire Observer», 18 luglio 1951; John Russel, «The Listener», 26 luglio 1951; «The Scotsman», 30 agosto 1951; John Betjeman, «The daily telegraph», 3 agosto 1951; «Durban Sunday Tribune», 26 agosto 1951; «Books of today», settembre 1951; Juhain Harold, «Catholic Herald», 1 giugno 1951; Kathleen Freeman, «Western Mail», 25 luglio 1951; «The Isis», 31 ottobre 1951; Sarah Champion, «Johno London's Weekly», 20 luglio 1951; Pamela Hansford Johnson, «Johno London's Weekly», 22 febbraio 1952; T.A. Jackson, «Daily worker», 6 settembre 1951; V.S. Pritchett, «The News Statement & nation», 25 agosto 1951; Gordon Albion, «Tablet», 22 settembre 1951; «The Irish Press», 24 luglio 1951; «The Irish Independent», 1 settembre 1951; «Universe», 14 settembre 1951; «Illustrated London News», 13 ottobre 1951; Walter Allen, *What shall I read?*, conferenza radio,

romanzo manifesta alla lettura di un pubblico che s'appresta ad essere realmente internazionale. La popolarità del romanzo consiste nel ritrarre un'epoca che è anche l'epoca presente, quella del dopoguerra. Il giudizio della stampa è unanime. «La storia», stigmatizza l'inglese Cicely Veronica Wedgewood nel «Time & Tide», «è quella dell'eterno conflitto tra l'individuo e il mondo, e lo sfondo e l'epoca sono ora, qui e sempre». Colquhoun ripropone, citandolo dalla fonte («The Illustrated London News»), un paragone che aveva già inserito nella sua nota alla traduzione dei *Promessi sposi*, quello con il *Candide* di Voltaire: «I *Promessi sposi* ha più in comune con *Candide* che non abbia con *Ivanhoe*. Qualcuno ritiene che fondamentalmente è la stessa storia, la storia della ricerca di giustizia da parte di un giovane in un mondo pazzesco... ma con una interpretazione cristiana». Ne emerge un quadro – che è quello di Colquhoun –, di realismo e senso morale, amalgamato e reso tutt'altro che opprimente grazie all'ironia di Manzoni. Colquhoun scandisce la sua ricognizione in singole unità di discorso: la portata e l'interpretazione generale, il tono, la struttura, i caratteri e la trama. È su quest'ultimo punto che offre il destro alla Lux per non replicare l'errore compiuto dall'editore americano Dutton nel lancio della traduzione del 1951 del romanzo. Egli aveva insistito sulle qualità romantiche della trama del Manzoni, ponendolo sulla linea di un *Quo Vadis*. Risultato: aveva disatteso le aspettative dei lettori di fronte al panorama complesso in termini di realismo e di penetrazione psicologica che distingue personaggi dal calibro di Gertrude, Fra Cristoforo e l'Innominato.

La ricostruzione dell'accoglienza critica del romanzo porta Colquhoun a stilare alcune conclusioni d'avvertimento per il film: non eccedere in bontà provvidenziale, preservare il dialogo fra piccola e grande storia mostrando la ricerca di giustizia da parte di Renzo, non escludere la satira sociale e nemmeno personaggi minori (addirittura il mercante di Gorgonzola e il sarto). Si tratta di consigli prudenti, vaghi, estranei a un senso di applicazione cinematografica. La sottrazione degli episodi è praticamente elusa:

BBC national programme, 30 luglio 1951; V.S. Pritchett, *The fair maid of Lecco*, conferenza radio, BBC terzo programma, 21 settembre 1951 ore 19.35.
Si veda anche: Archibald Colquhoun, *Introduction to Alessandro Manzoni*, «The Twentieth century», luglio 1951.

POSSIBILI ELEMENTI DA SOPPRIMERE

- Sarebbe peccato dover tagliare lo sfondo di Fra Cristoforo e particolarmente di Gertrude. È chiaro che questo sfondo ha particolare fascino per il pubblico moderno.

- Per conservare questi, ed anche lasciare luogo alla riflessione ed ironia, si possono forse limitare certi episodi della trama, forse al principio. Si potrebbe anche condensare il dialogo, tenendo in mente che questo esprime soltanto in parte la qualità manzoniana. Dall'altra parte ci sono certe scene con dialogo, un po' fuori della trama (come il pranzo di Don Rodrigo e la famosa conversazione tra il Conte zio ed il Padre Provinciale) che danno un particolare senso di sfondo e tono, e che sarebbe peccato eliminare.

Anche la possibilità di lavoro sui dialoghi è pressoché ignorata. Restano gli interrogativi finali: come trovare modalità di espressione cinematografica? quanto affidarsi alla voce di un commentatore? quanto esprimere solo visivamente?

Alla metà di febbraio del 1955, Guido Maggiorino Gatti invia ai consulenti una breve nota di aggiornamento in cui comunica la prossima apparizione di uno schema di soggetto sulla base dei dati raccolti: «tenendo conto di ciò che Lei e gli altri collaboratori hanno scritto, prepareremo sollecitamente uno schema di soggetto che le invieremo affinché lei possa comunicarci le Sue osservazioni e i Suoi suggerimenti concreti»⁶⁹. A Colquhoun, Gatti aveva scritto qualche giorno prima dicendosi speranzoso di discutere il progetto con lui, a Roma⁷⁰.

⁶⁹ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Guglielmo Alberti, 17 febbraio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella. La lettera, ciclostilata, è conservata anche nel fondo Marino Parenti.

⁷⁰ L'informazione è tratta da una lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, datata 8 febbraio 1955: «Now I have a note from Gatti. He [...] hopes to discuss developments in Rome». Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella. Nella stessa lettera apprendiamo che la Francia non aveva dimostrato interesse per la traduzione a cui stava lavorando Guglielmo Alberti.

Nel traduttore inglese rimane la speranza di poter sviluppare la sceneggiatura in collaborazione con Alberti. Gli scrive da Londra il 25 febbraio del 1955:

[...] It is a good news indeed that Gatti has asked you to collaborate, and I hope the confirmation comes through soon. It really looks as if there is a chance of a film being made on the right lines.⁷¹

La questione del regista, a questa data, non è ancora stata realmente toccata:

Now, I suppose, we shall hear soon about all the important matter of the directors. I do so wonder if they have taken your advice about Fellini – a bold suggestion. Gatti wrote to me a few weeks ago that he hoped to see me in Rome soon to put me “al corrente di ciò che avremo deciso di fare”. But I am not sure, now, if I shall be going to Rome soon... money difficulties mainly. I spent far too much running round Italy working up preliminary interest for this idea, before putting it to Gatti.

A questo stadio non rimangono tracce di un coinvolgimento, nemmeno per iscritto, con il futuro regista de *La dolce vita*. Guglielmo Alberti pare invece assunto a centro nevralgico di coordinamento del progetto manzoniano. Seppur da Londra, Colquhoun spera gli sia garantito il ruolo di consulente per continuare a seguire il progetto su cui ha investito tante forze in Italia e all'estero:

I hope he will realize that my role as adviser could be very useful, and paying accordingly. As it would be a pure Italian film a sympathetic Anglosaxon eye would really help. My film contact here, Smuts of the National Finance Corporation, (there had been some idea of British financial collaboration, but it would be too complicated and have too many strings) at once said

⁷¹ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 25 gennaio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

that a foreigner adviser was necessary. We shall see. So much depends on the choice of the director.⁷²

⁷² Ibidem.

I testi

Guglielmo Alberti

Per un nuovo film sui *Promessi sposi*

Non si può a meno che plaudire all'iniziativa di portare un'altra volta sullo schermo i *Promessi sposi*. Poiché, se il rinnovato e anzi crescente culto del Manzoni da parte degli studiosi è motivo di grande compiacimento da una trentina d'anni a questa parte, ci si vorrebbe poter anche maggiormente rallegrare che i *Promessi sposi* uscissero sempre più dall'aura di tedio scolastico da cui li vuole avvolti un diffuso e tenace pregiudizio, rifacendosi affatto popolari nel senso e nello spirito in cui fu concepito il romanzo dal Manzoni, che fin dal principio lo pensò come il "libro per tutti". È evidente che un film degno di tanto "soggetto" avrebbe da riuscire più di ogni altro a una vera e propria ricreazione del capolavoro letterario, tendere cioè coi mezzi propri al cinematografo ad una nuova opera d'arte. Ma qualora avesse a dimostrarsi disperata una simile ambizione, parrebbe non doversi disdire a nessun regista di fare anche soltanto opera di divulgazione, rendendo cioè al massimo fotograficamente plausibili e persuasive, come se oggi stesso e a chiunque nel mondo intero di consimili ne potessero occorrere, le vicende di quella Storia milanese del Secolo XVII. Un pubblico così vasto come quello delle folle cinematografiche, il Manzoni, che aveva cominciato dai famosi "venticinque lettori", non se lo poteva di certo sognare. Ma sappiamo pure che conscio come pochi delle sue responsabilità di scrittore cristiano, e come pochi animato da senso di fraternità umana, non era uomo da lasciarsi uscir di penna parola che idealmente non s'indirizzasse ad ogni singola creatura "venientem in mundum", al più oscuro individuo perso nella massa. È questa particolare qualità che fa dei *Promessi sposi* un'opera così specificamente democratica. Il regista che si accingesse al lavoro compenetrato di tale persuasione avrebbe in essa non solo un costante criterio per scostarsi il meno possibile dallo spirito dell'autore, ma nello stesso tempo una guida per accostarsi sempre più al cuore e alla mente del pubblico. Il risultato di una siffatta onesta "trascrizione" sarebbe caso che si rivelasse assai

meno indegno dell'originale che non un film ispirato a criteri squisitamente ed esclusivamente estetici.

Da questo aspetto del romanzo, che, tanto per intendersi, ho chiamato un po' semplicisticamente democratico, e sul quale non pensavo dover insistere da tanto che mi pareva andar da sé, ho invece creduto bene incominciare per essermi imbattuto mesi fa in un articolo di giornale in cui veniva espressa un'opinione secondo la quale quella professata da me in materia sarebbe ormai "superata". «Non credo ormai di dir nulla di nuovo» dichiarava dalle colonne di un grande quotidiano un autorevole poligrafo dei nostri tempi, «rifiutando la vecchia formula per cui il Manzoni era lo scrittore degli umili». Meno male, mi son detto, che con Bacchelli, Russo, Sapegno, Angelini, Zottoli, e qualche altro, non mi trovo poi in così cattiva compagnia fra quelli che tengono ancora per buona la "vecchia formula"... Come se il Manzoni, spingendo l'infamia di Don Rodrigo fino a fargli pensare delle sue vittime: «Chi sa che ci siamo? Son come gente sperduta sulla terra; non hanno neanche un padrone, gente di nessuno.», ancor più che mettere a nudo l'animo del soverchiatore non tradisse attraverso il drammatico epigramma, sdegnata e struggente come forse non mai nell'intero romanzo, tutta la sua sollecitudine per i due perseguitati! Come se il Cardinal Federigo, allibito al cospetto dell'abisso di egoismo e ignoranza di Don Abbondio non tentasse di toccargli il cuore col rappresentargli la "eminente dignità" che a quei miseri conferisce la loro stessa miseria, e additandoglieli anzi come i più atti intercessori presso Dio a ottenergli il perdono del suo fallo! Come se insomma altro avesse inteso il Manzoni che mettere in scena e romanzare, per così dire, il capovolgimento di valori instaurato dal Vangelo, andando a scegliere frammesso al formicolare della "gente meccanica e di piccol affare" i due poveri filatori e facendoli assurgere a protagonisti della complessa e grandiosa vicenda!

Forse un tempo ci fu, chissà?, nella nostra prima giovinezza, in cui se pensavamo ai *Promessi sposi*, piuttosto che al romanzo nel suo insieme ci veniva fatto di tornare con la mente a certi episodi o a certi passi che più ci avevano colpito e incantato. Ma da un pezzo ormai, per tutto quel che ci ha tristamente insegnato il fascismo e per tutto il resto che ancor più tristamente è seguito nel mondo intero col proceder del secolo, sappiamo che non s'intendono i *Promessi sposi* se non ci

s'identifica, come il più candido lettore, alle persone stesse di Renzo e Lucia, questa "gente di nessuno". Poiché "gente di nessuno" ci siamo sentiti un po' tutti a un certo momento e da un momento all'altro sappiamo che potremo sentirci di nuovo, tanto precaria conosciamo ormai per essere la condizione umana, tanto facile la perdita del più elementare diritto in un mondo in cui non ci vuol nulla perché il sopruso si faccia, più o meno apertamente, legge, con la certezza di poter contare sulla tacita complicità dei più. Di fronte al sopruso, nell'abbandono di tutti, la grande forza degli umili sta nel riconoscersi figli prediletti di Dio. Ma a questa illuminazione non si arriva che attraverso sofferenze tali che nessuno il quale abbia direttamente o indirettamente collaborato con l'oppressore, o politico o economico o comunque sociale, può andare facilmente assolto. È quel che così perentoriamente ricorda il Cardinale a Don Abbondio: «E non sapete voi che il soffrire per la giustizia è il nostro vincere?... Certo non vi sarà domandato, un giorno, se abbiate saputo far stare a dovere i potenti, che a questo non vi fu dato né missione né modo. Ma vi sarà ben domandato se avrete adoprato i modi ch'erano in vostra mano per far ciò che v'era prescritto, anche quando avessero la temerità di proibirvelo». I *Promessi sposi* non vanno certo intesi come un'opera di rivendicazione sociale, ma la mirabile unione dello stile, il sorriso dell'ironia che vi fiorisce un po' dappertutto, non debbono rendere insensibili al fatto che una ferma mano guida tutta la gran macchina romanzesca sotto l'impulso di una irriconoscibile passione di giustizia.

Tuttavia, al regista che per avventura si accendesse di un bell'entusiasmo all'idea di darci dei *Promessi sposi* una rappresentazione in questa prospettiva, accusando cioè le ombre più assai crudamente di quel che fosse stato fatto nell'edizione, per altro assai degna, curata da Camerini una quindicina d'anni fa, – a questo regista mi permetterei di consigliare una straordinaria vigilanza. Perché si sono visti registi estetizzanti farsi tutt'a un tratto neo-realisti senza che per ciò nulla di sostanziale mutasse nella loro maniera, ma che anzi perpetravano così un equivoco assai pericoloso per non essere, a ben vedere, i cenci e lo squallore dei loro nuovi films che l'ambiguo raffazzonamento all'ultima moda dello stesso orpello decadentistico dei films precedenti, e non già l'espressione di un effettivo rinnovamento, di un genuino approfondimento della realtà.

Perciò non si sarebbe fatto nulla a pro di una nuova edizione dei *Promessi sposi* se per evitare il film storico a gran spettacolo, e beninteso in technicolor, si dovesse cadere nel film neo-realisticamente polemico; che sarebbero entrambi frutto del comune errore, deprecabile fra tutti, del film-pretesto.

Una cosa, più di ogni altra, mi parrebbe aver da esser tenuta presente nel disporsi ad affrontare una nuova edizione cinematografica dei *Promessi sposi*, ed è che il Manzoni ci racconta una bellissima storia. Nella sua essenza non c'è dubbio che si tratta di un apologo – l'apologo della tragica condizione umana che non si placa se non nello scoprirsi trascesa da un disegno provvidenziale e nell'adeguarsi – ma prima di tutto è il racconto delle avventurose avventure di Renzo e Lucia, l'intrecciarsi e lo sciogliersi delle loro vicende, a imporsi al lettore. E perciò primissima qualità del nuovo regista dei *Promessi sposi* avrebbe ad essere quella di narratore, così come maestrevolmente sanno esserlo gli americani. Tanto per fare dei nomi, i primi che mi vengono in mente son quelli di Kazan, di Dreyer, di Wyler, e perché no? di Hathaway, di Ford. Da noi, capace di avvicinarsi fraternamente alla “gente meccanica e di piccol affare” e narrare l'epopea della “gente di nessuno” senza compiacimenti di sorta, non vedrei che Fellini. Ma per dirigere i *Promessi sposi* ci vuole anche una tempra di gran comandante, vorrei dir di stratega, e se certe sequenze di folla nella *Strada* mi sono parse senz'altro stupende, di lì a tener dietro a tutto quell'avviluparsi e svilupparsi dell'azione nel vario pullulare di popolo che ha tanta parte nei *Promessi sposi*, ci corre certo parecchio. Comunque non domanderei di meglio che altri, più competenti di me, confortasse col suo il mio giudizio.

Da tutto quel che s'è venuto dicendo, sarà chiaro che in un film in cui più che tutto avrebbe da contare la verità umana, la “ricostruzione storica” piuttosto che intesa in senso strettamente documentario dovrebbe essere subordinata all'efficacia evocativa dell'insieme. Arriverei perfino a dire che un Seicento di maniera, purché massimamente dimesso fuor che là dove la pompa anzi s'impone, sarebbe più che sufficiente. Ma lasciando da parte ogni *boutade*, se avessi a consigliare chi dovesse curare scenografia e costumi del film, gli direi di andarsi a leggere un articolo apparso sul n. 9 di «Paragone» (settembre 1950 – Mina Gregori, *Ricordi figurativi del Manzoni*) –

dove troverebbe precisi suggerimenti per preparare una documentazione iconografica d'ispirazione popolare dalle tele del Cerano sulla vita di San Carlo che vengono esposte nel Duomo di Milano nelle grandi ricorrenze, alle pitture del Sacro Monte d'Orta, e più ancora a quel mondo secentesco di statue realisticamente dipinte e di grandezza naturale che ne popolano le cappelle.

Quanto al tono generale del film, quando si sarà detto che avrebbe ad essere più specificamente narrativo che descrittivo, mi pare che si sarà detto l'essenziale: salvo ad aggiungere che questa narrazione non sarà mai abbastanza diretta, piana, semplice. Ma la incomparabile "semplicità" dello stile manzoniano chi s'azzarderebbe a definirne i canoni? Sagacissimo esploratore del laboratorio del Manzoni, lo Zottoli ottimamente scrive: «Quella maniera che si usa chiamare viva, popolare, ma che è soltanto la maniera specifica del romanzo, vien fuori solo dopo molti sforzi e come una scoperta faticosa». Tutto starebbe dunque a trovare la "maniera specifica" anche del film ma non è detto che ci si riesca più facilmente... Di fatto, qui, veramente, ove fosse ben digerita, non dovrebbe mancar di rivelarsi efficace proprio l'esperienza neo-realistica. Perché dal primo scontrarsi di Don Abbondio coi bravi fino a quel «Vi saluto, come state?» «Sto bene se vi vedo» con cui Renzo e Lucia traducono pudicamente la piena dei loro affetti nel riunirsi finalmente dopo quel po' po' di guai, questa Storia milanese del Secolo XVII non è che un intrecciarsi di fatti e fatterelli di cronaca più o meno spicciola che non mancano mai di mordente in quanto ci coinvolgono tutti, ciascuno coi nostri sentimenti e interessi individuali, in una storia comune, piccola e grande insieme. I *Promessi sposi* sono, sì, la storia di tempi calamitosi, di tempi estremamente difficili, onde la loro accresciuta attualità per noi: ma, a ben vedere, tutti i tempi sono, a modo loro, difficili, e se il nuovo film dei *Promessi sposi* farà risultare questa morale del "tragico quotidiano", che, si può dire, è la più valida istanza del cosiddetto neo-realismo cinematografico, allora il nuovo regista avrà davvero bene meritato del Manzoni. Soprattutto, vorrei aggiungere, se non avrà trascurato la lezione dell'ironia onnipresente nel romanzo, e che varrà continuamente a trattenerlo dall'incrudelire nella rappresentazione di fatti così crudi per loro natura.

Infine, l'argomento dei *Promessi sposi* è di portata così universale che quando si sia dato il risalto necessario alla vicenda non c'è da temere, mi sembra, che abbiano ad esserci larghe zone del mondo civile in cui il film non trovi rispondenza. Vien fatto anzi di pensare che il nuovo film possa far riscoprire il romanzo in certe sezioni di pubblico dove per varie ragioni non è riuscito a far breccia finora. Per quel che riguarda la stessa Italia (vi si accennava in principio), sarebbe una gran bella cosa se si riuscisse a restituire il capolavoro al gran pubblico, a cui appartiene non meno di quel che gli appartenga tutto Verdi dal *Trovatore* all'*Otello*. Ma fuori d'Italia, prendiamo, per esempio l'Inghilterra, dove la riscoperta avvenuta tre anni fa, grazie alla nuova traduzione di Archibald Colquhoun, si è però in contrario prodotta prevalentemente fuori da quel che si suol chiamare il mondo intellettuale. Chissà che questo mondo, presso il quale il neo-realismo cinematografico italiano conosce una voga perfino eccessiva, riscuotendosi alla visione del nuovo film, vi riconosca alfine un'altra epopea di "guerra e pace" non meno drammaticamente attuale dell'altra, e cessi di meravigliarsi come faceva ancor recentemente e col tono della più stolido presunzione (per bocca del signor Harold Nicolson, sullo «Spectator»), che l'ammirazione per il genio del Manzoni nei paesi di lingua tedesca, possa esser durata così viva e costante, da Goethe a Hoffmannsthal, fino ai giorni nostri.

Archibald Colquhoun

Appunti per un nuovo film dei *Promessi sposi*

Questo sembra il momento quando un nuovo film dei *Promessi sposi* potrebbe essere un successo creativo e di interpretazione, ed anche guadagnare una grande risonanza. Recenti sviluppi nel mondo delle arti in Italia, particolarmente in cinema, hanno, come è ben noto, trovato generale ammirazione per la loro espressione di umanità, onestà e franchezza nell'affrontare i problemi fondamentali. La nuova scoperta dei *Promessi sposi* fuori dall'Italia ha non soltanto confermato che è un capolavoro di portata universale, ma che ha una particolare aderenza al clima del nostro dopoguerra. L'unione di questi due punti è buon auspicio per un film dei *Promessi sposi*, e così pure è la maniera in cui la Lux Film si accinge ai problemi che ciò involve.

Come posso io, uno straniero di origine anglo-americana, contribuire in maniera utile nella soluzione di questi problemi senza invadere campi dove altri sono di gran lunga più competenti di me? Provando, mi sembra, di esaminare questi problemi come uno straniero – uno straniero che ha recentemente impiegato quasi tre anni nella traduzione dei *Promessi sposi*, e che ha seguito nel limite del possibile le reazioni alla traduzione non soltanto in Gran Bretagna e nel U.S.A., ma nei *dominions*, in Canada, Australia, S. Africa, e perfino in Irlanda ed India.

Propongo, dunque, di passare in rivista gli aspetti del romanzo che sono venuti alla luce in discussioni con amici che non conoscono il libro, in commenti di giornale e radiofonici, ed anche come frutto delle mie osservazioni. Questo metodo darà una varietà di opinioni sui *Promessi sposi* letti per la prima volta, non soltanto degli intellettuali ma della stampa a grande tiratura, del mondo anglo-sassone. Molte di queste reazioni sembreranno inevitabilmente troppo semplici e crude a quelli a coloro che hanno passato tutta una vita con il libro. Ma può essere, dall'altra parte, che le linee generali di queste reazioni anglo-sassoni al “libro per tutti” dimostrano con nuova mente alcune delle qualità universali del libro che troveranno reciprocità nelle opinioni di alcuni esperti sulla stesura del film. Se ciò si verifica potrebbe aiutare verso la soluzione dei problemi generali di portare i *Promessi*

sposi in un film inteso e per un pubblico internazionale e per il pubblico in Italia.

Con questa possibilità in mente ho raggiunto a delle conclusioni generiche alla fine delle recensioni ed opinioni di sotto elencate.

Benché questa scoperta è stata fatta principalmente nel mondo anglo-sassone, c'è da notare che una nuova traduzione giapponese ha avuto di recente una grande ristampa, una nuova francese è in preparazione, ed un'altra c'è da aspettare in Germania, dove il culto del Manzoni è stato, come è noto, continuo dai tempi di Goethe e dove un numero di nuovi articoli sono apparsi. Ho anche visto una traduzione russa citata fra i classici largamente distribuiti nell'Unione Sovietica alcuni anni fa.

PORTATA & INTERPRETAZIONI

C'è un consenso generale che la vasta portata del libro trascende il tempo e luogo in cui si svolge. È uno di quei libri, disse «The Italian Tribune» (New Jersey, U.S.A.) «la cui nuova popolarità, come quella di *Guerra e pace*, *La chartreuse de Parme* e *A la recherche du temps perdu* è dovuto al senso che essi danno di movimento e scoperta nel dopoguerra». «Il libro» disse «The Press» (New Zeland), «coinvolge questioni morali religiose politiche che sono vive al giorno d'oggi come lo erano nel periodo delle guerre napoleoniche quando il romanzo fu scritto e durante la guerra dei Trent'anni in cui ha il suo svolgimento storico». Un critico della Radio Canadese faceva notare che il romanzo ha definitivamente una enorme portata, «l'intera anatomia di una società in uno stato di convulsione è esposto... vi si riconoscono altre epoche di caos». E l'illustre storica inglese, Miss C.V. Wedgewood, scrisse in «Time & Tide» che «la storia è quella dell'eterno conflitto tra l'individuo e il mondo, e lo sfondo e l'epoca sono ora, qui e sempre».

Con questo senso generale di relazione ai problemi moderni, commentatori di tutto il mondo anglo-sassone danno enfasi ai differenti gradi di contenuto che danno al libro la sua profondità. «La varietà di contenuti e profondità» disse «The Listener» (Inghilterra),

«da solo spiegherebbe la sua popolarità». Disse la Radio Australiana, come vari giornali, «Ciò che unisce un grande sfondo... realismo... gelida satira sociale... pietà cristiana». Secondo il poeta John Detjman in «The Daily Telegraph» (Inghilterra), «È una storia d'amore... uno studio storico dell'Europa del diciassettesimo secolo... e può anche essere considerata come una storia della battaglia perduta dell'individuo contro politicanti di chiesa e stato... un quadro denso di vita con tutta la sua crudeltà e beffa... Principalmente, penso, è una constatazione della caduta dell'uomo, che non può far niente per se stesso senza la misericordia di Dio». «Dipinge», disse «Cape Times» (S. Africa), «tutte le malvagità che la tirannia e la stupidità infliggono all'umanità quando le circostanze danno insolita licenza». Manzoni, disse «The Ottawa Journal» (Canada), «tratta con problemi che riguardano gli uomini dappertutto... in particolare se il male è l'originale eredità dell'uomo, o se è provocato da condizioni sociali». Manzoni, disse Miss C.V. Wedgewood, «si preoccupa delle antiche corruzioni che non possono essere mutate, quantunque sia il nuovo impulso spirituale». «The Illustrated London News» nota che l'autore «sceglie il suo periodo come vivaio in cui le tendenze degli uomini in società crescono ad oltranza... dominazione straniera... autorità in unione con l'anarchia... ogni specie di oppressione, questo è il suo materiale, e non c'è niente di romantico... I *Promessi sposi* ha più in comune con *Candide* che non abbia con *Ivanhoe*. Qualcuno ritiene che fondamentalmente è la stessa storia, la storia della ricerca di giustizia da parte di un giovane in un mondo pazzesco... ma con una interpretazione cristiana».

Lucia e Renzo sono visti come rappresentanti della “gente di nessuno”, beffeggiati dalla sorte, con uno sfondo in parte di «degradazione sociale in crisi» («Liverpool Daily Post»). Poiché sopra tutto, disse «The Herald» (Melbourne, Australia), il «libro eleva la classe operaia povera e loda la loro saggezza». Manzoni, disse la Radio Irlandese, «è uno dei grandi difensori della gente comune, del povero-diavolo-che-sempre-ha-il-peggio, la stessa specie di disgraziati che noi eravamo per 400 anni». L'atteggiamento pietoso del Manzoni verso di loro è in contrasto con il suo atteggiamento satirico verso quasi tutti i potenti. «Quello che più sorprende un nuovo lettore del libro», disse «The Durban Sunday Tribune» (S. Africa), «è la nuda

rappresentazione di oppressione e malfatto, unito con un acuto desiderio di giustizia». Questa osservazione è ripetuta da uno dei più quotati critici letterari inglesi, Raymond Mortimer, nel «Sunday Times». Nonostante l'insistenza nel libro sulle qualità di moderazione e bilancio, secondo «The Catholic Herald» (Inghilterra), «a questa ardente coscienza morale è dovuta la vitalità del libro che fa una impressione così forte in varie generazioni di lettori».

Ma se si trova una conclusione morale da trarre in ciò che un lettore indiano chiama «questo studio di uomo tranquillo e pensoso in conflitto con lo spirito di popolaccio», è che la giustizia, la fraternità e l'umanità tuttora hanno un significato e richiamo sia che portino ad un risultato pratico o no. Poiché, come disse uno dei più acuti critici inglesi, V.S. Pritchett, alla fine della sua lunga recensione nel «New Statesman», «forse la lunga sofferenza, spirito di sacrificio, coraggio e carità sono le sole anche se non sempre efficaci risposte alla tirannia ed al sopruso».

TONO

Questa combinazione di senso morale con realismo, di razionalismo e Provvidenza potrebbe, notano molti lettori, essere pesante ed opprimente se non fosse nel suo intero impregnata col tono riflessivo ed ironico del Manzoni. Come disse lo stesso Pritchett, «entriamo in un mondo di innumerevoli significati e contrasti... si legge una favola benigna e spassosa della più tenera sensibilità morale, una epica di *understatement*. Manzoni scrive con gentilezza, l'ironia, l'ansietà e l'amore di uno che è passato attraverso una profonda crisi personale... è il romanzo di coloro che si svelano ma che non parteggiano».

Questo tono è riconosciuto come una delle qualità più grandi del libro. «Una particolare distinzione», disse «The Ensign» (Canada), «è la sua stupenda ironia». «Ironia di una qualità così sottile e delicata che è un piacere continuo in ogni paragrafo» («Western Mail» Inghilterra). Raymond Mortimer nel «Sunday Times» notò anche particolarmente «i commenti, toccati con la più leggera ironia». Questa ironia «è il frutto di una lunga meditazione su una tradizione lunga e nobile, parte pagana, parte umanista, che guarda con distacco sulle complessità della vita, la difficoltà di distinguere la fiducia dall'inganno, l'odio

dall'amore, il tragico dal comico» («The Commonweal» U.S.A.). Questo atteggiamento va con «le luci sardoniche» («The Listener»), e perfino «l'indulgenza disillusa» («Adelaide Advertiser»). I titoli della recensione nel «Toronto Daily Star» suonavano: «Tranquillo ed ironico». E «Time» (U.S.A.) riassume il suo lungo articolo chiamando il libro «una lunga ironia sugli uomini e la politica».

Miss C.V. Wedgewood riassume il tono generale in «Time & Tide» così: «benché è un libro serio, trattando di problemi umani con gravità e compassione... l'atmosfera prevalente è umoristica, con un senso d'umore ironico, civilizzato, un po' settecentesco... Manzoni ha una simpatia evidente con la situazione dell'esitante... sembra di vedere tutta la vita umana in bilico tra il tragico e il ridicolo».

STRUTTURA. TRAMA. CARATTERI.

La trama con la quale questi vari temi e qualità sono fusi è vista generalmente come semplice, romantica, perfino operatica. L'editore americano Dutton, nella vasta campagna di pubblicità per lanciare la nuova traduzione del 1951, ha fatto lo sbaglio di insistere sulle qualità romantiche della trama, pensando forse a *Anthony Adverse* o *Quo Vadis*. Ma briganti e castelli, notavano lettori in America ed altrove, «erano soltanto l'impalcatura della novella romantica» («New York Herald Tribune»). Scrisse uno studente di Oxford nel ISIS: «il lettore che spera... soltanto per una esuberanza di mantelli e coltelli sarà deluso... è vero, ci sono fughe e complotti... e finalmente i due fidanzati sono felicemente sposati. Ma tutte queste cose accadono nella maniera più naturale; hanno il loro posto nel grande insieme della storia e sono impregnati con la serietà morale dell'autore, la sua ironia e fedele attenzione alla verità». Perché, disse «The Illustrated London News», «il suo punto di partenza non è un romanzo, ma la qualità della vita umana». E «Time» (U.S.A.) scrisse che «sotto l'apparato convenzionale della trama romantica giace la vera azione... i sentimenti interiori dei suoi personaggi».

Così questa storia di «donzelle in difficoltà... bravi... baroni tirannici... frati santi» è considerata semplice soltanto in apparenza. «Renzo e Lucia sono i fili che tengono tutto insieme; non sono eroe ed

eroina nel senso normale. Ci sono un numero di eroi ed ognuno ha la sua debolezza indelebile – Renzo, Lucia, Padre Cristoforo e perfino il grande Cardinale Federigo. Questa assenza di un personaggio chiaramente dominante fa vedere... la fine di una delle grandi idee del Barocco, l'eroe» («The Commonweal» U.S.A.). Il libro, disse «The Durban Sunday Chronicle» «muove con deliberazione che tiene l'attenzione del lettore più che non facciano le violenze ed eccessi delle storie moderne di avventure. C'è un senso continuo di qualche cosa tenuto in riserva, di un pericolo che sta per arrivare, così che gli incidenti, benché interessanti, diventano più impressionanti dal senso di minaccia in ognuno. Questo effetto è dovuto... al senso che ha l'autore del male nascosto nella natura umana, un male non meno pauroso perché il Manzoni lo presenta con fredda ironia».

Molti lettori commentano il trattamento dello sfondo storico. «Benché lo sfondo potrebbe essere facilmente trattato con stravaganza» disse «The Pioneer» (Lucknow, India), «Manzoni è essenzialmente un realista». Si apprezza particolarmente la maniera razionalista, sardonica, delle descrizioni della sommossa, l'attitudine delle autorità verso la guerra e la peste. Un lettore australiano perfino scrisse in «The Telegram» (Brisbane), che «i commenti sull'isterismo di massa nella peste sono interessanti in vista delle discussioni contemporanee (1951) sulla guerra batteriologica». Il tono realista è notato particolarmente nelle descrizioni del passaggio delle truppe, nelle «macabre scene della peste». Ma non è mai perso, si nota, il collegamento tra lo sfondo storico e la gente umile della trama. Come disse Miss C.V. Wedgewood, «i lontani, complicati piani del Conte-Duque Olivares e del Cardinale Richelieu, e il loro effetto sulle contadine attorno al lago di Como e i cittadini di Milano, sembrano accennare, mentre svolge il libro, alle incomprendibilità e contraddizioni dell'esperienza umana».

Un'altra profondità inaspettata è trovata nell'analisi psicologica di caratteri e motivi. Manzoni, disse «Time» (U.S.A.) «è uno psicologo da mettere vicino agli scrittori più fini del secolo». E V.S. Pritchett notò: «in tutti gli incontri dei suoi personaggi... c'è un senso di istintiva sorveglianza dei motivi altrui, di ricerca del significato nella loro relazione». Questa penetrazione psicologica è notata particolarmente nelle divagazioni su Gertrude, Fra Cristoforo, e

l'Innominato; (queste anche, disse un lettore australiano, «danno all'autore le opportunità per descrivere strati di società non accessibili ai suoi personaggi contadini»). La storia di Gertrude è considerata da molti come una delle cose migliori nel libro. C'è, però, una tendenza a considerare i personaggi come meno interessanti; salvo, forse, Renzo, «un impetuoso ed avventato Candide... uno spirito universale e fin troppo umano» («Illustrated London News»). A proposito di questo «The New York Times» disse che «i personaggi malvagi o umoristici, per i quali Manzoni ha impiegato la sua esperienza di gioventù come radicale voltairiano, sono molto più persuasivi dei suoi frati virtuosi e Cardinale santo». Don Abbondio, disse «Time», «non è un personaggio di cartapesta, ma un debole uomo di mondo con una certa buona volontà». La Radio Irlandese lo trova «uno dei tipi eterni in un popolo cattolico». E «The Commenweal» lo chiama «una creazione geniale... un simbolo della debolezza che c'è in tutti gli uomini»; ed il recensore perfino domanda se Don Abbondio non sia uno dei personaggi più importanti del libro, come espressione dello «spirito compromesso».

C'è un apprezzamento generale della varietà e vitalità dei personaggi minori, come Perpetua, il Conte zio, bravi e monatti. Come disse «Time & Tide», Manzoni «non può far entrare una serva in una stanza... o lasciare un soldato passare la strada... e bambini gridare un commento di quattro parole attraverso una tavola, senza dare a tutti una esistenza indipendente». Ognuno di questi personaggi minori, realisticamente osservato, serve a dare un senso di varietà umana.

FINE

Qualche commentatore ha notato come la fine di tono minore va con l'attitudine dell'autore verso «l'epica dell'*understatement*» e la storia della «gente di nessuno». Dopo che la peste e il diluvio hanno risolto i problemi maggiori di Renzo e Lucia, «The New York Times» commenta come la fine è simile a quella di *Guerra e pace*, «quando la Storia si ritira da marito e moglie, lasciandoli nell'oscurità significativa della vita privata».

ALCUNE CONCLUSIONI

Questi commenti, insieme con molti altri simili, ed insieme alle mie osservazioni, suggeriscono le seguenti conclusioni generiche per il film.

TONO BASE

Sembra importante di esprimere la varietà di sfondo e significato, e probabilmente il senso di problemi moderni, attraverso un tono riflessivo, ironico e realista. C'è da trovare una fusione di questo tono, che dipende in generale più sulla narrazione che su i personaggi, con lo svolgimento della semplice trama.

POSSIBILI ELEMENTI DA SOTTOLINEARE

– Renzo e Lucia come “piccola gente” beffeggiati dai i grandi avvenimenti. I legami tra loro e questi elementi; (l'entrata di Renzo a Milano; la sommossa; la ricerca da parte dei politicanti di un colpevole; il desiderio di Don Rodrigo per Lucia porta all'intervento del Conte zio). La loro ricerca di giustizia; (Commenti di Renzo; scena dopo la sommossa nell'osteria; Fra Cristoforo parlando dei prepotenti e della giustizia).

– Sfondo storico visto in parte come satira sociale; (Don Rodrigo sotto gli antenati; alta politica e la guerra; gli untori e la peste). In parte realisticamente, per sottolineare esperienze passate un po' da tutti; (il passaggio delle truppe; la carestia e la peste).

– Tema religioso toccato con una certa cautela, sottilmente, con enfasi sulla morale (dovere; giustizia; umanità). C'è da trovare come trattare sia questo che la Provvidenza, senza lasciarsi cadere nell'atmosfera di una storia edificante. (e.g. chi ha ragione nella scena del matrimonio, Renzo e Lucia o Don Abbondio? La conversione dell'Innominato, e probabilmente di Fra Cristoforo, il carattere del

Cardinale, visti nel limite del possibile dentro il loro sfondo psicologico).

– Usare quanti personaggi minori si può; particolarmente quelli con un sapore e utilità speciali; e.g. il mercante a Gorgonzola; il sarto; il Conte zio; Donna Prassede.

POSSIBILI ELEMENTI DA SOPPRIMERE

– Sarebbe peccato dover tagliare tutto lo sfondo di Fra Cristoforo e particolarmente di Gertrude. È chiaro che questo sfondo ha un particolare fascino per il pubblico moderno.

– Per conservare questi, ed anche per lasciare luogo alla riflessione ed ironia, si possono forse limitare certi episodi della trama, forse al principio. Si potrebbe anche condensare il dialogo, tenendo in mente che questo esprime soltanto in parte le qualità manzoniane. Dall'altra parte ci sono certe scene con dialogo, un po' fuori della trama (come il pranzo di Don Rodrigo e la famosa conversazione tra il Conte zio e il Padre Provinciale) che danno un particolare senso di sfondo e tono, e che sarebbe peccato eliminare.

Queste sono soltanto alcune delle possibili conclusioni suggerite da questi commenti, e se possono aiutare con certi problemi, fanno pensare a degli altri. Uno minore, per esempio, è che i personaggi di Lucia, Fra Cristoforo ed il Cardinale devono essere affrontati con particolare cautela, per evitare una impressione di improbabile bontà. Lo stesso problema, di evitare un tono di oratoria, ci sarebbe, come è stato accennato, con la Provvidenza. Sarà stato anche notato che pochi lettori hanno commentato i famosi brani lirici, salvo in termini generici, come una delle tante qualità del libro.

Ma in essenza il problema fondamentale, mi sembra, se tutto quanto sopra ha valore, è tecnico. Se gli aspetti e toni dei *Promessi sposi* discussi qui saranno trovati validi, come possono essere espressi in termini cinematografici? Quanto deve dipendere dal dialogo? Vale la

pena, possibilmente, di considerare l'uso di un commentatore, come è stato fatto con successo con altri classici come *The Red Badge of Courage*? E soprattutto quanto può essere espresso visualmente? Questi problemi, in gran parte, mi sembra, di tecnica di regia, il cinema italiano, se ha già visto, è particolarmente attrezzato per superare.

Capitolo VI

Gennaio 1955. Per le edizioni Vallecchi esce *Metello. Storia di un italiano* di Vasco Pratolini. Nelle sale, nel frattempo, si proietta il film *Senso* di Luchino Visconti, presentato al festival di Venezia già a settembre. Le due opere accendono il dibattito. Destano sorprendenti sinergie e spaccature nel panorama critico. Entrambe si rivolgono alla tradizione, alla narrazione classica. Sembrano incarnare il passaggio su carta e pellicola dal neorealismo al realismo, quello scatto tanto auspicato dai primi anni Cinquanta.

Sulle pagine della rivista «Cinema Nuovo», Guido Aristarco, in opposizione a Luigi Chiarini, s'allea con il critico letterario Carlo Salinari: «Non a caso, mentre esplose la potenza rivoluzionaria di *Senso* [...] esce *Metello* [...]. Esso segna, nella nostra narrativa contemporanea, “la fine del neorealismo e l’inizio del realismo, o, per essere più precisi, la fase di sviluppo del neorealismo. Vi assume cioè lo stesso posto”, come avverte Carlo Salinari nel «Contemporaneo», “che *Senso* di Luchino Visconti, nonostante le molte opinioni discordi, finirà per assumere nella storia del nostro cinema più recente»⁷³.

Nel salto dal cronachismo al realismo critico, sia per la letteratura sia per il cinema, l'appello è all'arte narrativa dell'Ottocento.

Giancarlo Vigorelli, da par suo, non esita a definire *Metello* un romanzo esemplare, «proprio perché quel Gorkij che c'è in Pratolini sa raggiungere tramite Cechov un suo Manzoni»⁷⁴. Il riferimento al Manzoni è sulla bocca di molti. Anche di chi, come Carlo Muscetta, sta dall'altra parte dello steccato rispetto a Vigorelli: quello di Pratolini è un «manzonismo innegabile e singolare»⁷⁵ scrive.

Tornare a Manzoni - com'è nelle intenzioni della Lux Film - significa rispondere a un invito mosso allora da più fronti, partecipare a un concerto culturale in atto. Anche la radio, nel febbraio 1955,

⁷³ Guido Aristarco, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 53, 25 febbraio 1955.

⁷⁴ Giancarlo Vigorelli, *È un salto in avanti il salto indietro di Pratolini*, in «La Fiera Letteraria», 6 febbraio 1955.

⁷⁵ Carlo Muscetta, *Metello e la crisi del neorealismo*, in id., *Realismo e controrealismo*, Cino del Duca, Milano 1958, p. 88-89.

compone un ciclo di trasmissioni dedicate ai *Promessi sposi*. Tra gli ascoltatori, Guglielmo Alberti.

Il 27 del mese Alberti appunta nel suo diario: «alle 3 1/2 trasmettono al Terzo Programma delle letture dei *Promessi sposi* – pessima trasmissione – mi addormento». Un'altra nota di quei giorni documenta un suo viaggio a Roma. Tra una colazione e l'altra – scrive – ha cercato Gatti, invano: «troppo occupato per lui». Il lungo silenzio del direttore artistico è in realtà giustificato da una lettera che s'incrocia con l'ennesimo viaggio di Alberti nella capitale. È il 14 marzo 1955:

Caro Alberti,

scusami se non ti ho più scritto. Purtroppo la mia salute, da un paio di mesi, lascia molto a desiderare. Sono stato venti giorni in riviera con risultati apprezzabili ma non decisivi. Questa è la ragione che mi ha impedito di scriverti a lungo e ringraziarti del tuo interessante (e utilissimo per noi) saggio manzoniano. Ora si sta preparando una traccia di quello che potrebbe essere il soggetto dei nuovi *Promessi sposi* e ritengo che fra due o tre mesi avremo ancora necessità di ricorrere a te e agli altri collaboratori per averne un giudizio ed eventuali nuovi suggerimenti.⁷⁶

Partito nel pomeriggio del 15 marzo per Roma, il giorno dopo – «giornata nebbiosa» – Alberti registra nel diario il suo incontro con Gatti nella sede storica della Lux, in via Po 36. L'ultimo dell'intensa giornata è infine un «colloquio con Bassani sui *Prom. Sposi*» (il 17 marzo incontrerà invece «Giacomino [*Debenedetti ndr*] e non con troppo piacere Soldati»).

Tra i documenti rintracciati, questa segnalazione costituisce la prima occorrenza nell'*affaire* manzoniano del nome di Bassani, già evidentemente assunto a responsabile della stesura del soggetto. Il primo appunto di Giorgio Bassani su *Il giardino dei Finzi Contini* era uscito su «Il Caffè politico e letterario»⁷⁷ di quel febbraio: il protagonista, personaggio in seguito espunto dalle sue pagine, era un

⁷⁶ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Guglielmo Alberti, 14 marzo 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁷⁷ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in «Il Caffè politico e letterario», a. III, 2 febbraio 1955, pp. 9-10.

giovane ingegnere che da Milano approdava a Ferrara per un apprendistato. Disponendosi a fare una sintesi dei vari suggerimenti raccolti sui *Promessi sposi* dalla Lux Film, ora l'autore deve compiere il percorso inverso, tornare cioè nel milanese con Renzo e Lucia.

Bassani non è nuovo al cinema. Lo ha introdotto Mario Soldati. A questa data, molti dei film dell'amico portano anche la sua firma: *Le avventure di Mandrin* del 1952, *La provinciale* del 1953, tratto dall'omonimo racconto di Alberto Moravia, *Il ventaglino*, episodio di *Questa è la vita* e *La mano dello straniero*⁷⁸ del 1954. Tra le esperienze cinematografiche di Bassani si contano anche gli ingaggi per la scrittura de *I vinti*⁷⁹ del conterraneo ferrarese Michelangelo Antonioni e del film di Alessandro Blasetti, *Tempi nostri. Zibaldone n. 2*⁸⁰; di *Villa borghese* di Gianni Franciolini (per il quale scrive i due soggetti originali *Pigreco* e *Il paraninfo*⁸¹) e de *La romana* di Luigi Zampa (tratta dal romanzo di Moravia).

Del tanto decantato *Senso*, infine, Giorgio Bassani è stato la pedina iniziale. Sua infatti la prefazione a *Il maestro di Setticlavio*, raccolta di novelle di Camillo Boito, tra cui, appunto, *Senso*, ristampate nel 1945 per le edizioni Colombo. Dopo un progetto irrisolto di Soldati, il ferrarese è coinvolto nella prima stesura dello script di Luchino

⁷⁸ Il soggetto, di Giorgio Bassani e Guy Elmes, tratto da un racconto di Graham Greene, viene pubblicato il 22 novembre 1953 sulle prime pagine de «La Fiera Letteraria», con il titolo *La mano del forestiero*, accompagnato da un commento di Emilio Cecchi che traccia un profilo critico della narrativa di Greene.

⁷⁹ Per una rassegna stampa del film si veda: Fo., «L'Avanti!», 20 febbraio 1954; t.g., «Milano Sera», 21 febbraio 1954; n.m.l., «Milano Italia», 20 febbraio 1954; anonimo, «La Patria», 20 febbraio 1954; lan., «Corriere della Sera», 20 febbraio 1954; Franco M. Pranzo, «Corriere Lombardo», 20-21 febbraio 1954.

⁸⁰ Per una rassegna stampa del film si veda: anonimo, «Giornale dell'Isola», 9 maggio 1954; t.g., «Milano Sera», 19-20 aprile 1954; Giuseppe Somma, «Giornale di Mezzogiorno», 5 aprile 1954.

⁸¹ Le critiche agli episodi di Bassani furono piuttosto contrariate. Giulio Cesare Castello commentava: «Il secondo episodio, *Pigreco*, è il più scialbo, il più inutile. Una parentesi deamicisiana di dubbio gusto e credibilità relativa, la cui ambientazione a Villa Borghese sa di assoluta casualità, come del resto quella dell'episodio successivo, pure basato su un racconto di Bassani, *Il paraninfo*. Il raccontino è tutto sviluppato secondo luoghi comuni, secondo facili contrasti, secondo formule macchiettistiche». Il commento si trova in «Cinema», n. 125, 15 gennaio 1954.

Si veda anche *Villa Borghese*, in «Cinema Nuovo», n. 31, 15 marzo 1954, p. 156: «In *Pigreco* e in *Il paraninfo* non si supera la cattiva letteratura dei buoni sentimenti: siamo nell'ambito dei personaggi convenzionali e dei consueti luoghi comuni». Cfr. anche: «La rivista del cinematografo», n. 3, marzo 1954, p. 156.

Visconti e Suso Cecchi d'Amico come “difensore d'ufficio del racconto di Boito”.

Nel 1955, Bassani è dunque a tutti gli effetti un uomo della Lux. Anch'egli fa parte degli interlocutori manzoniani. Redige il pezzo *Manzoni e il cinema*. Lo pubblicherà soltanto nel 1960 nel numero 132 della rivista «Paragone-Letteratura», accompagnandolo da una breve nota redazionale sulla genealogia della sua stesura: un ambizioso e fallito progetto di una casa cinematografica di cui, a distanza di anni, preferisce tacere il nome. Lo ristamperà infine nel 1966, nella raccolta di saggi critici editi per Einaudi, *Le parole preparate*. Senza ulteriori dettagli.

L'intervento di Giorgio Bassani unisce alcuni scampoli di critica letteraria alle impressioni sulla pellicola di Mario Camerini, traccia imprescindibile per la sua riflessione su una nuova riduzione filmistica del romanzo manzoniano. Il Manzoni a cui guarda Bassani è quello filtrato attraverso l'occhio delle sue letture critiche più o meno recenti, a partire dall'articolo polemico di Alberto Moravia nel *Quaderno Verde* e al «ballo per i poveri» ripreso da Giancarlo Vigorelli, per arrivare a Francesco De Sanctis, Benedetto Croce, all'amico Giuseppe Dessì e soprattutto a Giovita Scalvini. Nel 1940, lo scrittore aveva regalato a Roberto Longhi, suo professore di storia dell'arte durante gli anni universitari a Bologna, e alla compagna Anna Banti gli scritti scalviniani nell'edizione curata da Nicolò Tommaseo nel 1860. «A me pare» – scriveva Bassani alla coppia – «la prosa più segretamente intensa dell'intero '800, questa: tale da poter stare accanto, senza far brutta figura, a quella di Leopardi, a quella di Manzoni... Decisamente voce minore; ma di un minore, però, degno di quei grandi».

Giovita Scalvini aveva scritto le sue note avendo davanti a sé la ventisettesima, non la quarantana dei *Promessi sposi*. Ciononostante il suo commento avrebbe goduto di un posto d'onore nella critica manzoniana operata nel Novecento. A partire da Benedetto Croce⁸². Sopra i personaggi del romanzo – sosteneva lo Scalvini – non si erge il firmamento stellato, ma la cupola di un tempio: «Ti accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento che cuopre tutte le

⁸² Nei «Quaderni della Critica», n. 11, luglio 1948, Benedetto Croce si rifaceva ancora allo Scalvini ammirando la freschezza delle sue prime impressioni di lettura dei *Promessi sposi*.

multiformi esistenze, ma bensì sotto quella del tempio che cuopre i fedeli o l'altare». Gli avrebbe fatto eco lo stesso Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni*: «L'atteggiamento del Manzoni verso i suoi popolani è l'atteggiamento della Chiesa Cattolica verso il popolo: di condiscendente benevolenza, non di immediatezza umana».

Partendo da Scavini, Bassani si adopera al trattamento cinematografico del romanzo con l'intento di scoperciare quel rivestimento, senza trascurare però tutte le sfumature dello stile manzoniano.

Di fronte al film di Camerini, egli apprezza gli interpreti, da Gino Cervi-Renzo a, seppur un po' meno, il Cardinale Borromeo di Ruggero Ruggeri, ma imputa ad errore un credito eccessivo dato ai personaggi, «prescindendo dal Manzoni, insomma, dalla sua religione, dalla sua ironia»:

C'è Renzo e Lucia, sì, ci sono Fra Cristoforo, Don Rodrigo, l'Innominato, il Cardinal Federigo. Però lo scrittore che li ha evocati, lo spirito che ne giustifica l'invenzione, quello, purtroppo, è del tutto assente. Facciamo conto per un momento che il romanzo di Manzoni non sia mai stato scritto, e atteniamoci esclusivamente al film di Camerini. Cosa significa la storia che vi si racconta? Cosa vuol dire al di là di quello che dice?⁸³

Soprattutto se si vuol aprire il romanzo a un pubblico internazionale, per Bassani si impone l'uso di una chiave sostanzialmente attuale («qualcosa di moderno, insomma, di attuale; di vivo»), sbarazzata dal retaggio fascista e clericale di cui la versione precedente è figlia:

Mi sbaglierò. Ma una nuova edizione cinematografica dei *Promessi sposi* non è possibile decentemente tentarla, oggi, senza che ci si sforzi di esprimere in qualche modo il significato più vero e più profondo del libro. Altrimenti, seguendo la falsariga del film del '40, si potrà migliorare qualche scena di massa, rendere più terribile la calata dei lanzichenecchi, ma

⁸³ Giorgio Bassani, *Per una nuova edizione cinematografica dei Promessi sposi*, in id., *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Einaudi, Torino 1966, p. 60.

non è nemmeno sicuro che, complessivamente si riesca a far meglio di quanto non abbia già fatto Camerini.⁸⁴

Nel 1942, a un anno dalla comparsa del kolossal, era uscita la sceneggiatura dei *Promessi sposi* di Camerini per la collana *I grandi classici* della Garzanti. Nel saggio introduttivo *Come sono stati sceneggiati i Promessi sposi*⁸⁵, Gabriele Baldini (figlio del letterato Antonio Baldini) aveva illustrato i criteri impiegati insieme a Ivo Perilli grazie alla consulenza di illustri letterati: fedeltà al dettato manzoniano e persino ai difetti dell'articolata architettura del romanzo.

Per redigere la sua proposta di trattamento Bassani parte a tutti gli effetti dai pregi e dai limiti della versione precedente. Smonta il film e lo guarda più e più volte da un punto di vista strettamente drammaturgico, riconoscendo nei tagli apportati l'abilità dei suoi predecessori. Un'unica eccezione, tuttavia: l'accenno «di per sé incomprendibile» con cui era stata liquidata la storia della monaca di Monza da Baldini e dai colleghi.

Il 13 maggio del 1955, mentre Alberti sta proseguendo la traduzione in francese del IX capitolo dei *Promessi sposi* (dopo aver corretto la traduzione del secondo), Bassani, è impegnato nella stesura del trattamento. Si è bloccato proprio alla parte che riguarda Gertrude. Ne rende conto ad Alberti nell'unica lettera superstite di un carteggio che, stando alla documentazione diaristica del biellese, dovrebbe godere di maggiore consistenza⁸⁶:

Ti scrivo da Napoli, dove, a scampo di espulsioni definitive dai ranghi della scuola, ho dovuto riprendere l'insegnamento all'Istituto Nautico. Parto da Roma alle 5 1/2, quattro mattine alla settimana; il resto del tempo lo dedico a Manzoni. Ecco dunque come stanno le cose. Fatto un sunto per Gatti, delle varie risposte al referendum luxiano [*di esso non è rimasta documentazione ndr*], ho cominciato a pasticciare attorno a un embrione di trattamento. Al presente, ho scritto una trentina di pagine, che corrispondono, all'incirca, ai primi dodici capitoli del romanzo: fino

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Orio Vergani-Silvano Castellani (a cura di), *I Promessi sposi*, Garzanti, Milano 1942.

⁸⁶ Nel suo diario Alberti registra di aver scritto a Bassani il 9 aprile 1955; il 21 aprile 1955 («Scrivo frase a Bassani per sentire del film dei P.S.») e il 17 maggio 1955.

all'entrata in scena della Signora di Monza, per intenderci. Ho visto due volte il precedente film di Camerini, dove questo personaggio è trattato in modo veramente indecente. Io mi sto sforzando di cavarne qualcosa di meglio; e spero che ci riuscirò. Certo, molte scene, già in questa prima parte, ho visto che è impossibile conservarle, se non si vuole fare un film veramente chilometrico (esempio di dialogo Conte zio e padre provinciale). Vorrei veramente finire questo lavoro per maggio, anche se la data di consegna è stata fissata al primo di giugno.⁸⁷

Bassani sarebbe riuscito a risolvere la storia della monaca di Monza in più scene. Il personaggio sarebbe stato ritratto in tutta la sua turbolenta psicologia e seguito nei suoi incontri notturni con Egidio, personaggio che la versione cameriniana aveva prudenzialmente soppresso. Anche un altro momento assente nella versione del 1941, il dialogo tra il padre provinciale e il Conte zio, episodio che in una delle copie intermedie e provvisorie del suo pezzo manzoniano, Guglielmo Alberti aveva elencato tra i suoi favoriti, sarebbe entrato nel trattamento nonostante la prima esclusione di Bassani.

Qualche giorno prima, dalla Normandia, Colquhoun aveva ripreso la discussione sul progetto manzoniano iniziata da Alberti in una cartolina:

Yes, I have heard from Gatti now; he wants to see me in Rome at the end of this month “per discutere ciò che ancora resterà da fare. Naturalmente la sua collaborazione sarà graditissima ed io spero che Lei possa darcela nei limiti e secondo le intese che faremo a suo tempo”. Rather guarded, but we'll see what it all means when I go to Roma. Apparently, Bassani's first treatment will be ready then and to be discussed, and will go around for comments like the first letter from Gatti about the film.⁸⁸

⁸⁷ Cartolina postale di Giorgio Bassani a Guglielmo Alberti, 13 maggio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁸⁸ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 3 maggio 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

In una nota manoscritta finale, l'inglese aveva aggiunto: «I'm still hoping we shall both you and myself working together»⁸⁹.

La stesura del trattamento di Bassani viene conclusa nei tempi previsti. A metà giugno Alberti fa sosta a Roma. Il 13 si era recato a Milano e lì aveva incontrato Archie. Il 18 del mese registra nel suo diario:

app.to con Bassani a palazzo Caetani – mi porta a colazione a casa sua – il tempo si guasta – Bassani mi manda il suo trattamento dei *Promessi sposi*, e capisco che molto probabilmente rimarrò fuori dal film... [...] Verso le 9 di sera telefono a Gatti, brevemente e anche impressione elusiva.⁹⁰

La mancanza di documenti non consente di stabilire le ragioni che portano Alberti a sentirsi emarginato dal progetto. Da marzo egli stava continuando ad affiancare agli studi su Père de Foucauld, la rilettura della critica manzoniana («non trascurare di consultare Gramsci»⁹¹ si rimprovera nei suoi taccuini). Il conte riparte da Roma per Biella il 19 giugno. A questa data fa seguito un periodo di depressione. Il 23 giugno annota nel suo diario: «Resto in letto quasi tutto il giorno: dormo: poi scrivo a Gatti»⁹².

Consegnato il suo lavoro, Bassani si dedica agli impegni da smaltire, vale a dire il film *La donna del fiume* di Mario Soldati (per il quale deve effettuare insieme a Basilio Franchina alcuni sopralluoghi), e il lavoro per la rivista «Botteghe Oscure» che svolge dalla fine degli anni Quaranta per la principessa Caetani. Una domenica sera (non meglio precisata, ma di sicuro all'inizio dell'estate del 1955), Bassani

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Guglielmo Alberti, *Diario 1955*, 18 giugno 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁹¹ Guglielmo Alberti, *Quaderno su Père de Foucauld*, 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella. In data 3 aprile 1955 Alberti appunta la difficoltà di fare un commento a tutti i capitoli del romanzo: «Converrebbe invece fissarsi su alcuni punti di particolare importanza del romanzo e, liberamente ma deliberatamente “meditare” su quelli. P. es.: in quante e quali forme si esprime attraverso tutto il romanzo l'idea dell'umiltà: suo significato morale, religioso, filosofico, estetico o nesso fra umiltà e carità».

⁹² Guglielmo Alberti, *Diario 1955*, 23 giugno 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

scrive a Pier Paolo Pasolini, amico e compagno di lavoro per il film di Soldati:

Carissimo,
martedì non sarò a Roma, ma tu sarai già partito, immagino.

Non ho ancora deciso se fare o non fare la sceneggiatura del film di Trenker. L'ostacolo maggiore è costituito dalle Botteghe Oscure, che deve uscire entro il mese, e perciò esige la mia periodica presenza a Roma. Per trascurare Botteghe Oscure dovrei trovarmi veramente male a quattrini: cosa che può verificarsi se Gatti, col quale parlerò mercoledì, non gradirà i *Promessi sposi*, e se Ponti, che vedrò ugualmente mercoledì, non mi darà sufficienti garanzie per il futuro.

Giovedì, comunque, in procinto di partire per Ferrara, avrò tutti gli elementi in mia mano per decidere (avrò anche trovato, eventualmente, qualcuno cui affidare Botteghe Oscure). Da Ferrara, perciò, dove mi telegraferai in ogni modo il tuo indirizzo, ti farò sapere qualcosa.

Il 16 o il 17 partirò con Franchina per il sopralluogo nel milanese. Ti avvertirò perché tu ci possa raggiungere.

Bassani trascorre parte del mese di agosto a Ortisei, proprio in compagnia di Pier Paolo Pasolini con cui divide l'impresa, accettata suo malgrado, della sceneggiatura del film *Il prigioniero della montagna* del regista Luis Trenker. Il silenzio sulla sorte dei *Promessi Sposi* è infranto a settembre. In quel mese Archibald Colquhoun riprende i contatti con Alberti: «arriva una lettera di Archie che mi annuncia di essere a Torino per lavorare su *Guerra e pace* con Soldati» – scrive il conte nel suo diario il 2 settembre: «la sera inconfondibile telefonata di Archie ubriaco da Torino: tolgo la comunicazione. Ritelefono più tardi e gli faccio dire che non sono in casa»⁹³. Della lettera menzionata tuttavia non è rimasta traccia, né della risposta che Alberti redige il giorno dopo.

Il 19 settembre è Gatti a riprendere i contatti con Alberti:

⁹³ Guglielmo Alberti, *Diario 1955*, 2 settembre 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

Caro Alberti,
come promesso, ti mando il trattamento di Giorgio Bassani sui *Promessi sposi*.

Ti sarò grato se vorrai leggerlo e farmi conoscere il tuo giudizio comunicandomi in pari tempo eventuali suggerimenti e proposte.⁹⁴

Alberti risponde alla richiesta lo stesso giorno, ma non si firma: «scrivo a Gatti circa il film sui *Promessi sposi*» si legge nel suo diario. Di quella risposta, a cui Gatti replica in ritardo, non è rimasta documentazione:

Caro Alberti,
ti ringrazio per la tua lettera (che non era firmata) alla quale rispondo in ritardo essendo rientrato a Roma solo ieri dopo una settimana di assenza.

Mi fa molto piacere conoscere il tuo giudizio sul trattamento di Bassani e mi riservo di scriverti più tardi, e cioè quando si sarà deciso quale seguito dare al suo lavoro.⁹⁵

La lettera è segnalata nel diario di Alberti in data 29 settembre, pochi giorni prima di partire per Bruxelles e poi per Londra (dove terrà una conferenza radiofonica procuratagli da Umberto Morra⁹⁶): «Lettera di Gatti: dice che mi farà sapere quel che si deciderà circa il film sui *Promessi sposi*, a suo tempo»⁹⁷.

Eppure – aggiunge Colquhoun in una missiva al biellese, il primo ottobre, da Roma – «Seen Gatti on Monday, the Pro. Sposi film is not at all dead». Colquhoun stesso, rientrato a Roma il 25 ottobre, ha tra le mani il trattamento di Bassani. E non è il solo. A commentarlo saranno, l'uno indipendentemente dall'altro, illustri personalità letterarie.

⁹⁴ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Guglielmo Alberti, 6 settembre 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁹⁵ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Guglielmo Alberti, 28 settembre 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁹⁶ Lettera di Umberto Morra a Guglielmo Alberti, 9 settembre 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

⁹⁷ Guglielmo Alberti, *Diario 1955*, 29 settembre 1955. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

I testi

Giorgio Bassani

Manzoni e il cinema

Ho avuto modo, recentemente, di rivedere il film che Mario Camerini trasse dai *Promessi sposi*, nel 1940.

Dirò subito che si tratta di un'opera niente affatto volgare. Anche se non convince, e dirò poi perché, vale la pena di esaminarla con un po' di attenzione.

La sceneggiatura, per cominciare, è senz'altro buona: eseguita con cura, voglio dire.

È vero che si sono dovuti sacrificare parecchi episodi del romanzo, e nemmeno dei secondari; ma i tagli, dove sono stati fatti, non pregiudicano mai la piena comprensibilità della storia principale, che è pur quella di Renzo e Lucia.

Certo: l'episodio della monaca di Monza non è rimasto che un accenno; e un accenno, per giunta, che resterebbe di per sé incomprendibile (abbandonando Lucia ai suoi persecutori, la Signora piange: ma perché!), ove non potesse essere integrato da quanto, su quest'argomento particolare, Manzoni stesso ha raccontato nel suo romanzo.

Manca anche il *ménage* milanese di Don Ferrante e Donna Prassede: totalmente, mi pare. Però meglio così, dopo tutto, piuttosto che darne, come dell'episodio della monaca di Monza, uno scorcio insufficiente.

E mancano, com'è naturale, moltissime altre cose. Tuttavia nel complesso, ripeto, la sceneggiatura mi sembra tagliata con notevole abilità. Non è piccolo merito, direi, aver costretto la vasta materia del capolavoro manzoniano nel breve ambito d'uno spettacolo di due ore: e ciò senza che lo spettatore abbia la sensazione, quasi mai, né d'essere defraudato dall'essenziale, né d'essere oppresso dal numero e dalla costipazione delle cose.

Anche gli attori sono stati scelti quasi sempre a proposito.

Benissimo Cervi, nella parte di Renzo: un Renzo giovane, onesto, impetuoso, e lombardo come deve essere.

Magnifico, difficilmente superabile nei panni di Don Abbondio, il povero Armando Falconi: il quale ha saputo rendere quell'impasto grottesco e patetico di viltà e bonomia che distingue il carattere del curato di Olate con straordinaria immedesimazione.

Ben resi anche gli altri caratteri, quasi tutti: da Lucia, soave e commovente, a Don Rodrigo, giustamente ripugnante; dall'Innominato a Padre Cristoforo, impersonato, quest'ultimo, da un attore spagnolo del quale non ricordo il nome, ma i cui occhi febbrili, ascetici da monaco della Controriforma, davvero non si dimenticano.

Qualche riserva sarà doveroso farla per la recitazione di Ruggero Ruggeri, chiamato a indossare la porpora del Cardinal Federigo Borromeo: un Cardinale Federigo un po' troppo dannunziano, nel tono della voce e nel gesto indugiante e prezioso, per convincerci della buona lega della sua santità.

Ma nel complesso, come dicevo, per ciò che si riferisce alla scelta degli attori, si ha l'impressione che sarebbe molto difficile, oggi, mettere insieme un cast meglio assortito.

Piuttosto manchevoli, sì, alcune scene di massa.

La notte che i bravi di Don Rodrigo tentano invano di rapir Lucia, col chiaro di luna, le campane, e il popolo che accorre nella piazzetta del paese; la sommossa milanese, e l'assalto al forno delle Grucce; la processione indetta per allontanare dalla città il flagello della peste: queste scene, dalle quali sarebbe stato possibile, anche nel '40, anche senza cinemascope, trarre il massimo partito spettacolare, danno invece una certa impressione di miseria, di cosa messa su alla buona, badando soprattutto a risparmiare. (E non fu così, magari!).

Fanno eccezione, comunque, le scene finali, nel Lazzaretto. Di prim'ordine, senz'altro: da non destare il minimo sospetto di avarizia produttiva.

Ciò premesso (e i pregi, come si è visto, superano di gran lunga i difetti), come spiegare che il film, nonostante la sceneggiatura più che discreta, l'esatta scelta degli attori, la regia attenta e sensibile, l'evidente impegno della produzione, risulti alla fine, tirate tutte le somme, così lontano dal soddisfarci?

Badiamo un momento ai *Promessi sposi*: a quelli di Manzoni, intendo, che la recente traduzione di Archibald Colquhoun sta rendendo tanto popolari nei paesi di lingua anglosassone (più in Inghilterra, tuttavia, che negli Stati Uniti).

Alberto Moravia, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» qualche anno fa, fece una specie di stroncatura che destò scalpore, accusando il Manzoni di non aver creato, con Renzo, Lucia, Don Rodrigo, ecc., dei personaggi veri e propri, ma semplicemente dei fantocci, privi di vita libera e autonoma.

Il linguaggio dell'articolo era aspro, irriverente: tale, da solo, da giustificare il pubblico scandalo. Ma l'osservazione fondamentale, del resto non del tutto nuova, ripetendo in sostanza il punto di vista di uno dei primi e più acuti critici del Manzoni, Giovita Scalvini, ed echeggiando le riserve del De Sanctis e del Croce, non avrebbe, per sé, dovuto destare tanto scalpore.

È vero, difatti. I personaggi del Manzoni sono, a rigore, dei personaggi.

A differenza d'un Balzac, di un Tolstoi, di un Flaubert, di un Maupassant, di un Dostojevski, ecc. – a differenza di quello che fanno, di solito, i cosiddetti romanzieri di razza – il Manzoni non si oggettiva mai totalmente nelle sue creature.

Sopra di esse, per dirla con lo Scalvini, non s'apre la gran curva azzurra del libero cielo; grava un'ombra, bensì, l'ombra della cupola.

O d'un gigante, aggiungiamo noi.

E questo gigante non è che il Manzoni stesso, il quale, incumbente e nascosto come un burattinaio, manovra da maestro i fili a cui sono legati i suoi burattini. A perfezione, non v'ha dubbio; facendo compiere loro tutti i gesti che è giusto che compiano: ma pronto a trattenerli, ferreamente, ogni volta che tentino di sfuggirgli di mano.

Renzo, Lucia, Padre Cristoforo, Don Abbondio, il Cardinal Federigo, ecc., altro non sono, dunque, che dei sublimi pupazzi. Anche la monaca di Monza, sicuro, arrestata per intervento del gran burattinaio («La sventurata rispose...»), di qua dalla soglia vietata, dostojevskiana, di quella vita che negli *Sposi promessi*, d'impeto, era pur riuscita a varcare.

Burattini, pupazzi, teste di legno. E come avrebbero potuto essere diversi da ciò che sono, d'altra parte, se proprio così li ha voluti il Manzoni, se soltanto a questo prezzo egli poteva continuare ad essere, come intendeva, il poeta religioso degli *Inni Sacri*, dell'*Adelchi* e del *Carmagnola*?

Narrando la sua umile storia di umili, si avverte benissimo, ad ogni tratto, la riserva aristocratica del Manzoni, il suo ritegno, la sua incredulità nei confronti dei suoi eroi. Ne approfondisce i caratteri quel tanto che basta; quel tanto che occorre perché essi siano, come devono essere, i protagonisti sufficientemente attendibili, esemplari, della parabola religiosa che a lui preme di raccontare.

A noi, figli e nipoti dell'Ottocento, borghesi, laici estranei alla problematica religiosa del Manzoni, ha sempre dato molta noia quella lingua toscana che il cantore di Ermengarda, con sovrana noncuranza per ogni più facile esigenza di realismo, mette in bocca ai suoi contadini lombardi.

Ma abbiamo torto ad arricciare il naso (torto come critici, beninteso!).

La disinvoltura linguistica del dialogo manzoniano, che altro non è se non il segno, la spia, d'una religione indifferente alla realtà, così com'è intesa dai romanzieri realisti?

La realtà che interessa al Manzoni è tutt'altra, né può essere diversamente, da quella cui crede, o cui crede di credere, il nostro Moravia.

Si pensi allo squarcio lirico che comincia: «Addio monti sorgenti dall'acque...», tanto per fare un esempio, il più comune.

Lucia è china sul fianco della barca, si lascia portar via, pensa. A che cosa pensa? A cosa può pensare una povera contadina, e per di più del '600?

Il poeta è ben attento a non lasciarsi andare, a non confondere le carte. Intona, a parte, il suo coro religioso. Nel mentre, il suo piccolo, umile «pupazzo» sta lì, con la testa reclinata, obbediente al suo ruolo, arreso sotto la gran cupola del cielo stellato.

Tornando ora ai *Promessi sposi* del 1940, quelli di Mario Camerini, mi pare che il principale difetto del film consista soprattutto in questo: nel credito eccessivo dato ai personaggi della vicenda.

Si è voluto raccontare la storia di Renzo e Lucia abolendo quella sorta di diaframma provvidenziale che il Manzoni ha sempre avuto cura di mantenere fra noi e la materia del suo libro. Si è voluto rappresentare l'umile vicenda d'amore dei due contadini lombardi come se essa, ed essa soltanto, potesse interessare effettivamente: prescindendo dal Manzoni, insomma, dalla sua religione, dalla sua ironia.

Da ciò deriva, al film, quel sentore di parrocchia, quella patina clericale e provinciale così in disaccordo col cosmopolitico, settecentesco spirito manzoniano.

Eravamo stati chiamati a veder tradotta in immagini una solenne parabola; a riascoltare, espresso in nuova forma, il messaggio di una grande anima e di una grande intelligenza (così grandi, l'una e l'altra, da poter essere confrontate soltanto con quelle di Dante): ma di ciò, che era l'essenziale, non ci è stato restituito niente.

C'è Renzo, sì, e Lucia; c'è Frate Cristoforo, e Don Rodrigo, e l'Innominato, e il Cardinal Federigo; ma lo spirito che li ha evocati, lo spirito che ne giustificava l'invenzione, quello, purtroppo, è del tutto assente.

Facciamo conto, per un momento, che il romanzo del Manzoni non sia mai stato scritto, e badiamo esclusivamente al film di Camerini. Cosa significa, la storia che vi racconta? Cosa vuol dire oltre quello che dice?

Non dimentichiamo: siamo nel 1940, col fascismo e la Chiesa ancora alleati, ahimè!

Ebbene 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?

Mi sbaglierò. Ma una nuova edizione cinematografica dei *Promessi sposi* non può essere decentemente tentata, oggi, senza che ci si sforzi di esprimere in qualche modo il messaggio più vero e più profondo del libro. Altrimenti, seguendo la falsariga del film del '40, si potrà

migliorare qualche scena di massa, rendere più terribile la calata dei lanzichenecchi, ma non è nemmeno sicuro che, complessivamente, si riesca a far meglio di quanto non abbia già fatto Camerini.

Sarà difficile, certo, forse impossibile, recuperare in pieno l'ironia, il superiore distacco storico da cui è mediato il messaggio cristiano del Manzoni. È fuori di dubbio però che gli inglesi, i quali con l'*Enrico V* di Lawrence Olivier hanno saputo darci molto meglio che non una corretta trasposizione cinematografica d'un monumento letterario, aspettano che noi, coi *Promessi sposi*, facciamo in qualche modo altrettanto: qualcosa di moderno, insomma, di attuale; di vivo per noi e per loro.

Dopo più d'un secolo di tenace sordità – un secolo che li ha visti via via sempre più compromessi nelle nostre sciagure, nelle sciagure nostre e dell'Europa – gli inglesi hanno inteso ciò che c'è dietro quel sublime «ballo dei poveri» che è il romanzo del Manzoni: hanno fatto finalmente loro, anche essi, il suo disperato, italiano, umanissimo «sugo».

La ragione del recente successo inglese dei *Promessi sposi* è tutta qui, secondo me. La traduzione del Colquhoun, per buona che sia, ha avuto il merito anche maggiore di capitar giusta, nel momento più adatto.

Bisognerà tener conto principalmente di questo, io penso, prima di mettersi al lavoro.

Capitolo VII

1. La prima parte

Uno sperimentalismo in parte trattenuto; un'aderenza ai nuclei drammaturgici nel loro impianto ma non nel loro ordine; un'intelligente economia dell'intreccio, attraverso un inedito dosaggio dell'informazione narrativa; l'impiego di dialoghi indiretti e di ellissi temporali significative; un affiocamento della Provvidenza a vantaggio della responsabilità dell'azione degli uomini; qualche licenza narrativa in un tendenziale rimasticamento del dettato manzoniano, conforme all'italiano standard degli anni Cinquanta; un recupero di alcuni snodi del *Fermo e Lucia* a sopperire quel tanto di reticenza manzoniana poco cinematografica; una focalizzazione in luce caravaggesca su uno sfondo storico concepito nelle sue similitudini con il conflitto bellico mondiale più recente.

Sono questi gli elementi distintivi del trattamento manzoniano di Giorgio Bassani, interpretato da Salvatore Silvano Nigro come una "storia milanese" incuneata tra le "cinque storie ferraresi" uscite per Einaudi nel 1956 con un evidente rimaneggiamento da parte del loro autore.

Nella loro riduzione, agli inizi degli anni Cinquanta, Giuseppe De Santis, Libero De Libero e Leopoldo Savona – i tre «fondani sfottenti» come li definiva Trombadori – si erano permessi licenze ben più audaci rispetto a quelle che avrebbe concepito Bassani pochi anni dopo: nessuna monaca di Monza; nessuna conversione religiosa dell'Innominato (dato il suo nuovo volto di Salvatore Giuliano); nessun Cardinale Borromeo; i moti del pane sostituiti alle lotte contadine per la spartizione dei latifondi; la mafia, nuova forma di braveria; il peregrinare di Renzo conseguenza di una falsa condanna di omicidio ai danni di un conterraneo, Sasà, ucciso invece dal Griso nella notte del matrimonio segreto. Ma soprattutto un amore, quello tra i due promessi sposi, passionale e desideroso di essere consumato. Chiaramente la censura preventiva non avrebbe consentito all'intreccio di arrivare sul grande schermo.

Suddiviso in tre parti, più un epilogo, invece, l'esperimento di Bassani si consente solo una scelta poco ortodossa: si apre con un incipit che visualizza uno degli episodi che Manzoni nella quarantana aveva preferito raccontare solo tramite un rapido resoconto a posteriori, l'insidia di Lucia da parte di Don Rodrigo all'uscita della filanda, con annessa scommessa del cugino Attilio:

Una filanda nei pressi di Olate. È mezzogiorno: l'ora che le ragazze escono dal lavoro. Sono ragazze della campagna lì intorno, e a gruppi se ne vanno verso i loro villaggi e casolari. Nell'aria meridiana del giorno d'autunno, si sentono le loro risa allegre, le loro canzoni.

Uno di questi gruppi sale la stradetta pietrosa che va verso Olate. Ed ecco che a una svolta appaiono fermi da un lato della strada di monte, a cavallo, due giovani e nobili cavalieri. Essi guardano da intenditori il gruppo delle ragazze che si avvicina e che, scorgendo i due, si è improvvisamente ammutolito. Appena sono arrivati alla loro altezza, i cavalieri si affiancano alle ragazze che continuano serie, tenendosi a braccetto, per la loro strada. Con un misto di impudenza e di degnazione, i cavalieri rivolgono loro dei complimenti. Le filandiere sembrano non dare retta: una o due soltanto rispondono, sgarbate e lusingate insieme.

Gli occhi di uno dei due cavalieri – Don Rodrigo: un signore, anzi il signore di quei luoghi – si sono appuntati sopra una, in particolar modo, delle ragazze. Costei è, di tutte, la più bella e la più vereconda. Don Rodrigo le si affianca col cavallo, e, dopo averla inutilmente interpellata, si china sulla sella e tenta di farle, come si suol dire, «ganascino». La ragazza ha un gesto d'istintiva difesa, quasi esagerato. Il cavaliere – e alcune delle compagne della ragazza – si mettono a ridere: «Come ti chiami?» chiede Don Rodrigo.

Un precedente di questa “visualizzazione” si era registrato nel fotoromanzo dei *Promessi Sposi* pubblicato tra il 1953 e il 1954 sulle pagine di «Bolero - Grandi Firme»: lì la confessione di Lucia alla madre e a Renzo era stata realizzata con un fumetto-ricordo, un flashback dell'incontro. Quello di Bassani, invece, è un Don Rodrigo che ha molto in comune con il Don Giovanni scritto da Lorenzo Da Ponte per

Mozart (su un trattamento del quale, l'autore stava in quel periodo mettendo mano per un progetto di Mario Soldati non andato poi a buon fine).

Intuendo la sconvenienza del mostrare l'episodio, già nella nota di accompagnamento al dattiloscritto Bassani si autocensura: «Dato il carattere puramente sperimentale, di studio, della presente riduzione, si è voluto tentare un inizio diverso da quello del romanzo, anche se desunto rigorosamente dallo stesso. Meglio tornare all'inizio tradizionale, tuttavia; anche perché più narrativo» – scrive e aggiunge: «Il film dovrà dunque aprirsi con la classica veduta del lago di Como, e con Don Abbondio». Ma, con uno scarto di velocità narrativa, la celeberrima battuta del «matrimonio che non s'ha da fare» viene pronunciata in discorso indiretto a Perpetua da Don Abbondio, una volta rientrato in casa.

Nel tentativo di economizzare le vicende in un intreccio a maglia più stretta, Bassani introduce sin da subito Gervas(i)o (e non Tonio) sullo sfondo del cammino del prelato (uno sfondo vivo preso in prestito da quello che Manzoni riservava alla camminata di Fra Cristoforo). Esso diventa l'espedito per anticipare il debito delle venticinque berlinghe prima ancora dell'incontro con i bravi. Ricorrendo a una formula drammaturgica già impiegata nella versione di Mario Camerini, Bassani inverte l'ordine di apparizione sulla scena dei due promessi, e fa trovare Fra Cristoforo già in casa di Lucia, pronta per la festa del matrimonio. Rispetto al modello del 1940, laicizza però l'incontro. Se Camerini faceva sopraggiungere Fra Cristoforo enunciando la battuta «Il tuo confessore è venuto a portarti la benedizione» (battuta che peraltro sta a indicare una relazione normativa tra i due personaggi), Bassani gli mette in bocca un sorriso e un complimento: «Come ci siamo fatte belle».

Il passato del frate è asciugato in una battuta di sottinteso quando si reca nel castelletto di Don Rodrigo: «Eppure, se ho sentito bene, mi sembra che anche lei, Padre, ha avuto ai suoi tempi, un duello» lo apostrofa il Conte Attilio provocando una breve e «inaspettata confessione del frate» di fronte agli invitati. Tra loro, in compagnia di «anonimi scrocconi occupati a mangiare con appetito» è nominato anche l'Azzecagarbugli. Ma il Renzo di Bassani, come già quello di Camerini, non si reca dall'avvocato con i quattro capponi in mano.

La stanza del castelletto è «una stanza dal disordine sfarzoso e grossolano insieme, caravaggesco». Manzoni non conosceva Michelangelo Merisi, il Caravaggio. Bassani sì, ma per tramite del suo maestro degli anni universitari a Bologna, Roberto Longhi, quel «vero maestro» – non esitava a definirlo – con «gli occhi da spadaccino italiano del Seicento»⁹⁸.

Nel 1955, quando Bassani compone il trattamento, Caravaggio è una invenzione critica di Longhi (e insieme dell'ingegner Carlo Emilio Gadda dell'*apologia manzoniana*). Longhi gli aveva dedicato, quattro anni prima, una grande mostra a Palazzo Reale, nominandolo il fondatore del realismo moderno. Il credo di Caravaggio, grazie alla divulgazione dello storico dell'arte, si sposa con quello cinematografico neorealista. Longhi non teme di definirlo come «l'inventore dei più meditati fotogrammi»⁹⁹. Le sue tele sono dei set di inappuntabile senso luministico.

Gadda stesso, in occasione di una riesumazione manzoniana nel 1924, aveva guardato alla vocazione di San Matteo, custodita a Roma nella chiesa di San Luigi dei Francesi, in chiave manzoniana: «Michelangelo Merisi veste da bravi i compagni di gioco di San Matteo...». Il pezzo, già pubblicato nella rivista «Solaria» nel gennaio 1927 (pp. 39-48), verrà riproposto per la sua attualità nel 1958 nell'*Antologia di Solaria*¹⁰⁰ a cura di Enzo Siciliano e nel periodico «L'approdo letterario»¹⁰¹.

Basta un aggettivo per entrare nella sensibilità immaginativa di Bassani e in quella del suo tempo.

Tutto, a partire da questo punto del trattamento, corre con velocità verso il progetto notturno proposto da Agnese e raccontato da Bassani attraverso una sorta di montaggio alternato con il sopruso dei bravi in casa di Lucia.

La sintassi piana ed epigrafica di Bassani (come si conviene ad ogni scrittura destinata al cinematografo), ingloba, nel suo procedere verbale ed aggettivale, cellule del dettato manzoniano, incorniciandole

⁹⁸ Giorgio Bassani, *Un vero maestro*, [1955] in Id, Opere cit., p. 1075.

⁹⁹ Roberto Longhi, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, in «Paragone-Arte», n. 15, marzo 1951, p. 16.

¹⁰⁰ Enzo Siciliano (a cura di), *Antologia di Solaria*, Lerici, Milano 1958, pp. 175-184.

¹⁰¹ Cfr. «L'Approdo Letterario», a. XIX, n. 63-64, pp. 28-36, con una premessa su Gadda manzonista di Gianfranco Contini.

talvolta addirittura fra virgolette. Evoca la musicalità della pagina del romanzo quando, all'Or di notte, «solo tre ombre passano per una delle sue strade scoscese... Sono Lucia, Renzo e Agnese...». Riporta le celeberrime elucubrazioni di Don Abbondio su Carneade, e gode nel richiamarsi al macchiettismo illustrativo di Manzoni quando descrive la scena del tafferuglio provocato dal tentativo di matrimonio notturno: quando il prelado «tira a sé la tovaglia, rovesciando il lume, e la getta sulla testa della povera giovinetta, impedendole così di parlare». Varie voci verbali sono mantenute tali e quali: i bravi «piantano gli occhi in faccia» a Don Abbondio; Don Abbondio si accinge a «metter nero su bianco» la restituzione delle venticinque berlinghe; gli avvoltoi inchiodati alla porta del castelletto di Don Rodrigo, hanno «l'ali spalancate» e «la testa penzoloni» come quelli manzoniani; Renzo, nel cuore di Lucia, è quel «poverino»; Agnese è, a detta di Don Abbondio, una donna «sensitiva»; e lui, sopra la mula diretto alla residenza dell'Innominato, «un povero cavalcatore». E tuttavia nel trattamento, il piccolo Menico si rivolge a Renzo dandogli del tu e non più del voi come nell'originale.

Bassani omette anche la pagina di recitativo dell'*Addio monti*. Essa non era stata inserita nemmeno nel trattamento di De Santis. E Mario Camerini, d'accordo con i suoi sceneggiatori, l'aveva asciugata con uno scambio di battute in discorso diretto tra i personaggi:

RENZO: Che guardate?

LUCIA: La casa mia, la casa vostra... Renzo!

Il pianto le fa nodo alla gola. Posa il braccio sulla sponda della barca, la fronte sul braccio come per dormire e piange sommessamente. Renzo la contempla commosso.¹⁰²

In particolare, però, Bassani mal tollera che Manzoni, intoni, a parte, il coro religioso sopra il suo burattino, Lucia. Di questo momento capitale del romanzo, nel trattamento rimane solo la domanda di Agnese «e la casa?», attinta letteralmente da Manzoni poche pagine prima, e il ritratto della loro partenza in barca visto in soggettiva da Fra Cristoforo:

¹⁰² Orio Vergani-Silvano Castellani (a cura di), *I Promessi Sposi* cit., p. 70.

Poi, addossato allo stipite del portone, la bianca barca argentata dalla luna, li osserva scendere alla riva, salire su una barca già pronta, allontanarsi sulle acque calme del lago e piano piano sparire.

La prima parte del trattamento si conclude avviando le sorti dei due personaggi, ormai separati. Lucia è presso la monaca di Monza. Bassani si preoccupa di indicare per quest'ultima la ciocca di capelli che ne ha segnato l'iconografia, quel ciuffo che «uscendole con negligenza da sotto la benda sottolinea un che di torbido che spira da tutta la sua persona». L'evocazione di questa nota si trasforma presto in azione. L'autore entra nelle righe della reticenza manzoniana facendo proprie le memorie del *Fermo e Lucia*: la monaca è mostrata mentre si dirige verso il casotto del giardiniere del convento, e lì attende l'arrivo di Egidio. Il discorso indiretto libero rivela la sua coscienza peccaminosa: «Come vorrebbe, ora più che mai, non essere stata costretta dalla sua famiglia a entrare in convento! Come desidererebbe che la sua tresca con Egidio, quello scioperato gaudente della cui abiezione ella è così colpevole, fosse anche lontanamente simile a quell'amore innocente [*quello di Renzo e Lucia ndr*]!» scrive Bassani.

Renzo, invece, è seguito a Milano, in tutte le vicissitudini che lo portano in un baleno dal primo incontro con la donna-pentolaccia manzoniana, alla mischia davanti al Vicario e in presenza di Ferrer, fino all'arresto nell'osteria della Luna Piena e alla fuga oltre l'Adda, dopo una notte all'addiaccio. Una notte che trascorre non in una capanna, come nella versione manzoniana del 1840 e nemmeno sopra un albero, alla Robinson Crusoe, come nel *Fermo e Lucia*, ma «addossato ad un albero». «Accucciato su se stesso». Senza alcuna forza. Nemmeno quella di ringraziare, come Manzoni tanto si era raccomandato, la Provvidenza e Domeniddio.

2. La seconda sezione del trattamento: Lucia e la cucitrice manzoniana

La seconda sezione, per una scelta di linearità narrativa, è interamente dedicata al personaggio di Lucia. Ad aprirla è però quel colloquio tra il Conte zio e il Padre Provinciale, che Bassani probabilmente aveva introdotto d'accordo con i suggerimenti di Guglielmo Alberti e di Archibald Colquhoun. Pur nell'immissione di una scena apparentemente non indispensabile (ma importante nella rappresentazione dello sfondo storico), altrove Bassani sa rinunciare a episodi macchiettistici e sciogliere d'un sol colpo nodi narrativi complessi. La sua esperienza pregressa di sceneggiatore, lo fa confidare nell'eloquenza dell'immagine cinematografica. Un esempio. La negoziazione del rapimento di Lucia accordata tra Don Rodrigo e l'Innominato è evitata al fine di creare un'atmosfera di *suspance* che solo le successive azioni dei personaggi possono risolvere. L'inquietudine di Gertrude nei confronti di Lucia, il suo tentennare nell'ordinarle di uscire dal convento, trova una risposta solo quando la giovane, fuori le mura, viene affiancata da una carrozza: «Da essa scendono degli uomini ammantellati, nei quali è facile riconoscere dei bravi. Tra essi, Egidio. Con un facile stratagemma, costoro rapiscono la ragazza. E la carrozza scompare a tutta velocità per la strada deserta».

Con un dosaggio narrativo originale e un uso accorto del fuoricampo, Egidio è eletto a braccio destro dell'Innominato al posto del Nibbio. La condensazione di due personaggi in uno garantisce la compattezza drammaturgica richiesta dal cinema. Il dialogo tra i due personaggi, nel castello, non avviene sotto il segno di quella «compassione» provata dal Nibbio del romanzo manzoniano, ma è invece funzionale a fornire i primi tratti caratteriali dell'Innominato, a preparare la sua notte e il suo soliloquio quando, contro i propositi comunicati al suo delegato, fa visita a Lucia:

È un soliloquio drammatico: esprime di volta in volta la commozione del pensiero di Lucia; il tentativo di soffocare questa stupida commozione; lo smanioso bisogno di distrarsi immaginando altre imprese nefande, il cui pensiero non ha più presa su di lui;

l'angoscia che ne deriva; il senso di liberazione che prova all'idea di lasciare andare, l'indomani mattina stessa, la povera ragazza; il rancore per Don Rodrigo, che lo ha convinto a quell'impresa.

Con l'obiettivo di comprimere le vicende facendole rispondere a nuovi stati di consequenzialità, Bassani introduce Donna Prassede e Don Ferrante direttamente in casa del cappellano crocifero. Da subito sono prescelti dal Cardinale Borromeo a prendere sotto la propria cura Lucia. Nonostante il bisogno di laicizzare l'intreccio, l'autore non compie la scelta azzardata di De Santis e De Libero che del Borromeo avevano fatto a meno.

Un altro efficace effetto di sorpresa è ottenuto non svelando il voto della protagonista, se non quando, a liberazione avvenuta, Lucia stessa lo confida alla madre. È in quella circostanza, inserita dopo l'incontro tra il Cardinale e Don Abbondio («passerotto tra gli artigli del falco» come definito da Manzoni e ripreso da Bassani), che Lucia viene rappresentata seduta, in casa di Donna Prassede, accanto a una finestra. Il suo profilo, come già la sua sagoma vicino al desco o al focolare casalingo, è simile a quello di Lida Mantovani (già Debora Abeti in *Una città di pianura* pubblicato nel 1940) nell'omonimo racconto poi entrato nelle *Storie ferraresi* del 1956¹⁰³. Dell'integrità di Lucia, Lida pare la negazione. Ma ne ha raccolto il capo chino, la rassegnazione, la testardaggine, la tendenza a rimuginare il passato... e persino quel tanto di pinguedine, una volta sposata con Oreste Bonetti, che la fa parere più bella. Come la Lucia manzoniana sulla barca che l'avrebbe condotta lontano dal suo paese, così Lida «col gomito puntato nella coltre e la guancia appoggiata alla mano» si abbandona ai suoi pensieri. Lucia, a dispetto o in ragione dei commenti di Donna Prassede, faticava a scacciare dalla testa quel «manigoldo» di Renzo; ugualmente Lida torna spesso all'immagine del primo compagno, David, nonostante gli ammonimenti sulla sua «storia» da parte del legatore Oreste.

¹⁰³ Il racconto *Lida Mantovani*, abbozzato nel 1937, fu rifatto da Bassani nel 1939 per *Una città di pianura* e poi rimaneggiato nel 1948 per essere pubblicato in «Botteghe Oscure», nel 1953 per il volume *Una passeggiata prima di cena*, Nistri Lischi, Pisa; e, fermandoci agli anni Cinquanta, poi per le *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1956.

Da quella finestra, nel trattamento cinematografico, la Lucia dei *Promessi sposi* osserva sollevarsi le foglie in vorticosi mulinelli. Anche la vecchia Maria Mantovani, madre di Lida, non distante, per spirito pragmatico e buon senso, dall'Agnese manzoniana («Oh, gli uomini erano tutti uguali, tutti così!»), quando è costretta nel letto in fin di vita «non staccava gli occhi dalla finestra. Di là dai vetri, attraverso i quali la luce filtrava a stento, scorgeva la neve cadere fitta, a vortice»¹⁰⁴. Prima di lei, nella sala d'ospedale in cui aveva trascorso cinque mesi, in attesa di dare alla luce il figlio, anche Lida Mantovani aveva rivolto lo sguardo all'esterno: «Da una finestra che dava nel giardino della Maternità, i suoi occhi si posavano sulle foglie lustre di una grande magnolia»¹⁰⁵. Poi, dalla sua postazione di sarta – un'equivalente del lavoro con l'aspo di Lucia («cucendo cucendo, ch'era un mestiere quasi nuovo per lei, le veniva ogni poco in mente il suo aspo; e dietro all'aspo, quante cose!»): «Talvolta Lida smetteva di lavorare; i suoi occhi cercavano la finestra, il suo sguardo si perdeva oltre i vetri»¹⁰⁶.

Lida è un esemplare della «cucitrice manzoniana», figura che Bassani enuclea quasi a mo' di paradigma iconografico nella sua recensione al racconto *Il taglio del bosco* di Cassola – non a caso nel 1956. E le foglie di magnolia¹⁰⁷ osservate dai suoi personaggi, da Lida, ma anche da Geo Jozs del racconto *Una lapide in via Mazzini*, sono quelle della poesia *Leggi razziali* contenuta in *Epitaffio*:

La magnolia che sta giusto nel mezzo
del giardino di casa nostra a Ferrara è proprio lei
la stessa che ritorna in pressoché tutti
i miei libri

La piantammo nel '39
pochi mesi dopo la promulgazione
delle leggi razziali con cerimonia
che riuscì a metà solenne e a metà comica

¹⁰⁴ Giorgio Bassani, *Lida Mantovani* in id., *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1956, p. 39.

¹⁰⁵ Ivi, p. 11.

¹⁰⁶ Ivi, p. 17.

¹⁰⁷ In una sua lettera dal carcere, Bassani chiede ai genitori: «Ma la mia magnolia sta bene, vero? Inaffiatela spesso, mi raccomando...» in *Da una prigionia*, in id., *Opere cit.*, p. 956.

tutti quanti abbastanza allegri se Dio
vuole
in barba al noioso ebraismo
metastorico

Costretta fra quattro impervie pareti
piuttosto prossime crebbe
nera luminosa invadente
puntando decisa verso l'imminente
cielo
piena giorno e notte di bigi
passeri di bruni merli
guatati senza riposo giù da pregne
gatte nonché da mia
madre
anche essa spiante indefessa da dietro
il davanzale traboccante ognora
delle sue briciole

Dritta dalla base al vertice come una spada
ormai fuoresce oltre i tetti circostanti ormai può
guardare
la città da ogni parte e l'infinito
spazio verde che la circonda
ma adesso incerta lo so lo
vedo
d'un tratto espansa lassù sulla vetta d'un tratto debole
nel sole
come chi all'improvviso non sa raggiunto
che abbia il termine d'un viaggio lunghissimo
la strada da prendere che cosa
fare

Anche le foglie secche che nel trattamento Lucia osserva sollevarsi vorticosamente sono un'immagine che Bassani vuole caricare di significato metastorico: «presagio di sventure, di guerre, di calamità, che coinvolgono umili e potenti in questa storia, travolgendoli insieme, come le foglie secche, nella loro rapina»: «prepara» – si legge nella nota che accompagna l'ultima sezione – «la poesia patetica e amara del ritorno, dopo tanto tempo e tanto dolore, ai propri monti, al proprio paese: che è il tema fondamentale della Terza Parte».

3. La terza sezione del trattamento: Renzo, il reduce

Torniamo al trattamento. A giustificare il ritorno della narrazione a Renzo, Bassani avrebbe potuto utilizzare la figura retorica del flash-back, sulla quale aveva imperniato la narrazione cinematografica anche de *La provinciale*, sceneggiato insieme a Soldati. Una figura retorica che, come notava bene il critico Claudio Varese, entrambi gli scrittori avevano adoperato nei loro rispettivi racconti *La finestra* e *La passeggiata prima di cena*¹⁰⁸.

In questo caso però a significare il trascorrere del tempo, il passaggio della guerra, della carestia e della peste, l'autore opta per la rapida successione di elementi narrativi:

Il senso del passaggio del tempo potrà essere dato più facilmente, a questo punto, se, a partire dal primo viaggio di Renzo a Milano, si sarà avuto cura di rendere presente e incombente la guerra per mezzo di appropriati episodi.

Alle porte di Milano, per esempio, Renzo può incontrare una prima volta un convoglio di truppe e carriaggi che escono dalla città per recarsi all'assedio di Casale. Durante la sua fuga verso l'Adda, egli può rischiare di cadere nelle mani di un drappello di Lanzichenecchi, o magari aver la tentazione di arruolarsi, ora che la polizia lo perseguita, in una Compagnia di truppe mercenarie bivaccanti da quelle parti. O addirittura può assistere, non visto, ma con grave proprio pericolo, a una scaramuccia fra truppe spagnole e truppe venete, presso il confine, ecc. ecc.

Anche Agnese, nel suo viaggio di ritorno a Olate, o, meglio, durante il tragitto che fa, a piedi, per recarsi a visitare Lucia ospite nella casa di campagna di Donna Prassede, potrebbe imbattersi in soldati in assetto di guerra.

Tutto ciò preparerebbe molto meglio la peste: che è la conseguenza, un anno dopo, della guerra.

Nel peregrinare di Renzo da Bergamo a Olate, da Olate a Milano, si aprono gli squarci di una storia che ha analogie profonde con i lasciti

¹⁰⁸ Claudio Varese, *Aspetti del cinema italiano*, in Aa.Vv., *Cinema, arte e cultura*, Marsilio, Venezia 1963, pp. 165-166.

del conflitto bellico ancora presenti nella memoria dei contemporanei. Fanno da eco le pagine dell'articolo di Anna Banti, datato non casualmente «maggio 1955», ma stampato nel 1956 – quando, in fondo, l'*affaire* manzoniano della Lux Film sembrava sfumato – nel numero monografico della rivista «Paragone» dedicato a Alessandro Manzoni (insieme ai due saggi di Bassani già apparsi alla metà degli anni Quaranta ne «Il Mondo», *Manzoni e Porta e Hemingway e Manzoni*):

Basterà citare, per un esempio, gran parte dei capitoli XXVIII e XXIX, là dove si raccontano gli effetti e gli aspetti della carestia e dell'invasione milanese. La quasi fatale incongruenza delle leggi annonarie nei tempi di crisi, quel lazzaretto (oggi si direbbe “campo di concentramento”) dove i fortuiti mendicanti eran raccolti e poi rinchiusi a forza; infine il talento distruttivo dei lanzichenecchi nei poveri paesi lombardi, trovano nei nostri recentissimi ricordi di guerra e di miseria collettiva dei riscontri e delle conferme sorprendenti. [...] Come sta, dunque che quando leggiamo dei bruciamenti, delle distruzioni, del luridume, ma soprattutto dell'orrendo fetore lasciato dalle soldatesche nelle case dei paesetti lombardi ci par di riconoscere le descrizioni di un ipotetico e sublime “inviato speciale” dei nostri giorni? Il fatto è che il genio meditativo e rappresentativo del Manzoni, nutrito dei documenti più disparati e in fondo, meno precisati, ha letto come nel più esatto dei referti quel che potessero lasciarsi dietro le spalle tanto i lontani lanzichenecchi come i loro tardi successori: cenere, sangue, lordura, riuniti in uno spettacolo che, purtroppo, non cambierà mai...¹⁰⁹

Guglielmo Alberti, nel suo articolo a commento di un volume di Pietro Pancrazi sul *Pinocchio* di Collodi, nel 1948, aveva affermato: «Renzo, filatore di professione, nullatenente di condizione, è l'eroe di tutti i tempi difficili»¹¹⁰. «Anche Renzo Tramaglino ebbe il suo 25

¹⁰⁹ Anna Banti, *Manzoni e noi*, in «Paragone-Letteratura», n. 78, giugno 1956, pp. 24-36.

¹¹⁰ Guglielmo Alberti, *Zio e nipote* (1948) in id., *Fatti personali*, Sansoni, Firenze 1958, p. 368. Si riferisce al volume di Pietro Pancrazi, *Tutto Collodi per i piccoli e per i grandi*, Le Monnier, Firenze 1948.

luglio» rincara il drammaturgo Giorgio Prosperi in un articolo ritrovato nell'archivio di Antonio Baldini, senza data: «e ci arrivò come accadde alla gente che non s'immischia di politica, impreparato, candido ed entusiasta». Su questa analogia Prosperi avrebbe composto con Enzo Curreli un trattamento cinematografico manzoniano. Con buona probabilità in contemporanea a Bassani. Lo farebbero indurre i riferimenti ai film citati, da *Due soldi di speranza* a *Pane amore e fantasia* e la scelta, seppur abbozzata, di coinvolgere Gina Lollobrigida e Vittorio Gasmann nelle rispettive parti di Lucia e dell'Innominato. Allo scoccare dei dieci anni dal 25 aprile del 1945, il cinema (e si pensi al numero monografico sulla resistenza della rivista «Cinema», il 57) è pronto, prima della storiografia ufficiale, a ritornare criticamente sul periodo più bruciante della storia recente. L'invito è a portarla sugli schermi. Questo tenta di fare anche Prosperi, componendo le vicende di Renzo e Lucia in chiave contemporanea: un viaggio dal sud al nord dello stivale in cui i due promessi, due giovani calabresi, vengono separati per il volere di un'autorità fascista; un calvario in cui Lucia dovrà cedere alla violenza del gerarca di turno (l'Innominato) e Renzo dovrà compiere un difficile cammino di crescita tra le ragioni del cuore e il primo incarnarsi – in lui, estraneo alla politica – di una coscienza sociale.

Anche per Giorgio Bassani Renzo costituisce il personaggio cardinale dei *Promessi sposi*, fonte di evoluzione e di confronto con il passato prossimo.

Nei recinti del lazzeretto, «una distesa di morenti, sfigurati dal male», una «bolgia» dantesca di «corpi scheletrici, ripugnanti» porta con sé memoria altra anche e a maggior ragione nel vissuto ebraico di Giorgio Bassani. Renzo ritorna nei luoghi milanesi visti tempo prima, nel subbuglio di quell'artificiale abbondanza di pane. Ha trascorso un anno a Bergamo, presso il cugino Bortolo, sotto il falso nome di Antonio Rivolta. Attraversa ora quelle strade con un nuovo passo: «è un reduce malinconico, un triste, angosciato sopravvissuto» scrive Bassani nel trattamento. S'è ammalato di peste, ma la sua forte complessione fisica gli ha scongiurato la morte. Prima che a Milano, Renzo torna a Olate. Lo accoglie un panorama di rovine, di macerie. Poi, nella città, va di strada in strada alla ricerca del palazzo di Donna Prassede, sino a immergersi a capofitto nei luoghi di morte pur di

trovare Lucia. La sua condizione lo rende compagno di viaggio dei tanti reduci eletti a protagonisti dei film neorealisti. E soprattutto di Geo Jozs, il personaggio del racconto di Bassani pubblicato nel 1952 nella rivista «Botteghe Oscure» e intitolato *Una lapide in via Mazzini*. È questa la storia di un ebreo che rientra a Ferrara dal campo di sterminio: l'unico redivivo dei centottantatre israeliti ferraresi deportati, ricomparso in città «nel fulgore e nel silenzio del meriggio» di un giorno d'agosto del 1945, mentre un operaio è intento a murare, sulla facciata della sinagoga, una lastra che ricorda i nomi delle vittime, incluso il suo. Nessuno lo riconosce, come nessuno, né Gervas(i)o, né l'amico Luigi (già introdotto nelle prime pagine del trattamento, quale accompagnatore di Renzo nel giorno del matrimonio), né quel Don Abbondio «ridotto a larva d'uomo» riconosce il redivivo Tramaglino. «Quando Renzo manifesta il suo proposito di ricongiungersi a Lucia, Don Abbondio ha uno scatto del suo antico, inguaribile egoismo» – scrive Bassani nel trattamento: «Non vi basta quello che avete passato e che avete fatto passare agli altri? borbotta con stizza; e se ne va via adagio adagio, trascinando i piedi nella polvere». Gli fa eco il narratore della storia di Geo Jozs: «Egli era tornato quando più nessuno l'aspettava. Che cosa voleva adesso?»¹¹¹.

Le ultime tre delle cinque storie ferraresi bassaniane hanno come protagonista il ripensamento critico di un superstite: oltre a Geo Jozs, c'è Bruno Lattes che, rientrato dall'America, assiste ai funerali della sua maestra socialista, nel racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, apparso nel numero 52 di «Paragone-Letteratura», nell'aprile del 1954; e c'è Pino Barilari, il farmacista affetto da paralisi che ha assistito dalla finestra di casa all'eccidio di undici innocenti nel racconto *Una notte del '43*, pubblicato nel quaderno XV di «Botteghe Oscure», in quello stesso 1955.

¹¹¹ Giorgio Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, in id., *Cinque storie ferraresi* cit., p. 72.

4. Note su alcune ricadute manzoniane

Leggere Manzoni lascia sempre tracce in chi lo medita.

Quando era stato arrestato, nel 1943, Giorgio Bassani era tornato ai *Promessi sposi*:

La sera mi addormento, in genere verso le nove, e faccio tutto un sonno fino alla sveglia del mattino dopo. Durante il giorno, quando non sono occupato in altro, leggo, leggo molto. Rileggo Dante, Manzoni, qualche altro classico.¹¹²

Le sue lettere dal carcere sono simili alle lettere e ai diari tenuti da numerosi altri intellettuali negli anni della guerra. Da dietro le sbarre, o in esilio per scamparle, Manzoni rappresenta uno dei capisaldi a cui aggrapparsi, da riscoprire, da centellinare: costituisce «il vero libro di ogni tempo di emergenza» secondo Pietro Pancrazi. A Friburgo, Alberti lo recupera e tiene nota minuziosa delle letture critiche che va svolgendo, dal De Sanctis allo Zottoli de *Il sistema di don Abbondio* («nessuno, ci sembra, ha visto più addentro e così giusto in quella specie di miracolo che artisticamente è realizzato nei *Promessi sposi* come lo Zottoli» citava la sua prima stesura del saggio manzoniano che redigerà, anni dopo, per la *Storia della letteratura italiana* a cura di Natalino Sapegno e Emilio Cecchi); da De Lollis (*Manzoni e gli storici francesi*) all'intera pubblicistica di Momigliano; dalle pagine più intimiste di Paolo Bellezza, *Genio e follia di Alessandro Manzoni*, ai dialoghi di Goethe sui *Promessi sposi* raccolti da Eckermann; sino al Manzoni storiografo di Croce e alle pagine di Giovita Scalvini del 1829.

A Regina Coeli, a Roma, Sandro Pertini, Giorgio La Malfa, Giuseppe Saragat, tengono, con Carlo Muscetta (mentre nella cella accanto viene massacrato Leone Ginzburg), un seminario su Don Abbondio e la paura. Anche Mario Alicata, lì recluso, si fa procurare dalla famiglia una copia dei *Promessi sposi*. Li postilla, seppur mentalmente, svolgendo un lavoro progettato da tempo. Egli si dedica contemporaneamente al cinema. Fa parte di quel gruppo di frondisti,

¹¹² Giorgio Bassani, *Da una prigione* in id., *Opere cit.*, p. 952.

composto da De Santis, Visconti, Inghirami, che Bassani avrebbe conosciuto e affiancato sulle sponde del Po, nel ferrarese, durante le riprese di *Ossessione*, il film tratto dal romanzo *Il postino suona sempre due volte* di James Cane, di cui era uno dei pochi a possedere una copia in lingua. È l'innescò in Bassani di un pensiero che si predispone all'arte cinematografica.

Nell'articolo *Verga e il cinema*, del 1947, il ferrarese riconosce in Manzoni l'inventore della «formula perfetta della popolarità»¹¹³.

Con Manzoni, Bassani stabilisce un patto stilistico oltre che affettivo. Nelle sue storie ferraresi l'autore dei *Promessi sposi*, ampiamente citato, agisce come un modello nella messa a punto dell'«increspatura autoironica della voce del narratore»¹¹⁴ che, per sua stessa dichiarazione, «è celato dietro gli schermi tra patetici e ironici della sintassi e della retorica».

Ne *La passeggiata prima di cena*, racconto del 1951, il discorso indiretto libero del narratore bassaniano lascia trapassare una serie di citazioni manzoniane documentate anzitutto da Salvatore Silvano Nigro. «Ma intanto chi era, come si chiamava colui?» scrive il narratore del racconto. E fa rima con il passo in cui Renzo, sorpreso che qualcuno potesse ostacolare il suo matrimonio, chiede a Don Abbondio: «Come si chiamava colui?»; il passo in cui Bassani registra l'avanzamento della frequentazione della protagonista con il medico ebreo, «ci avrebbero pensato loro; a costo che, dopo la rivelazione dei rapporti con “quel tale”, ella fosse costretta dai fratelli e dal padre a non uscire più di casa», dialoga col Manzoni che appella Renzo, il fidanzato di Lucia, «quel tale». Il tentativo di immischiarsi nei pensieri di Gemma Brondi («Resta ora da accennare a quelli che in quel momento potevano essere i pensieri di una ragazza come Gemma Brondi») risente della stessa attitudine manzoniana («Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini»).

Il nome di Manzoni è impiegato dalla critica già dagli esordi narrativi di Bassani, a partire dall'edizione Sansoni del 1953. Gaetano

¹¹³ Giorgio Bassani, *Verga e il cinema*, in «Il popolo quotidiano dell'alta Italia», 28 maggio 1947 e poi in «Mondo Europeo», a. III, n. 9, 1 luglio 1947.

¹¹⁴ L'espressione è di Salvatore Silvano Nigro, *I mancati sposi* in Giorgio Bassani, *I promessi sposi* cit., pp. 19-20.

Trombatore paragona il narratore bassaniano a un Don Abbondio¹¹⁵; Pier Paolo Pasolini sostiene che il realismo di Bassani sia più sull'onda di quello aristocratico manzoniano che di quello verghiano¹¹⁶.

Viceversa, rimarrebbe da stabilire se e come, date le complesse vicende di riscrittura delle storie ferraresi, di cui tutt'oggi stanno emergendo nuovi esemplari pubblicati da Bassani durante il periodo napoletano, il lavoro cinematografico per la Lux Film sui *Promessi sposi* (e probabilmente non solo quello, ma il lavoro di scrittore per il grande schermo in generale) abbia esercitato effettive influenze sulla versione Einaudi del 1956.

Indurrebbero a pensarlo due ordini di fattori. Da una parte, infatti, lo studio delle varianti linguistiche delle diverse stesure dei racconti, compiuto da Enrico Falqui [1956]¹¹⁷, Renato Bertacchini [1960]¹¹⁸ e Ignazio Baldelli [1965]¹¹⁹, ha evidenziato come l'approdo all'edizione del 1956 premiata con lo Strega sia segnato da una tendenza alla sliricizzazione a favore di una maggiore ambizione narrativa e realistica: «tutta una semplificazione nel senso della necessità, dell'economia sostanziale intrinseca al racconto. Aboliti gli aggettivi poetici, elusivi; ridotte le famose parentesi, antichi “varchi ad esser solo con sé”, che il narratore s'era in precedenza largamente concessi, segni comunque ingombranti di un continuo riporto letterario a toni e inflessioni di pseudo-poesia; ripresa e intensificata vivacità del dialogato a interrompere una monodica musica narrativa, tenuta ferma quasi unicamente dagli imperfetti; uso aggiornato del perfetto storico, per risolvere in maniera più rapida, per snodare le vicende, senza troppe indulgenze proustiane e commemoranti...» ha scritto in sintesi Renato Bertacchini¹²⁰.

¹¹⁵ Gaetano Trombatore, *Una storia italiana*, «L'Unità», 20 febbraio 1955.

¹¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Bassani*, in «Paragone Letteratura», a. IV. N. 44, agosto 1953, pp. 83-87.

¹¹⁷ Enrico Falqui, *Novecento letterario*, VI serie, Vallecchi, Firenze 1961, pp. 375-380, già in «Tempo», 14 agosto 1956.

¹¹⁸ Renato Bertacchini, *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Cappelli, Bologna 1960.

¹¹⁹ Ignazio Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei*, Le Monnier, Firenze 1965, già in «Letteratura», n. 60, pp. 53-72. Di Baldelli si veda anche *La riscrittura totale di un'opera: da «Le cinque storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in «Lettere italiane», n. 2, aprile-giugno 1974, pp. 180-197.

¹²⁰ Renato Bertacchini, *Figure e problemi di narrativa contemporanea* cit. p. 320.

L'aspetto non è irrilevante. E ben lo notava Pasolini, che aveva assistito a questo simbolico passaggio e lo aveva caldeggiato: il passaggio emblematico, cioè, dalla effe puntata (F.) delle precedenti versioni alla piena nominazione di Ferrara, scelta maturata a ridosso della pubblicazione Einaudi dei racconti. «Nel trascurabile dettaglio della sostituzione di “F.” con “Ferrara” comincia la storia di Bassani scrittore» afferma Pasolini: «Prima era la preistoria di un uomo che non poteva, oggettivamente guardare in faccia la realtà, perché perseguitato, escluso, considerato indegno di vivere; e di un letterato che istituzionalizzava tale stato d'impotenza attraverso l'adozione dei canoni ermetici con la loro oscurità e il loro universalismo. Bassani è diventato poi un curioso scrittore realistico»¹²¹. Da *Lida Mantovani*, alcune varianti esemplificative tra le redazioni del 1948, del 1953 e del 1956:

1948	1953	1956
Ogni cartaccia sporca, che allontanata il giorno col piede destava un covo immondo di mosche, appariva allora candida come di perla, sullo smalto dell'erba alta e curva.	Perfino le cartacce sporche, che allontanate di giorno col piede destavano covi immondi di mosche, la notte, sparse qua e là nell'erba brillavano intensamente.	Perfino le cartacce sporche che a scostarle di giorno col piede rivelavano covi immondi di mosche, la notte, sparse qua e là nell'erba, brillavano intensamente.
L'altro letto di fianco a quello dove Debora e il bambino già dormivano vicini, rimaneva a lungo intatto fino a notte alta, la fiamma sopra il tavolo sibilava biforcuta versando attorno una bianca luce vacillante	Ma l'altro letto, di fianco a quello dove Debora e il bambino già dormivano (la lampada a carburo posta nel centro del tavolo spandeva attorno una bianca luce vacillante), spesso rimaneva intatto fino a notte inoltrata	Ma l'altro letto, di fianco a quello dove essa e il bambino già dormivano (la lampada a carburo posta al centro del tavolo ancora da sparecchiare spandeva attorno la sua luce azzurognola) spesso rimaneva intatto fino a notte inoltrata.
	Però, prima d'andarsene, sarebbe passato da una delle vicine, da certa Bedini, che già gli si era offerta, per chiederle di venire.	In primo luogo, però, sarebbe passato da una delle vicine, la signora Bedini. Dato che era stata lei, poco prima, a mettersi spontaneamente a disposizione, le avrebbe chiesto senz'altro di venire.

¹²¹ Pier Paolo Pasolini, *La storia di Bassani scrittore cominciò con un dubbio: F. o Ferrara?*, in «Tempo», 8 febbraio 1974, p. 71 poi in *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979, pp. 262-266.

1948	1953	1956
Una vecchia arrostita le castagne badando a soffiare col fiato in un suo fornello davanti alla porta del cinema.	Davanti alla porta del cinema una vecchietta soffiando in un suo fornello, badava a arrostitire le castagne sulla bragia.	Davanti all'ingresso del Diana non mancava mai una vecchietta con lo scialle nero, i mezzi guanti di lana e il sottanone grigio, che arrostitiva le castagne soffiando sui carboni di un suo fornello.

Se si espande il raggio del confronto delle varianti alle successive riscritture dei racconti per *Il romanzo di Ferrara* (1960, poi 1973 e infine 1980), si assiste ad un ordine di fattori sconcertante: le conquiste in tono realistico dell'edizione del 1956 vengono di nuovo messe in discussione per essere abbandonate. Quasi a dire che fossero contestuali a quel periodo, a quelle circostanze, a quelle temporanee influenze. Presto l'aderenza realistica si opacizza e si compromette con un ritorno ad una maggiore letterarietà, a partire dal ripristino dell'apocope della e finale degli infiniti e della sillaba finale della terza persona plurale nel perfetto e nel presente, soppresse invece sistematicamente nell'edizione Einaudi. Si guardi sempre a *Lida Mantovani*:

1956	1973
E qui taceva, pago di quell'immagine di felicità che aveva suscitato davanti agli occhi di Lida. Era una felicità già vista, già portata di mano, da cui li separava uno spazio di tempo sempre minore. A maggio, al più tardi, si sarebbero sposati. (p. 50)	E a questo punto, non trovando più le parole (la felicità dalla quale erano attesi, una felicità già in vista, già a portata di mano, poiché a maggio, al più tardi, loro due si sarebbero sposati, quella no - lasciava intendere - , non era descrivibile...), a questo punto, come soverchiato, taceva (p. 61)
Appena arrivato, Oreste si toglieva immediatamente il pastrano fradicio. Perché scolasse, lo attaccava là, ad un chiodo che sporgeva dalla porta d'ingresso (p. 37)	Per prima cosa, non appena entrato (entrava senza suonare: era stata Lida, da tempo, a fornirgli d'una chiave), Oreste Benetti si sbarazzava del pastrano fradicio, attaccando a un chiodo sporgente dalla porta d'ingresso (p. 41).

1956	1973
<p>A quell'epoca David progettava di laurearsi al più presto. Si era riconciliato con la famiglia: per potersene staccare più tardi, diceva, a migliori condizioni. Per questo, non per altro - e lui ci si adattava per il bene comune - bisognava che loro due tornassero a "fare un po' di attenzione", evitando, come in principio, di farsi vedere assieme. Era necessario, anche lei doveva capirlo (...)</p> <p>Perché c'era stato un periodo di tempo anteriore a quello - nell'estate dell'anno precedente-, un periodo di tempo nel quale David non temeva affatto di mostrarsi in giro con lei. Allora, a quell'epoca davvero favolosa, davvero incredibile, sembrava proprio che egli volesse troncarla con tutto e con tutti. Studi, amici, famiglia: egli doveva finirli una buona volta con la vita noiosa e ipocrita che aveva vissuto fino a quel momento! La portava nei migliori cinema, si sedevano di pieno giorno nei caffè del centro (p. 30)</p>	<p>Siccome aveva fatto pace con la famiglia (per poter staccarsene più tardi - diceva - , a migliori condizioni: ma laurearsi, intanto, bisognava pure che si laureasse!), a questo punto valeva la pena che loro due badassero "a fare un po' d'attenzione", evitando, se non altro di mostrarsi in giro assieme. Era indispensabile - ripeteva di continuo, magari anche adesso-. Data la situazione, lei stessa doveva convincersi che certi sbandieramenti (e con questo, era chiaro, si riferiva ai primissimi tempi, quando la sera, la portava come per sfida addirittura al Salvini, quando andava a sedersi di pieno giorno nei caffè principali, quello della Borsa compreso, quando proclamava che lui, della vita noiosa e ipocrita che aveva condotto fino allora, università, amici, famiglia, ne aveva più che abbastanza...), su certi sbandieramenti, oramai, occorre assolutamente farsi una croce (pp. 31-32)</p>

Questo fenomeno potrebbe confermare la tesi che avanziamo, vale a dire che nelle *Cinque storie ferraresi* del 1956 agisca la tecnica scrittorica cinematografica proprio in coincidenza del picco del suo lavoro a servizio del grande schermo.

Bassani è consapevole di questo passaggio. Nel risvolto di copertina si legge che l'intenzione delle «modificazioni, volte soprattutto a ridurre il "troppo detto" giovanile e ad aggiungere invece dettagli essenziali» si accompagna a quella della «soppressione dell'io-narrante, reticente e contraddittorio». Quell'io narrante indubbiamente molto manzoniano, dunque, e poco cinematografico.

L'influenza che la scrittura per il cinema esercita nella conquista graduale di uno stile più realistico è suffragata poi da una dichiarazione di Bassani apparsa nella rivista «Cinema», nell'aprile del 1956, in occasione della proiezione de *La donna del fiume* di Soldati. Certo non clemente con la scrittura librettistica del cinematografico, egli però confessa:

Devo dire tuttavia che questo lavoro così facile a disprezzarsi mi è stato invece molto utile, anche come scrittore: mi ha insegnato a irrobustire la struttura del racconto, ad adoperarmi perché il racconto “funzioni”. Credo che il mio ultimo lavoro letterario – un volume di cinque racconti – mostrerà quanto il lavoro di sceneggiatore abbia giovato al mestiere di narratore.¹²²

Sull'influenza che questo lavoro a servizio del cinema avrà sull'architettura in movimento delle storie ferraresi, Guido Fink formulerà una perspicace intuizione nel suo contributo *Una lastra invisibile. Bassani e il cinema*¹²³ del 1988. Fink sarà il solo, molto prima del ritrovamento del dattiloscritto bassaniano dei *Promessi sposi*, nel 2001, a dar credito alla piccola nota di accompagnamento del saggio *Manzoni e il cinema*, seppur attribuendola, in mancanza di altri dati in merito, «a quel progetto di quattro ore, da dividersi in due parti, *Il pane* e *La peste*, di cui si erano interessati negli anni Cinquanta sia Visconti sia Lattuada»¹²⁴ (progetto di cui scarseggia ogni tipo di notizia).

Nel 2010, Federica Villa ha scritto un intero libro sulla scrittura per il grande schermo di Giorgio Bassani, *Il cinema che serve*¹²⁵. L'autrice recupera le varie sceneggiature a cui ha collaborato Bassani e ne trae conclusioni sulla sua “scrittura cinematografica”, sulla scia di quella suggestiva dichiarazione relativa all'impiego della tecnica cinematografica della carrellata per l'incipit del racconto *La passeggiata prima di cena*. L'operazione condotta dalla Villa, ammirevole in termini di ricognizione dei documenti, non può che essere, tuttavia, a mio giudizio, scivolosa e controversa. Tutte quelle sceneggiature analizzate dall'autrice, a differenza del trattamento dei *Promessi sposi*, nascono come scritture collegiali, composte a più mani. Non bastasse: attribuire alla scrittura di un autore le tecniche

¹²² Riccardo Redi (a cura di), *Scrittori e crisi del cinema*, in «Cinema», n. 164, 16 aprile 1956.

¹²³ Guido Fink, *Una lastra invisibile. Bassani e il cinema*, in Antonio Gagliardi (a cura di), *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, Nis, Roma 1988, pp. 51-60.

¹²⁴ Ivi, p. 57.

¹²⁵ Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Edizioni Kaplan, Torino 2010. Della stessa autrice si veda anche “*Il cinema è quasi sempre una cosa che serve*”. *La matericità del cinema nell'opera di Giorgio Bassani*, in Giulia Carluccio-Federica Villa (a cura di), *Il corpo del film*, Carocci, Roma 2006, pp. 13-35.

cinematografiche, rimane a mio dire giustificabile quanto considerare il Manzoni dell'incipit *Quel ramo del lago di Como* come il precursore mirabolante della panoramica cinematografica.

È un altro l'ordine di riflessioni che merita svolgere. Consiste cioè nel disporsi nello scorcio tra il 1953, anno in cui esce la prima raccolta per Nistri-Lischi *La passeggiata prima di cena*, e il 1956 per comprendere e verificare come la consuetudine con il cinema, con la sua grammatica normativa fondata sulla visione, possa aver innescato e/o contribuito ad innescare quella esternazione dal proprio sé alle cose esterne da sé di cui lo stesso Bassani ha riferito in anni posteriori:

Debbo dire che il lavoro subalterno dello sceneggiatore non è stato senza utilità, per la mia letteratura. Erano gli anni intorno al Cinquanta. Come scrittore, a quell'epoca mi trovavo ancora involto nella presunzione giovanile, di origine forse ermetica, dell'ineffabilità. Scrivendo, non mi impegnavo, solitamente a "tirar fuori" tutto quello che avevo dentro, convinto come ero che ciò che avevo, o credevo di avere, dentro, non poteva, e quindi non doveva, essere tirato fuori. Scrivere, significava fornire dei lampi, dei barlumi, dei segni fulminei, magari anche imprecisi, traendoli dal ribollente e indifferenziato magma interiore. Orbene, fu proprio il lavoro cinematografico, e soprattutto la vicinanza e lo sprone di un amico carissimo (parlo di Mario Soldati) [...] a indurmi a uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina.¹²⁶

Mario Soldati aveva incoraggiato Bassani a portare a termine *La passeggiata prima di cena*. Letto l'incipit, per lui il racconto era già pronto. Bastava solo lasciarlo dipanarsi. Allo stesso tempo Soldati stimola Bassani alla scrittura per il cinema. Contemporaneamente al trattamento manzoniano per la Lux Film, Bassani lavora per l'amico alla sceneggiatura de *La donna del fiume*. E anche lì, Manzoni non è un estraneo. La prova è raccolta nello scartafaccio scritto a quattro mani con Pier Paolo Pasolini, oggi emerso nel fondo del poeta friulano conservato nell'archivio Bonsanti presso il Gabinetto Vieusseux a

¹²⁶ Giorgio Bassani, *Intervento sul tema: Cinema e Letteratura* in id., *Opere cit.*, pp. 1145-1146.

Firenze. Si tratta di un documento dattiloscritto ben lontano dalla sceneggiatura approvata nella sua versione definitiva grazie agli interventi stratificati di Alberto Moravia, Basilio Franchina, Ennio Flaiano, Antonio Altoviti e Florestano Vancini: uno stadio intermedio nel quale il *plot* si incardinava nientemeno che attorno al palinsesto manzoniano¹²⁷.

La protagonista delle pagine di Bassani e Pasolini è diversa dalla futura Nives del film interpretata da Sophia Loren. In quella loro prima narrazione si chiama Francesca e lavora alla marinatura delle anguille nel ferrarese. La prima scena la ritrae insieme alla compagne di lavoro: «Tra tutte le ragazze, assai libere e assai poco di chiesa, essa è l'unica che non è mai stata con un uomo; che è vergine; e che della sua verginità è accanitamente spavalda e fiera». A rimarcare l'impostazione che ha intuitivi riferimenti manzoniani compare il personaggio di Pietro Avanzini. In un appunto dattiloscritto, e in seguito cancellato a mano, si specifica che egli è il tipico «Don Giovanni», il gallo nel pollaio. Le ragazze sono all'uscita dal lavoro e Pietro, che si dedica al contrabbando, si offre d'accompagnarle a casa tutte con il suo rimorchio. Francesca si rifiuta. Qualcun altro la sta aspettando.

«All'uscita ad aspettarla c'è Renzo». L'omonimia è sostenuta anche dalla provenienza: Milano. Renzo Invernizzi è un piccolo borghese che di mestiere fa l'autista. Da due anni, ciclicamente, si reca a Comacchio per lavoro. Ha conosciuto Francesca e l'accompagna spesso a casa. La casa di Francesca è l'ultima casupola del paese – come quella di Lucia e Agnese – addosso all'argine del Po. Quello dei due giovani non è tuttavia un destino d'amore. Alla proposta di fidanzamento che le rivolge Renzo, Francesca rifiuta sdegnosa. Il giorno dopo, Pietro la fa sua usandole violenza. Presa dalla disperazione, la donna accetta di lasciare il paese in compagnia di Renzo e di iniziare una nuova vita a Milano.

«Comincia così, come per miracolo, la vita di Francesca a Milano, con Renzo. Il lungo viaggio silenzioso, la pianura lombarda, l'apparire della città, lontana, verso sera, con milioni di luci accese, la casa di Renzo, in periferia, con sua sorella, la simpatica, gentile Maria».

¹²⁷ La documentazione finale del film è conservata nel fondo Ministero Turismo e Spettacolo, presso l'Archivio Centrale di Stato. Fascicolo 2020.

Piccoli borghesi, lui autista, lei operaia in una fabbrica di caramelle, i due prendono finalmente la decisione di sposarsi durante una passeggiata sui bastioni di Milano (scenario caro a Bassani e al suo Bruno Lattes, protagonista del racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*). Ma il loro matrimonio non s'ha da fare. Francesca si scopre incinta di Pietro. Decide di ritornare a Comacchio, di riavvicinarsi a quell'uomo, di partorire il figlio. Come il protagonista manzoniano che non si rassegna all'idea di aver perso la sua Lucia, così il Renzo di Bassani e Pasolini lascia Milano per tornare a Comacchio in cerca di Francesca:

Fu una impresa disperata. Man mano che s'inoltrava in quella zona, il viaggiarci pareva sempre più impossibile: e fu infatti per Renzo una vera avventura. Canneti e valli, da non finire. Qua e là, lungo il viottolo, qualche capanna di canne senza anima viva.

Renzo arrivò al "villaggio di canne": era già la sera della domenica, la popolazione dei braccianti, intorno ai fuochi della cena, era alla fine della giornata di festa. Renzo aveva il cuore in gola, chiedendo di Francesca, cercandola.

La descrizione ricorda la ricerca nel lazzaretto dei *Promessi sposi*. Ma questa volta non è a lieto fine. Il milanese denuncia il rivale; Francesca lo accusa di essere una spia e si sacrifica alla causa del contrabbandiere.

Il progetto dimostra in modo suggestivo come l'immaginario manzoniano faccia parte del repertorio di Bassani. Manzoni è una figura imprescindibile per Bassani in quella metà degli anni Cinquanta. Lo emblemizza il racconto *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, apparso per la prima volta nella rivista «Paragone-Letteratura» nell'aprile del 1954 e in seguito pubblicato nel 1955 per le edizioni Nistri-Lischi di Pisa e poi da Einaudi nel 1956. Le varianti tra le varie edizioni, così a ridosso l'una sull'altra, non sono numerose. A parte una, evidente. Ossia un paio di righe che prima non c'erano e che poi Bassani inserisce nel 1956. Tra le letture del ciabattino Cesare Rovigatti compaiono a sorpresa i *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Seppur disdegnati per il «troppo odor di sacristia». Evidentemente anche Rovigatti, come Bassani, è del partito scalviniano...

«Paragone- Letteratura» 1955	Einaudi 1956
<p>Gli piaceva Victor Hugo? Che libro insuperabile, Il Novantatre! In Italia soltanto il Guerrazzi, col suo Assedio a Firenze, aveva fatto qualcosa di simile, nell'ottocento. Tra i poeti, soltanto il Carducci del Canto dell'amore e, di rado, lo Stecchetti, lo riconciliavano con la letteratura italiana che gli pareva tutta, eccetto Dante, di scarsissimo interesse</p>	<p>Piaceva a Bruno Victor Hugo? - domandava. Che libro insuperabile, Il Novantatre! E I miserabili! E L'uomo che ride? E I lavoratori del mare? Nell'Italia dell'Ottocento, sebbene su un piano molto inferiore, soltanto Francesco Domenico Guerrazzi aveva fatto qualcosa di simile come romanzi. E tuttavia nell'insieme che disastro, la letteratura italiana, a volerla considerare dal punto di vista del proletario, tenendo conto del grado di istruzione a cui il proletario può aspirare in Italia! Tra i poeti, a guardar bene, non restava che Dante, "il più gran poeta del mondo". Quelli che erano venuti dopo, invece che per il popolo avevano scritto per i signori. Il Petrarca, l'Ariosto, il Tasso, l'Alfieri, eh sì, anche l'Alfieri, il Foscolo: roba per una élite. Quanto ai <i>Promessi Sposi</i>, troppo odore di sacristia, troppa reazione.</p>

Capitolo VIII

A differenza del precedente film di Mario Camerini, Giorgio Bassani non interrompe la rappresentazione del racconto sullo scroscio d'acqua purificatrice – le mani degli attori rivolte al cielo, gli occhi devoti e luccicanti. Evoca quel momento, ma aggiunge un epilogo. In due pagine Bassani asciuga il «sugo» della storia facendolo pronunciare ai due protagonisti non più a Bergamo, come avveniva nel romanzo, ma a Olate, il giorno stesso del matrimonio, mentre gli sposi si avviano, ai primi rintocchi delle campane, verso la chiesa dove Don Abbondio li attende.

Il 23 giugno 1955, stando a una ricevuta conservata tra le carte di Bassani, il trattamento è portato in copisteria e dattiloscritto dietro dettatura. Trascorsa l'estate, Guido Maggiorino Gatti sottopone il documento a una squadra di lettori illustri. Gatti chiede di comunicare per tempo suggerimenti e proposte. Di Guglielmo Alberti non è conservato il responso, e tuttavia nel suo archivio a Biella rimane il dattiloscritto di Bassani. Lo stesso trattamento si trova in copia – con numerazione delle pagine variata ma in modo non significativo – nel fondo Alberto Moravia, a Roma. Un altro esemplare – stando alle ricerche condotte fino ad oggi – è custodito nell'archivio Luchino Visconti, presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma. Insieme ad esso sono raccolti anche i commenti dattiloscritti di altri letterati: Antonio Baldini, Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Alberto Moravia e Archibald Colquhoun.

Esistono tanti *promessi sposi* dunque (e altrettanti possibili trattamenti) quanti sono i loro lettori. Di fronte alla proposta di Bassani, Bacchelli si dice offeso e frainteso, Baldini chiede più autonomia rispetto al romanzo, Moravia invoca più peste, Cecchi più aderenza al dettato manzoniano. Ognuno di loro, messo sotto esame, avrebbe dato vita a prove diverse, a seconda del personale rapporto con il classico della letteratura e in base alla sensibilità maturata nei confronti del linguaggio cinematografico.

I singoli protagonisti operano in modo autonomo. Tengono i contatti esclusivamente con Gatti, non tra loro, nonostante vari siano i

reciproci scambi epistolari per collaborazioni su riviste, articoli, recensioni letterarie.

1. Baldini o della licenza d'autore

Nel 1923, quando ancora si firmava «Il tarlo» sulle pagine de «La Tribuna», prendendo spunto da un testo di Aldo Valori, Emilio Cecchi aveva provato a «immaginare il vario trattamento che la storia di Renzo e Lucia avrebbe ricevuto per parte di alcuni [...] scrittori» a lui contemporanei. Ne erano uscite spassose e immaginarie versioni di Panzini, Papini, Giuliotti e persino un'ipotetica riscrittura del compagno di «Ronda» Antonio Baldini:

Ma l'originalità di Antonio Baldini si avrebbe agio di riconoscerla alle primissime battute. I bravi fanno la posta a Don Abbondio, appoggiandosi disinvoltamente a randelli di cioccolata. Uno, per precauzione, carica l'archibugio. Ma è una carica di buon augurio: carica a confetti.

Il romanzo meglio potrebbe dirsi una graziosissima pantomima; una specie di moscacieca, di balletto campestre. Tenendosi a due mani la sottana rossa, il Cardinale affabilmente balla con Agnese. Lucia balla con Don Rodrigo. Renzo, sotto a un albero, sciacqua i bicchieri in un catino nuovo; e tutti, ogni tanto, vanno a bere un gocchetto.

A un certo punto si decide di passare all'ultima parte del programma, rimettendo ad altra occasione quella formalità della peste. Montano in una gran diligenza; e il Griso avanti di volata, in bicicletta, a ordinare: "Per venticinque: paga l'Innominato!"

Ai lati della strada i ragazzi tirano i berretti in aria; e i bravi, seduti a cassetta buttano a manciate soldoni e caramelle. La comitiva passa a galoppo sotto leggeri archi di trionfo che, illuminati da lampioncini di carta, portano scritto su grandi trasparenti: "Evviva gli sposi! Carciofi alla giudia! Tutti dal pastellaro!"

Annotta.¹²⁸

¹²⁸ Emilio Cecchi [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, «Tribuna», 2 febbraio 1923, poi con il titolo *Il centenario dei Promessi sposi* in id., *L'osteria del cattivo tempo*, Edizioni

Nel suo commento a Bassani, Antonio Baldini è a tutti gli effetti colui che rivendica una maggiore distanza dal romanzo di Manzoni, che possa così giustificare una nuova edizione cinematografica dei *Promessi sposi* diversa da quella del 1940 e adatta alle piazze internazionali.

Baldini chiama in causa precedenti melodrammatici liberamente ispirati al romanzo per legittimare qualche licenza dall'intreccio originale, senza cadere però negli eccessi parodici che Guido da Verona aveva sfoggiato negli anni Venti. Serve audacia, dunque, e accortezza. Un delicato equilibrio che gli fa proporre di smagrire le figure del Cardinale e di Fra Cristoforo, non strutturali nell'economia scenica, ma mal tollerare, per esempio, la sparrocchiatura complessiva operata dal ferrarese sul romanzo. D'altra parte, in un proprio intervento di alcuni anni prima, al quale stava rimettendo mano in occasione della imminente stampa di *Quel caro magon di Lucia. Microscopie manzoniane* (Riccardo Ricciardi 1956), Baldini aveva fantasticato sull'estrema bonarietà di Alessandro Manzoni nei panni surreali di aiuto-regista. Don Lisander si sarebbe prodigiosamente sottomesso a tutto. Questa volta, tuttavia, lo scrittore ammonisce: «Consiglio sceneggiatori e registi a tenere anche conto del severo giudizio che potrebbe far di loro l'ombra di Alessandro Manzoni».

Secondo Baldini, in particolare, rendere il film adatto al pubblico popolare implica sdoganare la vicenda dal suo affresco storiografico per tenerla stretta «al fatto centrale del matrimonio contrastato e della forzata avventurosa separazione dei due giovani». L'autore sembra calpestare le orme lasciate prima di lui da Goethe in persona che al Manzoni, da lui stimato, non aveva perdonato l'arida rappresentazione da cronista da cui aveva partorito eccedenti «escrescenze»¹²⁹. Come procedere allora? Per esempio chiudendo la pellicola prima che entrino in gioco i cataclismi della guerra e della peste («a costo di dare questa volta un dispiacere a Moravia che nel suo primo schema di progetto proponeva – bontà sua – un po' più di peste», precisava Baldini

Corbaccio, Milano 1927, pp. 63-67. Ora completo in id., *I tarli*, a cura di Silvia Betocchi, Fazi Editore, Roma 1999, pp. 115-119.

¹²⁹ Da Johann Peter Eckermann, *Colloqui col Goethe* (1827), traduzione di E. Donadoni, in Piero Fossi, *La Lucia del Manzoni e altre note critiche*, Sansoni, Firenze 1937.

rivelando una rete di reciproche letture tra autori che non ci è dato purtroppo di ripercorrere nella loro interezza): magari sui fischi che accompagnano la fuga ingloriosa di Don Rodrigo nel *Fermo e Lucia*. Un finale, quest'ultimo, che avrebbe valso il prezzo del biglietto al pubblico domenicale dei cinematografi: «mi dispiace per la peste» – aggiunge tra parentesi Baldini – «ma quando vedo che il Bassani pensava di farci vedere in funzione il Consiglio di Sanità in seduta solenne, oh, dico, dove si va a finire? Sappiamo bene che il lettore comune e impaziente del romanzo ha sempre volentieri saltato a piè pari le pagine delle “grida” e della carestia: figurarsi un pubblico cinematografico!».

L'episodio dei fischi tratto dal *Fermo e Lucia* è peraltro caro a Baldini, che lo cita in merito a Don Rodrigo in un saggio del 1929, *Il gioco dei se*, riproposto anche nella raccolta manzoniana del 1956:

Nel corso del racconto è detto e risaputo che si tratta di un famoso Don Giovanni, ma è un fatto che con donne non lo si vede mai; d'un gran libertino, ma in seicento pagine non gli si sente mai fare una risata di gusto; d'uno straviziatore, ma non ci è mai dato sorprenderlo col dado e col bicchiere in mano; d'un gran prepotente, ma intanto non gliene va mai bene una; d'un terribile prevaricatore, ma intanto il solo “mormoracchiare della gente” gli dà intollerabile fastidio, il predicazzo di Fra Cristoforo basta a turbargli i sonni, e appena sa che s'avvicina il Cardinale se la squaglia all'inglese dalla sua terra per non farvi più ritorno. (In *Fermo e Lucia*, che ci dà l'originaria stesura dei *Promessi sposi*, urli e fischi di popolo inseguono lungamente la carrozza del fuggiasco). È un povero bietolone iettato, Don Rodrigo...¹³⁰

Il breve rendiconto sul trattamento di Bassani stabilisce dunque rapporti con le scritture manzoniane precedenti di Baldini: già nello scritto del 1923 *Finale dei Promessi sposi* contenuto nella raccolta *Cattedra d'occasione*¹³¹, lo scrittore ipotizzava una simile conclusione. L'indole schietta e pragmatica del Baldini lettore per il cinema, non sta

¹³⁰ Antonio Baldini, *Il giuoco dei “se”*, [1929] in id., *Quel caro magon di Lucia*, cit.

¹³¹ Antonio Baldini, *Cattedra d'occasione*, La Nuova Italia, Firenze 1941, pp. 127-133.

a significare indifferenza a Alessandro Manzoni. Tutt'altro. La sua è consapevolezza del significato di traduzione popolare.

«Si richiede, nientemeno, a evitare una troppo continua stonature» – dichiara l'autore tirando le conclusioni – «di “riscrivere” i *Promessi sposi*. Non di tradurre, ma di tradire con una straordinaria accortezza, una delle parti più insigni delle prose del mondo». Gli rispondeva Emilio Cecchi, di tutt'altra opinione: «Il libro del Manzoni è d'una ispirazione troppo alta, meditata ed austera per correre il rischio di apparire fatui e presuntuosi dandone una interpretazione eccessivamente libera e confidenziale».

Baldini guarda e difende il film di Camerini, ne apprezza gli attori. Non senza qualche interesse. Alla sceneggiatura aveva lavorato un giovane Gabriele Baldini, suo figlio, che a cavallo della sua bicicletta portava le battute stilate in giornata fino a casa di Emilio Cecchi, addetto alla loro rigida supervisione.

2. Cecchi e Bacchelli o dei ripensamenti

Dati questi presupposti, Baldini è l'unico tra i letterati coinvolti a difendere palesemente l'incipit sperimentale di Bassani. Emilio Cecchi, al contrario, trova che l'uscita dalla filanda, «quasi come al segnale di una sirena in un opificio moderno» sia inverosimile e riduca l'intreccio ad un piano cronachistico. «Nel “progetto Bassani”, si notano numerose alterazioni ed aggiunte al dilavato autografo dei *Promessi sposi*. E di parecchie fra esse» – scrive Cecchi – «può mettersi in dubbio la opportunità e la validità». Tra gli esempi: il non calibrato rapporto con la reticenza manzoniana che vede omesso il senso di solitudine negli episodi della passeggiata di Don Abbondio o della fuga di Renzo verso l'Adda; la spudoratezza della scena di Gertrude e Egidio seduti in un sottoscala «sull'affaticato lettuccio dei loro amori» che dà origine a personaggi di «ruffianeria spicciola», privi della loro statura shakespeariana.

Quando redige le sue note, Cecchi può contare non solo sulla salda sensibilità manzoniana che ha esercitato a partire dagli anni della «Ronda», ma soprattutto su una formazione cinematografica che né Baldini né Bacchelli, suoi coetanei, possiedono. Gli appartiene infatti

l'occhio del produttore, del direttore artistico. Nelle sue valutazioni, egli è in grado di prevedere in anticipo i costi di una scena e interrogarsi sulla partecipazione degli spettatori. Il rischio, nel caso di un kolossal sui *Promessi sposi*, è a suo dire di disorientarli a suon di scene minori (come quella tra il Conte zio e Attilio) e di indizi di guerra che arrivano «fra capo e collo», senza avere un valore informativo determinante. Cecchi trova preferibile un procedimento «più animoso e distaccato», «una narrazione meno analitica e per grandi quadri» che faccia ricorso alla voce di uno speaker per ritornare alla pagina e restituire ai personaggi umili lo spessore che altrimenti non viene loro riconosciuto.

Lo scrittore sembrerebbe però dimenticare il pubblico straniero per il quale il film è concepito: si appella al proverbiale, agli episodi a memoria, ai luoghi diventati ormai comuni e stampati in maniera indelebile nei lettori italiani. Ne è invece consapevole Baldini, il quale, proprio in virtù delle piazze straniere a cui il film deve rivolgersi, mette in luce un indubbio vantaggio: «quello di poter operare sulle immaginazioni a caso vergini, libero dal fastidio di dover rispondere, scena per scena, alle obiezioni degli informati che si affrettino a precisare: questo episodio è alterato, questo personaggio non deve entrare in quel momento, e così via».

Se Baldini invita a sbarazzarsi della parola manzoniana, troppo «rallentata» in bocca agli attori (soprattutto in bocca al Cardinale Borromeo) e Cecchi implora la voce over di un narratore, Riccardo Bacchelli non transige invece su alcun fronte. Gli spiragli d'apertura dimostrati alla prima consultazione cinematografica erano evidentemente un abbaglio. Da una parte Bacchelli dichiara che «ogni semplificazione e modifica intesa a rendere il racconto più legato, più filato, più naturale, più umano, più ragionevole, offende la poesia dei *Promessi sposi*». Dall'altra aggiunge che «didascalie e dialoghi devono essere desunti e ricavati dal testo manzoniano» senza mutare né aggiungere una sola parola, e che nella scelta dei particolari narrativi e drammatici delle storie e delle scene composte da Bassani, non sono riprodotti né rispettati il testo, e lo stile, la lingua, l'economia, l'ordine. Di fronte a questi *Promessi sposi* sparocchianti, Bacchelli ritorna ostinato sui suoi passi. Laddove, nel primo suo commento, aveva invitato a contenere le digressioni, ora difende

l'episodico, il minimale. E si fa addirittura rinunciatario: «Se ciò non fosse possibile all'atto pratico, meglio rinunciare». Gli fa eco la rigidità con cui aveva gridato allo scempio di fronte alla sceneggiatura del film di Mario Camerini: «Sono stato esplicito e forse crudele» aveva scritto a Guido Maggiorino Gatti in una nota inedita in cui arrossiva rispetto al giudizio maturato su quel primo film.

Di nuovo, nel 1955, Bacchelli stigmatizza la sua visione del romanzo come storia del disegno della Provvidenza. Lo rimarcherà in un commento per il «Corriere della Sera» del 27 dicembre 1956, *Natale con Alessandro Manzoni*, un articolo che fa “sistema” con i dattiloscritti redatti per la Lux Film: «[...] il romanzo è l'epico racconto di una vicenda in cui si afferma e si attua, contro ed oltre ogni grandezza e miseria e potenza e debolezza e saggezza e follia del mondo e dell'uomo, la Provvidenza, senza che il poeta ardisca né pensi di svelarne e neppure adombrarne il disegno»¹³².

3. Moravia o del disfacimento

Bacchelli difende la Provvidenza e la poesia delle parti storiografiche, Cecchi promuove una realizzazione del film non fondata sul «realismo trito» e rispettosa della vivezza dei protagonisti manzoniani. Antitetica e fuori dal coro è la posizione di Alberto Moravia. Un piglio didascalico e polemico connota il suo intervento. Moravia loda il carattere minuzioso e realistico della riduzione di Bassani, ma accalora una maggiore definizione dello sfondo storico per evitare un film in costume alla maniera dei romanzi di Walter Scott.

Moravia non è nuovo al cinema: le sue esperienze legate al grande schermo risalgono alla fine degli anni Trenta con le prime sceneggiature, dapprincipio non accreditate e poi, via via, arricchite di nuovi contributi (da *Il cielo sulla palude* di Augusto Genina, nel 1949, a *La lupa* di Alberto Lattuada, fino ai numerosissimi film tratti dai suoi romanzi per i quali ebbe sempre voce in capitolo), nonché dalle

¹³² Riccardo Bacchelli, *Natale con Alessandro Manzoni*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 1956, ora in id., *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Mondadori, Milano 1960.

centinaia di articoli redatti come recensore cinematografico prima per «L'Epoca» e poi per «L'Espresso»¹³³.

Nel commento che redige per la Lux Film, il cinema rimane però in lontananza. E lo stesso accade al dattiloscritto di Bassani; esso pare infatti solo la partenza per una pagina di critica manzoniana che rappresenta, nella produzione di Moravia, un ponte tra l'articolo del Quaderno verde, apparso nel «Corriere della Sera» nell'ottobre del 1952 (dove, sulla scorta di Edgar Allan Poe, ravvedeva le parti migliori del romanzo negli episodi di disfacimento e corruzione dati dalla monaca di Monza e dalla peste), e l'introduzione ai *Promessi sposi* firmata nel 1960 per le edizioni Einaudi.

Moravia, in altri termini, parte dalla teoria letteraria, si incastona all'interno del dibattito Manzoni-Walter Scott riproposto dal Lukàcs dei *Saggi sul realismo*, approdati in Italia nel 1950, per giustificare un film che non sacrifichi la storia con la "S" maiuscola per ritrarre la storia privata di due popolani.

È nostra convinzione infatti che i *Promessi sposi* ancora prima che un romanzo siano un vasto e profondo saggio storico. Ci sono due tecniche per scrivere un romanzo storico: quella per intenderci di Walter Scott e dei suoi seguaci anche moderni nella quale la storia serve soltanto da sfondo pittoresco e convenzionale e i personaggi sono personificazioni di passioni eterne e fuori del tempo, quale l'amore, l'odio, l'ambizione, la sete di potenza e via dicendo, un po' come avviene nel melodramma. Questa specie di romanzo ancora molto praticato negli Stati Uniti e altrove, ha trovato la sua espressione cinematografica nei film in costume e a colori, vere e proprie mascherate, molto simili, appunto, al melodramma ottocentesco. C'è poi la tecnica adottata dal Manzoni e da pochi altri consistente nel ricostruire realisticamente e secondo idee ben chiare in tutti i suoi aspetti sociali, religiosi, economici e di costume un dato periodo storico. In questo secondo caso le passioni

¹³³ Per una bibliografia delle recensioni cinematografiche firmate da Alberto Moravia si veda: Alberto Moravia, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Bompiani, Milano 1975; *Moravia al/nel cinema*, a cura di Adriano Aprà e Stefania Parigi, Fondo Moravia, Roma 1993; *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani Overlook, Milano 2010.

fiammeggianti si muovono e vivono secondo una psicologia normale, moderna, umana.

I personaggi manzoniani sono all'opposto di quelli di Scott o dei protagonisti di *Ben Hur*. Sono infatti calati realisticamente nel loro tempo, ma individualmente possiedono psicologie deboli al confronto di quelle delle masse. Lo scopo di Manzoni era illustrare attraverso gli umili quello che faceva la religione per arginare i danni provocati dalle classi dirigenti. Ne consegue, contrariamente a quanto avvertito da Baldini, la difesa moraviana dell'episodio con il Cardinale Borromeo e Don Abbondio, inteso come momento apicale del romanzo in cui *Fede e Storia* si uniscono.

Il rapporto di Moravia con Manzoni non è gratuitamente polemico. Dal *Quaderno verde* alla lettura stratificata del capolavoro manzoniano del 1960, la sua, qui, è una presa di distanza da Manzoni, dopo quell'inchino realizzato in gioventù con l'*Addio strade* degli *Indifferenti*, omaggio al più noto *Addio monti*. Bassani non esita a definire Moravia «una specie di Alessandro Manzoni immerso nello scirocco romano, un Manzoni senza Dio» tanta è comunque l'importanza che dà ai *Promessi sposi*. «Molta, purtroppo» - commenterà Moravia, anni dopo, nell'inchiesta *Gli scrittori e il Manzoni* promossa dalla rivista «Italianistica» nel 1973:

Molta perché i *Promessi sposi* è il solo romanzo italiano dell'Ottocento al quale può rifarsi uno scrittore prima di accorgersi che i classici del romanzo moderno sono tutti stranieri. Purtroppo, perché la lezione del Manzoni è sterile. Si può imparare qualche cosa persino da Boccaccio o da Machiavelli, da qualsiasi classico, insomma, di prima della Controriforma. Da Manzoni è consigliabile non imparare nulla. Questo non vuol dire affatto che Manzoni non sia, per molti aspetti, più moderno di Boccaccio o di Machiavelli. Ma la letteratura di Boccaccio, il pensiero di Machiavelli sono “selvaggi”. La letteratura, il pensiero di Manzoni sono “domestici”¹³⁴.

¹³⁴ Alberto Moravia, *Gli scrittori e il Manzoni*, in «Italianistica», n. 1, gennaio-aprile 1973, p. 209.

4. Colquhoun o della sintesi

L'intervento di Moravia stabilisce un confronto insanabile tra la vecchia generazione dei "camerini" e quella dei "non camerini"; tra i cattolici e i non-cattolici.

In questa ridda, solo Archibald Colquhoun, il più interessato a portare avanti il progetto, cerca di fare da paciere, posizionandosi in paradossale bilico tra Bacchelli e Moravia. Si aggrappa all'autore del *Mulino del Po* e ne cita apertamente estratti dal primo e secondo commento, per riconoscere nel segreto della Provvidenza l'intero motore della storia. Ma si rivolge a Moravia nella necessità di anticipare l'ingresso della Storia, reclusa nella terza parte del trattamento, a suo giudizio la più soddisfacente. Da queste pagine di Colquhoun, in cui l'inglese ripercorre i singoli momenti della narrazione di Bassani e i singoli personaggi in relazione alle fisionomie degli attori da scritturare, si è in grado di ipotizzare il ruolo rivestito da Moravia nella resa bassaniana dell'incipit con Lucia e Don Rodrigo («come suggerisce Moravia, c'è da insistere sulla passione carnale di Don Rodrigo per Lucia» – specifica Colquhoun). Parimenti, dal commento di Baldini che cita il collega, si desumerebbe – è stato notato – con un certo stupore l'intenzione di Moravia di sopprimere la monaca di Monza. «Come suggerisce», dunque. L'espressione si rincorre nel testo di Colquhoun con fitti rimandi alle sue letture critiche. Per data, 23 novembre 1955, è verosimilmente l'ultimo ad essere stato redatto.

I testi

Antonio Baldini
[commento]

Roma, 20 novembre 1955

Caro Gatti,

dopo letta la riduzione di Bassani non mi sentirei proprio di dire: questa volta ci siamo! E per anticipare la conclusione penso che fino a che non si trovi il verso di avviare una riduzione cinematografica del grande romanzo con uno sviluppo relativamente ma veramente autonomo rispetto alle troppo vincolanti servitù del testo manzoniano, per quanti accorgimenti il riduttore possa mettere in opera per alleggerirne e semplificarne la trama, come pur ha fatto egregiamente Bassani, qua sopprimendo un personaggio e là riassumendo in uno più episodi, si potrà, sì, migliorare in qualche parte il film di Mario Camerini, ma non si sarà risolto il problema che pare oggi imporsi, di guadagnare specialmente quelle “piazze” straniere che non sono in condizione di ritrarre, come le nostre, un diletto anche vivo dalla conoscenza, sia pure incerta e quasi anche per sentito dire, del contenuto del romanzo e dalla stessa predisposizione affettiva verso la angosciosa sorte dei due promessi. Non esiste in Italia, per ignorante che sia, chi non abbia una certa cognizione, quasi oramai filtrata in situazioni proverbiali, di quanto succede nell’opera famosa, fosse anche per aver visto figurate scene principali nelle popolari oleografie che ancora possono trovarsi sulle pareti di qualche paesana osteria, come il ratto di Lucia, il frate appetto a Don Rodrigo, e l’incontro del curato coi “bravi”.

Per altro, un nuovo regista che volesse inscenare cinematograficamente i *Promessi sposi*, anche, e principalmente, ad “uso esterno”, un indubbio vantaggio lo avrebbe: quello di poter operare sulle immaginazioni a caso vergine, libero del fastidio di dover rispondere, scena per scena, alle obiezioni degli informati che si affrettino a precisare: “questo episodio è alterato, questo personaggio

non deve entrare in quel momento”, e così via. Ora, come potrebbe regolarsi un regista che ambisse riscuotere tanto l’approvazione dei pubblici nostri che di quelli stranieri? Avendo appunto il coraggio di avviare il racconto sopra uno sviluppo abbastanza autonomo che consentisse in più luoghi di scostarsi energicamente dalla falsariga di un’opera che mentre, così com’è, nella patria d’origine ha potuto meritatamente guadagnarsi il secondo o il terzo posto dopo la *Commedia* di Dante, oltre i confini in cento anni non è riuscita a competere neanche lontanamente con altri capolavori che sicuramente non la valgono.

Scostarsene: ma come e quanto? Non avendo osato scostarsene che in misura poco appariscente, Camerini, che pure seppe assai bene compenetrarsi delle intenzioni dell’autore, fece in verità opera degnissima, ma alla resa dei conti pare che abbia trovato quasi chiusa la porta per interessare e appassionare gli spettatori stranieri. Scostarsene dunque, ma naturalmente sapendo che non sarà il caso di mettersi il romanzo sotto i piedi arbitrandosi di alterarne tutto l’impianto narrativo o, peggio che mai, avvilandone lo spirito informatore con eccessive libertà di tono. Che non fosse opera da poterci impunemente scherzare ne fece l’esperimento il malaccorto Guido da Verona la cui fama in patria giacque miseramente proprio per aver tentato di parodiarla. Bisognerebbe perciò fare in modo di conservarne per quanto possibile l’originale colorito ambientale e storico reso con tanto meticolosa cura dal Manzoni, sapendo ritagliare nel vivo di quella trama quanta più parte possa cinematograficamente attrarre, ordinandone poi la materia in modo che il racconto non sbandasse troppo in indugi collaterali dal filone principale delle vicende dei due protagonisti villani, sollecitandone inoltre l’andatura con un ritmo più alacre; anche anticipandone la conclusione.

Nel romanzo si alternano e si fondono due modi, due generi: l’ambizioso affresco storico e la povera storia borghigiana. Se uno dei due generi debba essere sacrificato ai fini di una più agile e mossa resa cinematografica non c’è dubbio, a mio parere, che debba essere quello “storico”, acciocché sotto la grave mora del suo apparato non resti schiacciata l’umile vicenda dei poveri villani. (E qui si potrebbe forse far contento Moravia facendo più risentito il carattere del promesso sposo, tenendolo più sul piano di quel momento del capitolo VII in cui,

arrotando i denti pensando a Don Rodrigo, sbotta: «Ha da morire!». Camerini, per quel che ricordo, d'accordo in questo col Manzoni e ottimamente servito dal faccione di Cervi, fece un Renzo piuttosto bonaccione. Ricorderò per incidenza un libretto per opera ballo di Cristiano Andersen intitolato *Il matrimonio del lago di Como*, tratto dal romanzo manzoniano, dove Renzo finisce col pugnalarlo in pieno petto l'insidiatore della sua ragazza. Ma non sarà certo il caso di far di Renzo un criminaloide...).

Proporrei dunque di dare maggior rilievo alla parte che pertiene più strettamente al fatto centrale del matrimonio contrastato e della forzata avventurosa separazione dei due giovani tenendo più sfocato il fondo storico e anticipando il lieto fine del matrimonio prima che entrino in giuoco i cataclismi come la guerra e la peste (a costo di dare questa volta un dispiacere a Moravia che nel suo primo schema di progetto proponeva – bontà sua – un po' più di peste!). E il capitolo dove secondo me si potrebbe far punto è il XXV, un buon terzo prima della conclusione del romanzo: Lucia è stata liberata dal castello dell'Innominato, il suo paese natio si appresta a far festa al Cardinale, e Don Rodrigo fa fagotto abbandonando il campo per recarsi a Milano. Nella prima stesura del romanzo, quando ancora aveva per titolo *Fermo e Lucia*, la carrozza del signorotto fuggiasco, incontrando la folla popolare che saliva a festeggiare il Cardinale Federigo, era accolta da «urli e fischi», e l'autore anzi metteva il capo fuori delle righe per augurare al tirannello: «buon viaggio!». Nella redazione definitiva il Manzoni non si affaccia a far motto, e certo con migliore cognizione dello avvilito stato d'animo delle plebi rurali di quel tempo sopprime gli «urli» e i «fischi». Ma è certo che all'ingenuo lettore quei fischi avrebbero dato una grande soddisfazione e più ne darebbero alle folle delle sale cinematografiche, che sempre volentieri infanciulliscono, e che da quel punto vedrebbero rapidamente sciogliersi uno dopo l'altro tutti i nodi della storia: prima il ritorno di Lucia e poi di Renzo in paese, e Don Abbondio liberato dalle sue paure, e il matrimonio finalmente celebrato in pace nella sua chiesa. Non sarò certo io a dire che il romanzo terminato a quel modo sarebbe stato più bello, ma dico che forse a quel punto il racconto si sarebbe benissimo potuto concludere. Insomma io punterei molto su quei fischi che accompagnano la fuga ingloriosa del primo artefice di tutti quei

guai. (Mi dispiace per la peste; ma quando vedo che Bassani pensava anche di farci vedere in funzione perfino il Consiglio di Sanità a seduta solenne, oh, dico, dove si va a finire? Sappiamo bene che il lettore comune e impaziente del romanzo ha sempre volentieri saltato a piè pari le pagine delle “grida” e della carestia: figurarsi un pubblico domenicale al cinematografo!). E non vorrete dirmi che anche senza guerra e senza peste, mancherebbe sufficiente materia da nutrire tre buone ore di spettacolo. L’insidia del signorotto alla fanciulla – che io, contrariamente ad una sopravvenuta cautela di Bassani, cercherei proprio di mostrare in atto, anche per meglio, sul primo momento, sganciarmi dal luogo comune della più oleograficamente divulgata scena del romanzo, quella cioè dei “bravi” che appostano il curato – ; e il movimentato seguito del mancato ratto di Lucia nel sonno, e il notturno tumulto a suon di campane dopo il mancato matrimonio di sorpresa; e la fuga precipitosa dei due, e Lucia riparata nel convento, e Renzo perso nel vivo della sommossa milanese di popolo, e Lucia rapita dagli sgherri sulla via di Monza e il suo spaventato viaggio incontro all’ignoto, e la successiva notte doppiamente orrenda per lei e per l’Innominato. E penso che queste due notturne dovrebbero essere le scene di più alta e misteriosa tensione del film, e rendere plausibile e quasi “visibile” la conversione di quel satanasso, per virtù delle quali scene dovrebbe anche cedere le armi l’intenzione manifesta di Bassani di volere “sparrocchiare” e cioè liberare i *Promessi sposi* dall’incubatrice della parrocchia, laicizzare lo spirito, in una parola, ma in conclusione “manzonizzare” i *Promessi sposi*: giacché la conversione dell’Innominato è così direttamente e puntualmente connessa al voto di Lucia, che la conversione del primo non può colorirsi di una luce di miracolo.

E il Cardinale? Acconciamente insinuato e fatto ammettere l’intervento miracoloso, la presenza del Cardinale potrebbe ridursi a poco più che l’occasione offerta dalla visita pastorale a Chiuso, senza bisogno di fargli sciogliere una parlantina che potrebbe, cinematograficamente, non riuscire da sermone: anche pensando che un altro Ruggeri che possa farla tollerare non esiste (credo).

E il frate? Difficile pensare i *Promessi sposi* senza il frate, ma si potrebbe limitarne l’azione al tempestoso quanto inutile colloquio con Don Rodrigo, senza bisogno di farlo precedere dal famoso banchetto

(che è un bellissimo di più, dico un di più dal punto di vista dell'economia scenica); e al tempestivo suo avvertimento ai giovani di lasciare il paese. Dopo di che, frate, ti saluto.

E la monaca? Moravia addirittura la sopprimerebbe. Ma la pausa di vita in convento, prima della più paurosa avventura di Lucia, può creare delle scene riposanti di assai romantica suggestione. Certo, avendo soprattutto in mente, come fa il Bassani, il pubblico inglese, non converrà troppo insistere con la presentazione di preti frati monache cardinali; ma neanche bisognerà avere in mente solo gli inglesi... (Consiglio sceneggiatori e registi a tenere anche conto del severo giudizio che potrebbe far di loro l'ombra di Alessandro Manzoni).

Giacché il vero problema dei problemi mi pare questo: da una parte la opportunità di sganciarsi in modo anche rilevante dal romanzo così com'è; dall'altra non farne svaporare la sua stessa essenza morale e l'implicito ammaestramento, sì, religioso. Altrimenti si cerchi pascolo altrove, in territori romanzeschi più allegri. E soprattutto si resista alla tentazione di piegare un tanto capolavoro verso un tipo di opera buffa con le interpretazioni anche leggermente plateali.

C'è poi un altro punto da considerare, di particolarissima importanza: quello del "parlato" e del "dialogo" manzoniani. Una volta entrati nell'idea di apportare necessarie variazioni alla struttura e al ritmo narrativo del romanzo, non si creda di potersi servire del "parlato" e del "dialogo" manzoniani così come sono nel testo. Il Manzoni non ha fretta, e il cinematografo, come dice la parola stessa, può averne. Il normale suasivo "rallentatore" del testo manzoniano non può non impacciare e attardare il movimento dell'azione cinematografica. Si richiede, nel testo manzoniano, un intervento sommamente delicato. Si richiede nientemeno, a evitare una troppo continuata stonatura, di "riscrivere" i *Promessi sposi*. Non di tradurre, ma di tradire con una straordinaria accortezza, una delle più insigni prose del mondo.

Emilio Cecchi

Osservazioni sul trattamento dei *Promessi sposi*

Uno schema o trattamento dei *Promessi sposi* (come di altra opera narrativa), destinato a servire da scheletro o “progetto” architettonico, per la traduzione cinematografica dell’opera stessa, può essere concepito, ovviamente, in modi diversi, o addirittura opposti, però di solito, si cercherà di dare una ricostruzione della storia narrata, che metta in valore i personaggi, le situazioni e i significati essenziali; come in una lettura preparata e sorretta da solide ragioni critiche e storiche. Che è appunto ciò che, quanto allora fu possibile, venne cercato di fare, anni or sono, nella dignitosa versione dei *Promessi sposi*, diretta da Mario Camerini.

O si potrà, invece, interpretare e ricomporre a nuovo il racconto, facendo leva su determinati personaggi e avvenimenti, ma trasportandoli deliberatamente in una chiave diversa. L’ultima parte del *Don Chisciotte* di Pabst attinge di certo un tono più romantico e fantasioso che non sia nel romanzo. La serie dei disegni di Beardsley per *Il ricciolo rapito* del Pope (la quale serie può equivalere ad una vera sintesi visiva di questo poemetto), lo trasferisce in un clima infinitamente più grottesco, capriccioso e bizzarro, di quanto il testo del Pope sembrava ammettere. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. E allorquando viene raggiunto un buon livello d’arte, il pubblico non suole respingere l’interpretazione romanzata o parodistica; a meno che non vi siano speciali ragioni che lo rendano suscettibile e geloso.

Nel caso specifico del Manzoni e dei *Promessi sposi*, può darsi appunto che svariate ragioni si oppongano al trattamento di questa seconda specie. Il libro del Manzoni è d’una ispirazione troppo alta, meditata ed austera per correre il rischio di apparire fatui e presuntuosi dandone una interpretazione eccessivamente libera e confidenziale. Eppoi, gran parte dei suoi episodi sono notissimi. Situazioni e sentenze dei *Promessi sposi* sono passate in proverbio, né più né meno di certi versi di Dante. Il pubblico potrà interessarsi, trovandosi dinanzi alla nuova raffigurazione di qualche episodio celeberrimo. Ma un piacere anche più forte lo proverà sempre se, di tale episodio, gli venga offerto un quadro che ne riassume e coroni di geniale prestigio l’aspetto tradizionale. Non c’è musica che dia piacere come quelle che si

conoscono ed amano da gran tempo, e che sentiamo ripetere senza renderci conto precisamente da che cosa nasca l'impressione che proviamo della loro inesauribile freschezza e vitalità.

Nel "progetto" Bassani, si notano numerose alterazioni ed aggiunte al dilavato autografo dei *Promessi sposi*. E di parecchie fra esse può mettersi in dubbio la opportunità e la validità. Vediamone qualcuna. Si comincia con Don Rodrigo ed Attilio che, a cavallo, aspettano Lucia e le sue compagne all'uscita della filanda. È una presentazione che notevolmente restringe ed immiserisce l'apertura del racconto; e lo invita, diciamo così, sul piano della cronaca. Tutto ciò, a parte la stonatura pittorica dei "corteggiatori" a cavallo; e la poca plausibilità (come storia del costume) delle ragazze che, a mezzogiorno, escono per la colazione dalla filanda, quasi come al segnale della sirena in un opificio moderno.

Del resto, è lo stesso Bassani a domandarsi se non sarebbe meglio partire dal classico incontro di Don Abbondio con i bravi. Ma allora non si capisce perché egli voglia frastornare questo incontro, con la presenza di mandriani e pecorai che nel testo non esistono, e che tolgono il senso di "solitudine" di quella situazione. E perché introduca l'appiglio del fervorino di Don Abbondio a Gervasio, affinché questi si decida a saldargli il suo debituccio, che è un pretesto di scarsa utilità; sia che sia inteso ad illustrare il carattere di Don Abbondio, che mostra di passare troppo facilmente dalla lettura del breviario alla cura dei propri interessi materiali; sia agli effetti d'introdurre il personaggio di Gervasio, la qual cosa avviene con eccessivo anticipo sulla scena del matrimonio clandestino.

Si notano, nel "progetto" Bassani alterazioni simili, che turbano il ricordo di qualche scena da gran lunga stampatasi indelebilmente, in aspetto diverso, nella memoria di innumerevoli lettori. Alterazioni che, d'altra parte, non hanno una nuova ed effettiva ragione funzionale. E valga il vero.

Allorché Attilio va dal Conte zio, per chiedergli di fare cambiare convento a Padre Cristoforo, nel "progetto" Bassani il colloquio si svolge prendendo occasione da un grandioso ricevimento con carrozze, cavalieri, dame, staffieri. Tale ricevimento è presentato dal Bassani anche con l'intento di fornire alla seconda parte del film una sorta di

apertura sinfonica, a gran colore. Ma lo spettatore forse chiederà a se medesimo, con qualche ansietà, se per avventura egli non si sia del tutto dimenticato d'una scena che, nel romanzo, dovette avere un risalto più o meno equivalente. L'attenzione e partecipazione dello spettatore restano insomma disorientate; perché nel romanzo la scena dell'incontro tra zio e nipote non ha affatto cotesto speciale risalto. E nel "progetto" del film essa serve solo come avviamento, del tutto sproporzionato, ad un breve colloquio fra i due; mentre poi, con l'intervento del padre provinciale, l'episodio non si conclude neanche in presenza nostra. Si tratta insomma di una messinscena che costerà al produttore alcuni milioni; e che non rinforza affatto né chiarisce il racconto.

Altri esempi, sempre tolti dal "progetto" in esame. Quando Renzo, dopo la rivolta, fugge da Milano, vede rizzate le forche. È questo un tratto assai azzeccato; benché esso forse carichi un po' eccessivamente d'orrore la situazione. Ma con immediata continuità, per dare evidenza al fatto dell'accostarsi della guerra sulle orme della carestia, viene proposto che Renzo, nella fuga notturna verso l'Adda o in quel di Bergamo, incontri gruppi di lanzichenecci. E che Agnese, nel suo ritorno verso la casa di Olate, altri ne incontri e ne venga molestata anche lei. In specie nel caso di Renzo, mi sembra che questa faccenda dei lanzichenecci guasterebbe del tutto la celebre, ansiosa suggestione di quella fuga solitaria (per il poco che nel film potrà rendersene, con effetti di musica e di paesaggio).

E non so neppure quanto accorgimenti simili avrebbero efficacia, dal semplice punto di vista informativo; e cioè a far sentire concretamente la guerra che si avvicina; e direi piuttosto che essi ce la buttano a tradimento fra capo e collo.

Fra le tante altre cose, proseguendo: è impossibile mostrare Gertrude ed Egidio seduti in un sottoscala sull'affaticato lettuccio dei loro amori. Gertrude sarà una peccatrice, sarà una mezza assassina, e tutto quel che si vuole. Ma è un personaggio ad alto potenziale drammatico, come una lady Macbeth o come Clitemnestra. Umiliate, sciupate personaggi simili, e l'opera se ne va in isfacelo. Così dicasi del mettere Egidio in sostituzione e funzione del Nibbio; il diabolismo di Egidio (e per riflesso di Gertrude), va a finire in ruffianeria spicciola. Migliore è l'idea che Donna Prassede si trovi, sia pure

lateralmente, alla liberazione di Lucia; ed offra a Lucia asilo in casa propria. Ma anche ciò, in fondo, è un espediente di raccordo, un'abbreviazione tattica del racconto. E il disturbo che con l'alterazione si reca ai calmi e lucidi procedimenti della narrativa manzoniana è superiore al piccolo vantaggio che si ottiene scorciando e saldando più affrettatamente parti troppo tenui e complicate dell'intreccio.

Senza ancora insistere in questo genere di osservazioni particolari, deve riconoscersi come, nel "progetto" di Bassani sia sentita la preoccupazione di assicurare la continuità del racconto, in rapporto a tre avvenimenti di sfondo, che sono: la carestia e conseguenti rivolte e saccheggi, la guerra, ed infine la pestilenza. L'inserimento di aneddoti, appigli, piccole invenzioni, come or ora si sono veduti, s'è detto che poco contribuisce a rendere suggestivamente il trascorrere del tempo, la mutevole prospettiva degli eventi. Viene dunque da chiedersi se non sarebbe preferibile un procedimento più animoso e staccato, come sarebbe lo sviluppo d'una narrazione meno analitica e impostata invece per grandi quadri. Narrazione che ci sollevasse e via via ci trasportasse d'impeto nelle successive situazioni; ignorando deliberatamente descrizioni e passaggi secondari, e giustificazioni interne che, più che chiarirlo e consolidarlo, ingombrano il racconto e gli tolgono respiro e mistero.

Nella cinematografia degli ultimi anni, l'impiego dello speaker ha avuto ed ha progressivamente una applicazione assai originale ed efficace. Tanto più un simile impiego dello speaker appare legittimo e naturale, trattandosi come qui d'opera "letteraria" al cento per cento; che non possiamo illuderci di trasferire tutta, da cima a fondo, in un linguaggio visivo di stile realistico e quotidiano. Senza poi contare che, con la pretesa di ottenere questo, la trascrizione diventerebbe di lunghezza intollerabile e di dettaglio affaticante. Già dal "progetto" Bassani ci si rende conto che molto metraggio, nella prima parte del film, viene consumato in episodi e raccordi meno rilevanti. E quando si giunge a situazioni decisive, come la conversione e la pestilenza, ecc., si ha l'impressione che, in quel "progetto", lo spazio cominci ad essere misurato con qualche avarizia ed imbarazzo.

Un impiego dello speaker, ben concepito e condotto, in un film come questo, è molto facilitato da quanto può ricavarsi direttamente dal testo: dalle stesse parole di Manzoni, convenientemente scelte e adattate. Si capisce che non vorremo mica sovraccaricarlo di prolisse citazioni, allocuzioni e sermoni. Ma stabilire passaggi di situazioni e distacchi ben marcati, che fortemente inquadrino la materia nelle sue diverse tonalità; alleggerendo il più possibile le parti che hanno funzione informativa e meccanica; e che altrimenti, come s'è detto, ci porterebbero a cadere in lungaggini e ripetizioni.

Si sente dire che questo film deve riuscire un film di "masse", di grandi movimenti e commovimenti sociali; ben al di sopra delle figure di Renzo e Lucia, che individualmente offrirebbero poco, e sarebbero personaggi banali, senza grande interesse passionale e psicologico. E si sente ancora ripetere che occorre dunque puntare sulla carestia, sulla rivolta e sulla peste; mostrando a quale rovina un paese è condotto dalle prepotenze feudali, dagli ordinamenti arretrati, dalla corruzione, dalle superstizioni. Tutto questo va bene. E non c'è dubbio che la rivolta milanese, i saccheggi dei forni e le scene della pestilenza presentino vive possibilità di pittura sociale; mentre dalla guerra è da ricavare assai meno, tanto è vero che, anche nel romanzo, essa ha avuto un trattamento più generico e distante.

Ma se fosse stata questione soltanto di descrivere un'epoca di malversazione sociale e politica, non sarebbe stato indispensabile scegliere i *Promessi sposi*. E lo sfondo, il dramma sociale, non può affatto giustificare una interpretazione sfuggente ed evasiva di Renzo e Lucia. Anzi esso non assume pienamente i propri chiaroscuri, se non attraverso le vicende di questi umili personaggi; che pur in confronto e in contrasto ai potenti (Rodrigo, l'Innominato, Gertrude, Cristoforo, Federigo, ecc.) sono meno insipidi e inetti di quanto oggi si ostenta di credere.

Sono convinto che, a delineare quelle situazioni di sfondo, che hanno un riflesso diretto ed intenso sulla sorte di Renzo, Lucia e delle altre figure, a ordinarle e comporle in grandi quadri, dentro a cui le avventure particolari troveranno il loro massimo risalto, l'espedito dello speaker può offrire molte risorse. Lo speaker bandisce d'*emblée* l'argomento, la situazione, li mette a fuoco, ci colloca subito in media re. Attraverso la sua parola, quell'ispirazione meditata, carica di virile

moralità, che pervade tutto il romanzo, si diffonde e compenetra nell'azione; che, ripetiamo, non si può pretendere di risolvere in un trito realismo; mentre essa non può prescindere dall'impegnarsi sui due protagonisti, che non per nulla sono diventati tanto famosi, e che si tratta non (diciamo così) di "evitare", ma di far rivivere con nuovo risalto, nella loro classicamente sobria ma non per ciò meno comunicativa e verace umanità.

Riccardo Bacchelli

Osservazioni sul “trattamento” dei *Promessi sposi* proposto da Giorgio Bassani

Mi riferisco alle avvertenze generali da me esposte a suo tempo su invito della Lux-Film.

Il “trattamento” del Bassani è condotto secondo un concetto e seguendo una linea opposta e contraria al concetto e alla linea che propongo io e che ritengo per principio essenziali.

Il Bassani si prefigge di ridurre la trama del romanzo a un intreccio evidente e chiaro, secondo un criterio di evidenza e chiarezza cronologiche e psicologiche e espositive immediate, e mirando a un fine di verosimiglianza e naturalezza e logica narrativa, realistica, naturalistica, storica, nel senso del romanzo e del romanzo storico. A questo fine egli introduce spostamenti ed aggiunte, e propone raccordi e modifiche, che sono, generalmente, corrispondenti al suo fine, quanto opposte al mio criterio.

Infatti, i *Promessi sposi*, comunque li abbia concepiti in origine e poi rielaborati l'autore stesso, sono la progressiva e misteriosa rivelazione, nei fatti e nelle persone, di un disegno della Provvidenza, intesa a tribolare esemplarmente e ad esemplarmente salvare l'innocenza di Lucia. Ogni evento privato e pubblicato, ogni intenzione e passione, ogni buona e cattiva volontà, ogni intento, anche i più santi, falliscono, perché si manifesti, e perché si manifesta, unico, l'operato della Grazia.

Di fronte a questo disegno soprannaturale, tutti i fatti e i propositi, e i personaggi, riescono uguali: anzi i più futili e fuggevoli possono assumere maggiore importanza dei più gravi e imponenti. Ogni riduzione al naturale, all'evidente, all'immediato, secondo fini narrativi naturalistici e realistici e storici, compromette, ed oscura la grandezza e la poesia religiose dei *Promessi sposi*, che esprimono non solo la subordinazione, ma l'annullamento delle passioni naturali, e di ogni virtù, e della ragione umana, e della storia, di fronte all'innocenza remissiva di Lucia.

Nelle digressioni, negli antefatti, nelle biografie, che il Manzoni intercala al racconto, egli abbonda e si estende non già per indulgenza al digressivo più o meno episodico, o per amore stilistico del ritratto,

ma perché, in tal modo, egli rappresenta quale e quanto complesso e vasto sia l'ordito di colpe e di errori e di illusioni, piccole e grandi, tragiche e comiche, tutte capitali, attraverso il quale si aggroviglia e infine si scioglie la trama dell'intrico mondano, quando il mondo e la natura e l'umanità si svelano vinti, e in ciò condotti secondo un disegno divino soprannaturale. Che si faccia sentire, come fa sentire il Manzoni creando un ordine compositivo tutto proprio e particolare, di quanto lontano hanno origine e capo i fili di quell'ordito e il groviglio di quella trama, è essenziale.

Non dico che ciò sia possibile in una riduzione cinematografica: dico che il criterio seguito dal Bassani implica e ottiene l'effetto contrario, e altera e menoma, in una narrazione di interesse e composizione romanzesca quell'interesse e quella composizione che il Manzoni, specialmente dalla fuga dei "Promessi" in poi, trascendono quell'interesse ad ogni altro.

Non è il caso che io faccia critiche ai particolari di una riduzione, d'altronde dal punto di vista del Bassani ingegnosa e ben condotta, quando mi pare da respingere il criterio informatore. Solo per fare un esempio, e scegliendolo tra i minori in apparenza, rilevo che nel finale proposto dal Bassani la festevolezza ragionevole che vi regnerebbe, distrugge il tragicomico paradosso delle "moralì" di Don Abbondio e l'alta malinconia dell'epilogo manzoniano. Lo rilevo, perché è conseguenza particolare del criterio generale. E ripeto che ogni semplificazione e modifica intesa a rendere il racconto più legato, più filato, più naturale, più umano, più ragionevole, offende la poesia dei *Promessi sposi*.

La quale sarà salva soltanto se si potranno rappresentare narrativamente le varie e diverse storie dei personaggi e dei fatti nella loro varietà e diversità, per risolverle in scene (comiche, tragiche, tragicomiche) drammaticamente. Più che uno sviluppo e un seguito espositivo, vi si esige una progressione di contrasti esemplari.

Aggiungo che didascalie e dialoghi devono essere desunti e ricavati dal testo manzoniano senza mutare né aggiungere una sola parola, e che nella scelta dei particolari narrativi e drammatici delle storie e delle scene, va, non che rispettato, riprodotto il testo, e lo stile, la lingua, l'economia, l'ordine del testo. Se ciò non fosse possibile all'atto pratico, è meglio rinunciare.

Alberto Moravia

[commento]

Ho letto con molto interesse la riduzione cinematografica dei *Promessi sposi* fatta da Giorgio Bassani. Questa riduzione colpisce subito per il suo carattere minuzioso e realistico. Bassani ha concentrato la sua attenzione sui fatti che realmente avvengono nel romanzo e ci ha dato di questi fatti una chiara e ben concatenata narrazione.

In sostanza Bassani ha voluto darci soprattutto la storia di Renzo e di Lucia, ossia una storia in certo modo privata. E ci è riuscito in più punti con innegabile efficacia. Ma per far questo, ha dovuto sacrificare alquanto il grandioso sfondo storico manzoniano; e spesso accennarvi appena lasciando cadere, insomma, quello che in realtà è il pregio maggiore del romanzo e fornisce la materia ad una buona metà della narrazione.

È nostra convinzione infatti che i *Promessi sposi* ancor prima che un romanzo siano un vasto e profondo saggio storico. Ci sono due tecniche per scrivere un romanzo storico: quella per intenderci di Walter Scott e dei suoi seguaci anche moderni nella quale la storia serve soltanto da sfondo pittoresco e convenzionale e i personaggi sono personificazioni di passioni eterne e fuori del tempo, quale l'amore, l'odio, l'ambizione, la sete di potenza e via dicendo, un po' come avviene nel melodramma. Questa specie di romanzo ancora molto praticato negli Stati Uniti e altrove, ha trovato la sua espressione cinematografica nei film in costume e a colori, vere e proprie maschere, molto simili, appunto, al melodramma ottocentesco. C'è poi la tecnica adottata dal Manzoni e da pochi altri consistente nel ricostruire realisticamente e secondo idee ben chiare in tutti i suoi aspetti sociali, religiosi, economici e di costume un dato periodo storico. In questo secondo caso le passioni fiammeggianti proprie al melodramma vengono messe da parte e i personaggi si muovono e vivono secondo una psicologia normale, moderna, umana. Naturalmente in questa seconda specie di romanzo, la storia ha un'importanza molto maggiore che nel primo. Essa determina infatti la condotta dei personaggi per tutti quegli aspetti che li rendono tipici appunto di un dato periodo storico. Così, tanto per fare un esempio,

mentre gli amori di Ben Hur sono fuori della storia, quelli così difficili e contrastati di Renzo e Lucia sono dentro la storia e non sono intellegibili e spiegabili che attraverso la storia.

Circa il Manzoni, vorrei osservare che la sua capacità, unica o quasi nel nostro romanzo, di tratteggiare in maniera grandiosa, avvincente e perfettamente concreta un completo panorama storico e sociale, con un senso modernissimo degli stati d'animo e delle passioni collettive, non trova però riscontro in una sua eguale capacità di creare personaggi autonomi, di statura imponente, complessi ed articolati. I personaggi del Manzoni, presi da soli, senza la storia di cui sono vittime e attori e che li anima e li sorregge, hanno spesso una psicologia molto semplice per non dire povera, e sono, per così dire, fuori del pensiero dell'autore il quale invece lo esprime continuamente nella parte saggistica del romanzo.

Si veda, per fare un solo esempio, quanto più ricchi e complessi sono i personaggi di Stendhal, contemporaneo del Manzoni. Gli è che Stendhal infondeva nei suoi personaggi le sue proprie passioni, ne faceva gli eroi del proprio pensiero: mentre Manzoni preferiva mettere le sue passioni e il suo pensiero nella parte di commento e più propriamente saggistica del suo romanzo.

Per tutti questi motivi e soprattutto perché il Manzoni intese il suo libro prima di tutto come un quadro completo della vita italiana in un dato periodo storico (il quadro più completo, in effetti, che ci sia nella nostra letteratura dopo quello fornito dal *Decamerone*) e poi come la storia privata delle disavventure dei due contadinelli Renzo e Lucia, noi pensiamo che un film il quale cerchi di darci anzitutto questa storia, relegando la Storia con la "s" maiuscola nello sfondo, immeschinisce e rende poco intellegibile un film sopra i *Promessi sposi*.

Il Manzoni aveva un duplice fine in mente scrivendo i *Promessi sposi*: da una parte di mostrare, come dice il proverbio latino, quanta poca sapienza regge il mondo; dall'altra di illustrare, a gloria della Chiesa, quello che faceva la religione per arginare e porre rimedio ai disastri provocati dai governanti e dalle classi dirigenti. Detto in maniera sommaria, questo è il punto principale della tesi, se così può chiamarsi, manzoniana; e al tempo stesso la ragione della sua simpatia per gli umili e della sua avversione per i potenti. Manzoni

naturalmente non era uno spirito rivoluzionario nel senso moderno della parola; era semmai un critico della società alla quale apparteneva e a cui con il suo romanzo intese additare alcuni modi ideali di vita, tutti riassumibili in quello dettato dalla fede cristiana. Nel suo libro, infatti, Manzoni condanna aspramente e fermamente, seppure con un rassegnato e finissimo humour, la guerra, la prepotenza dei privilegiati, l'incoscienza e incompetenza dei governanti, l'empietà e vanità della società; ed esalta le virtù cristiane della modestia, dell'umiltà, della castità, del disinteresse, della abnegazione e via dicendo. Questi sono il suo male e il suo bene, impersonati il primo (strano a dirsi, per uno scrittore di romanzi storici) nella Storia e ossia in quella parte dell'umanità che fa di solito, almeno nei libri di lettura, la storia; il secondo nella Fede cristiana. In un punto solo la Storia e la Fede, i potenti e gli umili sembrano fare una sola cosa, fondersi in maniera ideale: nella figura e nella condotta del Cardinale Borromeo, uomo potente eppure umile, uomo che fece la Storia eppure esaltò la Fede. L'episodio del Cardinale Borromeo è, infatti, al tempo stesso il punto più alto e la chiave del romanzo manzoniano.

È difficile suggerire in questa breve nota quel che si potrebbe fare e non fare, secondo queste nostre idee, in un film sopra i *Promessi sposi*. Noi abbiamo accennato ad una esigenza che ci sembra fondamentale. Ci basta averla indicata; all'atto pratico non sarà davvero difficile soddisfarla.

Archibald Colquhoun

Commenti sul primo trattamento per un nuovo film sui *Promessi sposi*

La trama si svolge qui molto logicamente, con intrecci convincenti ed alcune ottime nuove trovate, per esempio su Egidio, su Don Rodrigo incontrando la processione del Cardinale, sul Conte zio e Don Rodrigo al Consiglio di Sanità, ecc. ecc. Mantiene sempre vivo (salvo pare alla fine della 2a parte) l'interesse nella storia.

È, però, al momento (forse necessariamente) una storia con pochi accenni ancora agli altri livelli che fanno il fascino del libro. Questi sono suggeriti soltanto nella Terza Parte, e questa è la parte la quale al momento mi sembra più soddisfacente.

Rimane ancora diffondere nello scheletro la vita variata dell'originale; lo sfondo storico, lo sviluppo logico dei personaggi dai loro passati, (come la Monaca, Fra Cristoforo e l'Innominato), il legame continuo tra i "potenti" e gli "umili", il miscuglio di razionalismo e Provvidenza e l'atmosfera di ironia e riflessione.

«I casi storici, la forza di eventi fatali, il segreto della Provvidenza», sono, come dice il sig. Bacchelli, il filo conduttore e il motore drammatico della vicenda. Dal principio, quindi, si deve accennare allo sfondo di un paese sotto la dominazione straniera nel Seicento; l'oppressione, la combinazione di autorità ed anarchia, la leggerezza dei "potenti" in faccia, per esempio, alla guerra e alle sue conseguenze (e qui, come suggerisce Moravia, si può forse accennare al principio – senza far vedere molto della guerra stessa – al senso di assurdità della guerra vedendo i responsabili di allora).

Nel trattamento al momento mi sembra che tutto questo è introdotto troppo tardi. La nota prima della Terza Parte è giustissima. Anzi se lo sfondo storico non è messo prima, sia la guerra che la carestia e la peste arrivano quasi sommariamente. Possibilmente, anche, questi sforzi esterni devono diventare più acuti durante le prime parti, cosicché quando l'Innominato ha lasciato andare Lucia e la trama personale sembra mezza risolta, le forze storiche possono perdere il filo senza rottura e andare allo svolgimento finale della peste e del diluvio.

Benché il passare del tempo prima della Terza Parte può essere necessario, sembra qui che la liberazione di Lucia finisce in parte la trama, lasciando il resto come una specie di appendice. Manzoni ha tenuto il tutto in movimento, e nel libro la liberazione di Lucia non dà affatto il senso di una falsa fine. I fili storici, i legami tra la piccola gente ed i grandi avvenimenti storici devono tenere questo in movimento. Quindi devono essere messi dal principio.

APERTURA

La nuova prima scena di Bassani mi sembra ottima, ma forse un po' leggera. Da una parte, come suggerisce Moravia, c'è da insistere sulla passione carnale di Don Rodrigo per Lucia, dall'altra da accennare allo sfondo storico e psicologico. Come fare questo? Possibilmente una prima scena con amministratori spagnuoli discutendo sulle proclamazioni contro i bravi con riferimento alla guerra, alla situazione interna ecc. Poi si va ai bravi di Don Rodrigo aspettando Don Abbondio. Un contrasto tra questa apertura, con gli accenni a possibile anarchia, e la calma delle montagne manzoniane, linee liquide, vedute ecc. Poi il piccolo prete camminando pacatamente incontro ai bravi minaccianti. C'è da pensare forse se il nome di Don Rodrigo perde un po' del suo terrore se lo abbiamo già visto.

Se vediamo Don Abbondio camminare tra la sua gente, secondo la trovata di Bassani, forse possiamo accennare allo sfondo facendo vedere la miseria e l'oppressione dei contadini: (v. nel libro il cammino di Fra Cristoforo).

LUCIA

Le difficoltà di questo personaggio possono forse essere risolte soltanto da regia e scelta dell'attrice. Il pericolo qui è di una figura convenzionale di romanzo dell'Ottocento, la «Madonnina infilzata», infatti, di Manzoni.

Ma Lucia, come Renzo, come bene ha detto Moravia, lottano nelle loro diverse maniere contro l'oppressione.

RENZO

Enfasi sulla sua lotta, fiera e impulsiva, per la giustizia, attraverso tutta la trama (principio con Don Abbondio, ubriachezza anarchica, coraggioso ritorno, «povero untorello» non lo è affatto).

Un altro argomento per uno sfondo storico dal principio è che il trovare Renzo in una sommossa subito all'arrivo a Milano sembra qui soltanto una trovata per fare il suo compito più difficile. La sommossa è anche importante per tante altre ragioni, dalla ipocrisia del capitano di polizia alla mezza ipocrisia di Ferrer, e ai commenti sulla esaltazione della massa.

L'importante dello sfondo si vede nel fatto che la seconda visita di Renzo a Milano nel trattamento va molto meglio che la prima. Nel principio della Terza Parte però ci sembra una possibile confusione in tutta la spiegazione che bisogna fare sul conto suo in poco tempo. Renzo, insomma, deve apparire, come bene ha detto un recensore inglese, «un avventato, ingenuo Candide», lottando per il bene e forse irragionevole contro le forze della malvagità.

FRA CRISTOFORO

Prendendo lo sviluppo (da borghese ambizioso in quell'ambiente ecc.), questo personaggio è sempre in pericolo di cadere nella retorica religiosa: “l'ho ucciso...”; predica sulla compassione, anche l'orrore della violenza, integrale nel carattere e nella concezione manzoniana, tutto questo deve essere trattato con cautela. Forse anche qui la soluzione è nella scelta dell'attore; per esempio se si deve per forza perdere lo sfondo personale il Fra Cristoforo nel film di Camerini, come figura quasi tipica della Controriforma, sembrava convincente.

LA MONACA DI MONZA

Anche qui, senza qualche spiegazione più ampia dei fili che l'hanno portata al convento, la Monaca per forza perde molto. Il suo comportamento con Lucia sembra semplicemente cattivo, nonostante l'accento alla sua coscienza. Siccome suo amante è un vigliacco, lo è anche lei. Questo taglia tutto il miscuglio di simpatia ed orrore con il quale il lettore segue la sua storia nel libro.

INNOMINATO

Un'altra volta il problema dello sfondo psicologico-sociale. Il suo rimorso è quasi sempre inspiegabile a quelli che non hanno letto il libro; qui è troppo legato alle preghiere di Lucia, e non al suo passato. C'è da vedere di sviluppare questo nella sceneggiatura definitiva, se no una delle scene più importanti, quella della conversione andrà perduta. Un filo psicologico aiuterebbe anche il colloquio Innominato-Cardinale (qualche leggero accenno, forse, ad una rottura neurastenica? Cfr. la conversione del Manzoni stesso nella chiesa di S. Rocco).

DON ABBONDIO

Qui sembra già evitato Don Abbondio come semplice macchietta comica, particolarmente nella scena eccellente tra Don Abbondio e il Cardinale. C'è da insistere su questo personaggio come tipo universale del debole di carattere contro i potenti; lui è sintomatico, come dice Alberti, di come è «tanto facile la perdita del più elementare diritto in un mondo in cui non ci vuol nulla perché il sopruso si faccia, più o meno apertamente, legge, con la certezza di poter contare sulla tacita complicità dei più».

FINE

È bello qui strutturalmente il ritorno da capo alla preparazione per lo spozalizio di Lucia nella stessa stanza come in principio. Non sento, però, che la fine è adeguata alla portata del libro.

Con tutta la preoccupazione del Manzoni sulla Provvidenza, la fine del libro mi è sembrata sempre, per esempio, di avere un doppio senso, benché sottinteso, e, chissà?, neanche voluto volontariamente dal Manzoni. Dandolo com'è qui, c'è il pericolo che cada nell'oratoria religiosa, nella predica. Siccome c'è lo stesso pericolo nei personaggi di Lucia e di Fra Cristoforo, questo dev'essere evitato a tutti i costi.

Come sintetizzare alla fine, in maniera non troppo pesante, questa sensazione sottintesa di un contrasto per esempio tra la logica e la Provvidenza, di una ironica riflessione? Forse la trovata di Soldati, trasportando la battuta di Don Abbondio sulla peste ... «quasi quasi ci voleva una ogni generazione? ...»

CONCLUSIONE

Mi sembra, insomma, che sulla ottima base strutturale di questo trattamento non deve essere troppo difficile diffondere, negli sviluppi di sceneggiatura, una buona parte dei punti notati sopra. Un'insistenza sul razionalismo settecentesco (nel trattare la guerra, la peste, l'effetto della processione ecc.); una infusione di ironia, che dipende in parte, suppongo, sulle battute (Conte zio, Padre Provinciale, Renzo sul cadavere dei monatti, e Don Abbondio alla fine).

Siccome tanti dei commenti ironici e riflessivi sono fuori del dialogo, c'è forse da discutere l'uso possibile ed occasionale di un commentatore?

In conclusione, come possibile aiuto alla scelta del tono generale, vale forse la pena di accennare ad alcuni dei commenti di lettori anglosassoni al libro alcuni anni fa. Il libro, secondo loro, tratta "dell'eterno conflitto tra l'individuo e il mondo"; "realismo religione, ironia e satira sociale"; Manzoni ha "un senso appassionato della giustizia; "è il difensore della gente comune contro i potenti"; "Esalta la giustizia, fraternità ed umanità contro anche lo spirito di massa". "Questa storia della "gente di nessuno", esprime la vita umana come bilanciata tra il tragico e il ridicolo".

23 novembre 1955

Capitolo IX

I firmatari dei documenti rinvenuti nel fondo Luchino Visconti, a Roma, non sono da considerare l'intera squadra degli interpellati. Il nome di Marino Parenti non compare più, a questo stadio, tra essi. Alberti, che non comunica ufficialmente con Gatti, lascia in un suo quaderno alcune sfuggevoli impressioni:

Il personaggio della Monaca è stata reso certo troppo isterico.

Ottima idea quella di farla vedere nel casotto del giardiniere a sedersi sul letticiolo: ma la sua cella per quanto era effettivamente affatto secolaresca, mi par esagerato che contenga arazzi, tappeti ecc. Come pure fuori luogo mi sembra che [*parte non leggibile ndr*] sugli occhi a Lucia. Tutto ciò è poco manzoniano.

Il ricevimento in cui succede che il Conte zio può senz'altro intrattenersi al padre provinciale di ciò che ha riferito il Conte Attilio circa le infamità di Padre Cristoforo, dovrebbe essere un ricevimento sicuramente ufficiale, senza donne, perché se no ci stonerebbe il saio del Provinciale.

Peccato forse aver rinunciato a Azzecagarbugli che è l'uomo di legge a cui Renzo ricorre.

S'affaccia, invece, nel rendiconto di Colquhoun un riferimento a Mario Soldati, il quale avrebbe suggerito un finale esclamativo sulla caustica battuta di Don Abbondio che definisce la peste un'utile scopa che fa pulizia tra gli uomini. Un modo, quello di Soldati, per amalgamare alla Provvidenza un tocco dell'ironia manzoniana. Manzoni stesso, al figliastro Stefano Stampa aveva dichiarato le sue intenzioni: «E per finale grandioso la peste che aggiusta ogni cosa!».

Seppur non si disponga di pagine autografe di Mario Soldati, il suo intervento appare decisivo. Esso è infatti accolto come finale di una posteriore scaletta del film, conservata nel fondo Guglielmo Alberti a Biella: un documento dattiloscritto di dodici cartelle che snoda l'intreccio manzoniano in quarantacinque punti come risultato di una sintesi dei vari commenti dei letterati intervenuti. Dietro la mano anonima che lo compone potrebbe celarsi lo stesso traduttore inglese.

Insieme all'inizio canonico del romanzo sulla nota del *matrimonio che non s'ha da fare*, è ristabilito l'inserimento di una voce dell'Autore a introduzione dei fatti, elemento, questo, suggerito da Cecchi e ribadito da Colquhoun.

Eliminata la visualizzazione dell'adescamento di Lucia, che secondo l'inglese avrebbe fatto perdere un po' di smalto al signorotto, viene tuttavia a mancare lo sfondo animato del paesaggio che Bassani aveva concepito per disegnare lo squarcio storico della miseria e dell'oppressione contadina.

Del trattamento di Bassani è mantenuto l'arrivo anticipato di Fra Cristoforo la mattina del matrimonio, ma si ritarda la confidenza ricevuta dal servo di Don Rodrigo, spostandola nel convento del cappuccino. L'aderenza alla testualità si riflette nella chiusura della prima parte sull'*Addio monti*, ripristinato nella sua celebrità.

Con il suo procedere telegrafico e privo di aggettivazione, la scaletta scarnifica la penetrazione dell'intreccio di Bassani e la spartizione dei blocchi narrativi dei due protagonisti. Le loro due storie si intrecciano e si alternano, quasi in risposta all'impressione accertata da Colquhoun davanti al trattamento: «Benché il passare del tempo prima della Terza Parte può essere necessario», osservava – «sembra qui che la liberazione di Lucia finisce in parte la trama, lasciando il resto come una specie di appendice. Manzoni ha tenuto il tutto in movimento, e nel libro la liberazione di Lucia non dà affatto il senso di questa falsa fine. I fili storici, i legami tra la piccola gente e i grandi avvenimenti storici devono tenere questo in movimento. Quindi devono essere messi dal principio».

Per la monaca di Monza, con cui si apre la seconda sezione, una nota della scaletta si limita a dichiarare: «per dare uno sviluppo alla storia particolare della badessa, è necessario che costei, in un primo momento, non faccia molta attenzione a Lucia. Sarà dopo, in seguito agli avvenimenti che presenteremo, che il suo atteggiamento nei riguardi della contadina di Olate muterà completamente». Solo nella terza parte, ai punti XVII-XIX della scaletta, Gertrude manifesterà nuove attenzioni nei confronti di Lucia. E lascerà intravedere – solo intravedere – la sua frequentazione con Egidio.

In questo intervallo si incastona la storia di Renzo nel milanese. Della vicenda viene precisato: «tutto questo pezzo è dato assai

rapidamente, per dissolvenze successive». Una delle modifiche sostanziali nella fattura dell'intreccio consiste nel faccia a faccia di Don Rodrigo con il Conte zio e nel coinvolgimento dello stesso Ferrer nei fatti di Tramaglino:

XXIII) Nel palazzo del governatore di Milano gli aristocratici e gli alti funzionari dello stato sono convenuti a rallegrarsi con Ferrer per la vittoriosa repressione dell'insurrezione. C'è anche Don Rodrigo. Egli parla con il Conte zio personaggio autorevole. Don Rodrigo s'interessa ai "fatti del giorno", ma parla allo zio delle sue faccende. Conte zio poco disposto ad occuparsene. Non è il momento. Senonché si sente fare il nome di Renzo Tramaglino come capo dei rivoltosi. Don Rodrigo riesce a interessare il Conte zio. Conte zio va a parlare con Ferrer.

Laddove i supervisor rimproveravano al trattamento di Bassani una scarsa presenza della Storia, questo momento si propone dichiaratamente di dare «per scorcio un'idea della ferocia della dominazione spagnola». E di «mostrare Don Rodrigo stupido e limitato mentalmente» (anche Moravia, nella sua introduzione ai *Promessi sposi* nel 1960, non esiterà a definire il personaggio come «uno sciocco»). Si attua cioè l'eliminazione del colloquio con il padre provinciale, senza però perdere l'intento, dichiarato da Colquhoun, di rendere chiara sin dall'inizio l'oppressione dello straniero: «e qui, come suggerisce Moravia, si può accennare al principio – senza far vedere molto della guerra stessa – al senso di assurdità della guerra vedendo i responsabili di allora», specificava tra parentesi.

Nella terza parte è direttamente il signorotto a chiedere aiuto all'Innominato. A convincerlo – lo si legge nella più lunga nota della scaletta – è l'odio del tiranno nei confronti di Fra Cristoforo:

Nota: questa scena è fondamentale, perché prepara perfettamente, innanzi tutto, la conversione dell'Innominato. Dice infatti il Manzoni di lui: "L'Innominato... stette a sentire con attenzione... per essere in questa (storia) mischiato un nome a lui noto e odiosissimo, quello di Fra Cristoforo, nemico aperto de' tiranni, e in parole e, dove poteva, in opere..."

L'Innominato, come se un demonio nascosto nel cuore glielo avesse comandato, interruppe subitaneamente (Don Rodrigo), dicendo che prendeva su di sé l'impresa".

Come antagonista, qual è, di Padre Cristoforo, l'Innominato è già a un passo dalla conversione. Inoltre egli vede in Padre Cristoforo, e lo grida a Don Rodrigo che lo ascolta intimidito, una specie di campione degli umili, di pericolo sociale. La sua interpretazione della rivolta di Milano è nettamente sociale. La scena è importante perché da essa si capisce, oltre al resto, che il convento dove è ricoverata Lucia non è un posto sicuro per la ragazza. La mano dell'Innominato può arrivarci agevolmente.

Le parole del romanzo sono citate con approssimazione. «Prendeva su di sé l'impresa» è la semplificazione del «prendeva l'impresa sopra di sé» manzoniana. Di nuovo parrebbe agire il suggerimento di Colquhoun: «il suo rimorso è quasi inspiegabile a quelli che non hanno letto il libro; qui è troppo legato alle preghiere di Lucia, e non al suo passato. C'è da vedere di sviluppare questo nella sceneggiatura definitiva, se non una delle scene più importanti, quella della conversione andrà perduta», scriveva nella sintesi dei commenti.

Ora il Nibbio è ripristinato a fianco dell'Innominato, e la voce over del narratore riabilita la pagina della sua conversione. Un rapido spostamento di battute – di prassi nella scaletta sempre solo accennate – è previsto nel punto in cui Lucia si trova a servizio presso la monaca di Monza. Non Agnese, ma una conversa avrebbe pronunciato la tirata contro le stranezze dei signori.

Come già nel trattamento, l'episodio del ricovero di Lucia in casa del sarto è omesso. La protagonista è condotta all'istante in casa di Donna Prassede.

La terza parte si chiude con la prima occorrenza di peste, che impedisce a Renzo di lasciare la casa del cugino Bortolo. La Storia si manifesta attraverso la retorica delle dissolvenze: «La descrizione del dilagare della peste» – si legge in una nota – «data, successivamente per dissolvenze rapide e significative, servirà tra l'altro a rappresentare quel lungo intervallo di tempo che deve passare prima che i due promessi si ritrovino».

La voce dell'Autore ripropone Renzo in una corsa alla guarigione che lo riporta direttamente a Milano, a fuggire al «dagli al monatto!», a farsi strada tra i cadaveri e Don Rodrigo per ritrovare Lucia, sciogliere il voto e congedare gli spettatori a Olate, sulla battuta di Don Abbondio: «Ah, se la peste facesse sempre e per tutto le cose in questa maniera, sarebbe proprio peccato il dirne male: quasi quasi ce ne vorrebbe una, ogni generazione, e si potrebbe stare a patti d'averla ma di guarirne, ve'!».

I testi

Scaletta *Promessi sposi*

Paesaggio, “voce” dell’Autore come introduzione.

I) I due bravi esortano Don Abbondio a non celebrare il matrimonio di Renzo e di Lucia.

II) Don Abbondio e Perpetua. Scena in casa di Don Abbondio.

III) Mattina del matrimonio. Casa di Lucia. C’è Fra Cristoforo. Viene furibondo Renzo il quale racconta quel che gli è accaduto da Don Abbondio. Fra Cristoforo, Renzo e Lucia.

IV) Convito nel palazzo di Don Rodrigo. Discussione fra gli amici. Arrivo di Fra Cristoforo, commento di Don Rodrigo con Attilio. Scommessa dei due. Ordine al Griso.

V) In casa di Lucia Renzo racconta che il passo di Fra Cristoforo presso Don Rodrigo non ha portato a nulla. Idea di Agnese accettata da Renzo che va a cercare i testimoni per il matrimonio segreto. Arrivo a casa delle donne del Griso e degli altri bravi travestiti da mendicanti. Lucia e Agnese escono per andare alla canonica.

VI) Nel convento, Fra Cristoforo riceve la visita di un servo di Don Rodrigo (che avremo visto al castello). Padre Cristoforo manda Menico a chiamare Lucia.

VII) Fuori dalla canonica Renzo con i testimoni aspetta Agnese e Lucia. Quando le donne sopraggiungono, Gervasio si fa aprire con una scusa la porta della casa di Don Abbondio.

VIII) Scena del tentato matrimonio da Don Abbondio.

IX) Menico arriva trafelato a casa di Lucia. Incontro con i bravi che sono entrati nella casa. Menico scappa dalla casa di Lucia.

Scampanio.

X) Continua il suono della campana. Paese che si sveglia. Menico incontra Renzo, Lucia e Agnese. Dice loro di andare subito al convento.

XI) Fra Cristoforo esorta Renzo e Lucia a lasciare il paese. Lucia e Renzo dovranno separarsi. Rifugio per Lucia.

XII) Fuga. Addio monti.

XIII) Nel convento dove il frate cappuccino, al quale Fra Cristoforo ha indirizzato Lucia ed Agnese, ha ricoverato Lucia ed Agnese, Lucia viene presentata alla badessa (che vediamo appena), e si congeda da Agnese che tornerà al paese.

NOTA: Per dare uno sviluppo alla storia particolare della badessa, è necessario che costei, in un primo momento, non faccia molta attenzione a Lucia. Sarà dopo, in seguito agli avvenimenti che presenteremo, che il suo atteggiamento nei riguardi della contadinella di Olate muterà completamente.

XIV) Lucia viene accompagnata nella camera dove dormirà con altre ragazze. Rassegnazione di Lucia. Sua preoccupazione per la sorte di Renzo.

XV) Renzo alle porte di Milano. Gabellieri che lo lasciano passare senza fargli domande. Renzo chiede dove si trova il convento a cui lo ha indirizzato Fra Cristoforo. Renzo incomincia ad accorgersi di quanto di eccezionale sta accadendo in città. Pane. Forno. Renzo si trova nella rivolta.

XVI) Seguendo la folla Renzo arriva di fronte al palazzo del Vicario. Arrivo di Ferrer. Renzo parteggia per Ferrer, si entusiasma, assiste all'uscita di Ferrer con il vicario.

XVII) Renzo continua eccitato a parlare. La folla comincia a diradarsi. Un uomo sembra ascoltare con particolare interesse Renzo.

XVIII) Renzo continua a parlare. Siamo nella trattoria ed è sera. Vicino a Renzo c'è ancora l'uomo (la spia) che abbiamo veduto. Ora l'uomo esce. Renzo viene accompagnato in camera. Si butta sul letto e si addormenta. Ora è l'alba. Renzo viene risvegliato dagli uomini che vengono ad arrestarlo.

NOTA: Tutto questo pezzo è dato assai rapidamente, per dissolvenze successive.

XIX) Renzo ammanettato. Per strada chiede aiuto alla gente. Riesce a farsi liberare. Scappa.

XX) In città comincia violento il movimento di repressione della rivolta. Renzo continua a fuggire.

XXI) Mentre Renzo esce dalla città, arrivano le truppe di rinforzo, che Ferrer ha fatto venire da Casale, dove erano impegnate nell'assedio di quella città, per domare l'insurrezione. Renzo continua a fuggire. È notte alta quando in una osteria di campagna Renzo apprende che la sommossa è stata completamente domata, che molti insorti sono stati impiccati e che si dà la caccia al capo dei rivoltosi identificato nella persona di tale Tramaglino. Renzo riprende la sua fuga.

XXII) Nel palazzo del governatore di Milano gli aristocratici e gli alti funzionari dello stato sono convenuti a rallegrarsi con Ferrer per la vittoriosa repressione dell'insurrezione. C'è anche Don Rodrigo. Egli parla con il Conte zio personaggio autorevole. Don Rodrigo non s'interessa ai "fatti del giorno", ma parla allo zio delle sue faccende. Conte zio poco disposto ad occuparsene. Non è il momento. Senonché si sente fare il nome di Renzo Tramaglino come capo dei rivoltosi. Don Rodrigo riesce a interessare il Conte zio. Conte zio va a parlarne con Ferrer.

NOTA: Questa sequenza serve a tre scopi. Primo: a mostrare come Don Rodrigo non abbia rinunciato alla scommessa, come la caccia a Renzo e Lucia continui. Secondo: a mostrare Don Rodrigo stupido e limitato mentalmente. Terzo: a dare per scorcio un'idea della ferocia della dominazione spagnola, e del cinismo dell'aristocrazia milanese devota alla Spagna.

XXIII) Passaggi vari della fuga di Renzo. Dall'alba si arriva al tramonto. "Voce" dell'autore che commenta. Renzo raggiunge l'Adda.

XXIV) Don Rodrigo al Castello dell'Innominato. Don Rodrigo chiede l'aiuto del potente signore. Le autorità ufficiali non hanno concluso nulla. Non hanno acchiappato Renzo, hanno lasciato la ragazza dove si trova, e per tutta soddisfazione hanno trasferito un frate, Fra Cristoforo.

XXV) In un primo tempo l'Innominato ascolta di malavoglia Don Rodrigo. Ma appena costui fa il nome di Fra Cristoforo, il suo comportamento muta radicalmente. Odio dell'Innominato per Fra Cristoforo. Egli accetta di occuparsi dell'impresa e promette a Don Rodrigo il suo intervento, soprattutto quando apprende in quale convento si trova Lucia.

NOTA: questa scena è fondamentale, perché prepara perfettamente, innanzi tutte, la conversione dell'Innominato. Dice infatti il Manzoni di lui: "L'Innominato... stesse a sentire con attenzione... per essere in questa (storia) mischiato un nome a lui noto e odiosissimo, quello di Fra Cristoforo, nemico aperto de' tiranni, e in parole e, dove poteva, in opere... L'Innominato, come se un demonio nascosto nel cuore glielo avesse comandato, interruppe subitamente (Don Rodrigo) dicendo che prendeva su di sé l'impresa".

Come antagonista, qual è, di Fra Cristoforo, l'Innominato si trova a un passo dalla conversione. Inoltre egli vede in Padre Cristoforo, e lo grida a Don Rodrigo che lo ascolta infastidito, una specie di campione degli umili, di pericolo sociale. La sua interpretazione della rivolta di Milano è nettamente sociale. La scena è importante perché da essa si

capisce, oltre al resto, che il convento dove è ricoverata Lucia non è un posto sicuro per la ragazza. La mano dell’Innominato può arrivarci agevolmente.

XXVI) Lucia nel convento. Continua la sua vita melanconica e tranquilla. Viene chiamata dalla badessa. Strano interrogatorio di Suor Gertrude alla ragazza. Le parla di Don Rodrigo e di Renzo. Poi dice alla ragazza che da quel momento passerà al suo servizio. Lucia è impressionata. Commento della conversa (lo stesso che nel Manzoni è di Agnese: “Eh, i signori!...” ecc.).

XXVII) Sera. Lucia non riesce a dormire nella sua nuova cella. Vede suor Gertrude che esce in giardino e intravede l’ombra di un uomo che si incontra con la suora. Terrore di Lucia.

XXVIII) L’indomani tutto è di nuovo tranquillo, Suor Gertrude di nuovo gentile e assente dà a Lucia l’impressione di aver avuto delle inutili apprensioni. Lucia viene mandata fuori per una commissione.

XXIX) Lucia rapita. Egidio, lo stesso volto che Lucia ha intravvisto la notte precedente parlare in giardino con la Signora, è nella carrozza.

XXX) Nel suo castello l’Innominato vede l’arrivo di Lucia dall’alto di una finestra. Non vuole incontrarsi con la ragazza. Chiama la vecchia sua custode e il Nibbio.

XXXI) Cameraccia nel castello. È notte alta. Contrariamente ai suoi propositi, l’Innominato entra nella stanza. La vecchia esce. Supplica di Lucia, “Dio perdona”... Restata sola Lucia prega.

XXXII) Notte dell’Innominato, con eventuale commento della “voce” dell’Autore. Alba. Campane. Processione di gente umile verso la chiesa. L’Innominato torna in camera di Lucia che dorme. Ordini alla vecchia.

XXXIII) Suono di campane più vicino. Presentazione del Cardinal Federigo. Arrivo dell'Innominato. Scena con il Cardinale e pianto dell'Innominato.

XXXIV) Cardinale fa cercare Don Abbondio fra i preti che accompagnano i pellegrini. Scena del Cardinale con Don Abbondio.

XXXV) Al castello dell'Innominato, ringraziamento e saluto di Lucia all'Innominato. Don Abbondio accompagnerà Lucia a Milano, in casa di Donna Prassede (non è infatti consigliabile per Lucia tornare al paese) e lì Agnese potrà raggiungerla. Andati via Abbondio e Lucia, l'Innominato licenzia i bravi.

XXXVI) Nella casa di Donna Prassede a Milano, incontro di Lucia e di Agnese. Lucia confessa ad Agnese il voto fatto nella notte che ha passato nel castello dell'Innominato. Agnese ha notizie di Renzo che è a Bergamo. Lucia incarica la madre di scrivere a quel poverino e dargli notizie e dirgli anche che non deve più pensare a Lucia.

XXXVII) Renzo a Bergamo con il cugino Bortolo. Renzo tremendamente angustiato dalle notizie di Agnese, vuole andare a Milano nonostante il pericolo di cattura. Renzo non riesce però a uscire dalla città. Ordine per tutti di non uscire. Ordine generale. Perché? Nella città c'è stato il primo caso di peste.

NOTA: La peste dunque, come nel Manzoni, scoppia prima a Bergamo che a Milano. È importante che la terza parte del film si chiuda col verificarsi del primo caso di peste. La descrizione del dilagare della peste, data, successivamente per dissolvenze rapide e significative, servirà tra l'altro a rappresentare quel lungo intervallo di tempo che deve passare prima che i due promessi si ritrovino.

XXXVIII) Renzo ammalato. "Voce" dell'Autore. La malattia e la convalescenza di Renzo sono date con immagini subito legate a quelle che incominciano ad illustrare il flagello della peste. La "Voce" spiega come Renzo abbia avuto poco a soffrire per quella malattia, che ha fatto innumerevoli vittime non solo a Bergamo ma in tutta la regione.

XXXIX) Scene della peste. Crescendo. Dilagare del flagello. Gli untori. I monatti. Superstizione. Medici disonesti (casi occultati). Consiglio di sanità in Milano. Dalla finestra, uno dei consiglieri addita la processione che passa e che egli avrebbe voluto proibire per evitare assembramenti e quindi sempre maggiori possibilità di contagio.

XL) Casa di Don Rodrigo in Milano. Don Rodrigo isolato con degli amici nella sua casa dove passano il tempo in bagordi, e nella illusione che, così barricati, siano protetti dal contagio. Notizie dall'esterno. Notizia della morte di Attilio, il cugino della scommessa. Brindisi di Don Rodrigo. Sera. Sogno di Don Rodrigo, nel quale appare Padre Cristoforo, nella luce terribile e rivelatrice che per Don Rodrigo avevano avuto, al castello, le parole dell'Innominato. Don Rodrigo si sente male. Ospiti terrorizzati fuggono. Tradimento del Griso.

XLI) Alba. Monatti vengono a prendere Don Rodrigo. In una strada vicina passa Renzo che cerca la casa di Donna Prassede. Scene della peste veduta da Renzo (la donna chiusa in casa con i bambini che chiede aiuto; la madre di Cecilia; il passante impaurito quando Renzo gli rivolge la parola). Renzo ora è davanti alla casa di Donna Prassede. Timore prima di bussare. Donna che si affaccia e gli dice che non c'è più nessuno.

XLII) Dàgli all'untore! Fuga di Renzo. Renzo si salva sul carro dei monatti. Arrivo al Lazzaretto.

XLIII) Il Lazzaretto. Renzo trova Padre Cristoforo. Fra Cristoforo gli fa vedere Don Rodrigo. Incontro con Lucia. Scioglimento del voto.

XLIV) A Olate. Commento finale di Don Abbondio. "Ah, se la peste facesse sempre e per tutte le cose in questa maniera, sarebbe proprio peccato il dirne male: quasi quasi ce ne vorrebbe una, ogni generazione; e si potrebbe stare a patti d'averla; ma guarirne, ve'!".

Capitolo X

L'unica copia rinvenuta della scaletta si trova nel fondo Guglielmo Alberti, a Biella. Guido Maggiorino Gatti gliela spedisce il 15 febbraio 1956. Il biglietto d'accompagnamento recita:

Caro Alberti,
ti mando la scaletta per una nuova edizione cinematografica dei *Promessi sposi* che salvo qualche ritocco, a noi sembra abbastanza soddisfacente.

Gradirei molto di conoscere la tua opinione e le tue eventuali proposte di modifiche.¹³⁵

Il progetto, tuttavia, aveva già iniziato a far dubitare della sua realizzazione. Il 16 dicembre del 1955 Archibald Colquhoun scrive una lettera a Emilio Cecchi, chiedendogli, in vista di un suo imminente colloquio con Gatti, di intercedere per lui e ricordarsi del suo nome per eventuali lavori:

Caro Prof. Cecchi,
mi hanno telefonato stamattina dalla Lux per dire che l'ingegner Gatti vuol vedermi martedì mattina. Spero che qualcosa sul conto mio sarà allora stabilito.

Non vorrei, intanto, approfittare della Sua gentilezza e seccarla ancora con le mie cose, ma caso mai che Lei e Sua figlia venissero a conoscenza di qualche lavoro, di traduzioni in sceneggiatura, traduzioni di adattamento dei dialoghi in co-produzioni, ecc., nel quale potrei essere utile, sarei molto grato di saperlo.¹³⁶

Tre giorni dopo giunge la lettera telegrafica di Gatti, a rassicurare Cecchi:

Caro illustre amico,
il signor Colquhoun mi aveva già telefonato per parlarmi di ciò che lei mi scrive. Lo vedrò domani, con

¹³⁵ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Guglielmo Alberti, 15 febbraio 1956. Fondo Guglielmo Alberti, Centro Studi Generazioni e Luoghi, Biella.

¹³⁶ Lettera di Archibald Colquhoun a Emilio Cecchi, 16 dicembre 1955. Fondo Emilio Cecchi, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

ogni probabilità, e cercherò di accontentarlo (nei limiti del possibile).¹³⁷

Non una parola sui *Promessi sposi*, dunque.

A distanza, Guglielmo Alberti cerca di raccogliere informazioni sul conto della Lux attraverso le sue amicizie romane. Nel novembre di quell'anno era morto Riccardo Gualino, il presidente e fondatore della casa cinematografica, e il figlio Renato, a lui succeduto, aveva annunciato l'abbandono dell'attività produttiva a favore della sola distribuzione.

Alberti non interroga Cecchi, Colquhoun o Bassani. Sguinzaglia invece un suo vecchio amico, Libero Solaroli, regista e produttore con il quale ha mantenuto rapporti, seppur sporadici. Solaroli gli risponde il 2 gennaio 1956:

Caro Guglielmo,

scrivo con ritardo perché sono stato qualche giorno a letto e poi perché sotto le feste negli uffici non si trova nessuno dei grossi [*parte illeggibile ndr*] e non volevo contentarmi dei "si dice".

Oggi ho parlato con l'avvocato Marcello d'Amico – figlio di Silvio – che è il Direttore generale della produzione Lux, il quale mi ha detto:

1. (inorridisci!) il regista sarà probabilmente Visconti! (ma io non ne sono sicuro).

2. il film è stato progettato nel 1954 per il 1957 e si farà in tale anno.

3. già da un anno "ci stanno lavorando" (non ha detto i nomi: ma sarà la cognata Suso, la moglie di Lele penso, o il vecchio Emilio?)

Il resto non si sa (e credo non lo sappiano neanche loro). Il punto più grave è per me che è morto Falconi [*Armando Falconi ndr*], che fu l'unico a dare senso e vita alla versione di Camerini, speriamo che non facciano fare Don Abbondio ad Alberto Sordi!

Vuoi che io continui le mie indagini? Vuoi che telefoni a Luchino? O ad Emilio? Non sono in rapporti stretti né con l'uno né con l'altro ma sempre in rapporti da poter fare una telefonata.

¹³⁷ Lettera di Guido Maggiorino Gatti a Emilio Cecchi, 19 dicembre 1955. Fondo Emilio Cecchi, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

O vuoi scrivere tu stesso all'uno o all'altro?¹³⁸

Alberti lo blocca. Preferisce non proceda oltre. Il 9 gennaio arriva a Biella una cartolina di Solaroli che scrive: «Ho ricevuto la severa reprimenda e mi scuserò a voce quando avrò il piacere di vederti...». Poi, qualche mese dopo, si permetterà di mandargli un articolo sui *Promessi sposi* a firma di Umberto Barbaro, datato 23 marzo 1956: *Manzoni e i Cipriotti*, nel quale il marxista teorico del cinema discute sul cattolicesimo di Manzoni alla luce della lettura di Gramsci.

La scaletta che Alberti riceve da Gatti pare non suscitare alcuna risposta circostanziata. In compenso Alberto Sordi avrebbe rivestito i panni di Don Abbondio per i *Promessi sposi* diretti da Salvatore Nocita per la televisione, nel 1989. Negli appunti manoscritti di Guglielmo Alberti – non datati – si legge la brutta copia di una lettera probabilmente inviata a Gatti:

Caro Gatti, ti rispondo solo ora perché a Biella non sono stato più dal principio dell'anno essendoci noi ora trasferiti di nuovo a Firenze, e stavolta stabilmente; a Biella andremo soltanto durante le vacanze dei figli, d'estate. Mi spiace poi di non essermi fatto vivo con te a Roma dove sono stato per una settimana ai primi di febbraio, ma una mia lettera di novembre essendo rimasta senza risposta (lettera in cui ti chiedevo se il pleut sui *P.S.* [...])

Avevo pensato di non insistere oltre con te, tanto più sui *Promessi*, soprattutto francesi, ma poi appare intervento di Visconti, prospetto che non avete più bisogno di me.

Nella mia lettera ti chiedevo soltanto a che punto eravate nelle decisioni rispetto al film sui *P.S.*¹³⁹

Dell'intero progetto sembrerebbero perdersi, d'ora in poi, le tracce. Una notizia, però, appare nella rivista «Cinema Nuovo». È un trafiletto di poca importanza. La data è il 25 luglio 1956: «Giorgio Bassani e Suso Cecchi d'Amico hanno terminato la sceneggiatura dei *Promessi sposi*. Non si sa ancora se la Lux, che ha inserito la produzione di

¹³⁸ Lettera di Libero Solaroli a Guglielmo Alberti, 2 gennaio 1956. Fondo Guglielmo Alberti, Centro Studi Generazioni e Luoghi, Biella.

¹³⁹ Guglielmo Alberti, inedito. Centro Studi Generazioni e Luoghi, Biella.

questo film tra i suoi programmi, si deciderà a realizzarlo, e in caso positivo, quando».

Del 3 agosto 1956 è una lettera di Bassani a Pasolini nel quale lo avvisa di essere ad Antignano e di doversi spostare poi per lavoro. «Fino a martedì o mercoledì lavorerò con Suso Cecchi, a Castiglioncello. Ma dopo quella data, sarò, spero, completamente libero»¹⁴⁰. Il primo ottobre, una magra nota di Colquhoun raggiunge il domicilio di Alberti: « Seen Gatti on Monday. The *Pr. Sposi* is not at all dead»¹⁴¹.

Malgrado la notizia, della sceneggiatura dei *Promessi sposi* composta a questa data non esistono copie superstiti. Nella rivista non viene menzionato il nome del regista a cui sarà affidata l'impresa manzoniana. Vale tuttavia la testimonianza di Solaroli: Luchino Visconti.

In quei mesi Visconti sta lavorando a un altro film da Leone d'Oro, *Le notti bianche*, insieme alla stessa Suso Cecchi d'Amico. L'idea di partire dal racconto russo era stata di Emilio Cecchi in persona.

Dopo Dostoievskij, Manzoni dunque. Visconti e i *Promessi sposi*. Un binomio tutt'altro che assurdo. Nello storico convegno di Parma – dal quale ha preso le mosse la nostra storia – Giancarlo Vigorelli aveva eletto Visconti quale unico regista italiano all'altezza di affrontare il capolavoro manzoniano. Ai suoi occhi Visconti era il solo esempio cinematografico di «applicazione della legge manzoniana». L'intervento parmense è destinato a ritornare in campo. Viene infatti emblematicamente ripubblicato nella rivista «Cinema», nel dicembre 1956. Il titolo, *Paragrafi per una "poetica della realtà"*¹⁴². Fotogrammi tratti dalle pellicole dei *Promessi sposi* di Mario Bonnard e di Mario Camerini corredano l'articolo. La didascalia recita: «Un'esperienza interessante potrebbe essere la realizzazione di un film sui *Promessi sposi* che corrispondesse alla definizione che il Manzoni ha dato del suo romanzo, “un bal pour le pauvres”: certo né la vecchia

¹⁴⁰ Lettera di Giorgio Bassani a Pier Paolo Pasolini, 3 agosto 1956. Fondo Pier Paolo Pasolini, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

¹⁴¹ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, 1 ottobre 1956. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

¹⁴² Giancarlo Vigorelli, *Paragrafi per una "poetica della realtà"*, in «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1956, pp. 326-327.

edizione muta né quella più recente di Camerini corrispondono minimamente a tale definizione manzoniana».

La pagina di Vigorelli attestava già nel 1953 e attesta nel 1956 una consonanza col Manzoni che Visconti cominciava a dichiarare. Le informazioni trapelano in Francia nel gennaio di quell'anno. In un'intervista per «L'Express», il 27 gennaio 1956, Visconti afferma:

Autre projet: tourner l'année prochaine *Le fiancés* de Manzoni. En ce moment, nous faisons un sondage de l'opinion des écrivains. Je voudrais tout garder. D'autres voudraient couper, Moravia, par exemple: à l'entendre, il faudrait tout changer. Pour lui, Manzoni ne compte pas!¹⁴³

Il regista di *Senso* è nato nella terra di Manzoni. Di fronte alla Sicilia dei *Malavoglia*, che aveva preso in prestito per realizzare il film *La terra trema* (1948), si era definito piuttosto un «lettore lombardo, abituato per tradizionale consuetudine al limpido rigore della fantasia manzoniana».

Dopo il 1956, trascorrono anni prima che Visconti rimenzioni i *Promessi sposi*. Per tutta la vita sognerà di realizzare una storia lombarda. Ma solo nel 1960 riuscirà a portarne sullo schermo una. Per la casa di produzione Titanus, il regista firma *Rocco e i suoi fratelli*, il ritratto di una famiglia, la famiglia Parondi, che, alla pari dell'intento manzoniano (ma qui sviluppato sulle orme di Thomas Mann, di Dostojevskij e del Giovanni Testori del *Ponte della Ghisolfia*), è il ritratto di un'intera condizione sociale: quella dell'emigrazione dal sud al nord, dalla Lucania alla Milano del boom economico. Un grande melodramma realista, la storia dell'incontro tra terra e industria, nella definizione di un nuovo sugo della storia: la formazione della coscienza di classe.

¹⁴³ Gall Michel, *Visconti: Je viens à Paris en accusé...*, «L'Express», 27 gennaio 1956. Si veda anche Monio Armand, *Recontre à Paris avec Luchino Visconti*, «L'Humanité», 28 gennaio 1956.

Sempre nel 1956, Dino De Laurentiis applica lo stesso metodo di consulenza di illustri letterati per una riduzione della *Divina Commedia*. Tra i partecipanti, di cui si ha notizia nel rispettivo fascicolo conservato presso l'Archivio di Stato: Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, Christopher Fry, Stephen Spender, Thornton Wilder. Non sono menzionati gli autori previsti di nazionalità italiana.

Il 1960 è un anno cruciale per il romanzo di Manzoni e per i personaggi dell'*affaire* manzoniano.

È l'anno in cui escono per Einaudi i *Promessi sposi* con l'introduzione di Moravia e le illustrazioni di Renato Guttuso: «da un lato il pittore apparentemente più lontano, ma di fatto il più generoso e il più ricco di *pietas* storica, dall'altro», scriveva Giulio Einaudi in persona, «lo scrittore che meglio di ogni altro può parlare del romanzo come d'una cosa assai viva, fuori dai soliti schemi ideologici e critici»¹⁴⁴.

Nello stesso 1960 Giorgio Bassani, ormai disilluso sull'esito dell'impresa cinematografica, pubblica il suo saggio *Manzoni e il cinema* nella rivista «Paragone», con quella noticina a piè di pagina sull'aborto del progetto. Archibald Colquhoun, a sua volta, diffonde la nuova edizione dei suoi *Promessi sposi* in inglese. Una copia raggiunge Emilio Cecchi. Gliela dedica¹⁴⁵. Guglielmo Alberti, dopo aver licenziato il suo volumetto *Fatti personali*¹⁴⁶, si trova «gettato in pieno mondo manzoniano»¹⁴⁷, come scrive a Cecchi. Lavora ad una monografia per Garzanti e al capitolo su Alessandro Manzoni per la *Storia della letteratura italiana*¹⁴⁸ diretta da Emilio Cecchi, appunto, e dall'amico Natalino Sapegno. Un saggio partorito nel pieno delle oscillazioni nervose. Il Manzoni è il suo vero libro: «molto rozzo, nell'impianto», a detta di Pietro Citati (che all'epoca lavorava per

¹⁴⁴ Lettera di Giulio Einaudi a Alberto Moravia, 5 maggio 1959. Fondo Alberto Moravia, Roma.

¹⁴⁵ La copia è attualmente conservata nella biblioteca di Emilio Cecchi, presso l'Archivio Bonsanti, a Firenze. Il 30 ottobre 1959, Leonetta Cecchi Pieraccini annota l'ennesimo incontro di Colquhoun con il marito: «Tempo bellissimo: ma nessuno era allegro. Ceno da Suso. Emilio era con de Winton del British Council e quel Cohoqun [*sic*] traduttore dei promessi sposi in inglese».

¹⁴⁶ Si veda la lettera di Emilio Cecchi a Guglielmo Alberti, datata 11 agosto 1958: «Ebbi il libro, e in gran parte l'ho riletto. È riuscito splendidamente, freschissimo, vivo». Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

¹⁴⁷ Lettera di Guglielmo Alberti a Emilio Cecchi, 2 luglio 1959. Fondo Emilio Cecchi, Archivio Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze.

¹⁴⁸ Guglielmo Alberti, *Alessandro Manzoni. Introduzione allo studio della sua vita e delle sue opere*, Garzanti, Milano 1964 [seconda edizione 1973]; ripubblicato con alcuni tagli in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 1965-1969, vol. VII, pp. 619-745.

Garzanti) ma con «sei o sette buonissime osservazioni particolari, tanto superiori all'intelligenza dei nostri professori»¹⁴⁹.

Anche Bassani, dalla sua scrivania redazionale presso la casa editrice Feltrinelli, incoraggia Alberti a lavorare sul Manzoni. Da parte sua, nel 1958 ha fatto pubblicare il *Gattopardo*, il romanzo di quel gentiluomo che aveva intravisto allo storico convegno di San Pellegrino, nel luglio del 1954, accompagnatore aristocratico e distinto del poeta Lucio Piccolo. Gli era parso un signore alto, corpulento, taciturno: pallido, in volto, del pallore grigiastro dei meridionali di pelle scura.

Per la prima volta un testo di letteratura italiana contemporanea, scritto dal principio alla fine fra il 1955 e il 1956, raggiunge le centomila copie di vendita. L'editoriale «Paragone-Letteratura» del febbraio 1959 sottolinea la cifra manzoniana che caratterizza il romanzo. Non ha firma, ma per tipicità di analisi (applicata peraltro anche alla propria narrazione «manzoniana») potrebbe essere dello stesso Giorgio Bassani:

I soliloqui del principe – e quelli del gesuita – procedono con il ritmo di quelli di Don Abbondio; l'indagine psicologica, acuta ma discreta (quella che l'Autore chiama “spirito di arzigogolo”) ha il tono medesimo con cui il Manzoni compie le sue caute analisi. Persino certi giri di frase, di perspicace allusione (“lasciata la vettura... il principe si diresse là dove era deciso ad andare”) paiono ispirati alla consuetudine, ormai incontrollata, di un testo prediletto. Non è improprio, crediamo, riconoscere tracce di tale consuetudine nel tessuto del *Gattopardo*. Finanche la purissima donna Concetta, innamorata tradita, pare avere, in quel suo “cipiglietto” tra la fronte e il naso e nel contegno altero, un tratto, un'ombra della monaca di Monza”.¹⁵⁰

Al *Gattopardo* e alla sua immediata traduzione cinematografica ad opera di Visconti (i diritti vennero acquistati da Goffredo Lombardo

¹⁴⁹ Lettera di Pietro Citati, 23 settembre 1963, riferita in Mario Guglielminetti, *Il Manzoni di Alberti* in Pier Paolo Benedetto (a cura di), *Omaggio a Guglielmo Alberti*, Tip. Unione Biellese, Biella 1970, pp. 69-72.

¹⁵⁰ «Paragone-Letteratura», n. 110, febbraio 1959, p. 9.

della Titanus nel 1959) parrebbero legate le sorti del cantiere manzoniano della Lux Film. Il 23 marzo del 1961, l'agente di Luchino Visconti, tale Olga Horstig Primuz, scrive una lettera a un impresario londinese elencando gli impegni prossimi e futuri del regista: maggio 1961, regia de *Il lavoro*, un episodio inserito nel film Boccaccio '70 (che vede, tra gli altri, partecipare anche Mario Monicelli con l'episodio *Renzo e Luciana* revisione in chiave contemporanea e anti-capitalista dell'intreccio manzoniano in cui la sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico amalgama i *Promessi sposi* al racconto di Italo Calvino *L'avventura di due sposi*¹⁵¹); giugno 1961, direzione teatrale della *Salomè* al festival di Spoleto; luglio 1961, partecipazione come giurato al festival di Mosca; settembre 1961, inizio delle riprese del *Gattopardo*; autunno 1962, un film basato sui *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

La notizia trapela solo in un articolo a firma di Giorgio Bontempi per «Paese Sera», alla fine del febbraio 1961: «Luchino ha un altro progetto cinematografico», si legge – «Indovina un po'? Quasi quasi mi vergogno a dirlo. Perché no? Già. I *Promessi sposi*. È un'offerta della Vide e della Lux. Lo farò nel '63, prima di Proust»¹⁵².

Le riprese del *Gattopardo* si sarebbero protratte per tutto il 1962. Ma attorno al film, definito dal regista come «storia di un contratto matrimoniale», si sarebbero riallacciate per altri motivi le pedine del discorso manzoniano iniziato vari anni prima: Bassani, uscito nel 1962 con il *Giardino dei Finzi Contini*, lo aveva edito; Visconti lo avrebbe girato in pellicola; Colquhoun ne avrebbe curato la traduzione in inglese e rivisto i dialoghi in lingua (assistendo, peraltro, alle riprese in

¹⁵¹ Molte sono le derivazioni dall'intreccio manzoniano, nonostante al posto della filanda ci sia la fabbrica: il matrimonio impedito viene svolto di nascosto con due testimoni rimediati all'ultimo momento; Renzo non ha famiglia; la madre di Luciana, invece, ha lo stesso pragmatico buon senso di Agnese; il ragioniere che fa la corte a Luciana è il corrispettivo di Don Rodrigo (con precedenti con un'altra operaia), e un suo amico l'equivalente del Conte Attilio; Luciana è il perno della storia, Renzo si scalda come il suo omonimo manzoniano.

¹⁵² Giorgio Bontempi, *Visconti già lavora al film*, «Paese Sera», 24-25 febbraio 1961.

Sicilia¹⁵³); Cecchi, consulente del film, avrebbe composto su di esso l'ultima sua recensione cinematografica¹⁵⁴.

Nel frattempo Carlo Ponti, che anni prima era stato più volte nominato tra gli interlocutori di Colquhoun, commissiona a Pier Paolo Pasolini e Ennio De' Concini un trattamento dei *Promessi sposi*. Con la sua particolare articolazione a flash-back (Renzo e Lucia, già sposati, raccontano ai figli la loro storia nel tragitto che li riporta a Bergamo), sarebbe stato accantonato e riscoperto soltanto nel 1985.

L'ultima notizia sul progetto manzoniano della Lux Film si trova in un dispaccio Ansa del 28 gennaio 1962, intitolata *Visconti e il Gattopardo*. Sono poche righe in cui il regista menziona il film che gli ha commissionato Carlo Ponti sulla monaca di Monza (con soggetto di Maria Bellonci e Paolo Ojetti; attori previsti Sofia Loren e Alain Delon¹⁵⁵), in concorrenza con il film che sta realizzando sullo stesso soggetto anche Carmine Gallone. Il dispaccio si conclude con una nota: «Luchino Visconti ha infine precisato che i suoi vecchi progetti, i *Promessi sposi* e *Carmen*, sono almeno per ora definitivamente accantonati».

Nel 1964, anno in cui la Lux Film chiude i battenti, escono sul grande schermo i *Promessi sposi* firmati da un regista esordiente, Mario Maffei, una coproduzione italo-spagnola di serie b, uno spaghetti western ambientato nel seicento, con qualche ambizione filologica. Lo stesso anno muoiono Guglielmo Alberti, minacciato da continue crisi nervose, e Archibald Colquhoun, sfinito da una cirrosi epatica. I primi uomini della storia. Colquhoun aveva continuato a occuparsi di letteratura italiana dell'Ottocento per la Oxford Library, pubblicando nel 1961 la raccolta *Italian regional tales of the 19th century* (e sognando di stampare la *Storia della letteratura italiana* del

¹⁵³ Cfr. Archibald Colquhoun, *Estate a Palermo con il Gattopardo*, «L'Ora», 21-22 settembre 1962 (riduzione dell'articolo originale pubblicato per «Encounter» nel settembre 1962, a cura di Marcello Cimino).

¹⁵⁴ Emilio Cecchi, *Il gattopardo* in Suso Cecchi d'Amico (a cura di), *Dal romanzo al film. Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1963, pp. 15-20.

¹⁵⁵ Documentazione di questo film è contenuta nel fascicolo 3774 del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, presso l'Archivio di Stato. La data stabilita per l'inizio dei lavori del film è il 4 dicembre 1961. Nel fascicolo è conservato l'intero trattamento.

De Sanctis e la *Colonna infame* di Manzoni¹⁵⁶). In quelle pagine aveva definito Manzoni «the major of creative imagination in Italian writing since Dante»¹⁵⁷. I suoi rapporti con Alberti si erano diradati. Nel frattempo si era ritirato nei romitori di Allington Castel. Occupava la cella numero 4: aveva deciso di vestire la tonaca dei cistercensi, continuando ad adoperarsi per scrivere la storia del risorgimento italiano.

Qualcuno lo avrebbe visto in Italia, per l'ultima volta, in occasione del VI Congresso Nazionale di Studi manzoniani, nell'ottobre del 1963, parlare con la sua voce pacata sull'efficacia consolatrice dell'opera manzoniana¹⁵⁸. Il suo volto aveva una straordinaria rassomiglianza con quello del Manzoni giovane, con tabacchiera, ritratto da Hayez...

¹⁵⁶ Lettera di Archibald Colquhoun a Guglielmo Alberti, Allington Castel 22 luglio 1961. Fondo Guglielmo Alberti, Centro studi generazioni e luoghi, Biella.

¹⁵⁷ Archibald Colquhoun-Neville Rogers, *Italian regional tales of the 19th century*, Oxford Library of Italian Classics, London 1961.

¹⁵⁸ Romolo Comandini, *Ricordo di Archibald Colquhoun il traduttore di Manzoni in inglese*, in «Resistenza», n. 7, luglio 1965.

Postfazione

Alla fine del 1954, Ennio Flaiano, uomo di cinema, satellite ironico e beffardo di questa storia, scriveva *Due o tre soluzioni* nel suo taccuino¹⁵⁹:

Prima soluzione: - Niente mi commuove quanto la vita dei piccoli scrittori dimenticati. Alessandro Manzoni, per esempio. Manzoni? Chi era costui? Perché la sua fama non ha varcato il secolo in cui visse e le mura della città dove nacque? Non sappiamo rispondere. Sappiamo soltanto, grazie ad un modesto e altrettanto dimenticato biografo, che il Manzoni era poverissimo. Giovane e desideroso di affermarsi, scrive il suo primo romanzo, «Gli sposi del Lario». Non è soddisfatto; vorrebbe riscriverlo, ma le cure familiari lo costringono invece ad accettare le proposte di uno stampatore, per il quale, sotto falso nome, scrive altri romanzi di più facile smercio, quali «La perseguitata del Naviglio» e «Il Masnadiero della Pusterla, ossia l’Innominato»; nonché «La Monaca maledetta». Il successo di questi libri è volgare quanto effimero. Col poco denaro che ne ricava, Manzoni pensa di potersi dedicare al «suo» lavoro prediletto. Stretto, invece, dal bisogno deve firmare un contratto col suo stampatore per scrivere sei romanzi l’anno. Accetta: perlomeno è il pane assicurato. Dopo il primo romanzo, Manzoni rompe il contratto. Riprende «Gli sposi del Lario», che chiama «Fermo e Lucia», e decide un soggiorno a Firenze, «per risciacquare i suoi panni in Arno». Dopo pochi mesi ha scritto i primi capitoli, ma il denaro è finito. Ormai stanco e amareggiato, il Manzoni abbandona la famiglia in miseria, si rifugia a Brusuglio, presso certi suoi poverissimi parenti e, nel duro inverno del 1840, riscrive il suo romanzo, nella redazione che purtroppo è andata perduta. Cambia il titolo: «I promessi sposi». E il curato di Brusuglio, uomo di gusto letterario, che ha occasione di leggere il manoscritto, ne parlerà più tardi come del «capolavoro della narrativa italiana di tutti i tempi»: giudizio iperbolico cui certo fa velo l’amicizia che il Manzoni professava al sacerdote. Com’è noto, il manoscritto dei «*Promessi sposi*» fu dato alle fiamme dal Manzoni stesso, in un accesso di quel furore che lo avrebbe condotto, per le molte privazioni, benché in età ancora validissima, alla morte. Le sue ossa finirono nella fossa dei poveri. La sua vedova, risposò il fortunato romanziere Tommaso

¹⁵⁹ Ennio Flaiano, *Diario notturno*, Adelphi, Milano 2011 [prima edizione 1994], pp. 170-171.

Grossi, che è giustamente considerato il padre del romanzo storico italiano.

Seconda soluzione: - Il cinema non è difficile, ma assurdo. Immaginiamo che il Manzoni debba scrivere i suoi *Promessi sposi* nelle stesse condizioni in cui abitualmente lavora un regista. Egli, pieno di entusiasmo, espone la storia del suo romanzo; piace, ma gli osservano che alcuni personaggi è bene tenerli in secondo piano, altri invece approfondirli. Inutile resistere, per esempio, su Don Abbondio, satira troppo evidente dei nostri parroci, sarà bene invece spiegare l'avventura della monaca di Monza, che ha il suo fascino. La peste, serve? Non piace al pubblico e denigra l'Italia, anche se si tratta dell'Italia del '600. La sommossa milanese è utile? Non fa un pochino il gioco dei comunisti? In più, è certamente costosa. Basterà appena accennarvi di sfuggita. Bene l'Innominato, non potrebbe però essere un pirata? Utilizzeremo le navi del Corsaro. E Lucia? Non è scialba? Con tutte queste belle ragazze che abbiamo! Ci tiene proprio Don Rodrigo? Se ci tiene, lasciamolo, ma che sia meno prepotente. Basta, raggiunto un faticoso accordo, il Manzoni passerà alla stesura del romanzo. Gli annunciamo che potrà iniziare l'indomani, alle due, sulle rive del lago di Como. Sulla piazza principale di Lecco, Manzoni trova un tavolo con calamaio e fogli di carta. Tutt'intorno, i tecnici e una folla di curiosi che si fatica a tenere a bada finché non arriva la polizia e stende i cordoni. Benché innervosito, il Manzoni si accinge a scrivere; ma ecco, il tavolo traballa. «Non importa, dottore» gli dicono «vada avanti egualmente, domani se ne troverà un altro». Il Manzoni comincia: «Quel ramo del lago di...». Impossibile scrivere «Como»: mancano le «c». «Lasci perdere, dottore, scriva Lomo o Tomo, poi accomoderemo». E così di seguito, fermandosi ogni tanto. Che si aspetta? La luce non è buona. Poi è la volta dei «bravi», che arrivano in ritardo. Sopraggiunge invece il produttore, che si raccomanda: «Facciamo presto, caro Manzoni, tanto il pubblico a queste cose non ci bada». Il Manzoni continua a scrivere, arriva alla meno peggio alla fine del capitolo; è triste perché sa che non potrà riscriverlo, né correggerlo. «Benissimo» dice il produttore entusiasta. «Domani scriveremo il capitolo XX nel castello dell'Innominato. Tutto pronto?».

Morale delle soluzioni precedenti: - Il genio è nel carattere.

Nella sua lettera del 27 dicembre 1954, da cui ha preso le mosse questa storia, Guido Maggiorino Gatti aveva esortato gli scrittori a rispondere al suo invito, auspicando la pubblicazione degli interventi

in un volumetto. Sarebbero passati anni, se non decenni, ma eccoli disposti, forse non ancora tutti, all'attenzione del lettore.

I trattamenti

Giorgio Bassani

I Promessi sposi

PARTE PRIMA

Nota

Dato il carattere puramente sperimentale, di studio, della presente riduzione, si è voluto tentare un inizio diverso da quello del romanzo, anche se desunto rigorosamente dallo stesso.

Meglio tornare all'inizio tradizionale, tuttavia; anche perché più narrativo. Il film dovrà dunque aprirsi con la classica veduta del Lago di Como, e con Don Abbondio.

Una filanda nei pressi di Olate. È mezzogiorno: l'ora che le ragazze escono dal lavoro. Sono ragazze delle campagne lì intorno, e a gruppi se ne vanno verso i loro villaggi e casolari. Nell'aria meridiana del giorno d'autunno, si sentono le loro risa allegre, le loro canzoni.

Uno di questi gruppi sale la stradetta pietrosa che va verso Olate. Ed ecco che a una svolta appaiono fermi da un lato della strada di monte, a cavallo, due giovani e nobili cavalieri. Essi guardano da intenditori il gruppo delle ragazze che si avvicina e che, scorgendo i due, si è improvvisamente ammutolito. Appena sono arrivati alla loro altezza, i cavalieri si affiancano alle ragazze che continuano serie, tenendosi a braccetto, per la loro strada. Con un misto di impudenza e di degnazione, i cavalieri rivolgono loro dei complimenti. Le filandiere sembrano non dare retta: una o due soltanto rispondono, sgarbate e lusingate insieme.

Gli occhi di uno dei due cavalieri – Don Rodrigo: un signore, anzi il signore di quei luoghi – si sono appuntati sopra una, in particolar modo, delle ragazze. Costei è, di tutte, la più bella e la più vereconda. Don Rodrigo le si affianca col cavallo, e, dopo averla inutilmente interpellata, si china sulla sella e tenta di farle, come si suol dire, «ganascino». La ragazza ha un gesto d'istintiva difesa, quasi esagerato. Il cavaliere – e alcune delle compagne della ragazza – si mettono a ridere. «Come ti chiami?», chiede Don Rodrigo.

Ormai siamo in vista delle prime case di Olate. Le ragazze, con improvviso ardore, prendono la rincorsa e sciamano verso il loro villaggio. Quella che Don Rodrigo aveva accarezzato, è meno pronta delle altre a scappare: e le altre, correndo, la chiamano allegra:

«Lucia, Lucia!».

«Ah, Lucia», fa Don Rodrigo, sardonico. Lucia, accodandosi alle compagne, non risponde nulla. Quindi si mette a correre, lanciando dietro a sé qualche occhiata impaurita.

«Non ti è andata bene neanche questa volta. Rinunci alla scommessa?», fa l'altro cavaliere.

È l'imbrunire: forse di uno o due giorni dopo. Al bivio di un viottolo di campagna, sempre dalle parti di Olate, sostano due «bravi». Girando attorno gli occhi torvi e annoiati, aspettano evidentemente qualcuno. Ad un tratto uno di loro balza dal muretto su cui stava seduto a gambe larghe.

«Eccolo», dice al compagno. E indica un puntino nero che è apparso laggiù in fondo, dietro le ultime svolte della stradetta.

Si tratta di Don Abbondio, il parroco di Olate.

Egli viene avanti, ignaro di ciò che l'aspetta, leggendo il breviario. È la sua solita passeggiata serale. Tutto, intorno, è calmo, immerso, come pare, nella sua pace quotidiana.

Lungo la strada, Don Abbondio fa i suoi incontri consueti: qualche mandriano che ritorna con le sue bestie, qualche giovane pastore, e, tra gli altri, un certo Gervasio, un suo parrocchiano, che sta lavorando in un campo dietro il muricciolo. Costui gli è debitore di venticinque berlinghe, e Don Abbondio, passando con gran disinvoltura dalla lettura del breviario alla cura dei propri interessi, non lascia sfuggire l'occasione di ricordargli i suoi doveri. L'altro, imbarazzato, si inchina, borbotta qualche promessa, e torna sospirando alla sua zappa.

Don Abbondio prosegue tranquillo la sua passeggiata, immerso di nuovo nella lettura del breviario.

Ed eccolo in vista dei bravi. È un incontro che evidentemente lo sconvolge: ma non c'è scampo: bisogna proprio passare davanti a quei due manigoldi, e cercando di fare la faccia più naturale possibile...

Quando si trova davanti a loro, ha l'aria di dire mentalmente, fermandosi sui due piedi e tremando:

«Ci siamo».

«Signor curato» dice infatti uno dei due manigoldi, piantandogli gli occhi in faccia.

Quella sera, quando Don Abbondio arriva alla canonica, Perpetua, la sua governante, si accorge subito che al povero padrone è successo qualcosa di grave. Egli appare atterrito, disfatto.

«È successo – com'egli racconta ancora tremando – che due bravi, in nome di un potente del luogo, gli hanno intimato di mandare a monte le nozze di Renzo Tramaglino e Lucia Mondella, due suoi parrocchiani. «Questo matrimonio non s'ha da fare» hanno detto con un'aria, che, a pensarci, gli mette ancora un brivido nella schiena. Lui ha cercato, sì, di dire le sue ragioni, di ribattere, ma quelli niente, non sono stati nemmeno a sentirlo. Gli hanno fatto capire, ghignando fra loro, che non c'è da scherzare; e lui, balbettando di paura, non ha potuto far altro che dichiararsi, svisceratamente, «disposto sempre all'ubbidienza».

«Ma all'ubbidienza di chi?», interrompe Perpetua.

Don Abbondio da principio non vuole rivelare a nessun patto alla donna chi sia il mandante. Ma pronunciato alla fine quel nome, Don Rodrigo (non senza aver preteso da Perpetua, prima, che gli giuri solennemente di non riferirlo ad anima viva), si rovescia sulla seggiola con un gran sospiro, alzando le mani, e raccomandandosi: «Per amor del cielo».

Per quella sera Don Abbondio, malgrado le insistenze di Perpetua, non riesce a ingollare un boccone. E prima di scomparire nella sua camera da letto, con un dito alla bocca, supplica ancora una volta Perpetua:

«Per amor del cielo».

È la mattina delle nozze di Lucia.

La sua casa, una delle ultime del paese verso i campi, è tutta a festa. L'aria è piena di donne che chiacchierano e di ragazzetti che giocano.

Lucia è nella sua stanza. Splendente di giovinezza e di pudica felicità, sta indossando l'abito da sposa, circondata dalle sue amiche e compagne di lavoro.

Giù da basso, in cucina, Agnese, la madre, aiutata dalle vicine, è affaccendata nei preparativi. Un po' bada al forno, un po' all'addobbo della tavola per il banchetto nuziale. Ogni tanto chiama verso le scale:

«Lucia, sei pronta?».

Ed ecco che si fa sulla soglia, con intorno, rispettosi e affettuosi, un gruppo di ragazzetti, un frate cappuccino dalla lunga barba bianca.

«Oh, Padre Cristoforo, benvenuto», grida Agnese. E poi, rivolta di nuovo al piano superiore:

«Lucia, vieni giù che è arrivato il Padre Cristoforo».

Lucia compare tra le amiche in cima alle scale.

«Come ci siamo fatte belle», le dice Padre Cristoforo sorridendo. Vergognosa ed eccitata insieme, Lucia scende e corre a baciare la mano di Padre Cristoforo.

In quel momento stesso, Renzo è in canonica, da Don Abbondio. Era venuto tutto vestito a festa anche lui, con una piuma sul cappello e il coltello infilato alla cintura. Si era recato dal parroco in compagnia del suo migliore amico Luigi, un giovanotto della sua stessa età, per prendere con lui gli ultimi accordi per il matrimonio. Senonché ora il parroco è lì che gli sta dimostrando, in un suo tremebondo latino, come qualmente le nozze debbano venire rimandate...

Renzo è costernato: ma inutili sono le sue rimostranze. Deve rassegnarsi a quell'inesplicabile rinvio d'una settimana.

Se ne esce afflitto e infuriato, rispondendo sgarbatamente alle domande dell'amico Luigi che gli cammina a fianco preoccupato.

Ma fuori, mentre sta per avviarsi verso la casa di Lucia, Perpetua lo ferma e, da alcune parole di lei, nasce nell'animo del ragazzo il sospetto che il curato gli nasconda qualcosa. Perpetua non ha detto niente di preciso: ha accennato, però, a certi «prepotenti» che impediscono al suo padrone, a «quel poveraccio», di fare il suo dovere...

Renzo allora rientra risoluto in canonica e si presenta in atto così minaccioso al parroco che a costui non basta l'animo di resistergli, e finalmente confessa.

È Don Rodrigo che vuole che Renzo e Lucia non si sposino. E quando Renzo se ne è andato, chiedendo scusa a lui, tra i denti, e profferendo oscure minacce contro il prepotente, Don Abbondio non trova di meglio da fare che di comandare a Perpetua di mettere il chiavistello alla porta di casa, e di dire a chiunque si presenti, che lui è a letto con un febbrone.

Renzo a grandi passi arriva, con Luigi, alla casa di Lucia, e viene accolto con grida festose dai ragazzetti nel cortile.

«Evviva lo sposo», gridano.

Ma lo sposo ha la faccia scura. E mentre egli si dirige attraverso il cortile verso la cucina, i ragazzetti, subito ammutoliti, gli trottono dietro.

Nuove accoglienze festose, quando Renzo si affaccia alla cucina. Ma egli prende in disparte Agnese e le dice sottovoce che tutto è rimandato.

«Rimandato?» fa Agnese stupita. «E perché?».

«Don Abbondio ha la febbre», risponde Renzo con un sogghigno amaro.

Agnese esterrefatta comunica alle vicine l'inaspettata novità, e le accompagna attraverso il cortile giù nella strada, tra chiacchiere, commenti e supposizioni.

Quando Agnese torna in cucina trova Lucia in lacrime, Padre Cristoforo accigliato e Renzo furibondo.

«Perché non me l'avete detto prima?» grida Renzo, rivolto a Lucia.

«Oh, Renzo...» esclama la ragazza, volgendo al fidanzato uno sguardo implorante.

Interviene subito Padre Cristoforo, il quale rivela che Lucia gli aveva confessato ogni cosa e che era stato lui a consigliarle di tacere.

«È stato allora», riprende Lucia, «che ho fatto la sfacciata, e vi ho pregato che ci sposassimo prima».

Renzo sfoga la sua collera su Don Rodrigo. Se al mondo non c'è giustizia, allora se la farà lui, con le sue mani.

Padre Cristoforo, con altrettanto impeto, lo rimprovera della sua mancanza di fede e gli ricorda che c'è Qualcuno che è l'amico dei tribolati che confidano in Lui...

Da tutto il suo atteggiamento, e nonostante che il suo carattere si manifesti tutt'altro che pacifico, ma anzi pieno di fierezza e coraggio, si comprende che nulla Padre Cristoforo aborre di più che un atto di violenza.

Nel palazzotto di Don Rodrigo, in una sala dal disordine sfarzoso e grossolano insieme, caravaggesco, si sta pranzando. Invitati, oltre al Conte Attilio (un cugino del padrone di casa, nel quale riconosciamo il compagno di cavalcate di Don Rodrigo), il podestà, il dottor Azzecagarbugli e due o tre anonimi scrocconi occupati a mangiare con appetito pari alla venerazione servile per l'ospite. Si sta discutendo vivacemente. Oggetto della discussione è una vertenza cavalleresca.

La discussione è in pieno fervore, quando un vecchio servo annuncia, tra lo stupore generale, una visita inaspettata: quella di Padre Cristoforo.

Introdotta, il cappuccino viene invitato a far da arbitro nella discussione cavalleresca, che ha per antagonisti il Conte Attilio e il Podestà. Egli dapprima rifiuta di intervenire in questioni di tal genere. Ma poi, dato che gli altri insistono, è costretto ad ascoltare i termini della questione. Alla fine il suo parere è: «Non ci dovrebbero essere né sfide, né portatori, né bastonate».

Stupore, scandalo ironico, si dipingono sulle facce congestionate degli invitati. Ma il Conte Attilio, ha una battuta perfida:

«Eppure, se ho sentito bene, mi sembra che anche lei, Padre, ha avuto, ai suoi tempi, un duello».

Padre Cristoforo non risponde. Gira intorno sui convitati, che stanno sospesi in attesa della sua risposta, i suoi occhi miti e ardenti. E allora, ipocrita, interviene Don Rodrigo:

«Ma cosa dici mai, Attilio. Dare retta a queste chiacchiere. E poi... se non erro... non mi sembra che il nostro Padre... abbia mai potuto aver il diritto di portare la spada».

Padre Cristoforo sorride, con una specie di amara dolcezza, come se fosse lieto di umiliarsi.

«Sventuratamente» dice «la portavo, la spada... benché il mio rango non me ne desse il diritto. Ho ucciso. Ed è perciò appunto che indosso questo saio».

La inaspettata confessione del frate lascia tutti senza parole. Non c'è più altro da dire. Per rompere l'imbarazzo generale, prima di concedere udienza da solo a solo al frate, Don Rodrigo non trova di meglio che invitare tutti a bere alla salute del Conte Duca.

Dopodiché, fa accomodare Padre Cristoforo in una sala attigua.

«In che cosa posso ubbidirla?» dice Don Rodrigo, appena sono soli. Ma il tono è tutt'altro che gentile. Umilmente, Padre Cristoforo cerca di porre Don Rodrigo di fronte alle sue responsabilità nei riguardi di Lucia e Renzo.

Il signorotto risponde seccamente, sprezzante. Padre Cristoforo insiste. E allora l'altro, ipocritamente, propone al frate di adoperarsi a che Lucia venga a porsi sotto la sua diretta protezione, al castello.

Padre Cristoforo, a questo punto, non sa più contenersi. La sua indignazione prorompe senza più freno, in tono quasi biblico. Alzando un dito, minaccioso, grida:

«Verrà un giorno».

«Fuori di qua, villano rincivilito», urla a sua volta Don Rodrigo, afferrando il polso del frate. «Esci con le tue gambe, per questa volta, e la vedremo».

Padre Cristoforo china il capo, e, ripreso il suo abito di mansuetudine, si dirige curvo verso la porta.

Don Rodrigo, infuriato dalle minacce del frate, ma al tempo stesso oscuramente atterrito, resta solo a misurare a grandi passi il campo di battaglia, sotto i ritratti alteri degli antenati.

Padre Cristoforo scende la scalinata che conduce giù nel cortile del castello.

Sta attraversando il portico deserto, quando viene raggiunto dal vecchio servo che lo aveva introdotto, prima, nella sala da pranzo.

Brevi, concitate parole, costui offre al santo frate i propri servigi. Egli disapprova la condotta del padrone, e vorrebbe in qualche modo risarcire il frate delle ingiurie patite. È un buon cristiano lui, unico in tutto il castello; e pensa alla salvezza della propria anima.

Fra Cristoforo lo ringrazia.

Sono arrivati insieme sul portone. Escono.

Davanti all'ingresso principale del castello sostano, di guardia, alcuni bravi. Inchiodati ai battenti del portone, ci sono due avvoltoi spennacchiati, con le ali spalancate e i teschi penzoloni...

«Griso», chiama il vecchio servo al capo del corpo di guardia, «il padrone ti vuole».

Il Griso, con aria pigra e cattiva, si alza dalla panca e s'incrocia con Padre Cristoforo che abbassa gli occhi e s'avvia giù per la discesa verso Olate, nel chiarore del tramonto.

«Cugino, quando pagate questa scommessa?», dice beffardo il Conte Attilio a Don Rodrigo. Essi si trovano nella sala dei ritratti, dove, non vedendolo tornare dal suo colloquio col frate, il Conte Attilio ha raggiunto il cugino.

Il Conte Attilio continua per un po' a punzecchiare quest'ultimo, che, per quanto momentaneamente sconfitto, pure dimostra di non essersi rassegnato a desistere dall'impresa.

«San Martino non è ancora arrivato», ribatte con aria sibillina.

In quel momento, introdotto dal vecchio servo, sopraggiunge il Griso.

Subito, Don Rodrigo, quasi con violenza, entra nel merito. Il giorno seguente, Lucia Mondella, quella ragazza che sa, deve trovarsi al castello...

È il tramonto. La campana di Olate suona l'Angelus. Nella gran pace dei campi, Padre Cristoforo scende in fretta verso la casa di Agnese e Lucia, che già si intravede in fondo ai filari. Dalla parte opposta, su una altura, lontano, il castellaccio di Don Rodrigo.

Una frotta di ragazzetti, coi sacchi dell'erba, corre incontro a Padre Cristoforo, e cercano di prenderlo per mano o di attaccarglisi per le maniche.

«Lasciatemi andare, ho fretta», dice Padre Cristoforo, contrariamente al solito. E si svincola con dolcezza dai piccoli fedeli.

Siamo già di fronte all'aia della casa di Agnese. I ragazzetti si fermano davanti al cancello. Solo uno, Menico, che è un nipotino di Agnese, segue il padre che entra nel cortile e si fa sull'uscio di casa, subito accolto ansiosamente dalle due donne e da Renzo.

Ma il Padre Cristoforo ha fretta: deve essere al convento prima di sera. Dà tristi notizie sul suo colloquio con Don Rodrigo, ma conforta, nello stesso tempo, a sperare. La Provvidenza gli ha dato in mano un filo...

Fa per accomiatarsi. Renzo lo accompagna fino sulla strada. Egli non sa capacitarsi di ciò che gli è successo e insiste per sapere dal frate ciò che ha potuto dire Don Rodrigo, quel «tizzone d'inferno».

Padre Cristoforo lo esorta ancora alla pazienza e alla calma. E intanto, il pomeriggio del giorno dopo, venga a trovarlo al convento. Avrà certamente qualche novità da comunicargli.

Mentre Padre Cristoforo si allontana a grandi passi per il viottolo che mena a Pescarenico, Renzo rientra borbottando, sfiduciato e pessimista, nella cucina.

Le due donne hanno ripreso frattanto le loro faccende. Lucia sta preparando da mangiare e apparecchiando la tavola. Agnese è all'aspo. Tutte e due sono immerse nei loro pensieri.

Renzo siede tristemente alla tavola. Non sa che dire. Accosta appena alle labbra il bicchiere di vino timidamente offertogli da Lucia.

«Un filo di speranza»... si lamenta, amaro. «Belle chiacchiere, sì».

Silenzio. Lucia, rivolta al focolare, piange sommessa.

«Io, se stesse in me», aggiunge Renzo, «pianterei tutto e andrei a Bergamo, da mio cugino Bortolo che mi ha detto tante volte di andarci. Là c'è lavoro per i filatori di seta... e poi non è mica come qua. A Bergamo c'è San Marco... c'è la libertà!».

Ma le due donne non sembrano ascoltarlo. Pausa. Lucia continua a piangere, nel suo angolo.

Quand'ecco, con un tono di voce stranamente deciso e quasi allegro, Agnese esclama:

«Sentite figlioli... Vi fidate di vostra madre? Io ho un'idea».

È il pomeriggio del giorno dopo. Lucia e Agnese sono sole in casa. Ed ecco che alla loro porta si presenta un mendico: ha un'aria miserabile, ma anche equivoca. Fa quasi paura, a Lucia che viene a dargli un po' d'elemosina.

Dopo aver lanciato intorno qualche occhiata, il mendico se ne va.

Tornata in cucina, Lucia riprende con la madre un discorso interrotto. Si riferisce all'«idea» che Agnese aveva avuta il giorno prima, e per realizzare la quale Renzo è in giro dal mattino...

La povera Lucia è piena di rimorsi e di scrupoli:

«Secondo me, è fatto male», osa timidamente dire. Ma Agnese, con la sua rozza e sensata intelligenza di popolana, argomenti per rassicurarla e consolarla ne ha a iosa... S'interrompe, poi, per uscire sull'aia, e farsi sul sentiero, da dove si intravede un casolare vicino.

«Menico, Menico», comincia a gridare a quella volta. Dopo un po', ecco arrivare di tutta corsa il ragazzino, giù pel viottolo.

«Menico» gli fa Agnese «dovresti farmi un favore... Andar giù al convento di Pescarenico, cercare di Padre Cristoforo, e dirgli che Renzo oggi non ci poteva andare... che dica a te, se ha qualcosa da dire...». E gli mostra una «parpaiola», promettendogliela, se avesse fatto tutto da bravo.

Menico corre giù, tutto volenteroso, verso Pescarenico.

Proprio in quel momento sopraggiunge un altro mendicante.

Anche a lui le due donne fanno quel po' di elemosina che possono. Ma quel mendicante è il Griso.

Suona l'Or di notte, è già buio fondo, e il paesello di Olate è tutto deserto.

Solo tre ombre passano per una delle sue strade scoscese... Sono Lucia, Renzo e Agnese...

Esse si affrettano verso un angolo buio, presso la chiesa: sono lì infatti, ad aspettarli nell'ombra, Gervasio – il contadino che era, come abbiamo visto, debitore al curato di venticinque berlinghe – e suo cugino Tonio, un sempliciotto.

Le due compagnie s'incontrano; Renzo prende in disparte Gervasio e, al debole chiarore della luna, gli conta, una sull'altra, venticinque monete luccicanti.

Compiuta questa operazione, si avviano insieme verso la canonica, immersa nella pace notturna.

In una pace ancora più profonda, intanto, un gruppo di bravi scende per il viottolo che porta alla casa di Agnese e Lucia, che le due donne hanno appena abbandonato.

A capo di quel drappello sono il falso mendicante e il Griso.

Scavalcano il cancello, entrano nel cortile, circondano la casa, si fanno verso la porta d'ingresso: tutto in un profondo silenzio.

In quello stesso momento, nella sua tranquilla canonica, Don Abbondio sta leggendo. Ma sa Dio con che cuore. Legge e rilegge, ma non afferra il senso di ciò che ha sotto gli occhi. Lo irrita un nome, che gli torna insistentemente davanti: «Carneade, chi era costui?» borbotta infastidito.

Quand'ecco la Perpetua, ad annunciargli l'assolutamente inaspettata visita di Gervasio.

«A quest'ora!», si stupisce Don Abbondio. Ma la soddisfazione di vedersi finalmente saldato quel vecchio debito, la vince su ogni stupore.

Perpetua scende giù ad aprire la porta per far entrare Gervasio e il cugino Tonio. Ma quivi giunta, è trattenuta da Agnese, che fingendo di passare di lì per caso, venendo da un paese vicino, la intrattiene raccontandole certe chiacchiere a proposito di un suo sfumato matrimonio...

Non ci vuol altro, per Perpetua. Approfittando della sua distrazione, Renzo e Lucia s'infilano su per le scale, dietro le spalle di Gervasio e Tonio.

Le cose si svolgono fulmineamente: mentre Don Abbondio, messe nella cassaforte le berlinghe, si accinge a «metter nero sul bianco» per Gervasio, Renzo e Lucia sbucano improvvisamente da dietro le spalle dei due contadini. «Dichiaro che costei è mia moglie», dice Renzo. Lucia ha invece un attimo di smarrimento. Ne approfitta Don Abbondio, che si è reso subito conto di tutto: tira a sé la tovaglia, rovesciando il lume, e la getta sulla testa della povera giovinetta, impedendole così di parlare. Indi si getta, brancolando, verso la finestra, l'apre, e sporgendosi sulla piazzetta deserta sotto la luna, comincia a gridare con quanto fiato ha in gola:

«Aiuto, Aiuto».

Nel frattempo, Menico si sta avvicinando, sempre di corsa, alla casa di Agnese, per portarle il messaggio di Padre Cristoforo.

Entra nel cortile, chiama, nessuno risponde, si avvicina alla porta, è aperta, la sospinge...

Ma non è nemmeno entrato, che due mani l'agguantano, e viene trascinato nel centro della cucina tutta in disordine. Alla luce di una lampada alzata su di lui, il povero ragazzino si vede circondato da una siepe di orrendi ceffi. Lancia un urlo. Una mano gli tappa la bocca...

Ma ecco che in quel momento, come uno scoppio improvviso, cominciano a suonare le campane a martello. Tutto il silenzio notturno ne è come sconvolto, sovvertito.

I bravi si credono scoperti, si impauriscono.

«Qui qualcuno ha fatto la spia», sibila il Griso.

Abbandonano nella casa Menico, mezzo morto per lo spavento e dileguano per i vigneti.

Le campane continuano a battere accanite e violente, nella gran pace notturna.

Menico, ripresosi dallo spavento, si rialza da terra e, via, su per il viottolo, verso il paese. Nei casolari intorno la gente si è svegliata: qua donne che gridano, là uomini che discutono, da un'altra parte si accendono i lumi, da un'altra ancora degli uomini in gruppo, armati di vanghe, si dirigono verso la chiesa.

Ed ecco che, prima di arrivare alla piazzetta del paese, egli si imbatte, quasi scontrandosi con essi, in Renzo, Lucia ed Agnese che fuggono verso la loro casa in senso opposto alla gente che accorre verso la chiesa.

Menico li riconosce, li ferma, e tutto tremante, con voce mezzo fioca, dice:

«Dove andate? Indietro! Per di qua... al convento!... C'è il diavolo in casa vostra!».

«Come?!».

«Li ho visti io... mi volevano ammazzare... l'aveva detto il Padre Cristoforo... E anche te, Renzo, mi ha detto che veniate là subito. Fortuna che vi trovo qua tutti! Dopo vi dico... andiamo di qua, intanto!».

I quattro, di corsa, si dirigono verso i campi.

Frattanto una piccola folla si è raccolta in piazza sotto le finestre della canonica. Il campanone continua a rintonare assordante. E in quel frastuono si distinguono, quà e là, le voci della gente:

«Signor curato!».

«Cos'è successo?».

«Chi è stato?».

La finestra di Don Abbondio, che era chiusa, finalmente si apre. Don Abbondio appare in camicia e berretta da notte, e con un lungo e confuso discorso, reso ancor più confuso dalla vicinanza della campana, cerca di rimandare tutti a casa.

Dal campo deserto dove Renzo, Lucia, Agnese e Menico sostano un momento per il commiato, la campana di Olate si sente suonare ancora, lontana. Nella pace notturna si sente soltanto qualche cane abbaiare alla luna, dai casolari.

«Adesso torna a casa, che la mamma non stia in pensiero per te», fa Agnese rivolta al ragazzetto.

Gli dà la «parpaiola» promessa e:

«Grazie», gli dice. «Prega il Signore che possiamo rivederci presto».

Anche Renzo vuole esprimere la sua gratitudine al ragazzo e gli dà una «berlinga». Lucia lo accarezza sulla guancia, cercando di sorridere.

Menico si allontana di corsa.

I tre fuggiaschi restano soli, guardando il ragazzo allontanarsi. Agnese dice pensierosa:

«E la casa?».

Inginocchiati nel parlatorio del convento di Pescarenico, Renzo, Lucia, Agnese e Padre Cristoforo sono intenti a pregare fervidamente.

Finita la preghiera, Padre Cristoforo, come riprendendo un discorso interrotto, dice:

«Come vedete, figlioli, questo paese non è più sicuro per voi. È il vostro... ci siete nati... non avete fatto male a nessuno... ma Dio vuole così».

I tre fuggitivi pendono dalle sue labbra. E il frate prosegue il suo discorso dando loro le indicazioni sulla strada che devono fare per mettersi in salvo. Lucia e Agnese andranno a Monza, in un convento di monache. Renzo invece a Milano, nel convento dei cappuccini di Porta Orientale.

In quel momento entra nel parlatorio un vecchio frate: Fra Galdino. Egli annuncia che il barcaiolo è pronto, sollecita a far presto, preoccupato anche della presenza, di notte, delle due donne nel convento. Padre Cristoforo sorride argutamente: «Omnia munda mundis, fratello!». E accompagna i suoi protetti fin sulla soglia del convento.

Il lago lambisce la riva di lì presso.

Silenziosamente, e con profonda commozione, i tre si inchinano a baciare la mano al padre che, anche egli in silenzio, li benedice.

Poi, addossato allo stipite del portone, la bianca barba argentata dalla luna, li osserva scendere alla riva, salire su una barca già pronta, allontanarsi sulle calme acque del lago e piano piano sparire.

«Reverenda Madre e signora illustrissima: questa è quella povera giovane per la quale mi ha fatto tanto sperare la sua valida protezione; e questa è la madre», dice il Padre cappuccino a cui Frate Cristoforo ha raccomandato le due donne, presentando queste ultime alla Signora del convento di Monza.

La Signora, una donna ancor giovane, dal piglio autoritario, altero, capriccioso e insieme smarrito (una ciocca di capelli che le esce con negligenza da sotto la benda sottolinea un che di torbido che spira da tutta la sua persona), riceve le due fuggitive in maniera in fondo benevola. Da principio non sembra troppo ben disposta nei loro riguardi; ma alla fine, bruscamente intenerita dalle lacrime di Lucia e dalle sue assicurazioni che ella amava davvero Renzo, e lui soltanto, cambia tono. E promette la sua protezione.

Vuol restare subito sola con Lucia, e la porta con sé, attraverso il convento, e, ossequiata al passaggio dalle monache e dalle converse, nella sua camera.

È una camera del tutto mondana, lussuosa: arazzi, tappeti, ecc... La Signora mostra a Lucia i suoi vestiti – ne ha a decine, chiusi negli armadi – poiché conta di farne la propria cameriera personale. Intanto la interroga, con una spregiudicatezza così violenta, con una curiosità così priva di pudore, che Lucia ne è quasi sgomenta, e non sa cosa rispondere.

«Era dunque un tale mostro, Don Rodrigo? E quel Renzo, era poi un così bel ragazzo, da perderci la testa in quel modo?».

E alla confusione della povera contadinella, ride convulsa. La congeda infine, d'improvviso, affidandola a una conversa.

Lucia, ancora sbigottita, viene introdotta dalla conversa nella cameretta che le è stata assegnata.

Agnese è lì, tutta indaffarata a sistemare i loro lettucci e la loro roba. Lucia si stende sul letto e chiude gli occhi.

Agnese sospende un attimo di lavorare.

«Ti ha trattata male un'altra volta?».

Lucia fa cenno di no col capo. Ma il mento le trema per l'angoscia infinita che ora – è quasi sera – le attanaglia il cuore.

Agnese continua a chiacchierare per conto suo:

«Non te ne fare meraviglia» dice. «Quando avrai conosciuto il mondo come me, vedrai che non c'è niente da meravigliarsi. I signori, chi più chi meno, sono tutti un po' matti. Conviene lasciarli parlare, specialmente quando si ha bisogno di loro. Far finta di ascoltarli sul serio come se dicessero delle cose giuste. Ringraziamo il cielo, invece, che questa signora ti ha preso a benvolere. Del resto, se camperai, bambina mia, e ti succederà ancora di aver a che fare con dei signori, ne sentirai, ne sentirai...».

È notte. Nella stanza della Signora una conversa le sta facendo la consueta lettura serale. Ma nel volto della Signora non si legge che impazienza, che noia.

Dopo qualche momento d'inquieta sopportazione, la Signora esce in un: «adesso basta», rauco e quasi strozzato dall'ansia. «Vai pure», soggiunge. La conversa, remissiva, si inchina e se ne va.

Rimasta sola, la Signora passeggia su e giù, sempre più inquieta. Una campanella suona lontana. Finalmente esce, attraversa lunghi corridoi deserti e oscuri, illuminati fiocamente dalle candellette che tremolano sotto le immagini sacre, raggiunge il chiostro, e, da qui, passa nel vasto, tenebroso giardino che si stende dietro il convento.

Nell'angolo più remoto del parco c'è il casotto del giardiniere. La Signora vi penetra attraverso la porticina sconnessa. Non c'è nessuno. L'interno del casotto è pieno di utensili, zappe, rastrelli ecc... In un angolo, un lettuccio colpito in pieno dalla luce lunare.

Essa vi si siede, sull'orlo, e attende ancora.

Ed ecco che mentre è lì che aspetta, si sente uno scalpiccio di passi e un rumore di frasche. Il volto della Signora si illumina di un sorriso di felicità. La porta si apre e sulla soglia si profila la sagoma di un uomo.

«Egidio!» dice la Signora, con voce soffocata...

Questa sera, però, contrariamente al solito, i due sciagurati amanti non rimangono chiusi nel capanno del giardiniere. La Signora è in preda a una eccitazione febbrile, quasi infantile: vuole uscire, passeggiare tra gli alberi al chiaro di luna, e intanto parla, parla...

Ciò che forse l'agita e la turba a quel modo è l'arrivo al convento di una povera contadinella di Olate, una ragazza, figurarsi!, che per amore del suo fidanzato ha rifiutato di diventare l'amante di un signore del luogo. In apparenza ella ne schernisce la purezza, il pudore, quell'aspetto da «madonnina infilzata». In realtà la invidia. Come vorrebbe, ora, più che mai, non essere stata costretta dalla sua famiglia a entrare in convento! Come desidererebbe che la sua tresca con Egidio, quello scioperato gaudente della cui abbiezione ella è così consapevole, fosse anche lontanamente simile a quell'amore innocente!

Renzo è fermo su una strada di campagna, alla periferia di Milano. Sullo sfondo, le mura di Porta Orientale, il Lazzaretto.

Un borghese viene verso di lui, uscendo dalla città e Renzo lo ferma per chiedergli dove sia l'ingresso più vicino per raggiungere il convento dei cappuccini.

Il signore è gentilissimo, esageratamente gentile. Renzo ringrazia, un po' stupito della cortesia dei cittadini in confronto ai modi dei campagnoli. In realtà il signore, allontanandosi, lo guarda con una certa diffidenza, per non dire paura.

Renzo entra a Milano attraverso la Porta Orientale. I gabellieri nemmeno lo guardano. Tutto, intorno, è stranamente deserto e silenzioso. Si sente, solo, un rumoreggiare lontano: grida, applausi, fischi...

Quand'ecco, ai piedi di una colonna che ha in cima una croce di ferro, qualcosa attira l'attenzione di Renzo. È pane. E altri pezzi di pane sono sparsi qua e là. Renzo, sbalordito, esamina una pagnotta:

infine, alzando le spalle, una ne intasca e un'altra comincia lietamente a sbocconcellarla.

Si interna così per un quartiere sempre più inesplicabilmente spopolato e sottosopra.

D'un tratto vede venire avanti, di furia, una coppia di popolani: un uomo con un sacco in spalla, da un buco del quale cade un rivolo di farina, e una donna con la falda della sottana rialzata, piena di pani. Quest'ultima urla contro un ragazzotto che reggendo sulla testa, anch'egli, un paniere colmo di pani, ne lascia ogni tanto cadere qualcuno.

Questa, e altre scene consimili, riempiono Renzo di meraviglia: si rende conto di essere capitato a Milano in una giornata eccezionale e, dimentico del convento dei cappuccini a cui avrebbe dovuto dirigersi, si addentra nella città accodandosi a un gruppo di popolani che vanno «dove si va a prendere il pane».

Come risucchiato dalla folla via via ingrossatasi lungo il cammino, Renzo arriva a una piazza – la piazza del Forno delle Grucce – dove regna una confusione indescrivibile. In quel momento, da una finestra sopra la porta sbarrata dal forno, un ufficiale delle guardie sta cercando di convincere la folla a desistere dall'assedio. Il suo tono è ipocritamente paterno: non gli serve a nulla, però, giacché un sasso, lanciato da un popolano accanto a Renzo, lo va a colpire giusto in fronte facendolo immediatamente desistere dalle sue perorazioni. Le porte del forno vengono abbattute e il saccheggio è immediato.

Mentre la folla sta spartendosi selvaggiamente il bottino ricavato dall'assalto al Forno delle Grucce, Renzo vede irrompere nella piazzetta un nuovo torrente di scalmanati.

«Dal Vicario... dal Vicario!» urlano costoro. «Tutti dal Vicario!».

Alle prese col pane e la farina, i più non danno retta. Ma altri, e non sono in pochi, si uniscono ai nuovi arrivati. E tutti insieme – Renzo è tra loro – si avviano di corsa alla sede del Vicariato.

La grande piazza rigurgita di un mare di folla.

Confuso e sballottato tra essa, Renzo, come in un sogno, assiste all'assedio del Vicario rintanato nella sua casa, all'arrivo di Ferrer, al

lento passaggio della carrozza di questi, all'uscita dello spaurito Vicario dalla porta del palazzo, al nuovo passaggio tra la folla della carrozza i cui cavalli, alla fine, staccano un veloce galoppo liberatore. Nel corso di tutto l'avvenimento, Renzo ha condiviso, con ingenua partecipazione di campagnolo, le varie e contrastanti passioni del popolo cittadino. Ha imprecauto anch'egli contro il Vicario, le grida, il malgoverno, la carestia, e finalmente ha preso le parti di Ferrer, addirittura aiutando la carrozza nei suoi stentati e drammatici passaggi.

E così, mentre la folla vortica ancora intorno, ma sta diradando, e scende la sera, Renzo, sempre eccitato, si lascia andare a discorsi imprudenti con alcuni casuali compagni in gruppo coi quali esce dalla piazza del Vicariato. Egli parla degli avvenimenti di quella giornata straordinaria; ma anche di sé, accennando oscuramente alle «ingiustizie» che nelle campagne, non diversamente dalle città, si fanno alla povera gente. I presenti lo stanno ad ascoltare, camerateschi. Tra gli altri, attento, è un tipo silenzioso, dall'aspetto meditabondo. Quando Renzo chiede dove si trovi un'osteria è proprio costui a offrirsi di accompagnarlo.

Nell'osteria, Renzo mangia e beve: soprattutto beve. E l'oste, osservandolo, scrolla pessimisticamente il capo. Il tipo che ha accompagnato Renzo all'osteria gli è seduto vicino. E mentre Renzo continua a parlare per diritto e per traverso con gli altri avventori, riesce a fargli dire come si chiami, di dove venga ecc... Dopodiché, non senza aver scambiato un'occhiata con l'oste, si alza e se ne va.

L'oste si avvicina allora a Renzo, portando carta e calamaio. Tenta di fargli scrivere sul foglio le generalità: ma Renzo, ormai ubriaco, si rifiuta testardamente. Del resto sta già crollando dal sonno.

È l'oste stesso, il quale ha subito rinunciato sogghignando a esigere che Renzo scriva il proprio nome e cognome sul foglio come prescritto, ad aiutare Renzo a salire di sopra, in una camera da letto.

Renzo, appena buttatosi sul letto, sprofonda in un sonno di piombo.

È la mattina dopo.

Renzo si sente bruscamente svegliare. Intorno al letto, chini su di lui, ci sono due o tre sbirri e un notaio. Sono lì per arrestarlo, ma il notaio invita Renzo a seguirli con le buone.

Renzo, sorpreso, e piuttosto impressionato, cerca di far valere le sue ragioni, ma alla fine deve lasciarsi ammanettare. Così esce di strada.

In istrada, fortunatamente per Renzo, dura ancora un certo fermento. Il notaio dimostra in qualche modo di esserne preoccupato e Renzo si accorge della sua preoccupazione. Ad un crocicchio, dove la gente è più irrequieta e turbolenta, gli sgherri, per precauzione, danno una stretta alle manette che segnano i polsi a Renzo. Costui esce in un grido di dolore: ha un gesto di ribellione. Il notaio cerca di calmarlo, si guarda intorno spaurito, ma le gente se ne è accorta già, e comincia ad accalcarsi attorno minacciosa. Renzo subito ne approfitta, chiede aiuto, dice le ragioni per cui viene arrestato. È un attimo: gli sbirri e il notaio sbandano soverchiati dalla folla, e Renzo tra cordiali grida di incitamento fugge a gambe levate.

Renzo scappa alla cieca, senza sapere dove va. Attraversa strade e piazze sconosciute, nereggianti di folla. Ma le strade, man mano che egli va verso la periferia si fanno sempre più vuote.

Ed è così che, entrato, in una piazza che è quasi un prato, egli si imbatte in uno spettacolo terrificante: cinque o sei forche sono già drizzate, e altre stanno per esserlo. Attorno, drappelli di soldati armati fino ai denti.

Agghiacciato a quella vista, Renzo se la dà a gambe.

Arrivato a una strada secondaria, semideserta, egli riesce a dominarsi e va un poco più piano. Cerca con gli occhi qualcuno di cui potersi fidare e chiedergli la strada. Finalmente ecco un signore, che viene avanti da solo e borbotta tra sé. Renzo gli chiede la strada per Bergamo.

«Per andare a Bergamo?», risponde l'interpellato. «Qui vicino, da Porta Orientale».

Renzo è in vista, ora, della Porta Orientale, dalla quale è entrato il giorno prima. Vedendola gremita di gabellini e micheletti spagnoli, rallenta la corsa: poi, studiando il passo e fischiettando con aria

indifferente (ma il cuore, nel petto, gli batte forte) si attenta a passare attraverso il posto di blocco.

Nessuno lo nota. Ed egli si allontana senza voltarsi indietro, in direzione della campagna. «Se potessi arrivare all'Adda!», dice tra sé.

Soltanto quando si sente abbastanza lontano, fuori dalla vista delle guardie, riprende a camminare in fretta, quasi a correre.

Cammina e cammina, per lo più per vie traverse, ed evitando perfino i villaggi, Renzo giunge da ultimo in vista di un paese, le cui campane battono l'Angelus.

Stanco, affamato, si fa coraggio e decide di affrontare l'incognita di un rapido pasto all'osteria del luogo.

Nell'osteria, mentre mangia, esita a chiedere all'oste quanto disti da lì il fiume Adda: la sua esperienza recente lo ha reso particolarmente sospettoso degli osti! L'oste risponde che mancano, al confine del Bergamasco, parecchie ore di cammino.

Quand'ecco, da un mercante di passaggio, subito interrogato avidamente dagli avventori sugli avvenimenti di Milano, Renzo, terrorizzato, sente fare ad alta voce il suo nome: a stare a sentire il mercante, uno dei capintesta della rivolta è un certo Renzo Tramaglino.

Renzo si alza, paga e va via in fretta lasciandosi alle spalle, nell'oscurità, già piena, gli ultimi lumi del paese.

Renzo, di nuovo solo, in mezzo alla campagna perduta nell'oscurità.

Angoscia, fatica, disperazione sono stampate nel suo volto. Non si regge più in piedi, letteralmente, ma continua a spingersi in avanti. Con una smorfia di pianto, prega sottovoce:

«Se potessi arrivare all'Adda!... Signore, fatemi arrivare all'Adda!...».

E continua a camminare.

S'interna ora in un bosco dove, a guidarlo, non c'è più nemmeno la luce lunare.

Man mano che vi si inoltra, il bosco si fa sempre più fitto e buio. Renzo è al termine delle forze e della speranza.

Si addossa a un albero, in un punto dove il bosco è più rado. E accucciato su se stesso, con la testa sulle ginocchia, si addormenta.

Un raggio di sole, all'alba, scherza sul viso di Renzo, subito nell'erba, profondamente addormentato.

A quella luce, Renzo si sveglia, riprende coscienza di sé e delle proprie sventure: ma ecco che, a poca distanza di lì, corrente tranquilla fra gli argini bassi, oltre gli ultimi radi tronchi del pioppeto, gli appare come un miracolo l'acqua dell'Adda.

Trasfigurato in volto, inciampando negli sterpi, Renzo accorre alla riva. Un barcaiolo pesca in mezzo al fiume. Renzo lo chiama festoso.

Di là dal fiume, in fondo alla pianura sulle prime pendici dei monti, si vede biancheggiare una città.

«È Bergamo quel paese?» chiede Renzo al pescatore che frattanto si è avvicinato.

«È la città di Bergamo», risponde il pescatore. «E quella riva lì è bergamasca! Terra di San Marco!».

«Viva San Marco!» grida Renzo, saltando nella barca, che si allontana verso l'altra riva.

PARTE SECONDA

A Milano, davanti a un palazzo nobile, con lunghe file di carrozze lussuose in fila lungo tutta la facciata. Una carrozza arriva proprio in questo momento, arrestandosi di fronte all'imponente portone. Ne scende il Conte Attilio, il quale si dirige rapidamente, in mezzo a una sgargiante folla secentesca di lacché, valletti, bravi, invitati ecc., che brulicano nel cortile interno e nelle scale, verso l'appartamento del primo piano.

Quivi uno zio di Attilio e di Don Rodrigo, detto da essi il Conte zio, personaggio influentissimo e intrigante, sta dando un fastoso ricevimento a cui è invitata la migliore società di Milano.

Appena entrato, Attilio si affretta a rendere omaggio al Conte zio, e, trattolo in disparte, contro il vano d'una finestra, entra diplomaticamente in argomento.

Dopo molte cose dette e non dette, allusioni, schermaglie, ecc., il Conte zio viene a sapere come qualmente un certo Padre Cristoforo, di Pescarenico, attenti, attraverso la persona di Don Rodrigo, all'onore e al decoro dell'intera famiglia.

Il Conte zio, che si compiace di proteggere burberamente i due scapestrati nipoti, non chiede di meglio, in fondo, che di muovere subito le sue pedine per riparare all'insolenza del «frate temerario».

«Certo... non è affare da nulla...» dice soffiando. «Però... però...».

Seguito da Attilio, egli si dirige verso un gruppo formato da alcune gentildonne e da un vecchio frate dall'aria autorevole: il Padre provinciale dell'Ordine dei Cappuccini. Il Conte zio, scusandosi e sorridendo, chiede al frate il permesso di dirgli due parole.

Mentre Attilio resta a conversare con le gentildonne, sulla recente sommossa milanese, sulla giusta energia di Ferrer che ha fatto impiccare le teste più calde, sul prezzo del pane ecc., il Conte zio e il Padre provinciale attraversano la sala: la porta della biblioteca, là in fondo, viene chiusa lentamente dai servi gallonati dietro le loro spalle.

Siamo a Monza, nel convento dov'è Lucia, e precisamente nella stanza della Signora.

La Signora sta conversando con Lucia che lavora di cucito. Lucia è quasi in lacrime: proprio quella mattina Agnese è partita per Olate, per dare un'occhiata alla casa. Lucia trema all'idea di rimanere sola. Ma la Signora la consola: la madre, dice, tornerà subito, cosa sono tre o quattro giorni?

A modo suo, Gertrude ha finito con l'affezionarsi alla ragazza: e la crudeltà e la spregiudicatezza con cui l'interrogava da principio, si sono trasformate col passare dei giorni in umano, affettuoso interesse.

Lucia, che da principio era tanto confusa e imbarazzata di fronte alla Signora, adesso ha preso un poco di confidenza. Ma il colloquio di quella sera è pieno di gravi novità.

Sono giunte al convento le notizie della sommossa di Milano; e, quel che è peggio, della parte che nella sommossa ha avuto, o almeno si dice che abbia avuto, il povero Renzo. Lucia, riferendo questo alla Signora, è costernata. Meno male tuttavia che Renzo, secondo quanto ha riferito un pescaiolo venuto da Pescarenico per conto di Padre

Cristoforo, ha potuto rifugiarsi nel Bergamasco. Nel Bergamasco!
Chissà però quando e come si sarebbero potuti rivedere, loro due!

La barchetta del traghetto di Pescarenico si avvicina lentamente alla riva sull'acqua del lago liscia come l'olio.

Agnese, seduta a bordo coi suoi fagotti, guarda davanti a sé, illuminate dal sole, le case di Olate sul fianco della montagna, sotto il Resegone. La povera donna si intenerisce. Il suo pensiero è tutto alla casa; la sua casa. C'è da dare aria alle stanze, fare un po' di pulizia; perché, insomma, non c'è che l'occhio del padrone per le proprie cose. Essa parla, parla, con un tono quasi ottimistico, delle sue piccole preoccupazioni domestiche al barcaiolo che rema in silenzio alle sue spalle.

La barca attracca, Agnese scende, paga il barcaiolo, e fa per avviarsi direttamente al viottolo che porta ad Olate.

Poi ha un pensiero. E si dirige svelta verso la porta del convento.

Viene ad aprirle Fra Galdino.

«Passavo di qua... e volevo dare un salutino a Padre Cristoforo», dice la donna.

«Padre Cristoforo non c'è», risponde Fra Galdino.

E così Agnese viene a sapere una notizia che la getta nuovamente nel più nero pessimismo. Frate Cristoforo, secondo Fra Galdino, a forza di intromettersi nelle cose del mondo ha attirato sopra di sé l'odio dei potenti. Per questo è stato mandato via di lì... a Rimini... e certo da quelle parti non tornerà mai più.

Nella sua stanza Gertrude prega. Più che una preghiera, la sua è un'invocazione disperata, quasi convulsa.

«Non farmelo fare, mio Dio», bisbiglia sotto voce, piangendo.

Ed ecco, come il solito, entrare Lucia.

Di scatto, con un'espressione di terrore negli occhi, la Signora si alza e fissa la ragazza senza dire niente.

Intimidita Lucia la guarda.

«Cos'ha, Signora, si sente poco bene?».

«No... non è niente».

«Vuole che venga più tardi?».

«No, no», risponde precipitosamente Gertrude, «resta pure».

Quietamente Lucia prende il suo lavoro, e va a sedersi al suo solito posto. Cuce, cuce, e di tanto in tanto guarda preoccupata la Signora che passeggia nervosamente su e giù.

«Lucia!» dice a un tratto costei.

«Comandi».

Sforzandosi di parere serena, naturale, Gertrude incarica Lucia di recarsi dal padre cappuccino che l'aveva accompagnata lì, per una imbasciata. Dice che ha tanta gente al suo servizio, ma che non può fidarsi che di lei, Lucia.

Lucia rimane quasi atterrita a sentirsi fare una simile richiesta. Ma alla fine non può rifiutarsi.

«Subito devo andare?».

«Sarà meglio» fa Gertrude, pallida come una morta.

Lucia, incerta, è già sulla porta. Indossa lo scialle.

«Allora vado», si volge a dire alla sua protettrice.

E si avvia piano piano.

«Lucia!», la chiama la Signora. È un grido, più che un richiamo.

«Comandi», si volta Lucia sperando timidamente che la Signora abbia cambiato idea.

«Niente... vai pure... Fai ogni cosa come ti ho detto... e torna presto».

Lucia, seguendo coscienziosamente le indicazioni della Signora, passa inosservata la porta del chiostro, prende la strada che costeggia il convento, e giunge in una strada solitaria che conduce all'altro convento, quello dei cappuccini. A questo punto, si imbatte in una carrozza. Da essa scendono degli uomini ammantellati, nei quali è facile riconoscere dei bravi. Tra essi, Egidio.

Con un facile stratagemma, costoro rapiscono la ragazza. E la carrozza scompare a tutta velocità per la strada deserta, verso le montagne.

È il tramonto. La carrozza dei rapitori giunge in vista di un castello. Questo si trova in cima a un colle che domina una piccola valle triste e abbandonata.

Ai piedi del colle, un posto di blocco. Qui la carrozza si ferma. Lucia viene portata fuori a viva forza. Accecata dal terrore, essa si

guarda attorno. Sollecita, una vecchia sordida serva le viene incontro e la persuade a salire su una «bussola» che è lì ad attendere.

Confortata, un poco, dalla presenza della donna, Lucia si lascia introdurre nella bussola. E mentre Egidio, balzato su un cavallo, corre avanti a spron battuto, la bussola, portata da quattro portatori, sale lentamente la stradetta sassosa e ripidissima che porta lassù al castello.

L'interno della bussola. Lucia, smarrita, fuori di sé, balbetta:

«Chi siete? Perché sono con voi? Dove sono? Dove mi portate?».

«Da chi vuol farvi del bene» risponde la vecchia. «Da un gran signore. Fortunata voi!».

E comincia a fare una lunga serie di lodi sviscerate del personaggio potentissimo nel cui castello Lucia sta per essere ospitata.

Ma Lucia non si dà pace. E invoca disperatamente il nome di Maria Vergine.

Cupo, accigliato, annoiato, il Signore del castello, detto l'Innominato, guarda frattanto giù nella valle. Osserva la bussola salire adagio e faticosamente il colle.

Quindi si volta: Egidio è là, dietro le sue spalle, nel centro della sala. Dal volto del giovanotto traluce la soddisfazione per l'impresa portata a termine.

E infatti dice:

«Tutto liscio. La nostra amica badessa si è portata benissimo... Nessuno sul posto... Nessun incontro per la strada... È stato uno scherzo».

L'Innominato non sembra affatto condividere l'entusiasmo del suo giovane amico. La sua faccia resta sempre tetra, chiusa in un'espressione quasi di disgusto. È un uomo maturo, ma ancora robusto, dal piglio militaresco.

C'è qualcosa di profondamente triste ed amaro, nel suo aspetto che incute soggezione e quasi paura.

«Sì... sì... ho capito... uno scherzo!», dice con un breve ghigno. Poi, preso quasi da un'ira inesplicabile, subitanea:

«Ma intendiamoci, eh?... Quella ragazza non voglio neanche vederla! Anzi: fammi il sacrosanto piacere, domattina stessa, prima di giorno, di portarla a quel Don Rodrigo; e fagli intendere, a Don

Rodrigo, che non voglio più sentir parlare di questa stupida storia di sottane!».

«Ma io...», azzarda Egidio, interdetto e servile, «l'ho fatto unicamente per fare un servizio a voi. Credevo...».

«Mi sono impegnato, e va bene. Quanto a te, prendi due uomini e fai domattina quello che ti ho detto. Ti ripeto che la ragazza non voglio nemmeno vederla».

In una cameraccia terrena del castello, Lucia è distesa come un sacco di cenci per terra, accanto a un letto. La vecchia serve tenta ancora di consolarla: non perché sia di buon cuore, ma perché, evidentemente, ha avuto l'ordine di farlo, e spera che Lucia riferisca poi al padrone.

Ma Lucia è perduta nella sua disperazione. E quasi non la sente nemmeno. La vecchia allora perde la pazienza, e brontola contro di lei.

«Maledette le giovani, che coi loro piagnistei, le loro smorfie, hanno sempre ragione loro».

In questo momento, si sente picchiare all'uscio con un calcio.

«Chi è?».

«Apri!».

È l'Innominato.

Non ha saputo resistere all'impulso interno che gli comandava di scendere a vedere la sua vittima. Ed eccolo qui, torvo, turbato, davanti a lei.

Lucia, atterrita in un primo momento, ha come l'intuizione dell'interno turbamento che travaglia il Signore del castello. E allora, con un coraggio e una foga che non avrebbe mai creduto di avere, lo prega, lo implora in ginocchio di avere pietà, di lasciarla andare, in nome del Signore.

È una scena straziante, e l'Innominato, dopo aver promesso, con voce intenerita che fa trasecolare la vecchia, che l'indomani mattina si sarebbero rivisti, e averle fatto coraggio, se ne va bruscamente com'era venuto.

Lucia ripiomba nella sua disperazione.

Non vuol dormire sul letto. Non vuol mangiare quello che un'altra serve ha portato in un canestro. E mentre la sua guardiana, visti inutili i

tentativi di conforto, conforta se stessa mangiando avidamente, quasi mugolando di soddisfazione, Lucia, in un canto, prega.

E alla fine si addormenta di un sonno perfetto e continuo.

Ma c'è qualchedun'altro, nel castello, che vorrebbe fare altrettanto e non può.

Costui è l'Innominato. Steso sul suo letto, nella solitudine della sua camera, immobile come impietrito, senza nemmeno tentare di svestirsi e di infilarsi sotto le coperte, egli pensa a se stesso, al suo passato e ne ha orrore.

I suoi occhi sbarrati, fissi, non vedono nulla; non fa un gesto: è tutto raccolto ad ascoltare la propria voce interiore.

È un soliloquio drammatico: esprime di volta in volta la commozione al pensiero di Lucia; il tentativo di soffocare questa stupida commozione; lo smanioso bisogno di distrarsi immaginando altre imprese nefande, il cui pensiero non ha più presa su di lui; l'angoscia che ne deriva; il senso di liberazione che prova all'idea di lasciare andare, l'indomani mattina stessa, la povera ragazza; il rancore per Don Rodrigo, che lo ha convinto a quell'impresa...

A un certo punto, con un gesto improvviso e disperato, la mano gli corre alla parete accanto al letto. Afferra la pistola, la stacca, alza il cane e...

Ma la mano ricade sul letto, stanca: «E se c'è quest'altra vita?».

Si nasconde il viso tra le mani, disperato, battendo i denti, tremando.

Quand'ecco, sommessa, la voce di Lucia:

«Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia».

E la voce interna di lui, con uno slancio di speranza:

«Domani la libererò!».

Ma poi:

«E dopodomani? E la notte? La notte no, oh, no!».

A quella visione di giorni tetri, senza luce, dell'avvenire inutile che gli sta davanti, di nuovo piomba nella disperazione.

Proprio in questo momento comincia ad albeggiare.

E insieme con la prima, debole luce, si sente lontanissimo un suono allegro di campane.

«Che allegria c'è? Cosa succede?».

Scende dal letto e si fa alla finestra.

Le montagne sono mezzo velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, è tutto una nuvola cenerognola; ma al chiarore che va a poco a poco crescendo si distingue, in fondo alla valle, gente che passa, altra che esce dalle case e si avvia, tutta dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste e con una alacrità straordinaria.

«Che cosa hanno tutti costoro? Che c'è di allegro in questo maledetto paese? Dove va tutta quella canaglia?».

Chiama uno dei suoi bravi. Gli ordina di andare a informarsi, e intanto egli resta, col suo volto ansioso e devastato dalla notte angosciosa trascorsa, a guardare a lungo ai suoi piedi quello spettacolo che sembra di festa e di gioia, mentre le campane continuano a battere a doppio da tutti i paesi della valle.

Nella canonica del paesetto ai piedi del colle su cui sorge il castello dell'Innominato, Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano in visita pastorale nella zona, sta aspettando di celebrare la messa. Intanto, legge, come è solito fare in tutti i ritagli di tempo.

Quand'ecco il cappellano crocifero entra, e gli annuncia, con viso alterato, la visita dell'Innominato.

Il viso di Federigo si illumina di gioia, di stupore e di speranza. E al cappellano crocifero, che non crede ai propri occhi, raccomanda di far passare immediatamente il visitatore.

Il cappellano crocifero, uscito nell'anticamera affollata di gente – preti, notabili del paese con le loro consorti ecc. – si dirige verso l'Innominato fermo sulla soglia in attesa. E, timoroso, lo invita a entrare.

L'Innominato depone la carabina su una cassapanca accanto all'ingresso e segue il cappellano attraverso l'anticamera. I presenti fanno largo al suo passaggio, con facce tra scandalizzate e atterrite.

Mentre i battenti della porta dello studio di Federigo si chiudono dietro le spalle dell'Innominato, si odono sommessi e concitati commenti. Particolarmente vivace, nel suo sdegno, una matura matrona milanese villeggiante nei dintorni, Donna Prassede ****, la

quale confida al marito Don Ferrante – un tipo sparuto di letterato – il proprio risentimento per la precedenza data a quel «delinquente».

Federigo accoglie a braccia aperte il peccatore. Tra i due ha luogo un colloquio drammatico e appassionato: ciò che di oscuro e di insoluto restava nell'animo dell'Innominato di fronte alla propria angoscia, sembra sciogliersi, all'improvviso, alle parole chiarificatrici e dolcissime del Cardinale. Dio, il peccato, il perdono, la Redenzione, tutto si fa chiaro e si risolve in quei pochi istanti nell'animo dell'Innominato. Egli scoppia in un pianto diretto sulla spalla di colui nel quale egli vede la personificazione stessa della Grazia.

La sua vita d'ora in poi sarà diversa, dovrà essere un risarcimento di tutto il male commesso. E per prima cosa libererà Lucia.

«Ah, non perdiamo altro tempo!» esclama il Cardinale. «Beato voi! Questo è pegno del perdono di Dio! Fare che possiate diventare strumento di salvezza a chi volevate esser di rovina!».

Chiama con un campanello il cappellano crocifero e gli chiede di far venire il parroco del luogo, e di vedere anche se tra i parroci della zona che attendono in anticamera non si trovi per caso il parroco di Olate.

Don Abbondio c'è, appiattato dietro le tonache dei preti lì convenuti. A malincuore si decide finalmente a farsi avanti, e viene condotto, insieme al parroco del paese, alla presenza del Cardinale e dell'Innominato.

La sua diffidenza nei riguardi di quest'ultimo è grande. La sua paura, quando il Cardinale insiste perché sia proprio lui a recarsi al castello dell'Innominato a prelevare Lucia, altrettanto grande.

Egli insiste per andare a prelevare, invece che Lucia, Agnese, dipingendola come una donna «sentitiva».

Ma il Cardinale risponde che altri avrà questo incarico. Adesso, colei che avrà maggior bisogno di lui è la figlia, non la madre.

Chiede quindi al parroco del paese se ha a disposizione una donna del luogo che possa accompagnare Don Abbondio nella sua andata al castello; e se, poi, si possa trovare ospitalità per Lucia presso qualche famiglia del posto.

La accompagnatrice è subito trovata: la moglie del sarto. Quanto all'ospitalità, ci sarebbe lì fuori Donna Prassede****.

Il Cardinal Federigo esce in anticamera e parla con Donna Prassede che è subito lieta di rendersi utile.

Quanto a Don Abbondio, egli deve rassegnarsi a raggiungere l'Innominato, che lo attende già fuori, sul sagrato, con la carabina in spalla. Dovrà andare con quell'uomo terribile, sulla conversione del quale ha molti dubbi, su, nel suo covo; e per giunta in groppa a un irrequieto asinello, lui che è un così «povero cavalcatore».

Lucia si è appena svegliata. Per tutta la notte non ha voluto sedersi sul letto: è rimasta lì, accucciata per terra, nel suo angolo, come un mucchietto di poveri stracci. Al solito, la vecchia serva tenta rozzamente di consolarla, di farle coraggio.

«Ma se vi dico che ha detto che farà tutto quello che vorrete voi!».

«No... no... voglio andar via da mia madre... subito... subito...».

Ed ecco un calpestio nella stanza vicina. Poi un picchio all'uscio.

«Apri», dice sommessamente la voce ben nota dell'Innominato.

La scena si svolge come in un bel sogno. Agli occhi di Lucia si presenta una donna dall'aspetto finalmente dolce ed umano, e dietro di lei, col volto atteggiato ad espressione compunta e pietosa, Don Abbondio in persona!

Lucia vien fatta alzare, accompagnata fuori dalla cella, e lì fuori, nel cortile del castello, accanto alla lettiga, è l'Innominato. Sul volto di questo ultimo è dipinta un'espressione di grande serenità.

«Perdonatemi», le dice dolcemente.

«Oh, il mio signore! Dio le renda merito della sua misericordia», risponde Lucia.

«E a voi cento volte il bene che mi fanno queste vostre parole».

Aprire egli stesso uno sportello della lettiga, e con gentilezza quasi timida aiuta Lucia ad entrare.

Altrettanto fa con Don Abbondio, aiutandolo a montare sulla sua mula.

«Oh... che degnazione!», mormora il curato; confuso, ma felice di andarsene.

I bravi, che a gruppetti stanno nel cortile, osservano la scena, e soprattutto il volto mutato del loro signore, senza capire.

Il portone viene aperto, e la piccola carovana si allontana.

L'Innominato è alla solita finestra, dalla quale si vede la strada che porta dal posto di blocco al castello. Ecco laggiù la lettiga di Lucia che scende tranquillamente, seguita dalla mula di Don Abbondio.

L'Innominato si volge verso l'interno della sala: sul fondo, raggruppati come per un rapporto, una trentina dei suoi bravi; l'intera guarnigione del castello.

A costoro, con volto risoluto e dolce al tempo stesso, l'Innominato indirizza un breve discorso: chi vuol restare resti; ma avverte che d'ora in poi le cose saranno completamente mutate; che gli ordini scellerati dati da lui debbono intendersi per sospesi; e che mai più si potrà fare del male sotto la sua protezione e al suo servizio.

«Pensateci questa notte», conclude. «Domattina vi chiamerò uno a uno per sentire la vostra risposta. E vi darò nuovi ordini. E Dio, che ha usato con me tanta misericordia, vi mandi il buon pensiero».

Così termina il suo discorso. I bravi guardano in silenzio.

Nel castello di Don Rodrigo. Sala degli antenati.

Don Rodrigo sta ascoltando dal Griso, alla presenza del Conte Attilio, le notizie degli ultimi avvenimenti. Il Griso, che è stato evidentemente mandato dal padrone in esplorazione, racconta con aria desolata quanto è successo: e cioè che Lucia, dopo essere stata liberata, si trova ora nella villa di certi nobili signori milanesi, sotto la protezione del Cardinal Borromeo; che Agnese, dopo aver riabbracciata la figlia laggiù, è tornata tutta trionfante in paese, e che in paese, adesso, la gente non ha altro che parlare di Lucia come di una santa e di lui, Don Rodrigo (e qui il Griso assume un'aria costernata di circostanza...), come di un tiranno sopraffattore.

A queste notizie, Don Rodrigo mastica veleno. È furioso contro tutti e non sa chi lo tenga, dice, dal fare accarezzare la schiena a qualcuno, tanto per dare un esempio.

Alla sfuriata di Don Rodrigo, che sembra intenzionato a condurre subito a termine le sue vendette, il Griso e il Conte Attilio stanno silenziosi, in attesa delle sue decisioni.

Finalmente il Griso azzarda, tra feroce e perplesso:

«E allora, signor padrone, cosa dobbiamo fare?».

Dopo un attimo di silenzio, inaspettatamente Don Rodrigo si volge e dice:

«Sei persone di seguito, subito; la spada, la cappa ed il cappello. Andiamo a Milano».

Nella carrozza di Don Rodrigo che fila verso Milano, appena fuori del castello.

Don Rodrigo è meno furibondo, ora: sul suo volto, anzi, c'è un'espressione furba, di persona che abbia un suo piano.

Si confida con Attilio, al suo fianco. Effettivamente, dopo averci pensato, ha ragione lui, Attilio; meglio lasciar perdere, per il momento. La presenza del Cardinal Federigo, da quelle parti, rappresenta un ostacolo che è meglio evitare. Se egli fosse rimasto lì, oltretutto, per dovere di rappresentanza non avrebbe potuto fare a meno di andare ad ossequiarlo. Il signor Conte zio non lo avrebbe mai perdonato – aggiunge sorridendo – se non lo avesse fatto!

«Ah, ma tornerò», dice poi, di nuovo incollerito, «e allora la vedremo!».

In quel momento la carrozza, nel punto in cui la strada del castello sbocca sulla provinciale, è costretta a fermarsi perché la strada provinciale è occupata dal corteo che accompagna il Cardinal Federigo su, verso Olate.

Da dentro la carrozza, i due signorotti, improvvisamente ammutoliti, guardano passare il Cardinale e il suo seguito con la folla di devoti.

Lasciando dietro di sé la carrozza di Don Rodrigo, seminascosta oltre la siepe laterale, la processione si snoda sotto i primi rozzi archi di frasche, lungo la provinciale che in salita porta ad Olate.

È quasi sera. Olate, sul colle, brilla di lumi.

È l'alba del giorno dopo. Nella piazzetta di Olate c'è già della gente vestita a festa. E Don Abbondio, in canonica, è già alzato. Sta parlando con Perpetua, ed è evidentemente sulle spine. Si informa se lui (e con lui intende evidentemente il Cardinale Federigo, che è ospite della canonica) ha riposato. Perpetua, con aria misteriosa, e compresa la situazione risponde che il Cardinale è stato alzato quasi tutta la notte, a studiare.

«Che sant'uomo... ma che tormento!», borbotta Don Abbondio tra sé.

In questo momento, il Cardinale si fa sull'uscio della stanza, affacciandosi dalla cima della scala. E dopo aver ricambiato affabilmente i saluti dei suoi ospiti, domanda dove stia di casa Agnese, perché vuole recarsi da lei.

Don Abbondio è visibilmente spaventato all'idea che Federigo si rechi dalla madre di Lucia. Teme che costei riveli al Cardinale come siano andate veramente le cose a proposito del matrimonio della figlia.

«Ma Agnese...», prorompe, «a quest'ora sarà già per istrada! Doveva partire questa mattina per andare a salutare la figliola, che come Ella sa, va a Milano con quei signori».

Senonché Perpetua interviene storditamente, assicurando il Cardinale che a quell'ora, di certo, Agnese è ancora a casa sua.

Don Abbondio mastica amaro, furioso al solito contro Perpetua, e il Cardinale esce di casa.

Il Cardinale Federigo attraversa la piazzetta del paese, tra la gente stupita e commossa della sua umiltà. Stuoli di ragazzini gli vanno dietro, come già al Padre Cristoforo. Ed egli cammina rapido, sorridendo e accarezzando i suoi piccoli ammiratori, verso le ultime case del paese.

Ed ecco comparire, dietro il suo orticello, la casa di Agnese; ed Agnese farsi sulla soglia, richiamata forse dal chiacchierio della piccola folla che segue il Cardinale.

Il Cardinale attraversa l'orticello, e, accolto da Agnese con grandi gesti di ossequio e di venerazione, entra con lei in casa.

Intanto, nella canonica, Don Abbondio è sempre più agitato. Rimprovera Perpetua per quel suo intervento disastroso di poc'anzi.

«Che cosa vi è saltato in mente di dire che Agnese non era ancora partita! Se vi occupaste dei fatti vostri!».

Perpetua rimbecca da par sua; è chiaro che da quando il Cardinal Federigo è ospite della canonica, Don Abbondio ha ancora minore autorità su di lei.

Don Abbondio non sa capacitarsi cosa sia andato a fare il Cardinale da Agnese. E d'altra parte è sicuro che Agnese questa volta «parlerà».

Stanno ancora litigando, quando il Cardinale rientra. Egli se ne va diritto nello studio, e quando è sulla porta si volge a Don Abbondio invitandolo ad accomodarsi un momento di là con lui.

Don Abbondio obbedisce, avvilito. Ha l'aria di dire: «Ci siamo».

Agnese ha parlato, proprio come temeva Don Abbondio. E il Cardinale, ora, ha severe parole di rimprovero per Don Abbondio, che non ha saputo mostrarsi all'altezza della sua missione.

Don Abbondio ascolta, ma l'atmosfera di rarefatta altezza morale, cui lo vorrebbero trasportare le frasi del Cardinale, non è per lui. Egli è più che mai un passerotto tra gli artigli del falco, chiuso nell'idea di essersi comportato secondo il buon senso, che per lui è l'unica norma morale possibile.

«Ne andava della vita... il coraggio uno non se lo può dare».

Basta questa frase incauta, perché il Cardinale riparta ancora più patetico e accorato nella sua perorazione, nella sua disapprovazione.

«Ma quelle facce... le ho viste io», obietta alla fine Don Abbondio, tremando ancora al pensiero dei bravi. E si rannicchia su se stesso aspettando chissà quale ulteriore intemerata di Federigo, quando invece quest'ultimo, inaspettatamente, si mostra toccato dall'argomento del povero curato.

Finalmente lo comprende e lo compatisce. Riconosce che non è giusto pretendere dagli altri ciò che non si è sicuri di fare noi stessi. Ed è proprio questa pietà, e quest'umiltà del Cardinale, che commuovono alla fine anche il poco sensibile cuore di Don Abbondio.

Alle ultime raccomandazioni del Cardinale, Don Abbondio risponde quasi piangendo:

«Non mancherò... non mancherò davvero».

In questo momento la campana squilla a invitare i fedeli in chiesa. È l'ora della messa; e il Cardinale, seguito da Don Abbondio compunto, esce dalla stanza e dalla casa tra due ali di folla festante.

Frattanto, Agnese, a piedi, stanca ma a passo affrettato, perché la mèta è in vista, sta raggiungendo la villa di Donna Prassede e Don Ferrante, dove Lucia è ospitata. È pomeriggio inoltrato.

Agnese viene accolta da Donna Prassede nell'atrio. La Signora non perde l'occasione per parlare ad Agnese della figlia, non risparmiando

giudizi e scambiando, al solito, la volontà di Dio con la propria. Lucia, dice, è una ragazza tanto buona: peccato che tenga il mento inchiodato continuamente «contro la fontanella della gola», e che, evidentemente, continui a pensare a quello «scampaforche» del fidanzato... Ma a Milano, ci penserà lei a farglielo dimenticare. Per quella ragazza ci vorrebbe un uomo serio, posato. Non è la prima volta che una ragazza per bene si innamora di uno scapestrato.

Rimasta finalmente sola con la figlia, Agnese con grande circospezione trae da un fazzoletto dove li aveva avvolto, cento scudi d'oro. Sono la dote che l'Innominato le ha fatto avere per tramite del Cardinal Federigo. Adesso, finalmente, potranno raggiungere Renzo nel territorio di Bergamo, e stabilirsi là tutti e tre, al sicuro da qualunque minaccia.

La povera donna è tutta felice dei programmi che va fervidamente facendo. Ma poi s'accorge che Lucia quasi non l'ascolta. E che anzi, invece che rallegrarsi, essa è lì lì per piangere.

Lucia infatti rivela finalmente alla madre di aver fatto voto di non sposarsi mai più: rivelazione che, in un primo tempo, aveva giurato a se stessa che non avrebbe fatto ad anima viva.

A tale notizia, Agnese rimane sbigottita. Tenta di persuadere la figlia a non considerare valido il voto, ma Lucia non cede.

E allora anche lei sembra rassegnarsi.

«E Renzo?», tuttavia obietta, dopo una pausa di rattristato silenzio.

Lucia ha un moto di pietà tenerissima per quel «poverino», che, per colpa sua, per aver pensato a lei, è ora in giro per il mondo, senza roba, senza casa, senza più niente. E prega la madre, che ormai lo considerava come un figliolo, di mandare metà della dote a lui, appena sarà possibile trovare un'occasione fidata.

Quanto al loro fidanzamento, al loro destino, è il Signore che ha voluto che tutto andasse così. Sia fatta la Sua volontà.

Ella è seduta accanto alla finestra e guarda fuori dai vetri. È quasi inverno. L'aria si va facendo sempre più scura, grosse nuvole corrono il cielo, e un vento gelido spazza il parco della villa, sollevando in vorticosi mulinelli le foglie secche.

Questa immagine sembra essere il commento alle ultime parole di Lucia; ma è un presagio di sventure, di guerre, di calamità, che

coinvolgono umili e potenti di questa storia, travolgendoli insieme, come le foglie secche, nella loro rapina.

PARTE TERZA

Nota

Il senso del passaggio del tempo potrà essere dato più facilmente, a questo punto, se, a partire dal primo viaggio di Renzo a Milano, si sarà avuto cura di rendere presente e incombente la guerra per mezzo di appropriati episodi.

Alle porte di Milano, per esempio, Renzo può incontrare una prima volta un convoglio di truppe e carriaggi che escono dalla città per recarsi all'assedio di Casale. Durante la sua fuga verso l'Adda, egli può rischiare di cadere nelle mani di un drappello di Lanzichenecchi, o magari aver la tentazione di arruolarsi, ora che la polizia lo perseguita, in una Compagnia di truppe mercenarie bivaccanti da quelle parti. O addirittura può assistere, non visto, ma con grave pericolo, a una scaramuccia fra truppe spagnole e truppe venete, presso il confine, ecc. ecc.

Anche Agnese, nel suo viaggio di ritorno a Olate, o, meglio, durante il tragitto che fa, a piedi, per recarsi a visitare Lucia ospite nella casa di campagna di Donna Prassede, potrebbe imbattersi in soldati in assetto di guerra.

Tutto ciò preparerebbe molto meglio la peste: che è la conseguenza, un anno dopo, della guerra.

D'altra parte il passaggio di tempo di un anno, all'inizio della Terza Parte, è necessario. Nella Terza Parte Renzo è un reduce malinconico, un triste, angosciato sopravvissuto. L'immagine delle foglie rapite dal vento, che chiude la Seconda Parte, prepara la poesia patetica e amara del ritorno, dopo tanto tempo e tanto dolore, ai propri monti, al proprio paese: che è il tema fondamentale della Terza Parte.

È passato un anno. Grandi avvenimenti pubblici hanno sconvolto buona parte dell'Italia settentrionale e della Lombardia in ispecie.

Un esercito di Lanzichenecci, calato dal nord, ha invaso quelle regioni, mettendo a ferro e a fuoco città e villaggi. E, quel che è peggio, ha lasciato dietro di sé un flagello anche più tremendo della guerra: la peste. L'epidemia, dopo essersi manifestata nelle campagne dell'alta Lombardia, e del Bergamasco, si è diffusa rapidamente aumentando man mano di virulenza, ed ora infuria spaventevole nella città di Milano.

Siamo a Bergamo. Anche qui, territorio di San Marco, ci sono gli effetti della guerra e della peste: ma ormai i momenti peggiori sono passati, e la vita sta ridiventando normale.

Renzo, rifugiatosi un anno prima nel Bergamasco per sfuggire alla famosa «cattura», era stato ricevuto e accolto amichevolmente dal cugino Bortolo. Questi gli aveva trovato lavoro e Renzo, sotto il falso nome di Antonio Rivolta, aveva potuto sistemarsi discretamente. Da principio era riuscito anche a mettersi in contatto con Agnese, e tra i due si era avuto uno scambio di lettere. Renzo era così venuto a sapere di una certa misteriosa «promessa» che impediva a Lucia di raggiungerlo nel Bergamasco da Milano, dove ora si trovava; ma non si era dato pace della cosa, né vi si era minimamente rassegnato. E aveva continuato a scrivere ad Agnese, scongiurandola di far recedere Lucia dal suo proposito.

Ma poi era scoppiata la guerra; e dopo la guerra la peste. Da Agnese, più nessuna risposta.

Durante lunghi mesi di attesa e di ansia, l'angoscia di Renzo era venuta crescendo sempre più. E già da un pezzo sarebbe partito, incurante dei rischi, alla ricerca di Agnese e di Lucia, se non si fosse ammalato di peste lui stesso. Era stato in punto di morte, ma la sua forte complessione aveva vinto la violenza del male.

Appena rimesso, però, egli decide di porre in atto il suo disegno. Bortolo ha un bell'insistere nel tentativo di trattenerlo. Ma Renzo non se ne dà per inteso: a Milano, adesso, hanno ben altro a cui pensare che a un certo Renzo Tramaglino!

E così, una mattina, salutato e ringraziato Bortolo con la promessa di ritornare a stabilirsi lì, da sposo, con la sua Lucia, Renzo parte.

Ripassa l'Adda e s'inoltra nel territorio lombardo, verso i monti.

Nel solleone d'agosto, Renzo giunge ad Olate.

Il paese è irriconoscibile, deserto, abbandonato, in rovina. La maggior parte delle case ha le porte inchiodate. Renzo si inoltra per la strada principale, nel sole e nella polvere. Non incontra nessuno.

Quand'ecco, sulla porta di un casolare, vede seduto Tonio.

«Oh Tonio», dice Renzo correndogli incontro, «sei tu?».

L'altro non sembra nemmeno riconoscerlo. Ha addosso la peste. È in delirio.

«Ce l'hai addosso, eh, povero Tonio!», risponde Renzo impietosito; e prosegue oltre.

Poco più avanti, ecco spuntare da una cantonata una cosa nera: Don Abbondio. Anche lui non è che una larva d'uomo: dimagrito, sparuto, spaventato, ridotto a un povero vecchio scheletro.

Renzo lo ferma e gli chiede di Agnese e di Lucia. Don Abbondio, svanito, non sa dir nulla: se non lamentarsi ed elencare tutti i morti del paese, a cominciare da Perpetua... Nonostante tutto, però Renzo manifesta il suo proposito di ricongiungersi a Lucia, Don Abbondio ha uno scatto del suo antico, inguaribile egoismo.

«Non vi basta quello che avete passato e che avete fatto passare agli altri?» borbotta con stizza; e se ne va via adagio adagio, trascinando i piedi nella polvere.

Renzo prosegue nel suo cammino attraverso il villaggio, e raggiunge ben presto la casa di Agnese e Lucia. Anche qui tutto è in rovina; egli resta a guardare desolato la casa mezzo diroccata e lordata dalle soldataglie in razzia a Olate, e, intorno, l'orticello ridotto a una sterpaglia intricata e selvatica.

Col cuore gonfio, va ancora oltre.

Sulla porta di una casupola, vicino ai campi, siede, anch'egli in atteggiamento di chi è affranto dal dolore e dalla solitudine, il suo compagno d'infanzia, Luigi.

Anche Luigi, da principio, non lo riconosce. Lo aveva preso addirittura per Paolin dei Morti, dice, il becchino che lui aiuta a scavare le fosse nel cimitero!

Ma poi i due giovani si gettano l'uno nelle braccia dell'altro, pieni di un affetto reciproco accresciuto dalla lontananza e dai dolori, e ognuno racconta all'altro le sue vicissitudini.

Renzo viene a sapere che Agnese è ancora in Valsassina e Lucia a Milano. Anche Don Rodrigo, riparato a Milano con la coda tra le gambe, non s'era più veduto da quelle parti.

In un primo momento Renzo è incerto sul da farsi: forse gli converrebbe andare prima in Valsassina da Agnese... Ma poi prevale in lui l'idea di recarsi direttamente a Milano, in cerca di Lucia. E se non la troverà... ebbene lui non si farà vedere mai più, da quelle parti.

Partirà subito, dopo aver finito di mangiare la polenta e i raveggioli di cui frattanto, mentre discorrevano insieme, l'amico Luigi ha imbandito il suo povero desco.

Lo stesso giorno a Milano, snodandosi dalle vie adiacenti fino in piazza del Duomo, ha luogo una solenne processione indetta dal Cardinal Federigo Borromeo per impetrare l'aiuto del Cielo contro la furia della peste.

È un mare di folla lacera, smunta, atterrita, sulle cui teste ondeggiano gli stendardi e le croci, in un lugubre fasto barocco. Dietro la reliquia di San Carlo Borromeo, viene a piedi, pregando, il Cardinal Federigo in persona. Al suo passaggio si levano più alte le implorazioni della folla. Nella violentissima luce del pomeriggio d'agosto, cadono dall'alto i rintocchi assordanti, funebri, delle campane di tutte le chiese.

Nell'interno di una vasta sala del palazzo nobiliare che sorge evidentemente nei pressi, il suono delle campane si sente più attutito, ma ugualmente doloroso e incombente.

In questa sala ha sede il cosiddetto Consiglio di Sanità; vi si sta svolgendo una riunione plenaria a cui partecipano le principali autorità cittadine e rappresentanze della nobiltà, tra cui il Conte zio e, annoiato in disparte tra un gruppo di giovani nobili superstiti, Don Rodrigo.

La riunione ha per scopo di fare, come si dice, il punto della situazione. È un bilancio drammatico: le cifre dei morti sono spaventose, e vane si sono dimostrate tutte le misure finora adottate.

Vengono dibattute ad una ad una tutte le questioni più urgenti: gli untori, che secondo una crudele superstizione popolare condivisa anche da alcuni dei presenti, sarebbero i principali responsabili del contagio, e perciò dovrebbero essere perseguitati e giustiziati senza

pietà; i monatti, che con le loro violenze, i loro arbitri, stanno soppiantando addirittura l'autorità dello Stato; i medici disonesti, che dietro compenso occultano casi di peste, impedendone così l'isolamento al Lazzaretto (che del resto è già spaventosamente gremito di malati), e favorendo il contagio.

Il vecchio profetico Settala è il principale sostenitore delle misure d'igiene rigorose: tanto che, ora, non si trattiene dal dichiarare, «con tutto il rispetto per la persona del nostro santo Arcivescovo», che se fosse stato in suo potere avrebbe impedito la processione.

La riunione sta giungendo al suo termine. Insieme ad altri due o tre giovani gentiluomini, Don Rodrigo è tra i primi ad uscire, mentre già si formano dei piccoli crocchi in cui continua in forma privata la discussione. In uno di questi, per esempio, è riconoscibile Don Ferrante, il quale confida al Conte zio la sua opinione, secondo cui la peste... non esiste. Il suo sillogismo, di pura marca aristotelica, non fa una grinza; e il Conte zio, interessato e perplesso, al solito, lo sta ad ascoltare gravemente.

Non così Don Rodrigo; che, ammiccando a uno dei suoi giovani amici, che è Egidio, accelera il passo giù per la scalinata, verso la carrozza. Egidio si affretta a seguirlo.

Presso la carrozza li attende il Griso. I due giovani salgono rapidamente, e Don Rodrigo ordina al Griso: «Al solito indirizzo! Fila!».

La strada è ancora affollata di devoti, cenciosi e scheletrici. È quasi sera. La carrozza si avventa al galoppo, rotolando fragorosamente sul selciato, nel suono violento e cupo delle campane.

L'interno di una casa di piacere. Si mangia, si beve, si ride...

Don Rodrigo, visibilmente ubriaco, in mezzo ai compagni di divertimento e alle prostitute, si alza. Con aria ironicamente ufficiale chiede di fare un brindisi. Non è alla salute del Conte Duca, questa volta; bensì alla memoria del suo caro cugino, il Conte Attilio, morto di peste qualche giorno prima.

Il suo brindisi grottesco e atrocemente cinico, suscita un subisso di applausi.

È notte alta, ormai, quando Don Rodrigo, Egidio e la brigata dei frequentatori del postribolo, escono tutti insieme nella strada buia e deserta.

Non c'è nessuno. Mentre i giovani gentiluomini sostano presso le loro carrozze, si ode un suono di sonagli che si avvicinano. È un gruppo di monatti, parte a piedi e parte issati sopra un carro. Alla luce sanguigna e fioca di un lanternone, si indovina il tremendo carico di morti.

Mentre il carro si allontana, Don Rodrigo, riarso dal caldo e dal vino, insiste per proseguire in qualche modo la baldoria. Invita tutti gli amici a casa sua. Ma gli altri, stanchi e disgustati, declinano l'invito. La compagnia si scioglie rapidamente, quasi senza saluti. Don Rodrigo resta solo, col suo Griso.

«A casa!», ordina di malavoglia, abbandonandosi sul sedile, e asciugandosi rivoli di sudore sul volto disfatto.

La carrozza si allontana col solito rotolio fragoroso. Don Rodrigo, seguito dal Griso che gli fa lume, entra nella camera da letto. Sta male; ma non vuole riconoscerlo. Dà la colpa al vino, al caldo, se la prende perfino col lume. Con una buona dormita, tuttavia, ogni cosa passerà. Il Griso sta ad ascoltarlo, ma lo sogguarda poco convinto. Augurata ipocritamente al padrone la buona notte, si ritira. Don Rodrigo si infila sotto le lenzuola.

Dopo essersi rivoltato a lungo, inquieto e sofferente, Don Rodrigo cade in un sonno agitato.

Ha un incubo: gli sembra di trovarsi in una grande chiesa, stipata di folla. È una folla lacera, schifosa, di appestati: corpi macilenti e immondi che lasciano intravedere, attraverso i vestiti a pezzi, orrendi bubboni. Costoro gli si stringono addosso, guardandolo fissamente, incuranti delle sue grida minacciose. «Largo canaglia!», egli urla esasperato. A un certo punto, invece che dargli retta, la folla si volge a guardare verso il fondo della chiesa: laggiù si intravede un non so che di convesso, di liscio e luccicate; è la testa di qualcuno, di qualcuno che sta predicando con una voce che rimbomba paurosamente tra le navate: è Frate Cristoforo, ritto fuori dal pulpito fino alla cintola, nel gesto minaccioso e vindice di quando, nel palazzotto di Don Rodrigo,

aveva detto: «Verrà un giorno!». E sembra, ora, guardare lui, Don Rodrigo, rinnovare soltanto per lui la profezia.

Don Rodrigo gli si scaglia contro; fa per afferrare il braccio alzato del frate, urlando; ma la folla non gli permette di raggiungerlo; e allora egli, in uno spasimo di rabbia suprema, corre con la mano al fianco per cercarvi il pomo della spada. Ma inutilmente annaspa, in cerca della spada, contro il petto, sull'anca...

... È sveglio, ora. La sua mano continua, come nell'incubo, a cercare la spada. Il viso imperlato di sudore gli si contrae in una smorfia di dolore: la mano, sul fianco scoperto, ha urtato qualcosa, gli ha strappato una fitta acutissima. Spaventato, egli si guarda in quel punto: è il bubbone della peste.

Fuori di sé per l'orrore e la paura, Don Rodrigo chiama il Griso.

Gli ordina di correre da un certo medico che, pagato, non mancherà di tener nascosto il suo vero stato e impedire così il ricovero al Lazzaretto. Negli ordini che dà al Griso c'è qualcosa di supplichevole, di affannato, che non sfugge al manigoldo. Il quale promette di eseguire immediatamente ciò che il padrone gli raccomanda, fingendo anzi di lasciarsi commuovere dal ricordo dei favori ricevuti e dalle promesse di danaro che Don Rodrigo, smarrito, gli rinnova balbettando.

È già un pezzo che il Griso è uscito. Don Rodrigo lo sta aspettando in preda a un'agitazione, a una smania crescente. Quand'ecco uno squillo lontano, ma che gli pare venga dalle stanze, non dalla strada. Sta attento: lo sente ora più forte, più ripetuto; insieme ode uno stropiccio di piedi: un orrendo sospetto gli passa per la mente.

Sì, il Griso l'ha tradito: invece del Chiodo chirurgo, è andato a chiamare i monatti. Ed eccoli irrompere nella stanza con le loro vesti rosse, con i loro campanelli alle caviglie. Il Griso è con loro, acquattato dietro il battente socchiuso della porta a spiare la scena.

«Ah traditore infame! Via, canaglia! Biondino! Carlotto! Aiuto!» urla Don Rodrigo, tentando vanamente di sfuggire alla presa dei monatti.

Caccia una mano sotto il capezzale, per cercare una pistola; l'afferra, la tira fuori; ma i monatti gli sono ormai addosso, gli

strappano l'arma, la gettano lontano, e tenendolo stretto lo coprono di ingiurie impudenti.

Mentre Don Rodrigo è tenuto fermo da uno dei monatti, l'altro, insieme al Griso, si adopera a sfondare la cassaforte.

«Posso ancora guarire!», muggia frattanto Don Rodrigo, rivolto al Griso.

Costui non lo sta nemmeno a sentire. Anzi: non contento di aver saccheggiato la cassaforte, si dà a frugare gli abiti del padrone. E quest'ultimo, sopraffatto ormai, ormai fuori di sé, lo guarda senza più ribellarsi, lamentandosi ogni tanto. «Al Lazzaretto no... no... no...», mormora disperato.

Quindi i monatti lo caricano su una barella, trasportandolo giù per le scale al loro carro, fermo sulla strada deserta, rischiarata dalle prime luci del giorno afoso.

Renzo è sotto le mura di Milano, dalla parte di Porta Orientale, la stessa attraverso la quale è entrato la prima volta in città.

Nell'aria pesante, velata, si alza dal piede dei bastioni un fumo denso, nero, che stenta a prender quota: è un enorme rogo di masserizie, vestiti di appestati, rifiuti infetti d'ogni genere.

Renzo si avvicina alla porta e riesce a infilarsi dentro la cinta urbana fingendo di non sentire le stanche intimazioni dell'unico gabellino rimasto a guardia dell'ingresso.

Si spinge ora dentro Milano.

Le strade sono deserte come il giorno della rivolta: ma l'aria è oppressa da un silenzio ben più tragico. I passi di Renzo suscitano sul selciato un'eco angosciosa.

Ed ecco, lungo lo stradone che fiancheggia il Naviglio, comparire la figura di un uomo anziano, che avanza tenendosi discosto dai muri, annusando un piccolo straccio imbevuto d'aceto, e reggendosi a un nodoso lungo bastone.

Renzo si illumina, gli si avvicina, e gli chiede, per piacere, se sa dove stia di casa Donna Prassede****.

Non ha nemmeno finito di parlare che l'interpellato, aggressivo e frenetico, gli punta contro il bastone, gridando con voce soffocata:

«Via... via!».

Renzo arretra, interdetto e spaventato, mentre l'altro se la svigna agitando il bastone come un folle.

Renzo prosegue nella sua strada, smarrito, senza una mèta.

Mentre passa per una via secondaria, una voce di donna lo ferma.

È una vedova, con una nidiata di bambini intorno, che sporgendosi da un terrazzino gli chiede, supplichevole, di andare ad avvertire il Commissario: il marito le è morto la mattina, e lei e i bambini, rimasti prigionieri dietro la porta inchiodata, rischiano di morire di fame.

Renzo promette di aiutarla. E poi, anche a lei, fa la solita domanda: se sa dove abiti Donna Prassede****.

La donna lo ignora, ma, dice, Renzo troverà certamente qualcuno, lungo il cammino, che possa indirizzarlo.

Renzo si allontana rassicurando ancora la povera donna che non si dimenticherà di lei.

E va avanti ancora.

Di fronte a un gruppo di povere case, fermi nel mezzo della via, sono quattro carri di monatti. Renzo si avvicina, attratto dall'andirivieni di costoro che, vestiti di rosso, coi loro campanelli alle caviglie, si adoperano quasi con allegria alle loro macabre incombenze.

Escono dalle case coi morti sulle spalle e li vanno a gettare sui carri. Indi rientrano a prenderne dei nuovi.

Ora Renzo è vicino, e sta lì, inorridito e affascinato insieme, a guardare gli orrendi sviluppi delle membra dei morti, ammucciate al sole come nodi di serpi.

A sorvegliare l'operazione è un giovane Prete con le maniche rimboccate, gli occhiali, e un'aria affaccendata e pietosa.

Renzo gli si rivolge, informandolo della vedova rimasta prigioniera nella sua casa; poi gli chiede, timidamente, dove abiti Donna Prassede****.

Il Prete lo sa e glielo spiega. Ma mentre egli sta ancora parlando, ecco che da uno di quegli usci lì accanto esce una donna ancor giovane, con una morticina vestita di bianco fra le braccia. Costei ispira tanta pietà, nel suo dolore sovrumano, che gli stessi monatti, nonché il solo Renzo e il Prete, si fermano a guardarla senza parlare.

Essa depone la sua bambina sul carro, come se la mettesse a dormire. «Addio Cecilia, riposa in pace», mormora. «Stasera verremo anche noi per restare sempre insieme...».

Renzo guarda fisso la morticina sul carro che già si muove e, come fuori di sé, stretto da una terribile angoscia, bisbiglia:

«Lucia... forse là... là insieme... là sotto... Oh Signore! Fate che non sia vero... fate che io non ci pensi...».

Seguendo le indicazioni del prete, Renzo giunge in una quieta via dall'aspetto aristocratico, davanti al palazzo di Donna Prassede ****.

Dopo qualche esitazione, come se da quel gesto dipendesse la sua vita o la sua morte, Renzo si decide finalmente a lasciar cadere il martello del portone. Si affaccia una donna da una finestra del primo piano. Renzo le chiede di Lucia, e la donna, sgarbatamente, gli risponde che non c'è più.

«Dov'è?».

«Al Lazzaretto, con la peste».

Renzo, disperato, vorrebbe chiedere altro. Ma la finestra si richiude.

Senza saper che fare, egli resta aggrappato al martello, come se non voglia staccarsi da quel luogo dov'è stata Lucia. Ed è ancora in quella posizione, con la mano chiusa sul pomo del martello, quando una voce isterica, alle sue spalle, grida:

«Dagli, dagli all'untore!».

Renzo si volta di scatto, e scorge a pochi metri di distanza una specie di strega, che puntando l'indice scheletrico contro di lui lo fissa con odio.

Alle sue grida, altra gente accorre; un po' alla volta si forma attorno a lui una piccola folla minacciosa, alla quale egli tenta di sottrarsi scappando. Ma ecco, dal fondo della strada, altra gente farglisi incontro; e allora Renzo si addossa al muro e, cieco di rabbia, estraе il coltello di tasca, deciso a vender cara la pelle.

La situazione sta facendosi estremamente pericolosa per Renzo, quando, insperato, sopraggiunge un convoglio di monatti. Con improvvisa decisione, Renzo rinfodera il coltellaccio, prende la rincorsa, e, spiccando un salto acrobatico, balza in piedi sul secondo carro della fila, in un angolo sgombro di cadaveri.

I monatti, divertiti, applaudono.

«Bravo!» gridano, «bel colpo!».

Uno di essi afferra un laido cencio preso di dosso a un cadavere, annodandolo e roteandolo come una fionda in direzione della folla ancora minacciosa.

Basta questo per mettere in fuga quegli arrabbiati. Renzo è salvo. I monatti gli offrono da bere passandogli un fiasco di vino e invitandolo a brindare alla morìa.

Renzo non ha voglia di bere. Comunque fa buon viso alla bieca compagnia, pensando al pericolo scampato.

Nei pressi del Lazzaretto, si fa avanti un Commissario. Tra costui e i monatti comincia un clamoroso litigio; subito Renzo ne approfitta per svignarsela.

Balza dal carro e, prima di darsela a gambe, non può fare a meno di dire con la sua ingenua gentilezza da montanaro:

«Grazie!».

Un monatto, che sta seduto sulla sponda del carro con le gambe ciondoloni, gli risponde ghignando:

«Va là, povero untorello, non sarai tu quello che spianti Milano!».

Renzo entra nel Lazzaretto. Lo spettacolo che si offre al suo sguardo è tale da far impallidire il ricordo, ancora vivo e bruciante, di tutto quanto il giovane ha visto e sofferto durante quella dolorosa giornata.

È una distesa di morenti, sfigurati dal male, che riempie il vasto spiazzo circondato da portici, ammucchiandosi, accalcandosi, nella luce torbida del giorno afoso e annuvolato.

Alcuni sono distesi per terra, su un po' di paglia, altri si aggirano – bambini, vecchi, adulti: tutti sono di sesso maschile – chi piangendo, chi gridando, in mezzo alla ressa dei corpi scheletrici, ripugnanti. Qualche Frate–infermiere si dà da fare, qua e là, curando i nuovi venuti, consolando i morenti, oppure adempiendo i più umili uffici: la pentola al fuoco, i nuovi giacigli da preparare...

Come un automa, Renzo si muove in mezzo a quella bolgia: attento solo a guardare, uno per uno, tutti coloro che incontra. Non sa nemmeno lui se sperare o non sperare, pensa soltanto a guardare, a cercare...

Ed ecco che uno sguardo acceso, una barba bianca, lo colpiscono come qualcosa di dolorosamente familiare. Sì, benché divorato e sbiancato dal dolore, dalla pietà, forse dal male, lui riconosce quel frate. È Padre Cristoforo! Gli si avvicina, gli bacia la mano, si abbracciano.

In poche parole Renzo narra al suo protettore le sue vicende. Ora è lì, in cerca di Lucia.

«Lucia! Lucia è qui?», dice Padre Cristoforo con espressione profondamente addolorata.

Non aggiunge altro. Conduce Renzo a una tettoia lì accanto, dove, al fuoco, bolle una pentola di minestra. Gliene dà una scodella, e mentre Renzo mangia, gli spiega come possa fare per andare alla ricerca di Lucia.

Il Lazzaretto è diviso in due reparti: uno per gli uomini e uno per le donne. Ora, però, molte di queste donne – tutte convalescenti – stanno per essere dimesse. Sono esse che affollano la cappella al centro del piazzale, in ascolto delle parole di ringraziamento al Signore che il Padre Felice sta pronunciando in questo momento.

Forse Lucia è là. Se non la troverà in mezzo a loro, non resterà a Renzo che penetrare nel reparto delle donne attraverso una delle tante aperture del recinto. E dice, se qualcuno lo fermerà, che è stato lui, Padre Cristoforo, a mandarlo.

Renzo promette che seguirà le istruzioni del buon Frate. Cercherà Lucia nel modo che gli ha suggerito. E se non la troverà... – aggiunge disperato – ... se non la troverà, penserà lui a cercare il colpevole di tutto questo, a farsi giustizia con le sue mani.

Ma Padre Cristoforo ritrova la sua antica veemenza.

«Sciagurato!» esclama.

Prende Renzo per un braccio, e lo trascina con sé, tra la folla degli appestati, verso uno dei tanti reparti che si allineano lungo la loggia del Lazzaretto.

Sopra un po' di paglia, abbandonato, ormai quasi privo di vita, giace Don Rodrigo. Renzo lo guarda, lo riconosce.

«Ecco su che vita tu volevi far da padrone...», dice intanto Frate Cristoforo. «Da quattro giorni è qui come tu lo vedi, senza dar segno di sentimento. Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento, ma voleva esserne pregato da te... Forse vuole che tu lo

preghi con quella innocente... Forse la salvezza di questo uomo e la tua dipendono da un tuo sentimento di perdono, di compassione... d'amore».

Renzo tace, confuso. Fra Cristoforo china il capo e comincia a pregare. Egli lo imita, in silenzio.

Sono da pochi momenti in quella posizione, quando si sente un rintocco di campana. Viene dalla cappella al centro del Lazzaretto.

Padre Cristoforo si rialza, guarda Renzo che, pentito delle sue minacce di poc'anzi, prega presso al morente e, toccandolo su una spalla, gli dice:

«Va', ora. Va' preparato sia a ricevere una grazia, sia a fare un sacrificio... E qualunque sia l'esito delle tue ricerche, torna a darmene notizia...».

Così si separano, e Renzo si dirige verso la cappella guidato dal suono della campana.

La funzione sta per finire.

Le convalescenti escono a gruppi dalla cappella facendo ala a Padre Felice che tiene alta una gran croce con ambo le mani; e quindi, dietro di lui, s'incamminano verso l'uscita.

In un canto, Renzo osserva ad uno ad uno quei visi smunti, scavati, preso da un'angoscia mortale. Ma il viso di Lucia tra quei mille visi, non c'è.

Passata l'ultima donna della processione, rimasto solo, Renzo affranto entra nella cappella.

Si lascia cadere in ginocchio e piangendo come un bambino, con voce rotta e parole convulse eleva a Dio una di quelle preghiere che soltanto al fondo della disperazione più nera un uomo ha il coraggio di fare...

Renzo si aggira, ora, lungo lo steccato del recinto riservato alle donne. Da torbido e velato che era, il cielo si è fatto sempre più buio e minaccioso. Una luce spettrale, livida, investe le cose, mentre in alto va dilatandosi la coltre nera delle nubi. Lenta e lontana si sente la voce dei primi tuoni.

Attraverso un varco dello steccato, Renzo penetra nel recinto. È esitante; quand'ecco il suo occhio è attratto da qualcosa abbandonata

per terra lì accanto. È il campanello di un monatto. Renzo si china, lo raccoglie, se lo allaccia alla caviglia, e così camuffato si muove con maggiore disinvoltura tra la folla delle malate.

Dopo aver vagato a lungo nel recinto, una voce lo chiama. Si tratta di un Commissario, che, scambiato per un monatto, vorrebbe dargli degli ordini. Renzo, interdetto, finge di aderire al richiamo del commissario, e fa un cenno col capo. Intanto, però, come se avesse qualcos'altro da fare, si rifugia tra due capanni. Il posto è appartato, tranquillo. Renzo si guarda intorno, si china per togliersi il campanello.

Mentre sta così, chino, col capo appoggiato alla parete di paglia di una delle capanne, sente venire dall'interno una voce soave.

È la voce di Lucia!

Per poco Renzo non sviene. Ma si riprende subito: in tre salti fa il giro della capanna e si presenta sull'uscio.

Lucia è lì, in atto di consolare con la sua imperturbata dolcezza una malata che giace in un lettuccio.

«Lucia... vi ho trovata... siete proprio voi... siete viva!», balbetta Renzo al colmo della felicità.

Anche Lucia, nel rivedere Renzo, è presa da un impeto di gioia. Ma il pensiero del voto sopraggiunge ben presto a frenare ogni espansione.

Renzo affronta l'argomento, e con tutto il calore e la passione cerca di persuadere Lucia a non tener conto di una promessa che non aveva il diritto di fare. È inutile, tuttavia; seppur dolcemente, Lucia è irremovibile.

«Andate, per l'amor del cielo, e non pensate a me se non quando pregherete il Signore!».

E, come per sottrarsi definitivamente a Renzo, si ritira ancor più vicino al lettuccio della malata.

Disperato e impotente, Renzo la guarda. Guarda quelle due spalle curve, quella testa china. Con un gesto di sconforto si allontana tra le capanne.

Il tempo si va sempre più rabbuiando. Il Lazzaretto è rischiarato da lampi sempre più fitti e accecanti, mentre, lontani, i tuoni rimbombano continui.

Dopo un lungo silenzio, Lucia, interrogata dalla sua compagna di capanna (un'agiata mercatessa, rimasta sola al mondo, che le dimostra

un affetto quasi materno), rivela chi era quel giovane, e come, per un voto fatto alla Madonna, ella debba rinunciare a lui. La signora la sta a sentire con affettuosa partecipazione: alla fine, sebbene non mostri di credere eccessivamente alla decisione di Lucia, la consola e le promette di tenerla con sé, nella sua ricca e ormai deserta casa di Milano. Lucia piange...

La mercatessa sta ancora parlando, quando sopraggiunge nuovamente Renzo.

Non è più solo, ora; è con lui Padre Cristoforo.

Ed è Padre Cristoforo che con la sua autoritaria dolcezza di santo e la sua competenza in materia di religione riesce a sciogliere Lucia dai suoi scrupoli. Quando ella aveva fatto voto, nel castello dell'Innominato, di serbare la propria verginità alla Madonna, non ne aveva il diritto, perché il proprio sacrificio implicava il sacrificio di un altro.

E quando infine Padre Cristoforo dice a Lucia:

«E se voi mi chiedete che io vi dichiaro sciolta da codesto voto, io non esiterò a farlo, e desidero anzi che me lo chiediate». Lucia, con un volto non turbato più che da pudore, balbetta:

«Allora... allora lo chiedo».

In questo momento, comincia a piovere.

È dapprima qualche grosso gocciolone che picchia sonoro sulla capanna, poi uno scroscio di inaudita violenza che si abbatte sul Lazzaretto lavando e inondando ogni cosa.

È la pioggia purificatrice che spazzerà via da Milano la peste e la morte.

EPILOGO

Siamo di nuovo a Olate. È la mattina delle nozze di Lucia. Nella stanza, circondata dalle compagne sopravvissute alla peste, e da alcune giovinette, ella sta abbigliandosi per la cerimonia.

Nel frattempo, da basso, nella cucina affollata di invitati, Agnese è in faccende attorno ai fornelli e alla tavola imbandita. In piedi, in attesa, Renzo, la mercatessa milanese, Tonio, Bortolo venuto da Bergamo e gli altri parenti e amici di Olate.

Mentre si aspetta la sposa per andare in chiesa, si chiacchiera, si scherza, si ride.

Renzo, euforico, incitato da Agnese a far gli onori di casa, offre da bere.

Riscaldati dal vino, tutti chiacchierano ancora più allegramente. Renzo e Bortolo parlano del futuro. Dopo il matrimonio, Renzo si stabilirà nel Bergamasco con la sua famiglia. Ormai le disgrazie sono finite, e la burrasca è passata. Nel Bergamasco li aspetta una vita di lavoro e di agiatezza...

Tra un discorso e l'altro, Renzo si dà a sentenziare. È il suo vecchio vizio oratorio, a cui si abbandona quando ha bevuto un po'...

«Ho imparato» dice «a non mettermi nei tumulti, ho imparato a non predicare in piazza, ho imparato a non alzar troppo il gomito, ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte quando c'è intorno gente che ha la testa calda, ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede prima d'aver pensato a quel che ne possa nascere...».

«E io cosa ho imparato?», si sente dire. È Lucia, che senza farsi accorgere è comparsa, sfolgorante di bellezza e di gioia, in cima alla scala.

«Io non sono andata a cercar guai», continua, scendendo adagio la scala. «Sono loro che sono venuti a cercare me... a meno che il mio sbaglio non sia stato quello di volervi bene e di promettermi a voi!».

Tutti applaudono, sorridendo. Renzo solo non sembra persuaso.

Ne nasce allora un'allegria discussione tra i presenti, che continua anche mentre escono nel cortile, e si avviano, ai primi rintocchi delle campane, verso la chiesa dove li aspetta Don Abbondio.

E la conclusione è che i guai, se vengono, spesso vengono perché la gente se li chiama addosso; ma che comunque, poi, la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce e li rende utili per una vita migliore.

Giuseppe De Santis, Libero De Libero, Leopoldo Savona

I *Promessi sposi* in Sicilia – libera riduzione dall’omonimo romanzo di A. Manzoni”

Prefazione

La trama di questo soggetto è ispirata alle vicende dei *Promessi Sposi* manzoniani. Essa è ambientata in Sicilia e si svolge nell’epoca attuale. Scelta del luogo e del tempo non casuale: in Sicilia infatti si possono oggi riscontrare, ancora operanti, quei temi di una società spagnolescamente feudale quale fu quella di tre secoli orsono in Lombardia. Non è stata ambizione dei riduttori – né la nuova ambientazione lo avrebbe consentito – di conservare intatti sia lo spirito sia le molteplici situazioni dell’opera manzoniana. Ciò che ha interessato principalmente è la storia di due giovani contadini, come Renzo e Lucia, obbligati a una serie di peripezie dalla malvagità e dalla prepotenza di un signorotto di provincia come Don Rodrigo. Non meno interessante è apparso lo sfondo umano e sociale entro cui tale vicenda viene a snodarsi, e cioè la possibilità di rappresentare la Sicilia di oggi con tutte le sue classi in movimento, dal povero al ricco; al prete pavido e opportunisto al francescano rappresentante della bontà e della carità cristiana; dal piccolo “mafioso” locale al potente bandito tipo Giuliano; dai contadini poveri, affamati di terra ai baroni latifondisti. E tutto ciò nell’affascinante quadro del paesaggio siciliano, dal feudo alla città, dalle distese di terra brulla ai fioriti giardini della costa, dalla pianura alla montagna, dalle saline del trapanese, alle zolfare del misseno.

Avvertenze

Nella presente stesura del soggetto sono stati lasciati, alle persone, gli stessi nomi manzoniani. E ciò per mettere il lettore in condizione di correre speditamente sull’intreccio senza attardarsi sulla psicologia del personaggio la quale rimane pressoché interamente fedele al romanzo.

Le più profonde variazioni alle grandi linee della struttura del romanzo manzoniano sono apportate nei seguenti punti:

- a) fuga di Renzo e Lucia dopo il fallito matrimonio a sorpresa;
- b) episodio dell'Innominato

Non è possibile pensare ad un Renzo che fugge e si separa da Lucia soltanto perché un signorotto locale vuole la stessa donna. Un giovane siciliano d'oggi potrebbe, sì, fuggire dinnanzi ad una prepotenza della mafia, ma nessuno gli impedirebbe di sposarsi in un altro villaggio. D'altra parte, dovendosi (per ragioni, soprattutto, di censura) eliminare la monaca di Monza, e di conseguenza il primo inviolabile rifugio di Lucia, non si poteva trovare nemmeno un pretesto per separare le vie di Renzo e di Lucia. Occorreva, insomma, creare una situazione violenta che mettesse il fuoco alle calcagna di Renzo e lo facesse fuggire come un animale braccato. La nostra variante sostanziale consiste nell'aver creato una ingiusta accusa d'omicidio contro Renzo, per cui quando egli fugge, fugge seriamente e senza avere il tempo di guardarsi indietro. Inoltre, le peregrinazioni di Lucia, libere dal pasticcio del convento e della monaca, possono essere più lunghe e più dense d'imprevisto.

Per quanto riguarda la seconda variante, i riduttori hanno ritenuto logico individuare nel bandito Giuliano, onnipotente su tutte le piccole e grandi mafie locali della Sicilia, la figura dell'Innominato manzoniano. Simile a quest'ultimo per l'oscura illimitata potenza, Giuliano non può, d'altra parte, seguirne le vie del clamoroso pentimento. E ciò per due ragioni. Prima di tutto, ogni variazione sostanziale al personaggio storico di Giuliano, quale egli è, ce ne farebbe perdere il fascino. Tanto è vero che si è trovato più giusto adeguare il personaggio al vivente modello di Giuliano, anziché il contrario. In secondo luogo, un pentimento come quello dell'Innominato, dovrebbe condurre Giuliano, logicamente, a costituirsi alla giustizia. Il che non è pensabile sia per ragioni storiche sia perché ci condurrebbe a varianti più serie. Scomparendo la clamorosa conversione, scompare ovviamente, il personaggio del Cardinale Borromeo; ma la mancanza di tale personaggio non turba il corso del racconto; al suo posto interviene un qualsiasi altro fattore benefico, e la sua cristiana eredità viene raccolta e concentrata in Fra Cristoforo. Il rimodernamento della storia trova inoltre pleonastico e

anacronistico il personaggio del Cardinale quale è descritto dal Manzoni.

I Promessi sposi in Sicilia

Soggetto cinematografico

Le brulle sconfinite distese di un feudo siciliano. È il tramonto. Due uomini a cavallo avanzano al galoppo dall'orizzonte e vengono ad arrestarsi bruscamente su una "trazzera" (strada di campagna), fiancheggiata da un basso muretto e da alte siepi di fichidindia. I due uomini hanno un'aria truce e minacciosa, a tracolla ciascuno porta un fucile. Bloccano la strada come a chiuderne irrevocabilmente il passaggio.

Allo scalpitio furioso del galoppo ora succede un silenzio teso e grave. In questo silenzio nasce improvviso un canto triste di contadini che tornano dal lavoro. È una cantilena dolorosa che ricorda il lamento degli schiavi negri nelle piantagioni:

“... li megghiu cosi si mancianu iddi
Picciuni e fagiani, li megghiu ‘ceddi...
Pani e cipuddi per li puvireddi
Quannu lu sì e quannu lu no...”

Il gruppo cencioso e affaticato dei contadini, cantando, volge uno sguardo timoroso verso i due cavalieri che si sono fermati alle loro spalle. Di tipi come quei due loschi figure la gente della campagna conosce fin troppo la prepotenza e l'ardire. Affrettando il passo i contadini sono appena scomparsi che già dal fondo della "trazzera" si profila la sagoma nera di un prete.

È Don Abbondio, reduce dalla sua passeggiata serale, che lentamente incede leggendo il suo breviario e mormorandone i versetti. Ora sulla strada sono rimasti i due uomini a cavallo, neri e minacciosi, e il pavido, ignaro parroco. I barbagli del tramonto rendono allucinante il paesaggio creando tutt'intorno un alone di mistero. Don Abbondio non ha fatto in tempo ad accorgersi della presenza dei due "mafiosi" che già si trova con terrore imprigionato alle loro scalpitanti cavalcature.

«Bacio le mani, signor curato!» dice l'uno.

E l'altro: «Sicché domani voscenza unisce in matrimonio Renzo e Lucia...»

«Ma... non capisco... cioè... si sa... queste cose...» balbetta Don Abbondio.

«Si sa o non si sa... questo matrimonio non si deve fare!».

L'altro incalza: «Voscenza non vorrà mettersi nei pasticci... ci siamo capiti... ci dispiacerebbe che dovessimo fargli un paio d'ali per farlo volare bello, bello in paradiso...».

Il povero curato balbetta di nuovo, al colmo del terrore:

«Mi suggeriscano loro cosa può fare un povero prete come...».

Ma già i due cavalieri con una violenta speronata hanno fatto sollevare sugli zoccoli le loro bestie, come in un torneo, spaventando ancora di più la loro pavida vittima. Entrambi si allontanano al galoppo, ma uno torna subito indietro, e con la foga del suo cavallo sembra voglia investire Don Abbondio. Togliendosi il berretto, il mafioso declama, con accento mellifluo, e calcando sui nomi:

«L'illustrissimo signor Don Rodrigo, padrone nostro e vostro, si raccomanda a Voscenza di ricordarlo nelle sue preghiere!...».

Don Abbondio vorrebbe dire qualcosa ma quello ha già buttato il suo cavallo a un furioso galoppo, scomparendo in una nube di polvere.

Poco dopo, Don Abbondio sta salendo le scale della sua abitazione, in paese. È quasi prossimo a un collasso e chiama Perpetua con voce soffocata. La donna, vedendolo in quello stato, si allarma e comincia a pressarlo di domande. Dopo una serrata scaramuccia, nella quale Don Abbondio si dibatte per non rivelare il suo terribile segreto e Perpetua insiste invece per conoscerlo, alla fine il curato si decide a parlare. Ha appena pronunciato il terribile nome di Don Rodrigo che quasi soffocando corre ad aprire la finestra. Nella piazza sottostante è un indistinto brulicare di gruppi di contadini che conversano animatamente; qualche voce si leva, più forte delle altre, arringando. Da parecchi giorni i contadini del paese sono in agitazione per la rivendica di alcune terre del feudo di Don Rodrigo. La piazza è divenuta il loro quartier generale. Per l'animo sconvolto di Don Abbondio questo spettacolo, da lui sempre giudicato poco rassicurante, colma la misura. Egli richiude precipitosamente la finestra e si volge disperato a Perpetua: prepotenze a destra, prepotenze a sinistra... no, no... in questo mondo non si può più vivere tranquilli...

Il giorno dopo, nelle primissime ore del mattino, in casa di Lucia già fervono i preparativi per le nozze; c'è quell'atmosfera tipica di tali cerimonie contadine, in cui sensualità nervosismo e pettegolezzo si avvicendano nei conversari delle giovani amiche di Lucia che si prepara a vestirsi da sposa. Com'è facile supporre, Lucia è molto invidiata non tanto perché sposa Renzo, quanto per il fatto, generico in sé, che lei si accosterà a un uomo; in più, essendo le ragazze più povere di quanto la sposa non sia, non sposteranno assai presto e il matrimonio di qualcuna di esse dipende proprio dal buon esito dell'agitazione per la rivendica delle terre di Don Rodrigo. È una vera euforia per tutte le stanze; chi s'attarda a pettinare la sposa, chi ne palpeggia la biancheria più intima elogiandola con sorrisi maliziosi, chi spettegola intorno a matrimoni passati e futuri. Lucia è timida e scontrosa, ma la sua prepotente bellezza fa capire come possa suscitare tanta insana voglia in un barone corrotto ed esperto come Don Rodrigo che s'è scelto davvero la più bella preda. Di tanto in tanto fa capolino agitata e felice Agnese, la madre, mentre in cucina alcune donne la stanno aiutando per i preparativi del banchetto.

Intanto, dinanzi a Don Abbondio seduto al suo tavolo, nella canonica Renzo ha depositato un mazzo di quattro capponi e domanda a che ora il corteo nuziale dovrà raggiungere la chiesa. Attraverso la finestra aperta s'intravedono cinque o sei allegri giovanotti amici di Renzo, vestiti a festa, che sono rimasti ad attenderlo nell'orto. Don Abbondio dapprima tergiversa spaurito, poi messo alle strette se la cava declamando una frase latina che intimidisce Renzo persuadendolo tuttavia a rimandare di una settimana le nozze.

Addolorato e incollerito Renzo sta per lasciare la canonica, quando un bisbiglio di Perpetua lo costringe a fermarsi nell'orticello; con brevi frasi tra il laconico e il compatito gli mette il sospetto che l'impedimento del matrimonio sia di ben altra natura. Come un bolide Renzo piomba dinanzi a Don Abbondio.

«Chi è quel prepotente che non vuole che io sposi Lucia?».

Don Abbondio terrorizzato cerca di destreggiarsi, ma alla fine, a causa delle minacce serie e pericolose del giovane divenuto una vera furia, finisce per sputare il nome di Don Rodrigo.

Alla collera di poc' anzi s'è sostituita in Renzo una calma oscura che provoca ancor di più gli inconsulti scherzi degli amici che l'attendono e che ora lo riaccompagnano. Però a mano a mano che avanzano per le strade, Renzo si stacca sempre più dalla comitiva sino a distanziarla con passo agitato, certamente perché il suo pensiero lo sta conducendo ai più efferati propositi: Renzo è convinto che Lucia sia stata lei a incoraggiare in qualche modo l'improvvisa prepotenza del signorotto. Renzo è geloso.

A un certo momento quella di Renzo diventa una vera corsa sempre stringendo nella mano quei quattro capponi che s'era ripreso uscendo dalla canonica; gli amici impressionati si fermano a guardarlo e qualche passante fa lo stesso, non comprendendo lo strano comportamento del giovane.

Con quel suo correre Renzo si precipita nella cucina di Agnese, portando il disordine e lo scompiglio; nessuno riesce a trattenerlo dal piombare nella stanza di Lucia che proprio in quel momento aiutata dalle amiche sta indossando l'abito nuziale. Le amiche sono spaventate e non meno spaventata è Lucia abituata a un Renzo pieno di rispetto e di umiltà. Renzo è rimasto lugubre e muto sulla soglia; le ragazze che avevano tentato di sorridere comprendono che sta avvenendo qualcosa di terribile e perciò ad una ad una escono dalla stanza mentre Lucia cerca di coprirsi al meglio. Allora Renzo, chiudendo la porta, con parole roventi investe subito Lucia accusandola di civetteria e peggio, quasi fosse corsa tra lei e il barone Don Rodrigo chissà quale intesa.

Piangendo la ragazza riesce a spiegare come il signorotto l'abbia da lungo tempo insidiata a tal punto che lei, per non complicare la sua situazione, si era confidata con Padre Cristoforo, il quale le aveva consigliato di affrettare le nozze e di tacere con Renzo per non suscitare le ire. Intanto agli urli di Renzo è accorsa Agnese, madre della ragazza e Renzo alquanto calmato, dice che qualcosa bisogna fare. Agnese consiglia che il giovane si rechi immantinentemente dall'avvocato Azzecagarbugli, mentre lei invierà un messaggio a Padre Cristoforo perché venga in loro aiuto. Infatti verrà più tardi fra Galdino per la questua delle noci e sarà lui il latore del messaggio.

Renzo con gli stessi capponi che aveva portati a Don Abbondio, è ora dinanzi all'avvocato Azzecagarbugli nel suo studio. In un primo momento egli stenta a parlare sicché l'avvocato, credendolo un mafioso implicato in chissà quale delitto, di buon grado accetta di servirlo e inizia una calorosa disquisizione; ma l'equivoco è ben presto chiarito da Renzo stesso il quale senza preamboli gli spiattella la sua situazione dichiarando di voler ricorrere alla Curia vescovile o meglio ancora al Vaticano perché il curato Don Abbondio quella mattina all'improvviso s'è rifiutato di unirlo in matrimonio come era già fissato. Alle meravigliate rimostranze dell'avvocato che subito si sente impegnato contro l'inqualificabile arbitrio del parroco, Renzo spiega che in verità il parroco ha obbedito a un ordine preciso di terza persona. Ma, quando Renzo è costretto a fare il nome di Don Rodrigo, l'avvocato viene preso prima da un accesso di mutismo poi da un improvviso furore e infine con violenza mette alla porta Renzo, dichiarando a voce alta che di tali affari non si è mai occupato e tanto meno intende occuparsene ora.

Renzo interdetto non sa che fare, indietreggiando sotto la furia di quell'agitatissimo discorrere si trova fuori dell'uscio e nell'attimo in cui sta uscendo nella strada si sente cadere addosso i quattro capponi che l'avvocato gli restituisce a quel modo.

Poco più tardi in casa di Lucia. È arrivato Padre Cristoforo, cui le donne hanno già narrato la loro triste vicenda; Renzo, che passeggia come un ossesso per la cucina, sta minacciando ferro e fuoco contro Don Rodrigo, ma Agnese col suo abituale buon senso gli fa capire l'inutilità di tali minacce: Renzo è mezzadro di Don Rodrigo e in un conflitto di quel genere perderebbe terra, quattrini e forse anche la vita. È a questo punto che Padre Cristoforo interviene e con la sua pacata parola consiglia di starsene buoni, farà lui un tentativo presso il fiero barone e chissà che le cose non possano accomodarsi.

Intanto nel paese l'agitazione dei contadini e braccianti contro Don Rodrigo sta raggiungendo un ritmo sempre più serrato; l'angheria subita da Renzo è di dominio pubblico e i commenti sono i più disparati. La maggior parte dei contadini però gli rimprovera di non aver voluto partecipare alle loro rivendicazioni per un suo egoistico

interesse, perché la sua condizione di mezzadro benestante lo tiene al sicuro da ogni bisogno; quindi ritengono che infine il giovane merita una tale offesa da parte di Don Rodrigo che nei giorni scorsi s'è tanto sbracciato a difendere. Alcuni, e non sono pochi, lo compiangono; altri, con l'arguzia tipica dei paesani, lo punzecchiano con barzellette e sfottiture d'ogni genere. Ed è proprio per una di queste punzecchiature patite, mentre attraversa una strada, che Renzo reagisce violentemente accapigliandosi con un gruppo di giovani; e si assiste a una cazzottatura tra Renzo e Sasà che non era nemmeno colpevole della provocazione, trattandosi d'un mite giovane lontano parente di Renzo.

Nel cortile del castello antico, residenza avita e ora soggiorno di piacere del signorotto, è arrivato Padre Cristoforo. Don Rodrigo è indaffarato, coi suoi splendidi purosangue e con gli ospiti, uomini e donne, parenti e amici, invitati appositamente perché ciascuno si scelga un cavallo da usare per la partita di caccia che avverrà l'indomani. Gli eleganti ospiti (tra i quali troviamo il gaudente cugino Conte Attilio, reduce dai suoi viaggi internazionali) assistono alla sfilata dei cavalli presentati da palafrenieri non diversamente da come si presentano i modelli in una grande sartoria di moda. Vengono servite bibite, si scambiano lazzi e motti mondani, in tutti è uguale l'eccitazione per il grande avvenimento dell'indomani: è probabile che la loro battuta di caccia nella grande riserva, costituita da terre incolte, si svolga proprio durante l'azione dei contadini che quelle stesse terre vogliono occupare.

Il sopraggiungere di Padre Cristoforo costringe Don Rodrigo ad appartarsi con lui nella vicina scuderia, sicché il colloquio tra i due si svolge mentre il signorotto carezza sensualmente ora una groppa ora una testa dei cavalli disposti negli appositi box. Poiché le voci concitate di tale colloquio raggiungono le orecchie del Conte Attilio, assai intrigato di quell'incontro, questi si avvicina a una finestrella della scuderia per ascoltare, e qualche altro ospite fa lo stesso. Il contenuto della discussione acerba accesasi tra il signorotto e il frate riguarda naturalmente il matrimonio di Renzo e Lucia; il colloquio si fa sempre più aspro sino a diventare tutta un'invettiva da parte di Don Rodrigo e una veemente minaccia di castighi divini da parte di Padre Cristoforo, che viene messo alla porta con violenza.

Uscito il frate, il Conte Attilio comincia a punzecchiare Don Rodrigo. Si apprende così che tra i due è in corso una scommessa assai singolare: poiché Lucia è promessa sposa a un suo mezzadro il barone non dovrà attendere che la ragazza si sposi per averla (il che sarebbe più facile), ma deve coglierne il fiore della verginità. Insomma è una scommessa sulla verginità. Il Conte Attilio sostiene che la corruzione esiste soltanto nelle donne del loro ambiente, mentre Don Rodrigo da parte sua, signorotto di campagna, ha sempre vantato un'estrema facilità nel conquistare tutte le contadine che ha voluto. Poiché Don Rodrigo ha capito le difficoltà che dovrà incontrare con Lucia, s'accanisce nella scommessa e chiama subito il Griso, suo gabellato e capo della mafia locale, per dargli ordini di rapire la sera stessa Lucia.

La notte è scesa sulle case del paese. le strade sono deserte e silenziose. Nell'aria è come uno strano presentimento, s'indovina che dietro i miserabili usci delle case forse la gente veglia, tesa a carpire i segni di incombenti minacce.

Un gruppo di persone scivola furtivo, quasi appiattendosi sui muri delle strade. Bisbigli e segni concitati, specialmente da parte di Agnese e di Renzo. Sono infatti loro, e il gruppo si completa con Lucia, tremante di paura e quasi restia, ed altri due amici di Renzo, Tonio e Gervaso.

Mentre il nostro gruppo procede verso la canonica, dalla parte opposta del paese appaiono altre ombre furtive e silenziose, a cavallo. Sono il Griso e i suoi compagni mafiosi, che si recano evidentemente, alla spicciolata, verso la casa di Lucia per rapire la ragazza. Spuntano uno dopo l'altro, da diverse direzioni, richiamandosi con brevi fischi e poi avanzano concentricamente verso l'orto retrostante alla casa della ragazza. Nel paese apparentemente addormentato gli zoccoli dei cavalli risuonano cupi e minacciosi; è un rumore singolare che ogni qualvolta risuona per le strade del paese, significa disperazione e lutto per chissà quale dei paesani. Qualcuno l'ha inteso e ha rabbrivito.

Il gruppo di Renzo è intanto arrivato nei pressi della canonica; si ferma perplesso per studiare un piano d'azione. La finestra e l'uscio dell'orto illuminati lasciano comprendere che Perpetua è ancora in

pie di a sfaccendare. Agnese, che appare la meno intimidita, prende decisamente il comando della situazione. Perpetua si affaccia sull'uscio e quindi si avvia verso la tinozza del bucato, nell'orto, portando una caldaia di cenere. Agnese si volge ai suoi con l'aria di dire "Ho trovato! Ora ci penso io!" e muove verso la strada che costeggia l'orto.

Il Griso e i suoi compari sono scesi dalle loro cavalcature ed ora penetrano senza far rumore nell'orto; e di lì, aprendo facilmente una finestra, sono nello stanzone a pianterreno. Silenzio, non un rumore o un respiro. I mafiosi si guardano interrogativi. Due di loro si avviano verso le altre stanze.

Agnese, fingendo di passare per caso, a un tratto volge lo sguardo all'orticello poiché Perpetua l'ha salutata, e dopo aver risposto a quel saluto, riprende a camminare come se avesse fretta. Ma subito si ferma come per un improvviso ricordo e domanda a Perpetua che ci sia di vero in certi pettegolezzi uditi recentemente sul conto di lei; perciò s'intreccia un'immediata e fitta conversazione che Agnese abilmente sfrutta per trascinarsi l'altra lontano dalla canonica.

Attraverso l'uscio lasciato così incustodito Renzo, Lucia e gli altri due tipi possono introdursi nella casa del curato.

All'improvviso Don Abbondio, che se ne stava avvolto nella sua vecchia zimarra a leggere un libro, vede comparire dinanzi alla sua scrivania il gruppetto che era entrato di soppiatto. Paralizzato dalla paura, fissa ad uno ad uno i suoi ospiti; ma, quando Renzo comincia a pronunciare le sacramentali parole che basterebbero a unirlo in matrimonio a Lucia:

«Signor curato, in presenza di questi testimoni, questa è mia moglie...»

Don Abbondio riacquistando una forza inaspettata, con la sinistra strappa l'abatjour e con la destra il tappeto del tavolino buttandolo su Lucia prima ancora che la poveretta tutta tremante possa aver profferito la sua frase: «E questo è mio marito!»

Mentre storditi e confusi dal buio tutti gli altri non fanno ancora né reagire né rendersi conto della situazione che sta per crearsi, Don Abbondio strillando come una gallina invoca aiuto. Nell'udire le

invocazioni di Don Abbondio Perpetua si precipita nella canonica e Ambrogio il sacrestano, in mutande, corre a dar di corda alle campane.

L'improvviso scampanio coglie di sorpresa i mafiosi del Griso i quali, non avendo trovato nessuno in casa di Lucia, stanno accingendosi a partire. Intanto nel paese cominciano i primi segni d'un trambusto generale. È a questo punto che i mafiosi decidono di sguagliarsela. Però, nel momento in cui sono per montare a cavallo, si para dinanzi a loro un passante che riconosce il Griso e l'apostrofa: è Sasà, l'amico e parente che nella mattinata s'è scazzottato con Renzo. Il Griso, furioso per essere stato riconosciuto e temendo una pericolosa testimonianza, scarica la sua doppietta contro l'incauto, stendendolo morto. Il gruppo dei mafiosi scompare al galoppo.

Mentre il trambusto, iniziatosi con sbattere d'usci e concitati richiami, cresce nel paese e la gente comincia a precipitarsi sulle strade e verso la piazza, il gruppetto di Renzo, nel quale è ritornata Agnese, corre lontano dalla canonica, sulla strada fuori dal paese. In una casa diroccata si fermano per decidere sul da fare. Prima di tutto, facendosi giurare il silenzio, congedano Tonio e Gervaso; poi si consultano. Come uscire dallo scandalo che il pasticcio susciterà in paese? Agnese propone di rifugiarsi, per la notte, al convento di Fra Cristoforo, distante venti minuti di cammino; l'indomani, ad acque calmate, si potrà decidere più serenamente l'atteggiamento da prendere.

Il furioso scampanare ha suscitato nei paesani le più disparate supposizioni. Soltanto alcuni pensano a un incendio, poiché la maggior parte dei contadini crede che lo scampanio sia il segnale della marcia verso le terre di Don Rodrigo, verso il feudo da essi rivendicato. E molti già imbastano muli e asini, altri si raccolgono con strumenti di lavoro sulla piazza e lanciano grida di vittoria e di incitazione.

Ma a un tratto, quasi contemporaneamente al cessare dello scampanio, si diffonde una voce, che risuona sinistramente nell'atmosfera eccitata del villaggio: «C'è un morto sulla strada di Cannamalata!» e la gente si precipita in quella direzione. Ecco ora la folla, muta e agghiacciata dall'orrore, attorno al cadavere di Sasà. Chi può averlo ucciso? Questo si domanda ognuno dentro di sé, e a poco a

poco nasce un bisbiglio di supposizioni, di compianto per il povero giovane, di cui si racconta la buona vita e il buon parentado. Poi sopravviene il ricordo della violenta lite che in mattinata egli ha avuto con Renzo, e tutti si volgono intorno cercando invano il viso di Renzo. Le voci crescono, il nome di Renzo circola con più insistenza sulle bocche degli astanti. Per i contadini del paese Renzo non è un uomo da proteggere, dato il suo atteggiamento egoistico nei riguardi del progetto di occupazione delle terre di Don Rodrigo; sicché ora essi quasi con noncuranza possono lanciare il suo nome come quello del probabile omicida. Il maresciallo dei carabinieri, che è sopraggiunto in mezzo alla folla, tende le orecchie, raccoglie il sospetto, e comincia a domandare particolari sulla lite fra Renzo e Sasà; poi manda due carabinieri alla ricerca di Renzo. L'avvocato Azzecagarbugli, con qualche altro notabile del paese, segue gli eventi, mescolato alla folla; e, quando i carabinieri ritornano con la notizia che Renzo è irreperibile, si fa avanti e dice al maresciallo di aver visto, prima dello scampanio, Renzo in fuga proprio nei paraggi del luogo del delitto. Evidentemente il losco avvocato, legato alla mafia e a Don Rodrigo, ha deciso di rendere un grosso servizio al Barone incolpando Renzo con una precisa testimonianza; inoltre, egli forse ha un lontano sentore della verità e pregusta la gratitudine della mafia. La testimonianza dell'avvocato, aggiungendosi al pubblico sospetto, convince il maresciallo che Renzo è l'omicida. Ma dove si sarà nascosto Renzo? Il maresciallo parte decisamente all'attacco.

Intanto, ignaro delle spaventose nubi che si stanno addensando sul suo capo, Renzo, assieme alla sua Lucia e ad Agnese, si trova nella foresteria del convento di Fra Cristoforo. Quest'ultimo, fra i caldi e devoti ringraziamenti dei tre, sta congedandosi da loro con serene parole di incoraggiamento.

Renzo cerca di attardarsi ancora un po' con le due donne, poi è costretto dalle convenienze a passare nello stanzone adiacente, che ospita i pellegrini di sesso maschile. Due uomini malvestiti dormono un sonno pesante, sulla paglia accanto alle loro bisacce. Renzo si toglie la giacca, se ne fa un guanciaie, e si sdraia in modo da spiare attraverso l'uscio semiaperto Lucia. Le due donne, nel loro reparto, stanno sole.

Lucia si è pudicamente accovacciata dietro la madre e lancia anch'ella timidi sguardi verso il suo Renzo. Agnese comincia ad appisolarsi.

Intanto, nel castello, Don Rodrigo sta misurando a lunghi, rabbiosi passi il suo vasto studio. Il Griso se ne sta andando in un angolo, corrucciato e confuso. Ogni tanto fa per parlare, ma il Barone non glielo permette.

Il Conte Attilio è anch'egli presente e non smette di punzecchiare il cugino; altro che vergini contadine, fra i candidi lini del letto baronale! Stanotte Don Rodrigo dovrà contentarsi della sua solitudine e rimuginare sulla singolare audacia del contadino Renzo, suo mezzadro, che osa sfidarlo sino al punto da sventare i suoi piani.

La furia di Don Rodrigo non ha ancora evidentemente permesso al Griso di comunicare il fatto che più gli preme, e cioè l'uccisione occasionale di Sasà. Ma in un momento di sosta egli fa un cenno, così inequivocabile e urgente, al suo padrone che questi comprende alfine che altro si agita nell'aria, e congeda il cugino. Il Griso fa allora la sua terribile confessione, e si raccomanda di essere protetto nel caso che la polizia riesca a scovare le sue tracce. Nonostante il suo senso di onnipotenza, Don Rodrigo accoglie con spavento la notizia e scoppia in un altro accesso furioso. Anche questo ci voleva per complicare le cose! Investe il Griso con ingiurie, minacce e andrebbe ben oltre se il vecchio mafioso, a un tratto, non gli facesse gelidamente comprendere l'utilità di non esagerare. Don Rodrigo, dinanzi alla fredda e pericolosa ira del suo capo-mafia, si calma; e insieme cominciano ad almanaccare sul da farsi. A un tratto il rumore di una macchina li fa sussultare. Spengono la luce e si affacciano a spiare da una finestra. Un respiro di sollievo: si tratta dell'inconfondibile macchinino dell'avvocato Azzecagarbugli. Infatti la voce del leguleio si fa subito sentire, rassicurante ma insieme pressante.

Ecco, poco dopo, l'avvocato spiegare al barone e al Griso gli avvenimenti della notte: la spaventosa notizia, diffusasi come un lampo, che lo scampanio chiamasse i contadini a marciare verso il feudo; poi la scoperta del morto e la distrazione dal generale proposito; infine, l'addebito dell'omicidio a Renzo. Tale notizia giunge come una manna sui cuori angustiati dei due ascoltatori. Azzecagarbugli, usando mezze frasi, fa comprendere che egli sospetta la verità e

annuncia trionfante, la sua testimonianza al maresciallo, che ha definitivamente incolpato Renzo.

Il barone è raggiante: ha preso due piccioni con un colpo solo: Renzo incriminato e il Griso completamente scagionato! Stringe con effusione al suo petto l'avvocato, gli fa comprendere quale sarà l'incalcolabile portata della sua gratitudine. Poi si congedano con l'ultima stretta di mano: «Ed ora continueremo a collaborare con la giustizia per acchiappare l'audace furfante!».

Nello stesso momento, nella foresteria del convento, Renzo smania d'amore e d'eccitazione. Agnese s'è addormentata decisamente, mentre Lucia lo sta fissando con due occhi ardenti e amorosi, dal suo lontano angolo. Forse nei due giovani è come un confuso presentimento dell'amaro e disperato distacco che li attende; e i loro sensi, dopo i torturanti giorni di attesa, erano già tesi a pregustare le gioie dell'unione matrimoniale. Ma un malvagio destino s'è accanito contro di loro e la mancata unione ha certamente portato allo spasimo il loro desiderio d'amore. Perciò anche la pudica Lucia, tanto riservata e onesta, non riesce a spegnere nei suoi sguardi il fuoco che la divora. Renzo, furtivamente e nonostante gli atterriti dinieghi di Lucia, si porta accanto a lei. Una breve schermaglia, nella quale Lucia si difende senza però svegliare la madre, e infine la ragazza è nelle braccia di Renzo. Un lungo, interminabile abbraccio; baci violenti e infocati, strette eccitate e felici. Ma nulla più di tanto. Né Renzo né Lucia osano andar oltre. Da quando sono fidanzati, e cioè da due anni, il loro amore s'è contentato di sguardi, come usa in Sicilia. Questo è il primo abbraccio, questi i primi baci della loro vita. Forse per un attimo nella mente del giovane passa l'idea di andare sino in fondo al suo desiderio e di legare la ragazza ancora di più a sé, con un fatto compiuto, la sua Lucia: ma gli resiste l'adamantina virtù della ragazza.

È l'ora antelucana e, mentre la campanella del convento suona per la messa mattutina, si ode il rumore di un carretto che viene a fermarsi dinnanzi al convento. Una voce chiama Fra Cristoforo: è Girolamo, il venditore ambulante, che passa dal convento per domandare se si ha bisogno di qualche cosa dal grosso borgo dove egli è avviato. Fra Cristoforo, che si sta preparando alla messa, si affaccia a parlare col brav'uomo. Così il frate apprende da lui gli avvenimenti della notte, e

che i carabinieri cercano Renzo uccisore di Sasà. Nascondendo la sua emozione, Fra Cristoforo congeda Girolamo e corre alla foresteria. Qui trova i suoi tre protetti terrorizzati: essi hanno sentito le chiacchiere di Girolamo. Calmandoli, Padre Cristoforo comincia a porre delle domande per giungere alla verità. Agnese racconta quanto, per vergogna verso il buon frate, si era tenuto nascosto: e cioè, il tentato matrimonio a sorpresa, la corsa defilata al convento. Fra Cristoforo comprende che sotto tutto l'affare c'è la macchinazione della mafia, ma il momento è grave e denso di pericoli. Se la giustizia metterà le mani su Renzo sarà ben difficile che il giovane riesca subito a dare le prove della propria innocenza; la coalizione delle forze contro di lui potrà addirittura schiacciarlo, con una somma di testimonianze e di intimidazioni quali soltanto la mafia può disporre. Epperò l'unico partito da prendere, secondo Fra Cristoforo, è fuggire e nascondersi, sino a quando si potrà veder chiaro in tutto l'affare. Lui, Fra Cristoforo si metterà subito in compagnia per cercare di venire a capo della tremenda mistificazione.

Subito il buon frate prepara due lettere: una per raccomandare Renzo al convento dei Cappuccini di Palermo, l'altra per presentare Lucia a un convento di suore, in un paese vicino alle saline di Trapani. Renzo in un primo momento, fucosamente, dice che, dovendo fuggire come un bandito, preferisce fare il bandito sul serio aggregandosi a qualche capo come Giuliano. Ma il frate e Lucia lo persuadono a seguire il piano concretato. Con disperazione il giovane deve ora staccarsi da Lucia. Quanti sogni infranti nel volgere di poche ore, per la malvagità di un signorotto! Unica isola di salvezza, nella spaventosa tempesta che ha ghermito le due giovani esistenze, è Fra Cristoforo...

Col cuore esulcerato, dopo un ultimo appassionato abbraccio a Lucia (stavolta senza curarsi degli astanti), Renzo parte, imboccando un sentiero secondario. Ora egli affronta la sua nuova, strana vita di fuggiasco, e le sue strade saranno quelle dei fossi e delle macchie, strade nascoste che lo porteranno a Palermo. L'alba è appena spuntata.

Più tardi, Lucia e Agnese, angosciate e tremanti, salgono su di un camioncino di gente devota a Fra Cristoforo e diretto a Trapani.

Ora i destini dei due giovani correranno per strade diverse e sconosciute. Renzo e Lucia porteranno ancora più bruciante, nel sangue, il ricordo degli istanti di felicità goduti in quell'ultima, strana

notte. Quando potranno rivedersi e riunirsi? Quando finirà l'orribile incubo?

Sono circa le nove del mattino e la piazza del paese è affollata di gruppetti che commentano gli avvenimenti notturni. Da qualche battuta di può comprendere che ormai non c'è un solo paesano disposto a credere che Renzo sia stato veramente l'omicida. Molti inseriscono la vicenda di Renzo nel novero delle angherie a cui sono esposti tutti i paesani. L'aggirarsi di qualche noto mafioso, fra un gruppo e l'altro, tronca invariabilmente i discorsi incominciati; e da questo fatto si può comprendere che tutti, pur senza prove, hanno intuito la verità e che ora, se non parlano, è per terrore della mafia.

Il primo passo di Fra Cristoforo, sceso in paese per intraprendere il suo piano, è quello di andare da Tonio per ottenere che egli testimoni in favore di Renzo raccontando l'avventura notturna in casa di Don Abbondio e fornendo con ciò un prezioso alibi a Renzo. Ma Tonio finge di cadere dalle nuvole. Indubbiamente anch'egli ha sospettato la verità ed ora non vuol fraporsi ai piani della mafia per amor della pelle. Il fratello di Tonio, Gervaso, che avrebbe potuto essere l'altro testimone, è un tipo svanito e non c'è speranza di fargli tornare una precisa memoria dei fatti. Addolorato per il rifiuto di Tonio e più ancora per il pensiero della triste realtà che sta dietro tale rifiuto, Fra Cristoforo si dirige fra i gruppi che sostano nella piazza. Egli comincia a parlare con alcuni, apertamente, della sicura innocenza di Renzo. A poco a poco, vincendo la paura, sotto lo sguardo freddo dei mafiosi, alcuni contadini danno ragione alla tesi di Fra Cristoforo. Il primitivo capannello si va allargando sempre più sino a divenire un pieno assembramento attorno al frate. Le parole di questi si fanno più ispirate e convincenti, l'improvvisato uditorio vibra di nuovo coraggio. Il frate parla della tirannia, dell'oppressione dei forti a danno dei deboli, lega con velate perifrasi la triste vicenda del povero Renzo a quella più vasta dei contadini in cerca di terra che cercano di uscire dalla miseria sollevandosi contro il tiranno e i suoi sicari. In breve, mentre i mafiosi, schiumati di rabbia, battono prudentemente in ritirata, le parole del frate si levano come un anatema contro i prepotenti e come un travolgente invito al coraggio e alla lotta.

Lucia e Agnese sono da qualche giorno ospiti del convento delle suore. Per quanto esarcebate dagli eventi e dal pensiero dell'oscuro avvenire, esse ora hanno ritrovato una certa calma e appaiono più fiduciose. Le suore procurano alle due donne un'introduzione presso un ricco concessionario di saline, che offre loro lavoro e rifugio. Agnese, per la sua età, verrà adibita a un lavoro meno pesante, ma per Lucia comincia l'inferno bianco e ossessivo delle interminabili distese di sale.

Renzo, da parte sua, a Palermo, vaga da un quartiere all'altro pensando dove possa ottenere un lavoro stabile e nascosto. Egli non ha trovato il frate cappuccino, a cui l'aveva indirizzato Fra Cristoforo. Trova un primo lavoro in un cantiere edile poi è costretto a cambiare aria per alcune pericolose apparizioni di poliziotti.

Un giorno un insolito fermento nelle vie della città lo spinge a curiosare verso il centro. Sono le prime ore del mattino ed è arrivato l'annuncio che stanno convergendo verso la città migliaia e migliaia di contadini, la maggior parte a cavallo; essi vengono, in cortei pacifici e disciplinati, a reclamare presso il Governo Regionale l'applicazione della legge sull'assegnazione dei feudi incolti. I muti cortei a poco a poco cominciano ad invadere il centro. Renzo riconosce in un gruppo due contadini di un paese vicino al suo e li chiama. Poco dopo, i tre amici sono in una taverna, in uno dei tanti vicoli sordidi e bui che solcano il cuore della città. Renzo chiede avidamente informazioni sull'agitazione dei contadini del suo paese. I due gli dicono che anche là si sono messi in movimento e che i contadini poveri sono venuti in massa a reclamare il decreto per il feudo di Don Rodrigo. A questo nome Renzo si accende e si lancia con foga a perorare la causa dei contadini e il loro diritto di agire contro il prepotente signore. I suoi personali avvenimenti, e le riflessioni ad essi seguiti, stanno indubbiamente mutando l'animo di Renzo. Egli ora è in grado di vedere, seppure confusamente, la stretta parentela fra il sopruso da lui patito e quello secolare patito dai contadini poveri del suo paese. In breve il cerchio degli avidi ascoltatori si allarga. Sopraggiungono altri contadini. Renzo a un tratto smette di concionare perché scorge, lontano sulla strada, il corteo dei suoi compaesani, e si lancia seguito dagli altri a raggiungerlo. Questo gesto di Renzo e dei suoi seguaci,

che corrono gridando per la strada, è il primo che viene a turbare l'ordine e il silenzio della manifestazione. I paesani accolgono Renzo con grida entusiastiche e il corteo si dirige tumultuando verso la piazza. Renzo è avanti a tutti, fra i più scalmanati. Il tumulto si fa contagioso e afferra anche i cortei più pacifici. Dovunque è un gridare e un correre. A un tratto, lontane, le sirene della polizia. Renzo svicola col suo gruppo per una stradetta. Un agente lo afferra per portarlo via, ma egli resiste e chiama a gran voce i compagni, con parole di fuoco e rivoluzionarie. E i suoi compaesani, rincorati, si lanciano e circondano il poliziotto costringendolo a lasciare Renzo e a battere in ritirata. Renzo è di nuovo coi suoi, in corsa da un vicolo all'altro. Ora sosta per riprender fiato, circondato dagli amici. E improvvisamente riflettono sul guaio in cui stava per cacciarsi, se fosse rimasto nelle mani della polizia: le accuse di tumulto sarebbero state niente dinanzi a quella per la quale è ricercato e per la quale da otto giorni si nasconde come un animale braccato. E la stessa cosa pensano i suoi amici, che lo scongiurano di filarsela da solo e di andare verso la zona tranquilla della cala (settore del porto). Inoltre, come incoraggiante saluto, essi gli dicono che in paese tutti i contadini si coalizzeranno per far trionfare la sua innocenza.

Renzo si dirige alla chetichella e arriva alla cala. È questo un tipico quartiere palermitano, pittoresco e insieme pericoloso. Alle sporche banchine d'attracco stanno legate centinaia e centinaia di barconi da trasporto, di carboniere, di battelli da pesca. Molti di questi barconi svolgono traffici tanto misteriosi quanto illeciti. E altrettanto "illeciti" e misteriosi sono i personaggi che circolano fra i cordami, le casse e i piloni di attracco. Infatti è uno di questi loschi figuri che da lontano squadra Renzo e, col suo occhio clinico, comprende che si tratta di uno in cerca di nascondigli. Gli si avvicina e con poche parole gli offre un imbarco sul suo "cargo". Renzo accetta con sollievo. Farà lo scaricatore, né gli importa di guardare tanto per il sottile nel cuore del suo insperato benefattore.

Nel castello di Don Rodrigo, qualche giorno dopo, troviamo il Conte Attilio che sta facendo le valigie, ironicamente ruminando sulle sorti della scommessa fra lui e il cugino. La situazione generale, che grava su quest'ultimo, è divenuta così seria che l'elegante conte

preferisce filarsela. Egli è l'unico ospite a partire; tutti gli altri ospiti dell'estate hanno già lasciato il castello.

Ora Don Rodrigo si dedica anima e corpo a svolgere la sua rabbiosa controffensiva.

Prima di tutto elabora col suo capo-mafia, il Griso, un violento piano di intimidazioni, contro i paesani che rivendicano il suo feudo.

La sua seconda preoccupazione è quella di mettere fuori combattimento Fra Cristoforo, il cui ardire sta diventando per lui estremamente pericoloso. Per di più, il frate è a buon punto nelle ricerche testimoniali per far trionfare l'innocenza di Renzo. Al ritorno dalla dimostrazione di Palermo molti paesani hanno voluto mantenere la promessa fatta a Renzo ed hanno cominciato a cooperare con Fra Cristoforo nella sorda lotta contro la mafia. Ma Don Rodrigo è quasi sicuro, in questo duello personale tra lui e il frate, di uscirne vittorioso: egli ha infatti incaricato il Conte Attilio di manovrare a Roma, presso un loro potentissimo zio, per far trasferire in altro luogo, il più lontano possibile l'audace fraticello.

Terzo settore della controffensiva: Lucia. È un ricordo bruciante, in cui si mescolano la brama ancora viva per la ragazza e il proposito della vendetta per l'umiliazione subita. Per ritrovare Lucia ora egli ha messo in moto il meccanismo della mafia regionale. Tutte le mafie amiche a quella del Griso, dalla provincia di Palermo alle province di Caltanissetta e Trapani, hanno ricevuto un avviso: rintracciare Lucia... E di ciò le varie mafie si faranno un punto d'onore. Il sistema funzionerà, Don Rodrigo non ne dubita. Anzi già cominciano a pervenirgli i primi vaghi annunci dei movimenti della ragazza.

Da questo momento la storia seguirà, alternandole, le peregrinazioni e le avventure di Renzo e di Lucia, sulle loro opposte strade. Forse il caso avvicinerà, a un certo momento, e solo per un momento, le due strade. Il cargo su cui è imbarcato Renzo, ad esempio, potrà passare per le saline e un nuovo pericolo (la mafia) separerà nuovamente i giovani.

Quello che interessa, comunque, è seguire il disperato cammino dei due attraverso larghi e drammatici affreschi della Sicilia, vista nei suoi paesaggi più disparati e pittoreschi e nei più singolari ambienti di lavoro.

Lucia vaga da un luogo all'altro o per la ricerca di lavoro o per sfuggire alla mafia, che immancabilmente finisce per apparire nei luoghi in cui ella e la madre lavorano. Funziona sempre però, a tutelarla, la catena di relazioni iniziata da Fra Cristoforo al convento delle suore, da qui alle saline, e così via. Finalmente la povera ragazza trova accoglienza nel castello patrizio di un feudo. In quel feudo e nella regione circostante impera una mafia notoriamente ostile a Don Rodrigo e al Griso. E così, senza saperlo, Lucia trova finalmente il suo primo inviolabile rifugio, innanzi al quale deve fermarsi, impotente, la persecuzione di Don Rodrigo. Agnese, finalmente rassicurata, acconsente a lasciare Lucia per fare ritorno in paese e vedere a che punto stanno le cose e cosa si sappia di Renzo. Dopo tante fatiche e traversie superate insieme, il distacco fra madre e figlia assume un aspetto estremamente patetico.

L'arrivo di Agnese al villaggio, dopo tanti mesi di assenza, desta un'affettuosa curiosità in tutti i paesani. Pur attraverso le deformazioni del "sentito dire", questi hanno un po' seguito le peripezie delle due donne e ora apprendono con sincero sollievo gli ultimi avvenimenti. Agnese domanda notizie di Renzo. Non se ne sa nulla o quasi. C'è chi dice di aver saputo che il giovane lavora alle carboniere di Palermo, altri racconta che un amico di un amico suo l'ha visto per le montagne. Sono vaghi indizi, in verità.

Ma per Agnese la maggiore sorpresa è la notizia dell'avvenuto trasferimento di Fra Cristoforo che ha fatto crollare tutte le possibilità di raccogliere coraggiosamente, contro la mafia, i fili della verità intorno all'innocenza di Renzo.

Don Rodrigo punta ormai tutte le sue batterie in direzione di Lucia. Negli altri settori della sua offensiva ha vinto: Fra Cristoforo è stato sbattuto in un lontano santuario, e la mafia è riuscita a far piegare il capo ai contadini che reclamavano il feudo. Perciò ha potuto dedicarsi completamente ai piani per rapire Lucia. Talvolta è mancato poco alla realizzazione del suo tristo proposito; ma sempre un fato benigno è intervenuto a salvare l'ignara fanciulla. L'ultimo rifugio, poi, ha allontanato completamente Lucia dalle grinfie del barone. E per questo egli si arrovella, cercando rabbiosamente una via per venirne a capo.

La troverà, oppure sarà il caso a fornirgliela. È quel che presto vedremo.

Qualche giorno dopo il ritorno di Agnese, in una località distante dal paese una quindicina di chilometri, chiamata Portella delle Rose, si sta svolgendo una grande festa. Si tratta dei contadini poveri di tre paesi, non lontani dal nostro, che festeggiano con le loro famiglie l'ottenuta assegnazione di un feudo da essi rivendicato. Alla festa sono convenuti e continuano a convenire, in gioiosi cortei, anche contadini di altri villaggi della zona. Occorre ricordare che ogni feudo rivendicato e ottenuto significa per i contadini poveri del latifondo siciliano un assalto vittorioso contro il terrore della mafia ed è questa libertà dal terrore finalmente raggiunta che si sta celebrando a Portella delle Rose. Un'allegria fresca e nuova circola fra la gente. Si vanno riunendo a gruppi di amici e di parenti, donne coi loro lunghi scialli, uomini finalmente sorridenti, bimbi che ruzzano e giocano fra le cavalcature. Sono le prime ore del mattino e un cielo terso e ridente saluta la pacifica, familiare celebrazione.

E improvvisamente, inaspettato quanto assurdo, il massacro. Un sinistro crepitare di mitra rimbomba nella valle e una sanguinante macchia di morti e di feriti si allarga fra la folla. Un attimo di incredulo terrore, quasi a non accettare la realtà; poi la gente comincia a fuggire da tutte le parti, mentre dalle cime di due colline sovrastanti al pianoro continuano a crepitare i funesti ordigni di morte. Cadono donne, bambini, uomini d'ogni età. E quando i mitra tacciono pare che un irrevocabile silenzio sia sceso nel mondo, uno strano silenzio sostanziato di lamenti d'agonia e del lungo pianto delle madri e delle spose.

Così la mafia agraria ha fatto pagare ai contadini il successo delle loro agitazioni; ha riscosso un bel prezzo: sette morti e trenta feriti.

Nell'esecuzione del crimine, nella sua ben congegnata e fredda ferocia, tutti hanno individuato la mano di Giuliano. I contadini vanno più in là, e indicano con sicurezza anche i mandanti. Ma si tratta di grossi signori... come reagiranno ora le autorità di polizia?

La risposta della polizia è immediata. La natura della strage non lascia dubbi sull'opportunità di agire subito e drasticamente. Il capo

delle Forze Repressione Banditismo (v. Col. Luca) nello stesso pomeriggio fa procedere al fermo dei due signori padroni del feudo ottenuto dai contadini. Vengono arrestate, inoltre, la sorella e la madre di Giuliano, che abitano in un paese abbastanza lontano dal nostro. Al C.F.R.B. (Comando Forze Repressione Banditismo) si pensa che Giuliano, morbosamente attaccato alla madre, possa reagire irriflessivamente e scoprirsi.

La stessa notte della strage Don Rodrigo, in uno sperduto capanno del suo feudo, attende con ansia una visita che gli è stata annunciata a tarda sera dal Griso. Quest'ultimo, con altri mafiosi, sta di vedetta a poca distanza dal capanno. Brevi fischi d'avviso giungono, a catena, da lontano; e poco dopo si profila nelle tenebre un silenzioso gruppetto di cavalieri. I tre scendono da cavallo dinnanzi al capanno, due rimangono fuori col Griso e uno viene introdotto cerimoniosamente da Don Rodrigo nella bicocca. Chi è questo meraviglioso personaggio, dinnanzi al quale anche la boria di Don Rodrigo s'inchina?

Si tratta di quell'uomo il cui nome viene pronunciato, anzi bisbigliato, con timore dalla gente di Sicilia, poveri e potenti, contadini e signori: Giuliano, nel quale si vuol tradurre la figura dell'Innominato manzoniano.

Dal colloquio che egli ha con Don Rodrigo si comprende che l'arresto della madre e della sorella lo hanno sconvolto. Gli agrari per conto dei quali ha fatto eseguire dai suoi uomini la strage non possono aiutarlo con le loro potenti relazioni perché la polizia li ha fermati. L'insolita fermezza con cui il C.F.R.B. ha reagito gli ha fatto misurare l'enormità del suo crimine, del quale forse il suo cuore incallito non si era nemmeno reso conto. Ora, rammentando al barone che il suo gesto è servito a terrorizzare per sempre i contadini, fatto di cui anche Don Rodrigo beneficerà, Giuliano lo sollecita a intervenire in favore della madre e della sorella. Non è la prima volta che le altolocate relazioni a Roma dei feudatari siciliani hanno tolto d'impiccio il bandito, e con questa fiducia egli ora si rivolge a Don Rodrigo. Questi coglie la palla al balzo, preso da una sua satanica idea. Con sicumera egli promette al bandito che entro quarantotto ore gli farà liberare madre e sorella. Chiede però, in cambio, un facile favore: alla medesima scadenza Giuliano deve inviargli al castello una ragazza rifugiata in un feudo al

quale la sua mafia non può accedere e che sarà invece facilmente accessibile all'onnipotente bandito. Giuliano accetta il patto. È la notte fra la domenica e il lunedì. Nella notte fra il martedì e il mercoledì gli impegni presi da ambo le parti dovranno essere mantenuti.

Nelle rimanenti ore della stessa notte e per tutta la giornata del lunedì vediamo da una parte Don Rodrigo in febbrili comunicazioni telefoniche con il Conte Attilio, che si trova a Roma; dall'altra parte il bandito Giuliano impegnato a imbastire il rapimento di Lucia.

Don Rodrigo sta attaccato al telefono tutto il giorno. Le risposte da Roma non fanno che metterlo fuori di sé. Il cugino Attilio gli va comunicando che ogni passo presso l'altolocalo "Conte zio" si infrange contro il fermo diniego di quest'ultimo a entrare nella faccenda; il delitto di Giuliano ha avuto nel paese un'eco vastissima di esecrazione e qualsiasi intrigo in favore del bandito potrebbe fare scoppiare un'incalcolabile scandalo. Perciò il Conte zio se ne lava le mani e non vuole nemmeno sentir pronunciare il nome di Giuliano. Il panico e lo scoraggiamento cominciano a impadronirsi di Don Rodrigo.

Intanto i luogotenenti di Giuliano, già nella mattinata del lunedì, sono entrati in contatto con i campieri (guardie del feudo) del feudo di proprietà degli ultimi protettori di Lucia. Il piano si svolge senza ostacoli. Servendosi di una donna che è a servizio nella casa patrizia, e che è l'amante di un campiere, i banditi riescono a incontrare l'ignara Lucia in un posto solitario e la rapiscono. È l'ora del crepuscolo.

Angosciata, tremante, pazza di paura e di disperazione, Lucia sta rinserrata in un buio magazzino di una masseria (fattoria) di montagna. Dalla stanza accanto trapela una debole luce, attraverso le connessioni della rustica porta, e arriva il parlottare sommesso dei banditi di guardia.

Questa notte Lucia se la ricorderà sempre, per tutta la vita. È la notte in cui la sua giovane e fragile anima tocca il fondo più nero, quello senza via d'uscita, della disperazione umana. Da questo momento pensa con terrore che la sua virtù, per la quale ha affrontato tante mortali fatiche e tanti lunghi cammini, è nelle mani di un pugno di banditi, noti per la loro ferocia. A un tratto un lampo di mistico

fervore le illumina il volto. Rompe un ramoscello dalla fascina contro la quale giace, unisce i due pezzi a foggia di croce e appoggiandovi contro il viso inondato di lacrime eleva a Dio un fervido voto: «Signore, conserva la mia virtù, proteggi la mia onestà ed io a Te in voto la offrirò, per tutta la vita!». Si consideri, da questo voto che avrebbe irrevocabilmente soffocato il suo bruciante amore per Renzo, quale dovesse essere la disperazione della povera fanciulla.

Lucia ha appena pronunciato la sua preghiera che la porta si apre per lasciar passare un bandito che con un lume precede Giuliano. Il bandito posa il lume ed esce. Giuliano rimane solo con la fanciulla, che immediatamente gli si getta ai piedi supplicando. Le parole di Lucia, la sua gioventù (che tanto ricorda al bandito quello della sorella, ora in carcere per colpa sua!) scuotono l'animo del bandito, anche se non un muscolo della sua faccia lo riveli. Lucia, che l'ha riconosciuto – chi dei siciliani non conosce i tratti di Giuliano! – e quasi rispondendo ai suoi segreti pensieri, ora si appella al proverbiale amore del bandito per la madre. Giuliano, corrucciato con se stesso per gli strani sentimenti di pietà che lo agitano, e quasi per scusarsi dice a Lucia che lui personalmente non ha intenzione di farle il benché minimo male; il destino ha voluto che lei gli facesse da moneta sonante per pagare un favore da un signore. E con queste parole Giuliano lascia bruscamente la stanza. Lucia si abbatte come folgorata: ora ha visto sul suo capo il mostruoso artiglio di Don Rodrigo.

L'alba di questa indimenticabile notte, e cioè l'alba del martedì, trova un Don Rodrigo livido d'insonnia e di neri presentimenti. Ha dovuto rinunciare a tempestare di telefonate il cugino Attilio, né gli è riuscito di mettersi direttamente in linea – estremo tentativo! – col Conte zio. Questo voltafaccia dello zio rappresenta per lui un colpo tanto grave che persino il pensiero di Lucia gli appare ora secondario. La sua potenza, quella che per tanti anni ha fatto il buono e cattivo tempo per tante migliaia e migliaia di contadini, comincia a vacillare. E questa sensazione diventa per lui una certezza dopo un estremo passo cui si accinge per trovare un riparo alla situazione. Egli si reca infatti direttamente dal Comandante del C.F.R.B., che ha il suo quartier generale in un villaggio a trenta chilometri di distanza. Il

colloquio è tanto breve quanto sintomatico: all'ampoloso discorso del barone, che vuol dimostrare quanto sia più consigliabile, per la pace di tutti, rilasciare madre e sorella di Giuliano, il Comandante risponde seccamente che l'affare non riguarda lui, Don Rodrigo; non se ne impicci e sappia anzi che il C.F.R.B. ha un occhio, e non precisamente benevolo, anche su di lui.

Per Don Rodrigo la situazione si va ormai prospettando come quella di un nero peccatore al giorno del Giudizio. Che cosa dirà a Giuliano? Quali saranno le funeste conseguenze della sua perdita di prestigio di fronte al bandito? Egli maledice il giorno in cui il suo sangue guasto e la sua guasta immaginazione si sono fatalmente accesi per Lucia.

Sono le prime ore del pomeriggio di martedì. Dieci infernali ore separano il barone al suo appuntamento notturno con Giuliano.

Nello stesso momento un impressionante corteo procede nella vallata sottostante alla masseria in cui si trova prigioniera Lucia. È il funerale delle vittime del massacro. Sette bare di grezzo legname. E dietro migliaia e migliaia di contadini venuti d'ogni dove. Uomini dai tratti duri e tesi, donne rinchuse sino agli occhi nei loro neri scialli, come a raccogliere attorno al corpo l'infinito dolore. Un grande silenzio, solcato soltanto dai pianti dei parenti delle vittime. E questo pianto, pure così esiguo, diventa un terribile rimbombo nelle orecchie dei banditi che dall'alto della montagna spiano verso la valle. Giuliano ha uno scatto; caccia via imprecando i suoi compagni, che se la filano meravigliati dentro la masseria, e rimane solo a guardare dal piccolo spiazzo antistante alla casa. Il pianto giù a valle cresce, moltiplicato dall'eco. Il bandito distoglie con violenza lo sguardo dal corteo e, la testa fra le mani, si getta su di un masso. Quali pensieri nuovi passano per la sua mente? Dal suo colloquio con Lucia egli pare abbia perso l'abituale calma. Per la prima volta, nella sua breve e terribile carriera di bandito, volge la testa indietro a considerare i segni del suo delitto; e se vuole spavalidamente riguardare in avanti, non può. Dinnanzi a lui si erge imperiosa la realtà di sua madre e della sorella incarcerate, delle suppliche di Lucia, della minacciosa reazione della polizia; e allora riguarda indietro, e il recentissimo passato gli invia sotto gli occhi questo tremendo messaggio di sette bare di legno e di diecimila contadini chiusi in un dolore atavico e senza fine.

Non è pentimento, quello che ora agita il bandito; ma piuttosto la sensazione sconosciuta di una frattura piombata nell'ordine fisso del suo carattere e della sua vita.

Una voce improvvisa fa trasalire Giuliano: è Lucia, che a lui si rivolge dall'inferriata della finestra del magazzino.

Il volto della ragazza è trasformato, sembra un altro da quello che la notte precedente si è rivolto supplicante al bandito. Ella ha seguito tutto: l'apparizione del triste corteo, lo scatto di Giuliano contro i suoi accoliti e il suo abbandonarsi pensieroso sul maso. Ora parla al bandito con una veemenza e una foga insospettabili nel suo carattere timido e riservato. Nel lutto dei suoi fratelli contadini ella vede, centuplicata, l'immagine della propria sventura e della ingiustizia universale di cui ella è una vittima; epperò, parimenti centuplicato, nasce in lei il senso della rivolta. Rinfaccia a Giuliano la sua viltà e il sangue fraticida di cui lui, contadino e figlio di contadini, s'è macchiato. Una di quelle donne il cui corpo riposa nelle bare, gli grida la fanciulla, avrebbe potuto essere sua madre o sua sorella, che ora stanno in carcere per colpa sua... Lui, divenuto bandito per colpa di un'ingiustizia, ora è il servo di coloro che quella stessa ingiustizia rappresentano...

Giuliano ascolta muto, come paralizzato, l'appassionata invettiva di Lucia. Egli è soprattutto stupito di non sentire il sangue salirgli agli occhi e accecarlo di una furia omicida.... Così gli era sempre accaduto tutte le volte che qualcuno aveva osato insultarlo e mettersi contro di lui; non aveva avuto bisogno di pensare, il sangue aveva pensato per conto suo – come un meccanismo automatico a farlo agire... E ora, niente. La ragazza può continuare a parlare, e lui deve sentire quelle parole, e pensarci su, e soffrirne...

Come un pazzo egli balza in piedi, corre al suo cavallo, lo inforca e si lancia a disperato galoppo verso il cuore della montagna, senza meta.

Alla mezzanotte in punto si ripete attorno al capanno solitario la stessa cerimonia di due sere prima. Solo che Don Rodrigo appare quanto mai nervoso e servizievole; e Giuliano, dal canto suo, più taciturno e temibile.

Il barone non osa confessare apertamente il suo smacco con le autorità e l'impossibilità di mantener fede all'impegno che con tanta sicumera aveva assunto. Né d'altra parte osa mistificare con ulteriori insostenibili promesse il bandito, la cui vendetta verrebbe prima o poi, dovunque, a raggiungerlo. Dice dunque che la situazione è difficile, che gli è stato impossibile mettersi in contatto con gli altolocati protettori di Roma, e che forse il meglio è attendere la fine della burrasca, quando anche lo zelo delle forze di polizia sarà sbollito...

Ma Giuliano ha un sesto senso, comune ai mafiosi: egli sente che la sicurezza e il potere hanno abbandonato il barone, che costui d'ora in poi sarà un uomo inutile, nel vasto ingranaggio del banditismo e della mafia. Il bandito risponde con poche parole, ma dense di disprezzo e di minaccia: «Voi Don Rodrigo, se foste stato uomo d'onore, avreste dovuto arrivare a questo appuntamento con la notizia che mia madre e mia sorella sarebbero state rilasciate subito, oggi, ora, domani. Ma voi vi siete vantato a vuoto, e avete perso la voce grossa che avevate...».

Con queste ultime parole Giuliano si è alzato e si avvia per uscire. Sulla porta si arresta e si volta: «Dimenticavo di dirvi, Don Rodrigo, che io il mio impegno, da uomo d'onore, l'avevo mantenuto. Ma stanotte stessa quella ragazza la rimando a casa sua, nel vostro paese. Forse voi, signor barone, la incontrerete qualche volta per la strada e allora vi conviene voltare gli occhi dalla parte opposta. Questo è ancora un consiglio d'amico, l'ultimo, che dà Giuliano».

Coi suoi due uomini Giuliano riprende quindi la strada delle montagne, dileguandosi nelle tenebre.

È l'alba. Un gruppetto a cavallo sale verso la montagna. Si tratta di Don Abbondio e di due banditi. Il pavido parroco è stato nottetempo "prelevato" dal suo letto e da due ore cavalca verso la montagna. S'immagini che cavalcata fu quella per il povero Don Abbondio. In una solitaria località chiamata Casarotta il gruppo si ferma; da dietro un muro in rovina si fa avanti un luogotenente di Giuliano con Lucia. Il luogotenente consegna la fanciulla al parroco con l'ordine di condurla sana e salva da sua madre. Lucia piangente per la commozione, si allontana con Don Abbondio verso la valle, mentre i banditi scompaiono rapidi dalla parte opposta.

Così ha voluto l'onnipotente Giuliano.

Si può immaginare lo scalpore e i commenti che il fortunoso salvamento di Lucia suscita in paese. Le grosse linee delle vicende della fanciulla sono misteriosamente venute a conoscenza di tutti, e ognuno riempie le lacune con una sua personale interpretazione. Su una cosa però l'accordo è generale, e cioè che i fatti costituiscono una umiliante sconfitta per Don Rodrigo; e di ciò tutti i paesani esultano.

Dopo i primi drammatici momenti dell'incontro e degli abbracci, Lucia racconta alla madre i dettagli delle sue ultime peripezie. Poi, scoppiando in singhiozzi, le confessa il voto di castità che ha fatto al Signore durante quella orribile notte alla masseria. Le due donne pensano ora con angoscia al povero Renzo, che soltanto la speranza di poter un giorno riunirsi con la sua Lucia aiuta a sopportare tante pene. Lucia riunisce tutte le sue gioie e decide di far cercare Renzo da alcuni amici che si sono offerti di seguire le vaghe tracce del giovane a Palermo. Assieme alle gioie Lucia conta di far pervenire a Renzo un biglietto in cui, spiegandogli la triste verità, lo scongiurerà di espatriare e di dimenticarla.

Ma questo progetto di Lucia non potrà realizzarsi. Nessuno infatti riuscirà a scovare Renzo, partito per chissà dove sulla carboniera.

La sconfitta di Don Rodrigo ha incoraggiato i contadini del paese a chiedere con più energia che il decreto di assegnazione del feudo esca dagli archivi in cui gli intrighi dei potenti l'hanno messo a dormire. Il massacro di Portella, d'altra parte, e il fermo atteggiamento del C.F.R.B. hanno rimosso tutte queste "zone morte" dell'apparato giudiziario. Così, finalmente, un bel giorno (due settimane dopo il ritorno di Lucia) il sospirato decreto arriva.

Sarà, quello, un giorno memorabile nella storia dei paesi. Con grande festa i contadini poveri, assieme alle loro famiglie, si portano sul feudo di Don Rodrigo e cominciano a picchettarlo. Ma una voce d'allarme corre improvvisa fra la gente: si è venuto a sapere, per vie segrete, che il Griso e i suoi mafiosi hanno deciso di aspettare al varco i contadini sulla strada del ritorno. I contadini si organizzano subito per prevenire l'imboscata: formano quattro gruppi di gente scelta fra i giovani, in tutto una sessantina di persone armate nei loro strumenti di lavoro, e appostano i quattro gruppi dietro il limite del feudo.

Il piano riesce. I mafiosi, infatti con le loro doppiette pronte, sono appena apparsi in vista del feudo, che già i gruppi appostati tagliano loro ogni possibile ritirata e li circondano. Soltanto il Griso e altri due riescono a svignarsela. Gli altri mafiosi, in tutto sei, vengono prontamente disarmati, legati con corde e condotti in paese, dove vengono consegnati al maresciallo. I sei malviventi cercano subito di scagionarsi rovesciando tutte le accuse sul Griso e raccontano come sia avvenuto l'omicidio di Sasà, indicando nel Griso stesso l'esecutore materiale.

Tutti i contadini ritornano in festa dal feudo mentre già rapida corre per il paese la lieta notizia della provata innocenza di Renzo. La gioia generale non ha limiti. Stasera il paese celebra sotto il nome di Renzo il trionfo della giustizia riparatrice.

E Don Rodrigo?

La latitanza del Griso, di cui egli solo conosce il nascondiglio, lo mette al sicuro dalle possibili accuse di correatà nell'omicidio di Sasà. Perciò continua a vivere, avvolto nei suoi impotenti rancori, al castello. Talvolta, nottetempo, il Griso viene a trovarlo e lo ricatta, e gli domanda quando sarà capace di tirarlo fuori dai guai.

Intanto cominciano le grandi piogge autunnali. I contadini hanno ansiosamente atteso il loro aiuto per sfaldare la dura costa del feudo. Ma giorno dopo giorno i piovachi si sono trasformati in violente tempeste; i torrenti si sono ingrossati precipitando con furia fra gli stretti "valloni"; in breve, un vero e proprio diluvio, che si abbatte mortale in una vastissima zona, il cui epicentro è il nostro paese.

La furia devastatrice dell'alluvione caccia tutti gli abitanti fuori dalle loro case. Molte abitazioni crollano e l'improvviso straripamento del fiume miete le prime vittime. Le autorità inviano nella zona reparti militari e della Croce Rossa, mentre il disastro assume aspetti sempre più drammatici e mortali.

Il Griso, sotto gli scrosci violenti della tempesta, s'è presentato al castello. Ora è dinnanzi a Don Rodrigo e gli dice, con tono che non lascia repliche, di tirar fuori l'automobile per andare a Palermo. La confusione generale è propizia a rendere la sua fuga inosservata, ed egli non vuol perdere l'occasione. Il barone non può che accettare e si

prepara alla improvvisa partenza. Spiando allo spiraglio di un uscio, il Griso vede che il suo padrone sta ammucchiando in una valigetta banconote e gioielli che estrae dalla cassaforte. I due, poco dopo, salgono in macchina e partono; il Griso è al volante. Le strade sono veramente impraticabili e pericolose. A un certo punto la macchina si arresta dinnanzi a un ponte: il fiume ha rotto un pilone e solo una breve striscia di ponte sembra praticabile. Don Rodrigo, terrorizzato, vuol saltare dalla macchina e tornarsene indietro, ma il Griso, con un'espressione feroce, lo ferma e contemporaneamente lancia la macchina sullo stretto passaggio: un corto franare di sassi, uno slittio, e la macchina scivola nel fiume sottostante, a qualche metro dalla riva. Il Griso è lesto a impadronirsi della valigetta del padrone, saltar fuori dallo sportello e mettersi in salvo sulla sponda. Don Rodrigo, incastrato fra il sedile e lo sterzo, vede che la corrente sta trascinando nella sua orbita furiosa la macchina momentaneamente in secco, e chiama disperatamente il Griso in aiuto. Ma il mafioso, fermo sulla riva, assiste impassibile alla tragedia. L'automobile scivola lentamente sino a che è presa dai gorghi che la travolgono. L'ultimo grido di orrore e di maledizione di Don Rodrigo raggiunge il Griso già in fuga col suo prezioso bottino.

La notizia dell'alluvione, drammaticamente annunciata dalla radio e dai giornali, sconvolge Renzo. Mettendo da parte le cautele della sua vita clandestina, egli si butta sul primo camion che da Palermo porta aiuti alle zone devastate e giunge al suo paese.

Un pallido sole illumina la desolazione del paesaggio. Renzo quasi non riconosce i luoghi. Le case sono immerse in uno spesso strato di fanghiglia o in limacciose pozzanghere; i tetti divelti, molti muri crollati; un paese morto, senza abitanti, avvolto in un silenzio rotto soltanto da qualche rado sciacquare di passi. Renzo corre alla casa di Lucia: vuota e rovinata come le altre... Un improvviso rumore: da lontano avanza una pattuglia di soldati. Renzo salta a nascondersi dietro un muro – egli ancora non sa che la sua innocenza è stata provata e che quindi può tranquillamente mostrarsi. Ma la sua improvvisa reazione mette in sospetto la pattuglia, che è di ronda per vigilare contro gli eventuali sciacalli, i ladri che piombano ovunque un disastro ha lasciato le case incustodite. I militari cominciano a gridare,

intimando l'alt. Renzo fa un altro saggio e fugge, mentre i moschetti sparano in aria per intimorirlo. Dopo una corsa da un muro all'altro, fra il fango e le macerie, Renzo si ferma a prender fiato in una casa. Le grida dei militari si perdono in lontananza e il giovane ora si guarda attorno rassicurato; riconosce la casa; è quella di Sasà. Dal piano di sopra scendono due persone: sono il padre e un fratello di Sasà venuti a recuperare alcune masserizie. Da loro, in un commovente colloquio, Renzo apprende tutto ciò che ancora non sapeva: dalle peripezie di Lucia con Giuliano al suo ritorno, dalla sconfitta di Don Rodrigo alla recente occupazione del feudo; e infine apprende proprio da loro, padre e fratello della vittima, che la sua innocenza è stata provata. Ma dov'è, adesso, Lucia? I due uomini dicono a Renzo di accompagnarsi a loro: essi si recano appunto nella zona (distante un'ora di cammino) in cui si sono approntati baraccamenti e attendamenti per assistere i sinistrati. Là, come tutti gli abitanti del paese, si trovano Lucia e Agnese.

L'improvvisato villaggio è sorto su un vasto pianoro, attorno a una grande masseria. La Croce Rossa ha approntato vasti attendamenti, insufficienti, però, a raccogliere la gente della zona. Sicché i contadini si sono subito industriati, con l'aiuto dei reparti militari, a costruire baracche e fragili ripari di legno dentro cui si sono raccolti per gruppi di parentado e amicizia. L'ospedale, pieno zeppo, di feriti e di ammalati, è stato impiantato in due grandi tende della Croce Rossa.

L'assistenza generale, sotto la guida della Croce Rossa, viene svolta da gruppi di paesani. Ecco, con uno di questi gruppi, una nostra cara conoscenza: è Fra Cristoforo, che ha bruciato le tappe per correre sui luoghi del disastro, a portarvi il suo conforto e la sua opera. Con lui sono Lucia ed Agnese, ad aiutarlo nell'organizzare servizi di cucina e di infermeria. Le due donne e il buon frate sono appena usciti da una baracca che si trovano dinnanzi a Renzo. La rara felicità di questo momento, al quale tutti in un primo tempo si abbandonano, viene presto a oscurarsi. Lucia, rimasta sola con Renzo (Agnese non ha avuto il cuore di assistere al colloquio), gli comunica piangendo la storia del suo voto. È per Renzo un colpo quasi insostenibile. Egli cerca quasi di convincere Lucia a recedere dal suo voto, ma subito comprende l'inutilità dei suoi tentativi. E allora scoppia in una sorda

collera, in cui si accumulano tutte le sofferenze del passato e la disperazione del presente; e fugge imprecando. Mentre corre come un pazzo fra le baracche, Fra Cristoforo lo ferma. Il giovane si sfoga con lui, raccontandogli la situazione. Il buon frate lo conforta e quando, in un nuovo scoppio di furore, Renzo maledice Don Rodrigo, origine di tutte le sue sventure, egli fa imperiosamente cenno al giovane di tacere e di seguirlo. Dentro un recinto lontano dalle baracche è stato depresso il cadavere di Don Rodrigo, ripescato dal fiume. Ora Renzo è dinnanzi al suo antico persecutore e nemico... Fra Cristoforo, con serene parole, richiama il giovane alla virtù del perdono... Renzo rimane muto e chiuso; forse ha perdonato.

Il frate, seguendo una sua idea, riconduce Renzo presso Agnese e Lucia, appartandosi quindi con quest'ultima. Lucia racconta del voto e dei drammatici momenti nei quali lo ha levato in onore di Dio. Fra Cristoforo le domanda se, in fondo al cuore, non amerebbe piuttosto essere libera dalla promessa fatta a Dio. Lucia arrossisce, ed è una chiara risposta: ella ama ancora Renzo ed è straziata di essersi svincolata da lui. Allora il buon frate le dichiara che egli, in virtù dei poteri conferitigli dalla fede cristiana, può scioglierla dal voto, perché quel voto, nel momento in cui è stato fatto, impegnava anche la volontà di una persona assente. Lucia è emozionata e felice e il frate, con accenti solenni e ispirati, pronuncia la formula che rende Lucia libera, dinnanzi a Dio, dalla sua promessa di castità.

La fanciulla, rompendo ogni riserbo, vola fra le braccia di Renzo, che l'accoglie ebbro di gioia e d'amore.

È passato quasi un anno da quella indimenticabile notte nella foresteria del convento, quando il sangue dei due giovani si è acceso nella certezza di un'unione lunga e felice.

Giorgio Prosperi

Il 25 luglio di Renzo Tramaglino

in «s.n.», s.d.

[Fondo Antonio Baldini]

Anche Renzo Tramaglino ebbe il suo 25 luglio; e ci arrivò come accadde alla gente che non s'immischia di politica, impreparato, candido ed entusiasta. I suoi rapporti con il regime erano stati fino allora pressoché inesistenti. Aveva avuto un torto grave da un gerarca, o meglio da un ras di provincia, amatore di belle donne e di buoni pranzi diplomatici. Fosse stato un po' meno onesto e un po' più letterato, Renzo aveva un'occasione per mettersi anche lui nella politica al servizio del ras; ma il Tramaglino era uomo di diritto e non gli passò nemmeno per il capo. L'altro aveva la forza dei suoi squadristi, nonostante gli editti per smobilitare lo squadristo e «normalizzare»; il che gli permetteva di premere sulla magistratura e di piegare il pavido parroco ai suoi disegni. Come tutti gli umili offesi e costretti a usare la frode contro la forza, Renzo cercò di reagire, con un compromesso. Ma gli fallì e dovette scappare.

Di politica, ripetiamo, aveva i concetti elementari dell'uomo semplice: pane e giustizia, moderazione, amor di Dio, ordine amministrativo e buon senso, quando capitò senza accorgersene in mezzo alla rivoluzione. E subito, alla prima proposta di sangue, «aveva sentito il suo rimescolargli tutto». Tutti così questi rivoluzionari improvvisati: vogliono e gridano giustizia ma al primo odore di sangue si sentono i brividi; a un tale che vuole attaccare il vicario a un battente della sua porta, ammazzato che fosse, «Ohibò, vergogna!» grida il nostro Renzo, cui quella faccenda di appendere i morti (la storia non è mai originale) non andava a genio. E subito, per codesti propositi di moderazione, si sentì dare del cane, del traditor della patria, servo del vicario, e perché no? del fascista.

Bastò comunque quel primo giorno di rivolta popolare per far di lui un vero democratico, persuaso che «per mandare ad effetto una cosa bastasse farla entrare in grazia a quelli che giravano per la strada». Fece dunque il suo fervorino per la giustizia, sul bisogno di far rispettare le leggi, sull'amicizia dei galantuomini sul serio per la

povera gente. E se ne andò convinto che era davvero cosa semplicissima sistemare il mondo per sempre.

La rivolta durò, allora, assai meno di quarantacinque giorni e non ci fu bisogno, pei sicofanti, di compilare liste di responsabili massimi e minimi; il Tramaglino fu pescato giusto alla fine del suo discorso, e il giorno dopo se la squagliò per miracolo. Con in capo i primi dubbi sulla infedeltà degli eventi, il brav'uomo dimenticò al più presto i suoi propositi radicali e si preoccupò soltanto di mettere la maggior distanza possibile fra sé e la reazione. Non si fidò nemmeno d'andarsi a nascondere dai preti e passò il confine.

Non sapeva capacitarsi, il Tramaglino, d'esser diventato, d'un tratto, un personaggio tanto pericoloso: anatemi e mandati di cattura contro di lui, minacce del capestro e, per essersi rifugiato fuor dei confini, in territorio della Repubblica di S. Marco, pericolo di complicazioni internazionali. Egli ragionava come tutti i candidi valentuomini convinti d'essere al centro dell'universo. La rivolta, egli credeva, un semplice inconveniente distributivo che offre l'occasione di metter le cose a posto per sempre: e Milano, la città delle città, principio e fine del mondo. Invece: la rivolta non era stata che un contraccollo della guerra che si combatteva tra spagnoli e navarrini, ossia francesi, per la successione del ducato di Mantova. Morto il duca Vincenzo Gonzaga, volevano i francesi come successore Carlo Gonzaga capo d'un ramo cadetto trapiantato in Francia; opponevano gli Spagnoli un altro Gonzaga, Ferrante, principe di Guastalla. Anche il Savoia era della partita, alleato alla Spagna. Amici del Gonzaga francese erano Richelieu, occupato assieme ai Tre moschettiere all'assedio della Rochelle. Anche Inghilterra e Olanda erano dunque indirettamente implicate; quanto all'Austriaco, occupato nell'affare della Valtellina, dalla Alpi spiava le mosse. Accadde dunque che, trovandosi lo Spagnolo in difficoltà, i Veneziani colsero l'occasione per rialzare la testa; e colui, per tenere il punto e mostrare che stava ancora saldissimo, menò un fracasso d'inferno per avere i Veneziani accordato ospitalità al Tramaglino, nemico dello Stato, agente segreto dei Navarrini, spia e attizzatore di rivolte. Ma poi, caduta la Rochelle e accresciuto il pericolo dei Francesi, lo Spagnolo calò il tono, passò ad altre preoccupazioni, e di Renzo dimenticò anche il nome. Così vanno le cose per gli uomini qualunque, che si beccano fa loro come i

capponi di Renzo, credendosi protagonisti di storia. O meglio, così andavano nel secolo XVII.

Frattanto il Tramaglino seguiva a stare ermeticamente nascosto e per sicurezza, pur stando all'estero, s'era cambiato il nome; non si sa mai. Lui nascosto, le donne, come accade, stavano nelle péste e gli mandavano informazioni e danaro. E i suoi casi seguivano a dipendere dalla guerra: spacciatosi degli inglesi, Richelieu era calato in Italia col re di Francia, alla testa di un esercito: s'era scontrato col Savoia e, avutone la meglio, aveva preteso che lo Spagnolo togliesse l'assedio a Casale; (Renzo sempre nascosto col nome falso). Soddisfatti, i francesi erano tornati indietro nonostante il sonetto dell'Achillini che invitava Luigi XIII a portarsi subito alla liberazione di Terra Santa. Così, mentre il Francese se ne andava, calava l'Austriaco col pretesto di mettere ordine a Mantova, feudo dell'Impero.

Sempre nascosto il nostro esule s'accontentava delle notizie che gli venivano ogni tanto dalla futura suocera. Finché, fra tanto rumore di guerre, fu preso anche lui dal morbo militaresco e gli pareva bello tornare in figura di vincitore, riveder Lucia e spiegarsi una volta con lei. Ma che quella fosse una guerra di liberazione, a Renzo, bisogna dirlo, non passò per il capo. E il cugino Bortolo a persuaderlo di non immischiarsi che tanto disperati disposti a battersi se ne trovano sempre. D'altronde non è tanto sicura la vittoria che, in fin dei conti, la Spagna è sempre la Spagna. Finché venne la peste nel milanese e a Renzo parve che non potesse darsi occasione più bella per mescolarsi alla confusione e tornare a casa. Tutto, dunque, egli riferiva e subordinava a sé medesimo; scordato il predicazzo di Milano, che l'aveva messo nei guai, non c'era altra legge per lui che il fatto personale.

Arrivò, ciononostante, che si sentiva un eroe, e se non proprio un martire politico, almeno un perseguitato. Ne aveva ragione? Rispetto a Don Rodrigo, s'intende. E non rifletteva, nella sua limpidissima coscienza, che certi diritti, come quello ad esempio di far giustizia, non s'acquistano scappando, come lui fece, ma restando sul posto. Sicché quando manifestò codesto proposito: «... La farò io la giustizia!», l'altro, il Padre Cristoforo, che mai non era fuggito e sempre aveva affrontato il suo nemico, fosse il suo primo provocatore, fosse

Rodrigo, fosse la peste, ha tutto il diritto di spingerlo da sé con quel «Sciagurato!» e «Verme della terra», e «Tu lo sai, tu, quale sia la giustizia!».

È arrivato tardi il povero Renzo, alle calcagna dell'esercito vincitore: Rodrigo è morente. E la dolorosa scena del lazzaretto: coi suoi morti e i suoi moribondi, mostra Chi sia a far giustizia. Chiamiamolo, se volete, Iddio, chiamiamolo Provvidenza o la Storia. Certo soltanto Lui la coscienza umana ammette come giustiziere e tratta male i Torquemada e i Fouquier-Tinville; peggio assai i microscopici giustizieri come il nostro povero Renzo. Al quale dopo tante peripezie la Provvidenza assegna un ruolo assai più modesto e tuttavia non meno serio e importante: quello di lavorare e metter su famiglia e vivere in pace con Dio e con il prossimo: con l'ammonimento che chi non è tagliato per la rivoluzione stia a casa.

Giorgio Prosperi, Enzo Curreli

I Promessi sposi.

Libera riduzione cinematografica dall'omonimo romanzo di Alessandro Manzoni.

Perché tentare oggi una riduzione moderna dei *Promessi sposi*? Perché ci sembra di avere scorto una appassionante analogia tra la storia narrata dal Manzoni e i casi succedutisi durante l'ultima tragica crisi dello stato italiano. A rileggere oggi i *Promessi sposi* con gli occhi schiariti dall'esperienza, c'è da dire che il vero libro sull'ultimo, aggrovigliato decennio della vita italiana fu già scritto più di un secolo prima; tanto esso approfondisce certi tratti essenziali del carattere italiano in una situazione storica che ha con la nostra più di un punto di riferimento.

In Manzoni l'Italia è in una condizione di Vicereame; durante l'ultimo stadio del fascismo (che non è stato ancora materia di rappresentazione obbiettiva) metà dell'Italia, la stessa più o meno che interessa il Manzoni, è in uno stato di vassallaggio straniero.

In Manzoni la rivolta di Milano rappresenta il primo scoppio di indignazione popolare; è una speranza che termina in una delusione. Il 25 luglio 1943 è parimenti in Italia una speranza che termina in una delusione.

L'invasione dal nord si verifica egualmente nei *Promessi sposi*, e nell'Italia post 8 settembre 1943. I "lanzi" del secolo XVII portarono con la guerra la peste. I tedeschi del 1943 portarono in Italia un esasperato desiderio di vendetta e di distruzione, che ebbero come contraccolpo le sanguinose giornate di Milano dell'aprile 1945.

In ambedue le situazioni imperano i quattro cavalieri dell'Apocalisse: fame guerra peste morte. L'Italia del secolo XX non ha avuto la "peste bubbonica", ma ha avuto la "peste ideologica" che ha causato più vittime della malattia.

Ma se singolari sono le analogie dei fatti storici, ancor più sorprendente è l'acume non superato con cui il Manzoni dipinge la figura di Renzo, questo italiano tipo, nutrito di idee comuni, alieno dalla politica, salvo a destarsi di quando in quando per sostenere con ingenuità varie ovvie, solo preoccupato della sua ragazza che diventerà

un giorno sua moglie (su questo egli non ha un istante di dubbio), e che riempie ogni suo pensiero e determina ogni sua azione.

Per muovere l'azione, e perché ci sembrava eccessivo che nella progressiva Lombardia dei tempi moderni potesse trovare avvio la vicenda elementare degli Sposi promessi, abbiamo preferito ambientare l'inizio della storia in un paese della Calabria, dove è verosimile che ancora dieci anni fa residui di feudalesimo locale e di soprusi governativi mettessero in crisi la situazione di due fidanzati. Dopo di che Renzo, costretto a mettersi in salvo per sfuggire ai potenti, insegue Lucia spinta dall'invasione alleata verso il nord, in un avventuroso viaggio attraverso tutta la penisola, sempre arruolato da qualcuno che vuol farlo combattere, sia l'esercito del sud o sia l'armata partigiana, e sempre disertore per la lentezza dell'avanzata che ritarda oltre ogni previsione il suo incontro con Lucia; sempre antepo- nendo l'amore ad ogni altro pensiero.

Quanto a Lucia, abbiamo cercato di modernizzare al massimo questo personaggio le cui reazioni oggi potrebbero apparire un po' manierate, concedendole le inquietudini, gli ardimenti e le debolezze di una figlia del secolo, le contraddittorie reazioni di una ragazza del sud, sospinta dalla bufera della guerra alle grandi e turbinose città del nord.

Una storia così realistica non poteva avere un epilogo convenzionale; infatti, insidiata per la bellezza nell'acre clima della violenza e della guerra civile, rapita da un potente per placare le voglie di chi ha concepito per lei una morbosa passione, Lucia cede alla violenza, di lei troppo più forte, per stanchezza, per disgusto, per pietà, per capogiro, all'improvviso e ardente desiderio di chi la libera dalla prigionia e vede in lei il simbolo stesso della propria liberazione.

Certo, a prima vista, quest'ultima interpolazione è considerevole; ma come concepire, senza cadere nella retorica, che uno sconvolgimento come quello subito dall'Italia negli anni cruciali, possa non lasciare tracce profonde in chi l'ha vissuto? Chi, nell'anima o nel corpo, è rimasto senza ferite? Renzo e Lucia hanno peccato tutti e due nel senso che non sono stati all'altezza dei tempi "eroici e disumani"; essi non sono più i fidanzati convenzionali di un'altra epoca, ma due poveri esseri umani del nostro tempo sbalottati dalla tempesta, ora vittoriosi ora vinti, due piccoli meridionali che la guerra

strappa alla loro mediocre felicità per accomunarli al destino d'altri milioni d'esseri umani toccati dal dolore. Essi si ritroveranno alla fine, nel clima sanguinoso della vittoria, divisi da una realtà che non si può cancellare e che tortura la loro anima meridionale. Ma l'amore vince, come sempre, in ogni tempo, e non è più il mito senza ombre dell'adolescenza, ma un umanissimo sentimento fatto di pietà, di comprensione, di solidarietà degli umili, uomo e donna, in un mondo che si è rivelato così spietatamente diverso dai sogni idillici della loro giovinezza.

Gli elementi dello spettacolo sono basati soprattutto sul ritmo e sul movimento di questo lungo transito dal sud al nord d'Italia, sugli spunti d'ambiente che esso offre, assai più che sui fatti militari i quali dovranno essere ridotti al minimo e veduti sempre in campo lungo, come sfondi all'azione. La riduzione si sforza anche di evitare ogni spunto demagogico e di vedere la storia di quegli anni, per quanto possibile, in una luce di "obiettività", il che rappresenta una novità per gli schermi italiani. La cronaca recente dovrebbe già essere vista in una prospettiva storica.

E noi contiamo sulla invenzione dei due protagonisti meridionali, in questo evidente risveglio del meridionalismo che si nota dovunque e soprattutto nel cinema (*Due soldi di speranza*, *Pane amore e fantasia* sia pure in altra chiave, per non parlare dei successi più recenti) per mostrare anche noi la nostra singolarissima guerra di secessione, nel raffronto non tanto polemico quanto umano fra nord e sud (Don Rodrigo e l'Innominato saranno infatti del nord) e fare di questa storia una specie di Via col vento italiana.

Cast ideale

Renzo: Franco Interlenghi

Lucia: Gina Lollobrigida

X (Innominato): Vittorio Gasmann

Rodrigo (dal vero)

La trama

Giugno 1943, nella provincia di Reggio Calabria; mentre la guerra volge inevitabilmente verso la sua fatale conclusione, in una grossa borgata hanno sede i principali uffici pubblici e politici, ivi trasferiti dalla città per ragioni di sicurezza.

Ivi ha anche la sua sede il nuovo segretario federale, giunto da poco da Forlì, col compito di rimettere le cose a posto, di arginare il panico, di dissipare l'atmosfera di stanchezza e di "disfattismo" fra la popolazione locale.

Uomo esteriormente energico sui trentotto anni, il nuovo federale, Rodrigo Testa, pare non si sia reso completamente conto della situazione. Vanesio e retorico, egli si rifugia nel facile formalismo esteriore.

È da tale posizione falsa all'origine che pare sovvertita in lui la concretezza umana di una più reale logica morale.

Nel paese gli uomini validi sono pochi, le donne lavorano nei campi, ed anche in uno stabilimento di frantumazione, e di distillazione olearia. Lo stabilimento, speculazione e orgoglio di un ricco proprietario agricolo del posto, raccoglie e concentra il raccolto delle campagne vicine e lo trasforma in olio mediante due o tre macchine e una trentina di ragazze, qualche contadino-meccanico alle macchine e ai trasporti.

Lo "stabilimento" s'inserisce, nella pletorica ed abile fantasia del suo proprietario, nei piani di incremento del meridione. In realtà egli non cerca dalla provinciale e politica autorità del federale, che la di lui acquiescenza, forse inconsapevole, di fronte alle proprie lucrose speculazioni.

Le ulive della campagna giungono alla "fabbrica" sui somarelli. Portano fra gli ingranaggi dei frantoi "industriali" un'aria "agricola". È una industria paesana, adeguata alla funzione dello stabilimento paesano e alla mentalità di quella gente che vi lavora.

Ma agli occhi di Rodrigo il carattere "industriale" della "fabbrica" assume ovviamente un senso di nordica modernità che egli con facile confusione estende al carattere delle "operaie" che vi lavorano. Il che attribuisce automaticamente a quelle ragazze la qualifica, da parte del

federale stesso, di “ragazze spigliate”, moderne, senza pregiudizi paesani.

Il barone Attilio, proprietario dello stabilimento suddetto entra ben presto in amichevoli rapporti con Rodrigo il quale frequenta il suo ricco palazzotto di provincia e visita talvolta la sua fabbrica. Egli nota così Lucia, una giovane e brillante operaia, figlia di contadini, orfana, che vive sola, del suo lavoro. Nello stesso frantoio lavora un giovane contadino, Renzo, con la funzione di meccanico. I due sono fidanzati e si amano, nella speranza e nel proposito di unirsi in matrimonio.

Lucia lavora con le altre allo scarto delle ulive, ed una mattina, mentre i due potenti sono nell’ufficio dello stabilimento, immersi in una conversazione che verte sul regime vincolistico dell’olio e sul suo prezzo, e mentre il barone esprime abilmente la speranza di avere particolari agevolazioni dall’influente amico, le operaie cantano lavorando.

È una canzone calabrese, dolce come una nenia, piena di nostalgia, e di malizia, una di quelle canzoni che nel sud uniscono al tema dei campi dei fiori, del “paese”, quello dell’amore, dell’audacia dei giovani, gli intimi accenti della confessione della giovinezza.

Le ragazze cantano sole nel loro reparto, quasi come complici, e Lucia rimane sola a riprendere il “refrain”, mentre le altre ridono bonarie alla di lei involontaria ripetizione della frase amorosa.

A questo punto, incuriositi, i due autorevoli amici, dapprima non visti, s’avvicinano al gruppo delle ragazze, che interrompono imbarazzate il loro canto, riprendendo il lavoro.

Ma il federale, con aria di compiacimento, invita le ragazze a riprendere pure a cantare.

La voce di Lucia è più alta e dolce delle altre. Rodrigo è evidentemente colpito da quel canto d’amore vicino alle macchine. L’ingenuità fresca e maliziosa di quella ragazza bruna ed attraente, piena di femminilità e di vita, eccita la sua fantasia.

Egli, che l’aveva precedentemente notata, la rivede, ne parla scherzoso all’amico. Il quale non gli nasconde che ella è fidanzata col giovane suo dipendente. Ma l’altro ridendo accenna ai nuovi tempi, dice che in fondo le donne sono tutte uguali, e che per lui non sarebbe difficile... , che i giovani invece di imboscarsi in fabbrica dovrebbero andare in guerra. Egli adopera la “virile e maschia” enfaticità di moda

in quei tempi, e l'altro gli risponde "da uomo" anche per approfondire, con argomenti confidenzialissimi, i suoi cordiali rapporti col personaggio. Con un pretesto Renzo viene licenziato e minacciato di revoca dall'esonero militare.

Il giovane, consigliandosi con la stessa Lucia, finisce per chiedere udienza al piccolo personaggio politico per averne aiuto.

Ma l'accoglienza del gerarca è fredda, e si trasforma in una lezione di "stile" impartita al giovanotto che vorrebbe sottrarsi ai suoi obblighi ed esercitare in paese una nefasta influenza fra i suoi compagni.

Renzo viene praticamente messo alla porta.

L'indomani il federale è a pranzo dal Barone. Vi sono altri commensali a tavola, fra i quali un avvocatuccio locale. Il discorso verte sulle donne: se ne parla con enfasi ed esibizionismo meridionale.

Lucia con improvvisa decisione si reca a chieder sussidio per Renzo presso il Barone. Costui, avvertito a tavola, finisce per convincere Lucia a rivolgersi al suo ospite: che ella parli direttamente a lui, si fidi di lui, quale migliore occasione!

Il federale s'intrattiene con la giovane in un'altra sala del palazzo.

La ragazza cerca di persuaderlo ad aiutare Renzo. Il suo interlocutore è bonario, quasi paterno, parla dei suoi tempi, dei doveri, della collettività, le dice che in fondo non bisogna fissarsi, la conforta avvicinandosi a lei protettivo e insidioso, forte del presunto fascino che dovrebbe esercitare la sua autorità e la sua militare prestantza.

Nel tentativo di non compromettere di più la posizione di Renzo, la ragazza, pur schermendosi, non si rivolta contro l'uomo, ma con ferma dolcezza insiste nel chiedere il suo aiuto al fidanzato. L'uomo è vieppiù eccitato dall'atteggiamento della giovane, che però si divincola decisamente da lui e gli sfugge.

Lucia induce Renzo, al quale per pudore nasconde i dettagli della conversazione con Rodrigo, a rivolgersi all'avvocato (lo stesso che partecipò al pranzo nella dimora del barone) presso il quale il giovane invoca giustizia, contro l'atteggiamento delle autorità politiche. Cominci lui, Renzo dice fra l'altro, a dare l'esempio, e ci vada lui in prima linea.

Ma sulle disposizioni corporative circa i licenziamenti e sulle ragioni di Renzo prevale l'indignazione del moderno Azzecagarbugli che sbatte fuori in fretta il giovane.

A quest'ultimo non rimane che affrettare le nozze. Ma l'abbreviazione dei termini per le pubblicazioni, malgrado i motivi di guerra, non viene concessa dal Parroco del paese al quale Renzo viene descritto dall'alto come una "testa calda" o addirittura come un sovversivo.

Renzo, uscendo dal colloquio avuto col parroco dà in escandescenze, parla liberamente, dice che molte cose presto grazie a Dio finiranno.

Si raduna subito gente, incuriosita dalle esclamazioni di quel forsennato. Alcuni danno segni di approvazione per le parole di Renzo, per le sue accuse contro la prepotenza. Ma lo avvertono che non faccia scandali; qualcuno minaccia di denunciarlo in federazione: lì non chiedono altro.

Renzo raggiunge Lucia, ed entrambi senza porre indugio alla loro decisione fuggono insieme per raggiungere la vicina Reggio dove Lucia potrà trovare asilo in un monastero dei dintorni, presso il quale Renzo conosce il confessore delle suore, Fra Cristoforo.

Ben presto i due giungono a piedi presso il monastero, dove Lucia viene accolta. Renzo, munito di una presentazione per un prete di Reggio, si avvia a piedi verso la città.

Ma lungo le strade che conducono al centro, incontra assembramenti di folla che esulta per "la fine della guerra".

È infatti il 25 luglio. Il fascismo è caduto, qualcuno assalta un forno. Ma, a sedare la dimostrazione, arriva sul posto il locale comandante della guarnigione che da un balcone spiega con diplomatica fermezza che "la guerra continua", che bisogna attendere fiduciosi nell'ordine, e continuare a combattere.

Renzo, dopo aver fatto il capopolo, convinto che sia finalmente arrivata la giustizia, finisce con l'andare in un'osteria, poiché il servizio del Ferri-boat è nel frattempo stato temporaneamente interrotto, e la sera è sopraggiunta.

Là alza troppo il gomito e parla troppo, preso dall'euforia delle discussioni. Tanto che viene notato, e l'indomani mattina prelevato e portato attraverso la città verso il commissariato.

Viene scambiato infatti per un tipo "comunisteggiante" e pericoloso da tenere prudentemente sott'occhio. Durante il percorso, approfittando della non spenta aria di semirivolta che serpeggia nelle

strade, Renzo riesce a fuggire. Raggiunge la campagna, scappa molto più lontano di quanto lo richieda il reale pericolo. Finalmente, mentre sosta per riprendere fiato, ode un brontolio, un muggito lontano. È il mare. Corre, raggiunge la costa, si fa traghettare da un pescatore.

Frattanto gli alleati, sbarcati in Sicilia, hanno fatto rapidi progressi. Sicché, poco dopo aver messo piede nell'isola, Renzo s'incontra con pattuglie inglesi. È la libertà. Ma gli inglesi, a scanso di equivoci, lo chiudono in un campo di concentramento.

Giunge l'otto settembre: Renzo, per rivedere Lucia, e per mangiare si arruola nell'esercito del sud che risalirà la penisola.

Egli raggiunge così Reggio Calabria. Il monastero presso il quale s'era rifugiata Lucia è distrutto dalle bombe. Le monache sono state trasferite alla casa madre di Firenze.

Sempre seguendo la ormai lentissima avanzata alleata, nelle strade ingombre di profughi, Renzo raggiunge Firenze, da dove nel frattempo le suore si erano trasferite nel nord, mentre Fra Cristoforo si era spostato con un gruppo di profughi da assistere, verso la Lombardia.

A Firenze Renzo ha la sensazione più viva e dolorosa della sua forse perenne solitudine, di quel non raggiungersi mai, di quella lentissima corsa lungo gli itinerari della implacabile guerra, lungo l'Italia, verso il nord.

Preso da una sorta di estrema stanchezza, di nausea, di disperazione, a Firenze Renzo una sera finisce col trovarsi in una chiesa dove si rifugia al calore della sua fede di fanciullo. Prega perché possa ritrovare la ragazza, perché tutto quello finisca, perché il mondo abbia pace.

La chiesa è deserta. In un angolo c'è solo una giovane donna. La donna, come per caso, si avvicina a Renzo.

Ella è giovane, vestita piuttosto bene. Solo le sue scarpe sono consunte, polverose, dai tacchi che quasi si staccano da soli.

La donna sorride impercettibilmente a Renzo, come in un assurdo adescamento.

Renzo è quasi sconvolto quando gli pare di comprendere l'atteggiamento della giovane donna, e non crede ai suoi occhi. Poi la conduce fuori quasi di forza, come a difendere istintivamente la dignità del sacro luogo.

La donna non risponde alle domande del giovane. Inavvertitamente giungono all'abitazione della donna, che gli si rivela una prostituta.

Piangendo ella gli dice a mezze parole che è rimasta sola per la guerra, che per sopravvivere ha dovuto soggiacere ad un destino al quale non avrebbe forse potuto sottrarsi nessuna ragazza al suo posto.

Ella gli rivela piangendo, come in una strana e folle stanchezza, che al primo passo verso la sua strada di perdizione aveva scelto una chiesa, quasi perché il suo peccato fosse meno grave, perché non le mancasse il coraggio e la speranza del perdono in un luogo dove ogni cosa si suol perdonare.

Renzo accetta il di lei rifugio per quella notte: egli la conforta e si stende in una poltrona a dormire da solo.

L'indomani la donna lo aiuta a passare le linee verso il nord. Renzo ha dunque lasciato l'esercito del sud ed è creduto disperso. Egli s'incammina verso il nord per le campagne.

Intanto, a Monza, Lucia lavora presso un ospedale per feriti di guerra dove sono preposte alcune suore del monastero di Reggio.

La capo-sala di Lucia è un'infermiera laica milanese. Lucia è pur sempre sotto la protezione delle suore, ma ella ama uscire spesso dall'ospedale nel quale alloggia e lavora.

A Milano risiede adesso l'ex federale di Reggio Calabria, trasferitosi al nord con un incarico nella milizia.

Questi, durante una visita a un milite infermo, ferito e degente presso l'ospedale di Monza, riconosce Lucia. Il suo atteggiamento è dimesso: sembra quasi pentito di tutto, ed è umano ni modi e nelle parole con Lucia.

Egli parla dell'estrema precarietà di quei tempi, del dovere a cui dedicarsi fino in fondo, anche senza speranza, della sorte di quelli come lui che, a torto o ragione, hanno voluto seguire fino in fondo la loro strada, anche se questa dovesse condurre alla sconfitta o alla morte. Non è forse questo in un certo senso il riscatto? Non è questa la via più lineare e coerente, anche se la meno vantaggiosa?

Lucia è colpita dal disarmato atteggiamento di quell'uomo che come tanti altri ha sbagliato in un'epoca e in circostanze in cui quasi tutti non possono esser certi di non sbagliare.

L'amore di Lucia per Renzo, quello stesso amore, la induce inavvertitamente alla pietà verso quell'uomo che ora ha di fronte. Ella

lo rivede nei giorni successivi. Sa che quell'uomo l'ama a suo modo sinceramente, come per una insana passione. Egli si rende però ben presto conto che non avrà mai la ragazza, e la sua passione diviene cieca. Non esita a scendere fino alla abiezione che lo spinge ad architettare un piano per avere la donna ad ogni costo.

Durante le visite all'ospedale Rodrigo era accompagnato da un suo vecchio amico, che chiameremo X (l'Innominato), della categoria rompicollo avventuroso, uno di quegli uomini che, giovanissimi al tempo delle squadre d'azione, ebbe parte in episodi di violenza che poi non seppe o non volle rinnegare, e placò i disturbi della coscienza dandosi ad ogni rischiosa impresa con quel più di fervore che è proprio di chi corre avanti per non guardare indietro.

Si è fatto di quell'atteggiamento un abito mentale di sfida alle convenzioni di ogni genere, come per convincersi che non vi sono limiti ai capricci della volontà.

Ma da un po' di tempo, nella caotica vita del nord, scambiando il suo violento attivismo per fedeltà a tutta prova, l'hanno destinato ad uffici di polizia, togliendogli l'acre narcotico del rischio e del combattimento.

X se ne lagna col suo amico parlando con la libertà di chi non ha nulla da rimproverarsi verso il partito. La nuova vita da funzionario, o peggio da segugio lo stanca, lo mortifica. Rimpiange la dura vita del campo: lui non è nato per la politica ma per la guerra.

L'amicizia di X e del federale data da quando, in un processo intentatogli da nemici di parte, X ebbe in Rodrigo un testimone decisivo per la sua assoluzione, anche se la testimonianza non fu del tutto veritiera. Perciò X ha serbato al suo amico una gratitudine pronta a tradursi in una concreta manifestazione pratica. Il federale lo sa, lo intuisce, e porta con cautela il discorso su Lucia, già ripetutamente notata da X durante le visite in ospedale.

Rodrigo dipinge Lucia come elemento sospetto, fidanzata e amante di un sovversivo, contraria alle sue voglie per ragioni che esulano dalla moralità e sono da ricercarsi nei motivi di connivenza fra la ragazza e il sovversivo, e nel dissidio fra il nord e il sud, nella lotta di parte e nelle indirette conseguenze psicologiche e politiche di questa.

Oltretutto è una questione di prestigio; le suore, col loro fare sornione proteggono la sovversiva.

Ce n'è abbastanza per accendere la fantasia di X con una impresa che esuli dal suo tran tran di poliziotto, pur sfruttandone i mezzi e le occasioni.

Egli sembra sentire in tutto ciò un'aria di sacrilegio adatta ad avvilire certi rinnovati disturbi della coscienza. Ha un'idea...

Renzo intanto avanza guardingo nella pianura, oltre l'Appennino che ha valicato. C'è una gran pace nei campi. Egli si ferma a bere ad una fonte, quando scorge da lontano una pattuglia tedesca. Istantaneamente si nasconde, aspetta che la pattuglia sia passata. Poi si cerca nelle tasche, ne trae un pezzetto di pane, lo addenta. Un vecchio contadino che ha seguito tutta la sua manovra lo invita in casa a mangiare. Ci sono altri tipi. Sanno delle disavventure di Renzo. No, non è prudente ora avventurarsi verso Milano. Tutti i giovani sono rastrellati e condotti in Germania. Del resto chi è nelle condizioni di Renzo non ha altra scelta che combattere: uniti ci si difende, soli si finisce in bocca al lupo. E lo includono in una formazione di partigiani. Di nuovo gli mettono in mano le armi.

Vediamo intanto uno dei seguaci di X parlare con la capo-sala dell'ospedale in cui lavora Lucia; in corsia vi sono anche prigionieri inglesi feriti. La capo-sala riesce a compromettere Lucia con uno di essi, sicché la fanciulla viene arrestata, e condotta via dall'ospedale.

Una macchina con quattro uomini a bordo conduce Lucia verso il paese dove ha sede il comando di X e dove Rodrigo, d'accordo con quest'ultimo, dovrà venire a prelevare Lucia, fingendosi suo liberatore. Col pretesto di tenerla nascosta potrà condurla lontano da ogni occhio indiscreto, e poiché ogni eroismo ha dei limiti, finirà di godersela.

La macchina sosta in un paese, circondata dalla curiosità dei passanti, che scorgono la bella prigioniera. Gli uomini di scorta prendono il caffè, poi ripartono.

Sono appena giunti fuori dal paese che un giovanissimo soldato tedesco, affardellato da un bagaglio schiacciante, chiede un passaggio. È preso a bordo dai camerati; ma poco dopo la strada è sbarrata: un attentato partigiano per liberare la prigioniera. Partono colpi dalla strada, dalla macchina si risponde, due camerati scendono per togliere l'ostruzione, il giovane tedesco, molto impaurito, li aiuta. È il primo a cadere vittima della fucileria partigiana. Cade anche un fascista. L'altro ripiega sparando, verso la macchina, allorché sopraggiunge un

reparto della felgendarmeria, attratto dagli spari. I partigiani, fallito il colpo, si dileguano.

I camerati risalgono in macchina, dopo aver fornito spiegazioni ai tedeschi, che raccolgono il loro morto dopo avere accostato con un calcio il morto fascista.

Per il momento vengono bloccati come ostaggi i contadini fermi lungo la strada.

X intanto aspetta nervoso, oppresso da tetri presentimenti; finalmente vede arrivare la macchina con la prigioniera ed entrare nel carcere attiguo alla sua residenza, una vecchia fortezza rinascimentale adibita a comando di polizia.

Poco dopo i suoi uomini sono da lui per il rapporto. Sono strani, abbattuti, disgustati dal lavoro che sono stati costretti a compiere.

«Mandateci al fronte» dicono a X «noi siamo dei soldati, non degli sbirri, e se si deve morire tanto vale morire in combattimento». Riluttanti raccontano la femminile disperazione di Lucia, le sue invocazioni, le sue implorazioni, i suoi pianti. No, loro non si sono arruolati per essere persecutori di femmine. Essi descrivono la tenera bellezza della ragazza, e il di lei dolore.

Incuriosito, punto da una inquietudine che non gli dà tregua, X vuole interrogare egli stesso la prigioniera.

Il colloquio è drammatico. Lucia, mossa da un'eloquenza che scaturisce dal dolore e non ha ritegni, perora per sé e per tutte le vittime della guerra civile. Ella inveisce ed implora. Le sue vesti sono in disordine. La sua difesa è sprezzante e coraggiosa, la sua ribellione è acre, disperata. Addita all'uomo la bassezza alla quale è sceso diventando, forse senza saperlo, senza rendersene pienamente conto, lo scherano compiacente di un amico che si serve di lui per i suoi scopi che non riesce ad appagare con le sue sole forze. A queste si è lasciato condurre il "combattente della vigilia", ad assumere la funzione di ruffiano!

Ma Iddio perdona tante cose per un'opera di misericordia!

X è colpito a sangue dall'insulto che lo ferisce come una stiletta. Dio, Dio!, sempre Dio!, la interrompe X. Non sapete trovare altro argomento. Non è lui che permette tutto ciò? Non è lui la causa di tutto?

X lascia la cella di Lucia adirato, colpito a morte, offeso nel suo orgoglio, resosi conto di quanto non aveva coi suoi mezzi pienamente compreso.

«Ruffiano!». La parola lo perseguita. La forza acerba e spontanea della bellissima vergine discinta e disperata che aveva levato contro di lui la sua accusa e invocazione, l'ammonimento e l'esortazione del bene, nella sua sprovveduta violenza estremamente autentica e sincera è come una rivelazione per lui. Nessuno fin ora aveva osato parlargli a quel modo, superando di colpo le barriere formalistiche dell'umano rispetto, e raggiungendo il suo animo con uno slancio pieno nel quale egli sente fortemente quanto di confidenziale, di assurdamente confidenziale e spudorato contiene l'insulto di Lucia.

V'era qualcosa di incredulo in quella invettiva disperata da parte della giovane che si ribellava. Qualcosa di indirettamente e profondamente "fiducioso" nel di lei ribellarsi con la violenza estrema di chi non crede ai suoi occhi davanti alla troppo nefasta bassezza degli uomini, e dunque non crede al suo stesso insulto. Non era di ciò la prova più aperta l'ammonimento di Lucia, la di lei esortazione (rivoltagli contestualmente al disprezzo) a credere, a credere ancora?

Egli è in una crisi profonda, e vi è in lui qualcosa che unisce confusamente e inconsapevolmente la seduzione della donna con la di lui profonda lotta morale, fino ad allora assopita.

Nel paese sta arrivando il convoglio degli ostaggi, per essere racchiuso presso il comando tedesco. Negli occhi dei suoi uomini X legge un muto rimprovero per ciò che sta accadendo. Tenta invano di mettersi a contatto col comando tedesco. Ha la sensazione della sua impotenza, della sua fatale corresponsabilità.

«Quella donna porta sventura» mormora un suo aiutante, un uomo che ha diviso con lui mille volte i rischi della guerra, e che ora appare smarrito, scettico sulla fase della guerra stessa, inorridito dai metodi che essa impone. «Tutto questo vorrei sapere perché» egli insinua. – Già, perché, perché...? – La domanda si fa più insistente, i due uomini non trovano risposta.

Intanto la residenza si affolla dei parenti e degli ostaggi che vengono a pregare il comandante italiano perché interceda per i loro cari. X riluttante acconsente a riceverli, stigmatizza l'accaduto tentando di farne ricadere la colpa sui partigiani. «Ma i nostri figli che

c'entrano?» chiede un padre. X promette che farà qualcosa. Tenta di mettersi a contatto col comando tedesco, ma non vi riesce; allora va personalmente al comando tedesco alloggiato in un vecchio convento. Lo fanno entrare in una stanza nuda, nella quale non è rimasto che un vecchio crocifisso appeso a una parete. X aspetta: è sempre impaziente. Nessuno lo riceve. Ode nel chiostro sottostante i passi cadenzati di un reparto. È sempre più inquieto. A un tratto ode una scarica di fucileria.

Poi un'altra scarica.

Un'altra scarica. Stavolta sono due spie fasciste o presunte tali che cadono sotto il piombo dei partigiani. La guerra civile si fa sempre più crudele e spietata. Renzo è stravolto, non ode nemmeno il comando del suo superiore che gli ordina di raggiungere il suo posto di sentinella. Muto, cupo, si avvia. Il mitra gli pesa addosso come una condanna. Eccolo al suo avamposto con un compagno insonnolito, cui la strage di poc'anzi non ha fatto alcun effetto. La commenta anzi con indifferenza. È la guerra: più ne muoiono più si affretta il giorno della liberazione.

«Quanto credi che resteremo ancora qui?» chiede Renzo. «Non so» risponde l'altro, «forse un mese, forse un anno, chi sa?».

Appena il compagno è addormentato Renzo molla le sue armi, diserta ancora per raggiungere la sua donna.

X è nel suo ufficio. Ha le occhiaie livide, i capelli in disordine, sente pesare su di lui la responsabilità dell'eccidio, sia pure indirettamente. Lo informano che alcuni dei suoi sottoposti hanno disertato, che gli americani hanno sfondato la linea gotica. Rimasto solo X medita la fine, apre un cassetto del tavolo, ne trae un revolver. Riode la voce del suo subalterno: «Perché, perché?». Riode la voce di Lucia: «Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia».

Improvvisamente balza in piedi, ordina che gli si prepari una macchina, poi, agitato come sempre, va al carcere e cerca Lucia. La custode gli dice che prega e rifiuta di mangiare.

X entra nella cella. Le dice di seguirlo. Lucia è come rassegnata e presa da una sorta di umile fierezza. Lo segue. Salgono su una macchina, si avviano.

La frontiera svizzera non è lontana. Sono fermati a un primo posto di blocco, ma X è riconosciuto e lasciato passare. A un secondo posto di blocco X preme sull'acceleratore e passa di forza. Gli sparano dietro. Lucia grida di paura, si fa presso di lui ingiungendogli di fermare la sua folle avventura. «Tanto è inutile, li fermeranno prima o poi, e non vale che egli rischi tutto per tutto». Lo scuote mentre egli spinge al massimo la macchina, ma la sua mano si ritrae bagnata di sangue, del sangue che egli perde da un braccio. Egli tace. Durante il percorso non ha detto una sola parola a Lucia, che ora lo segue docile, quasi rispettosa per ciò che accade.

Ora hanno raggiunto la montagna e proseguono faticosamente a piedi. Per alcuni passi egli è costretto a portare a braccia Lucia. Essi salgono verso il confine.

Sono avvistati dagli avamposti della confineria che sparano colpi ciechi nel buio. Sfiorano il nascondiglio dei due, che odono le loro voci. Essi si stringono in un angolo, come per reprimere ogni vibrazione del loro respiro, nell'immobilità più assoluta, nell'angoscia interminabile di lunghissimi istanti. Poi sentono allontanare le voci ed i passi, fino al silenzio. Poi degli spari lontani.

Lucia è sporca di sangue. Ella si rende conto di quanto è avvenuto. Il suo compagno di fuga perde ancora sangue da una spalla e da un braccio. Ella vuole aiutarlo, deve aiutarlo e a malincuore egli si lascia sommariamente curare.

I due si allontanano dal rifugio riprendendo la salita. Lucia è sfinita. Prega X di desistere, di lasciarla lì, non ha più forza. Vuole farla finita e abbandonarsi al destino. Ma X, conducendola, quasi di peso, la costringe ad andare.

Ora che sono sulle cime li investe il vento gelato e la tormenta. Ancora uno sforzo, oltre quella vetta è il confine. Di là non c'è guerra, non c'è strage, c'è solo la salvezza.

Raggiungono il confine, lo superano, entrano in un rifugio abbandonato. Lucia è sfinita. L'uomo è anch'egli come al termine dei suoi sforzi e della sua ragione. Egli accende il fuoco, porta la donna presso il tepore del camino, la stringe scuotendola per ravvivarne le forze. Lucia è accasciata. Ella riprende le sue forze, apre gli occhi, ed è come si rendesse confusamente conto d'essere in salvo, di essere viva, e nei suoi occhi arde all'improvviso la gioia folle della salvezza,

mentre legge la stessa luce negli occhi di lui che la sorregge e la sostiene con le sue forti braccia.

Come in un istintivo incontrollato moto, nato all'unisono in entrambi, in un moto in cui la salvezza e la vita riafferrate disperatamente a forza quand'erano perdute, riaffermano cieche e prepotenti il loro riscatto, i due senza saperlo si trovano uniti, le loro labbra s'incontrano assurdamente e senza speranza. La donna si abbandona, misera, vinta, travolta in fretta da una forza più forte della volontà, della logica, di ogni sua possibilità.

Il nuovo giorno trova X riverso sul suo giaciglio. Lucia sta preparandosi a lasciarlo. Ha sul suo volto una piega amara, come solo ora abbia riacquistato il senso delle cose. Inorridita e disfatta ella si avvia.

L'uomo ha un moto come per trattenerla, ma la donna si sottrae al primo cenno da parte dell'uomo di avvicinarsi. Ed egli alla vivissima reazione di lei non osa muoversi.

Lucia si allontana: egli la guarda sparire. Poi X torna sui suoi pensieri. Rifà la strada percorsa con la donna il giorno prima, valica di nuovo il confine. Ode da lontano un suono di campane e vede contadini che s'avviano verso una chiesa d'un villaggio. Li raggiunge.

La gente si scosta impaurita al suo passaggio. Egli arriva alla chiesa, entra nella sacrestia dove un povero prete di campagna sta preparandosi a celebrare la messa. Impaurito il prete lo guarda. L'uomo ha un aspetto da preda braccata. «Ci odiate tanto?» egli dice. Il pretino congeda con uno sguardo il suo chierico. Sta umile ma pavido di fronte al comandante la cui fama è sparsa pei villaggi della zona.

«Qualunque cosa sia accaduta ne rispondo io» dice.

«Preparatevi allora a sentirne una buona» dice sprezzante X: «voglio confessarmi».

Stupito il prete gli mette una mano sulla spalla: «Voi!» – Facce di contadini spiano dalla porta socchiusa. Essi non credono ai loro occhi.

Quando X abbandona la chiesa ha negli occhi una calma che forse non provava da anni.

«Ed ora?» gli chiede il prete un po' in ansia.

«Ora che ho pagato i conti con Dio vado a pagarli con gli uomini, forse sono ancora in tempo».

X è nel suo ufficio, circondato dai più fidi subalterni.

«Da oggi» egli dice «ognuno è sciolto dai suoi obblighi. Vi saranno ancora lutti e dolori prima che questa triste guerra finisca. Non ci resta che fare l'impossibile per alleviarli. Non faremo più uso delle armi. Lascieremo questo luogo e ci trasferiremo dove la nostra opera sarà più utile».

«Chi vuole mi segua, gli altri sono liberi».

Uno dopo l'altro i suoi uomini si schierano con lui. «Ma poi» azzarda uno, «quando arriveranno quegli altri ci salveremo?».

«Non è il loro giudizio che c'interessa». «Intanto radunate nel cortile i prigionieri, debbono essere condotti in un luogo sicuro».

Un autocarro carico di prigionieri politici scortato da alcuni militi si prepara a lasciare il cortile.

X dà le ultime disposizioni. Che tutto accada senza che i tedeschi abbiano sentore di ciò che si sta preparando.

L'autocarro esce, ma poco dopo un camion di tedeschi, guidati da un camerata che ha evidentemente fatto da delatore, irrompe nel cortile. I soldati balzano a terra coi fucili spianati.

Rompendo le consegne i militi di X fanno fuoco. I tedeschi rispondono. X cade fra i primi.

Renzo è a Milano.

La città sotto l'occupazione è cupa, silenziosa. Pattuglie si aggirano in perlustrazione.

Renzo raggiunge il convento, chiede di Lucia. Lo mandano all'ospedale: non la trova nemmeno lì. Non gli dicono che è stata arrestata. Chiede di Padre Cristoforo. Gli dicono che è all'ospedale militare. Renzo esce per raggiungere Padre Cristoforo. Ma la capo-sala che ha compreso con chi ha a che fare gli spedisce due segugi alle calcagna. Renzo comprende. Affretta il passo, poi dirotta, vede un negozio di sarto, entra. Chiede se lì conoscono un certo Antonio Rivolta, un suo cugino, sarto anche lui. No, non lo conoscono. Ma il vecchietto che dirige il laboratorio, avendo compreso che Renzo è in

pericolo, con la solidarietà che allora stringeva immediatamente anche gente che non si conosceva, gli offre rifugio per la notte, lo sfama.

Il giorno dopo il cugino è rintracciato, Renzo va in casa di lui, un brav'uomo alieno da ogni sorta di pensiero politico, preoccupato solo dal suo lavoro. E tuttavia, pur conoscendo le gravi sanzioni a carico di chi ospita gente che non sia della famiglia, prende Renzo in casa, gli fa fare qualche lavoro, gli fa ascoltare la radio.

In breve è il cugino che viene contagiato dal morbo politico, legge i giornali clandestini, parla di ciò che sarà l'Italia a guerra finita. Si sente socialista, ma anche liberale, soprattutto cristiano. Perché non fare un bel partito che sia al tempo stesso socialista, liberale e cristiano? Tutti ci possono entrare, anche i fascisti, quelli in buona fede, perché allora tutti saranno liberi, se no che cos'è la libertà?

Renzo ascolta distratto i discorsi del cugino. Egli non ha che un pensiero, la fine della guerra per ritrovare Lucia.

Ed ecco una sera fucileria per le strade. Radio Londra annuncia che Milano è insorta. Il cugino non riesce più a trattenere Renzo, che vuol raggiungere Padre Cristoforo.

Quella stessa notte Rodrigo è svegliato nel sonno dalla stessa fucileria. Fiuta il pericolo, indossa un abito borghese, gira per la casa in cerca del suo aiutante. Lo trova, anche lui in borghese che si prepara a scappare.

«Io t'ho sempre fatto del bene» gli dice, «ora mi devi aiutare, io prendo i documenti, tu prendi i valori, ecco la chiave». E rientra nella sua stanza. L'aiutante mette mano alla cassaforte. Fuori gli spari e le grida infittiscono. L'aiutante, di fronte all'oro e ai gioielli, è come preso da una capogiro. In quella notte, egli intuisce, tutto è permesso. Fa un pacco dei valori e si prepara a scappare. Rodrigo gli taglia la strada. «Aspetta, dove vai? C'è ancora roba da portar via».

«Fatemi sapere» dice l'altro, minaccioso. Rodrigo capisce. «Dove vuoi andare da solo?». Ma l'altro, vedendosi trattenuto, trae frettoloso un revolver e lo minaccia. Rodrigo prega ancora, gli offre la metà di tutto ciò che è suo; poi, improvvisamente, cerca di disarmarlo. Un colpo parte dall'arma. Il federale cade riverso e sanguinante.

Per la strada è la sanguinosa caccia all'uomo, la caccia al fascista. Si vedono da lontano uomini scappare e cadere fulminati.

L'aiutante non ha fatto pochi passi per istrada, che una pallottola lo raggiunge e lo fulmina. Cadendo, il pacco dei valori si disfa, e i gioielli, fra i quali anche alcune fedeli nuziali, si spargono sul marciapiede.

Renzo, per le strade raggiunge l'ospedale. Padre Cristoforo non è lì. È stato trasferito d'urgenza in un ospedale improvvisato per raccogliere i feriti della guerra civile. Renzo raggiunge quest'ultimo ospedale ancora in fase di organizzazione e tuttavia già pullulante di feriti che giacciono sulla paglia, sotto le arcate del chiostro.

Renzo raggiunge finalmente Padre Cristoforo. E dopo l'abbraccio affettuoso del frate le prime parole che escono dalla bocca di Renzo, quando apprende che il frate non sa nulla di Lucia, sono parole di rancore contro il federale, di cieco desiderio di una violenta giustizia. Il frate, vedendolo sconvolto, lo prende per mano e lo conduce più in là, nella improvvisata corsia, presso un giaciglio sul quale, in agonia giace Rodrigo. Renzo si placa davanti allo spettacolo della morte.

Egli esce. Le strade sono in festa, la gente sciamava cantando, sventolando bandiere, applaudendo gli alleati, che finalmente si sono decisi a entrare in città.

Renzo vaga solo fra tanta folla, non ha che un pensiero.

A un tratto in una strada solitaria vede un gruppo di donne con le gavette in mano seguire una suora. Sono le profughe che rientrano dal confine. E con indicibile emozione Renzo riconosce fra loro Lucia. La chiama. La ragazza si ferma di colpo sbiancando. Rimane sola mentre il gruppo delle compagne si volge a guardarla pur continuando la propria strada.

Renzo non vuol comprendere che è accaduto fra loro qualcosa di nuovo, che la ragazza ha deciso di lasciare per sempre la vita mondana e di farsi suora. Egli crede che sia uno scherzo. Vuol condurla dal frate perché la convinca lui, che non è possibile, che ciò che si decide in un momento di debolezza non può aver valore, che ciò che si decide "contro" gli altri non ha valore.

Allora Lucia si decide, disarmata, come assente, come perduta in una confessione che quasi non le pesa, che non può esprimere lacrime dai suoi occhi, a dirgli che la sua decisione non è contro di lui, che

contro di lui sarebbe il contrario, l'inganno su ciò che è accaduto, e che è stato troppo, troppo più forte di loro, come una grande tempesta alla quale nulla può sopravvivere ancora.

Lucia si allontana a passi stanchi, ridendo amaramente, come in un lungo, folle pianto silenzioso e assurdo.

Renzo, impietrito sul posto non può muoversi.

La sua immobilità segue Lucia, che si volge impaurita e prosegue sempre più in fretta, fino a quando sta per svoltare l'angolo di una strada, per sparire come sempre dalla vista, dalla vita di lui.

Come in un miracolo, scattando d'improvviso con la vigoria della più violenta reazione, il movimento riconquista di colpo in quell'istante le membra di Renzo. La sua corsa inizia pericolante, si riprende decisa, incalza senza esitazione. Egli corre, corre lungo la stretta strada, verso la svolta lontana dietro la cui ombra è sparita la figura di Lucia, corre disperato, con tutte le sue forze, con tutto il suo istinto di animale ferito a morte, corre verso di lei.

Selezioni bibliografiche

Per motivi di leggibilità e consultazione, la bibliografia è suddivisa in aree di pertinenza, per autore e per materia. Si presenta una ricognizione dei maggiori contributi critici sul Manzoni apparsi negli anni Cinquanta.

Di ciascuno degli autori coinvolti si riportano i contributi manzoniani composti fino agli Sessanta, che agiscono cioè parallelamente all'impresa cinematografica.

Segue, infine, il repertorio di contributi cinematografici di riferimento per la ricostruzione della storia raccontata.

L'edizione dei *Promessi sposi* usata è:

Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi (1840)*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002.

Rassegne bibliografiche manzoniane

A. MOMIGLIANO, *Gli studi manzoniani dal 1935 al 1938*, in «Annali Manzoniani», I, 1939, 1, pp. 282-302.

F. GHISALBERTI, *Critica manzoniana d'un decennio (1939-1948)*, in «Annali Manzoniani», V, 1949, pp. 51-396.

S. BRUSAMOLINO ISELLA e S. USUELLI CASTELLANI (a cura di), *Bibliografia manzoniana 1949-1973*, Il Polifilo, Milano 1974.

M.L. LOMBARDI, *Saggio di bibliografia manzoniana (1973-1978)*, in «Aevum», LIV, 1980, 3, pp. 403-448; e M.G. DE ROBERTIS e M.L. LOMBARDI, *Saggio di bibliografia manzoniana. II (1978-1983)*, con integrazioni alla precedente rassegna, ivi, LVIII, 1984, 3, pp. 551-96.

Articoli e contributi manzoniani negli anni Cinquanta

- M. ABBATE, *Croce e Manzoni*, in «Il Ponte», IX, 1953, n. 2, pp. 175-182.
- A. BANTI, *L'occhio del Manzoni*, in «Paragone», XXIV, 1953, n. 286, pp. 120-125.
- A. BANTI, *Ermengarda e Gertrude*, in «Paragone», V, 1954, n. 52, pp. 23-30.
- A. BANTI, *Manzoni e noi*, in «Paragone», n. 78, 1956 poi in id., *Opinioni*, Il Saggiatore, Milano 1961.
- G. BELLONCI, *Manzoni uno due e tre*, «Il Messaggero», 30 maggio 1955.
- G. BELLOTTI, *Attualità dell'umanesimo politico del Manzoni*, Atti del terzo congresso nazionale di studi manzoniani, Casa del Manzoni, Milano 1959.
- A. BOCELLI, *Aspetti del romanzo italiano dell'800. Dal Manzoni a Verga*, ERI, Torino 1956.
- M. BONFANTINI, *Manzoni e il «realismo»*, La Goliardica, Milano 1958.
- E. BONORA, *Appunti sul realismo dei «Promessi sposi»*, Gheroni, Torino 1961.
- A. BORGESE, *Perché I Promessi sposi non sono popolari nel mondo*, «Corriere della Sera», 23 novembre 1953, ora in id., *Da Dante a Thomas Mann*, Mondadori, Milano 1958.
- F. CARLESI, *I Promessi sposi, Gramsci e la "medesimezza umana"*, in «La Nuova Antologia», 1958, n. 1859, pp. 75-81.
- B. CROCE, *Tornando sul Manzoni*, in «Lo Spettatore Italiano», marzo 1952, pp. 110-111 ora in id., *Alessandro Manzoni. Saggi e discussioni*, Laterza, Bari 1952.
- F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di Carlo Muscetta e Dario Puccini, Giulio Einaudi Editore, Torino 1955.

- V.G. GALATI, *Grandezza del Manzoni*, Cultura e Azione, Roma 1956.
- L. GESSI, *Pensandoci su. Guida all'analisi morale ed estetica dei Promessi sposi*, Signorelli, Roma 1950.
- L. GESSI, *Arte e morale nei Promessi sposi*, Signorelli, Roma 1951.
- L. GESSI, *Don Abbondio prima e dopo*, «L'Osservatore Romano», 8-9 agosto 1955.
- A. GRAMSCI, *Manzoni e gli "umili"* in id., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950.
- M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», I, 1950, 9, pp. 7-20.
- M.F.M. MEIKLEJOHN, *Sir Walter Scott and Alessandro Manzoni*, in «Italian Studies», XII, 1957, 1, pp. 91-98.
- A. MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, Principato, Milano 1955.
- C. MUSCARÀ, *Il dolore nei Promessi sposi*, Bardi, Roma 1950.
- F. NICOLINI, *Arte e storia nei «Promessi sposi»*, Hoepli, Milano 1939 [1958].
- F. NICOLINI, *Manzoniana. Nuove note in margine ai Promessi sposi*, L'arte Tipografica, Napoli 1955.
- A. PASSERIN D'ENTRÈVES, *Manzoni indagatore e storico della libertà*, in «Studium», XXXVIII, 1952, 7-8, pp. 416-421.
- F. PIEMONTESE, *Studi sul Manzoni e altri saggi*, Marzorati, Milano 1952.
- A. ROMANÒ, *Manzoni*, in «Officina», I, 1955, n. 3, pp. 87-91.
- A. ROMANÒ, *Manzoni: testi e studi*, in «Letteratura», III, 1955, n. 13-14, pp. 140-149.
- A. ROMANÒ, *Manzoni visto da Gramsci*, in «L'osservatore politico letterario», II, 1956, n. 10, pp. 67-78.

- L. RUSSO, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Laterza, Bari 1952.
- E. SANTINI, *Storia della critica manzoniana*, Lucentia, Lucca 1951.
- C.C. SECCHI, *Attualità del Manzoni*, in «Orizzonti Italiani», II, 1955, n. 6, pp. 23-26.
- C. SPELLANZON, *Alessandro Manzoni scrittore politico*, «Il Mattino d'Italia», 16 maggio 1951.
- G. TITTA ROSA, *Due punti per Manzoni*, in «Letterature Moderne», IV, 1953, n. 1, pp. 85-88.
- G. TITTA ROSA, *Aria di casa Manzoni*, Ceschina, Milano 1955.
- G. TITTAROSA, *Il nostro Manzoni*, Ceschina, Milano 1959.
- F. ULIVI, *Il Manzoni lirico e la poetica del rinnovamento*, Gismondi, Roma 1951.
- V. VETTORI, *Grandezza e attualità del Manzoni*, Città di vita, Firenze 1955.
- G. VIGORELLI, *Il Manzoni e il silenzio dell'amore*, in «Paragone Letteratura», n. 52, aprile 1954.
- H. VON HOFMANSTHALL, *I Promessi sposi del Manzoni*, in «Paragone», n. 40, aprile 1953.

Contributi sulla storia delle trasposizioni cinematografiche tratte dai *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni

G. BETTETINI, A. GRASSO, L. TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei Promessi sposi*, Nuova Eri, Torino 1990.

D. CAMPIONE, *Quel ciak sul lago di Como*, I libri del Corriere di Como, Como 2002.

G. MANETTI (a cura di), *Leggere i Promessi sposi*, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani, Milano 1988.

V. MARTINELLI e M. TORTORA, *I Promessi sposi nel cinema*, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio 2004.

T. RIMINI, *Le trasposizioni cinematografiche dei Promessi sposi*, in «Otto/Novecento», a. 2007, n. 3, pp. 199-211.

Contributi sulle traduzioni dei *Promessi sposi*

G. GIUIJUSA, *Bibliografia critica delle edizioni in lingua italiana nazionali e straniere de «I Promessi sposi»*, Edizioni cultura Azienda e soggiorno turismo, Lecco 1973.

S. CAVAGNOLI-WOELK, *Contributi per la ricezione tedesca dei «Promessi Sposi» di Manzoni con particolare riguardo alle traduzioni*, Roderer Verlag, Regensburg 1994.

Altri contributi citati

Aa.Vv., *Gli scrittori e il Manzoni*, in «Italianistica», II, 1973, n. 1, pp. 205-218.

Aa.Vv., *Gli scrittori e il Manzoni*, in «Italianistica», II, 1973, n. 3, pp. 569-589.

M. ALICATA, *Metello o del coraggio*, in «Rinascita», febbraio 1955.

M. ALICATA, *Lettere e taccuini di Regina Coeli*, Einaudi, Torino 1977.

C. BO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1951.

C. BO, *Non è un romanzo socialista né un romanzo*, «Europeo», 13 febbraio 1955.

I. CALVINO, «*I Promessi sposi*»: *il romanzo dei rapporti di forza*, in *Saggi 1948-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, I, pp. 358-341.

C. CASES, *Opinioni sul «Metello» e il neorealismo*, in «Società», dicembre 1955 poi in id., *Patrie lettere*, Liviana, Padova 1974, pp. 31-51 [nuova edizione Einaudi, Torino 1985].

L. DE LIBERO, *Amore e morte in Ciociaria*, Garzanti, Milano 1951.

L. DE LIBERO, *Alessandro Manzoni scrittore mancato*, «Milano Sera», 6 febbraio 1950.

L. DE LIBERO, *Il “sì” degli sposi è scritto sulla mano*, «Milano Sera», 4 luglio 1951, poi in «Il nuovo corriere», 6 luglio 1951 e in «Paese Sera», 7 luglio 1951, con il titolo *I miei giovani sposi*.

L. DE LIBERO, *Lanzichenecchi*, «Il Giornale d'Italia», 28 gennaio 1949; poi in «Giornale di Sicilia», 2 aprile 1952 e in «Patria indipendente», 15 marzo 1953.

L. DE LIBERO, *Borrador*, Eri, Torino 1992.

E. FLAIANO, *Diario notturno*, Adelphi, Milano 1994 [2001].

F. FORTINI, *Il «Metello» di Pratolini*, in «Comunità», aprile 1955 poi in id., *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, pp. 217-228 [Garzanti, Milano 1987, pp. 233-245].

F. FORTINI, *Il Metellismo*, in «Ragionamenti», gennaio-febbraio 1956, poi in id., *Dieci inverni*, Feltrinelli, Milano 1957, pp. 98-103 [nuova edizione De Donato, Bari 1973].

F. FORTINI, *Dieci inverni 1947-1957*, Feltrinelli, Milano 1957.

G. GADDA, *Apologia manzoniana*, in id., *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, pp. 679-687.

O. LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Nistri-Lischi, Pisa 1957.

G. LUCKÀCS, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950.

G. LUCKÀCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953.

F. P. MEMMO, *Le polemiche degli anni Cinquanta: «Metello», «Il Gattopardo»*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, Lucarini, Roma 1982, vol. III, pp. 213-226.

A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi»*. (*Da un manoscritto inedito*), in «Pegaso», II, 1930, 1 e 3, pp. 1-14 e 309-327.

G. MUGHINI, *Realismi (1939-1960). Vent'anni di cultura italiana fra la guerra e la ricostruzione. La biblioteca di Libero De Libero*, L'Arengario, Gussago 1996.

C. MUSCETTA, *Metello e la crisi del neorealismo in Realismo e contorealismo. Saggi e polemiche*, Del Duca, Milano 1958, pp. 63-113 e poi in *Realismo neorealismo contorealismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 107-160.

C. MUSCETTA, *Realismo e contorealismo*, Cino del Duca Editore, Milano 1958.

C. MUSCETTA, *Don Chisciotte in Sicilia*, Edizioni del Prisma, Catania 1987.

S. NIGRO, *La tabacchiera di Don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1996 [2002].

L. PICCIONI, *Un romanzo di Pratolini*, «Il Popolo», 13 febbraio 1955.

V. PRATOLINI, *Metello. Una storia italiana*, Vallecchi, Firenze 1955.

C. SALINARI, *Metello in Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 107-127.

M. SOLDATI, *Le due città*, Garzanti, Milano 1964.

M. SOLDATI, *Un prato di papaveri. Diario 1947-1964*, Mondadori, Milano 1973.

G. TROMBATORE, *Una storia italiana*, «L'Unità», 20 febbraio 1955.

G. VIGORELLI, *È stato un salto in avanti il salto indietro di Pratolini*, in «La Fiera Letteraria», 6 febbraio 1955.

GIORGIO BASSANI

Contributi manzoniani

G. BASSANI, *Manzoni e Porta*, «Il Mondo», n. 13, 6 ottobre 1945, poi in «Paragone Letteratura», n. 78, 1956.

G. BASSANI, *I bastioni di Milano*, 1946 poi col titolo *Hemingway e Manzoni*, in «Paragone Letteratura», n. 78, 1956.

G. BASSANI, *Manzoni e il cinema*, in «Paragone Letteratura», n. 132, 1960, poi col titolo *Per una nuova edizione dei Promessi sposi* in id., *Le parole preparate*, Einaudi, Torino 1966 e in *Di là dal cuore*, a cura di Roberto Cotroneo, I Meridiani, Mondadori, Milano 2001.

G. BASSANI, *I Promessi sposi. Un esperimento*, a cura di S. Nigro, Sellerio, Palermo 2007.

Testi di Bassani citati

G. BASSANI [G. Marchi], *Una città di pianura*, Arte Grafica A. Lucini e C., Milano 1940.

G. BASSANI, *Giovanni Verga e il cinematografo*, in «Il Popolo - quotidiano dell'Alta Italia», 29 maggio 1947; poi in «Il Mondo europeo», a. III. n. 9, 1 luglio 1947, pp. 9-10 con il titolo *Verga e il cinematografo*.

G. BASSANI, *Storia d'amore*, in «Botteghe Oscure», a. I, pp. 93-129.

G. BASSANI, *La passeggiata prima di cena*, in «Botteghe Oscure», quaderno VII, 1951, pp. 15-52.

G. BASSANI, *Una lapide in via Mazzini*, in «Botteghe Oscure», quaderno X, 1952, pp. 444-479.

G. BASSANI, *La passeggiata prima di cena*, Sansoni, Firenze 1953.

G. BASSANI, *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, in «Paragone Letteratura», a. V, n. 52, aprile 1954, pp. 43-79.

G. BASSANI, *Una notte del '43*, in «Botteghe Oscure», quaderno XV, 1955, pp. 410-450.

- G. BASSANI, *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1956.
- G. BASSANI, *Le storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1960.
- G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962.
- G. BASSANI, *Le parole preparate*, Einaudi, Torino 1966.
- G. BASSANI, *Dentro le mura*, Mondadori, Milano 1973.
- G. BASSANI, *Epitaffio*, Mondadori, Milano 1974.
- G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, Mondadori, Milano 1974, poi in versione definitiva Mondadori, Milano 1980.
- G. BASSANI, *Di là dal cuore*, Mondadori, Milano 1984.
- G. BASSANI, *Il romanzo di Ferrara*, 2 volumi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1991.
- G. BASSANI, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Meridiani, Mondadori, Milano 1998.

Altri contributi

- Aa.Vv., *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani*, a cura di A. Sempoux, 19-21 marzo 1983, Presses de l'Université Catholique de Louvain, Louvain 1983.
- Aa.Vv., *Giorgio Bassani. Lo scrittore e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.
- Aa.Vv., *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, Atti del Convegno a cura di A. Chiappini e G. Venturi, Corbo, Ferrara 1995.
- I. BALDELLI, *La riscrittura "totale" di un'opera: da «Le storie ferraresi» a «Dentro le mura» di Bassani*, in «Lettere Italiane», n. 2, aprile-giugno 1974, pp. 180-197.
- I. BALDELLI, *Verso una lingua comune: Bassani e Cassola*, in «Letteratura», a. VIII, n. 58, novembre-dicembre 1962, pp. 53-72, poi in I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi,*

- Cecchi, Bassani, Cassola, Testori), Le Monnier, Firenze 1965, pp. 46-75.
- G. BARBERI-SQUAROTTI, *Cinque storie ferraresi*, in «Il Verri», autunno 1956, pp. 103-107.
- R. BERTACCHINI, *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Cappelli, Bologna 1960.
- R. BERTACCHINI, *Giorgio Bassani*, in Aa.Vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1969, pp. 797-814.
- L. CATANIA, *La protesta di Bassani. Bloc-notes per «Le storie ferraresi»*, in «Otto/Novecento», a. XV, n. 6, novembre-dicembre 1991, pp. 97.123.
- E. CECCHI, *La passeggiata prima di cena*, «Corriere della Sera», 17 settembre 1954.
- E. CECCHI, *Il premio internazionale Veillon 1956 a Giorgio Bassani*, in «La Rassegna», gennaio-marzo 1956, pp.1-2.
- S. CRO, *Intervista con Giorgio Bassani e Tempo e parola nelle «Storie ferraresi»*, in «Canadian Journal of Italian Studies», vol. 1, 1977, pp. 37-45 e 46-73.
- A. DEBENEDETTI, *I Promessi sposi secondo Bassani*, «Corriere della Sera», 3 febbraio 2002.
- O. DEL BUONO, *Pazienza di Bassani*, in «Cinema Nuovo», 15-30 giugno 1958.
- P. DE TOMMASO, *Cinque storie ferraresi*, in «Il Ponte», a. XII, n. 10, ottobre 1956, pp. 1816-1819.
- A. DOLFI, *Le forme del sentimento: prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Liviana, Padova 1981.
- E. FALQUI, *Narratori per forza, recensione a Cinque storie ferraresi*, in «Il Tempo», 14 agosto 1956, poi in E. Falqui, *Novecento letterario*, serie VI, Vallecchi, Firenze 1961, pp. 374-380.
- M. FORTI, *Giorgio Bassani*, in «Letteratura», settembre-dicembre 1953, pp. 176-179.

I.M. GAETA, *Giorgio Bassani. Uno scrittore da ritrovare*, Fahrenheit 451, Roma 2004.

A. GAGLIARDI (a cura di), *Giorgio Bassani. Lo scrittore i suoi testi*, NIS., Roma 1988.

N. GALLO, *L'ultima narrativa*, in «Società», n. 3, 1953, pp. 399-410, poi in *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, Il polifilo, Milano 1975, pp. 61-73.

C. GARBOLI, *Allegato*, in «Officina», a. I, n. 4, dicembre 1955, pp. 146-147.

M. GRILLANDI, *Invito alla lettura di Giorgio Bassani*, Mursia, Milano 1973.

H. HALLER, *Da «Le storie ferraresi» al «Romanzo di Ferrara»: varianti nell'opera di Bassani*, in «Canadian Journal of Italian Studies», vol. 1, 1977, pp. 74-96.

A. LIMENTANI, *La narrativa di Giorgio Bassani*, in «Studi novecenteschi», gennaio-giugno 1981, pp. 50-51.

E. MONTALE, *Lecture [Gli ultimi anni di Clelia Trotti di Giorgio Bassani]*, «Corriere della Sera», 12 aprile 1955, poi in Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milano 1996.

E. MONTALE, *Racconti in costume*, «Corriere della Sera», 18 giugno 1956.

A. NEIGER, *Bassani e il mondo ebraico*, Loffredo, Napoli 1983.

G. ODDO DE STEFANIS, *Evoluzione e involuzione nella parabola narrativa di Bassani*, in «Canadian Journal of Italian Studies», vol. 1, 1977, pp. 7-22.

G. PAMPALONI, *Giorgio Bassani*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, vol IX, Garzanti, Milano 1969, pp. 747-752.

P.P. PASOLINI, *Giorgio Bassani*, in «Paragone-Letteratura», a. III, n. 30, giugno 1952, pp. 76-78, poi in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1940, pp. 344-345.

P.P. PASOLINI, *Bassani*, in «Paragone-Letteratura», a. IV, n. 44, agosto 1953, pp. 83-87.

P.P. PASOLINI, *La storia di Bassani scrittore cominciò con un dubbio: F. o Ferrara?*, in «Tempo», 8 febbraio 1974, p. 71 poi in *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino 1979, pp. 262-266.

P. PREBYS, *Giorgio Bassani. Bibliografia sulle opere e sulla vita*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2002.

D. RADCLIGG-UMSTEAD, *Exile in the narrative writings of Giorgio Bassani*, in «Italian Culture», a. V, 1984, pp. 113-139.

M. RINALDI (a cura di), *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Guerini, Milano 2004.

G. ROSSI, *Risveglio in provincia*, in «Il Caffè politico e letterario», a. III, n. 4, aprile 1955.

S. SAVINO e A. LUCCHI, *Bassani, Pasolini, Trenker. Una singolare collaborazione*, Quaderni del Liceo Classico "L. Ariosto", Ferrara 2010.

M. SHAPIRO, *The «Storie ferraresi» of Giorgio Bassani*, in «Italica», a. XLIX, n. 1, primavera 1972, pp. 80-48.

M. SHAPIRO, *Bassani's ironic mode*, in «Canadian Journal of Italian Studies», vol. 1, n. 2, inverno 1978, pp. 146-152.

O. SOBRESO, *Bassani*, «Il Caffé politico e letterario», a. III, n. 5, maggio 1955, p. 37.

F. SQUARCIA, *Bassani*, in «Paragone-Letteratura», a. IX, n. 104, agosto 1958, pp. 58-61.

G. TROMBATORE, *Materia e stile*, «L'Unità», 10 maggio 1955, poi in id., *Scrittori del nostro tempo*, Manfredi, Palermo 1959, pp. 107-111.

G. VARANINI, *Bassani*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

C. VARESE, *Scrittori d'oggi. Giorgio Bassani: La passeggiata prima di cena*, in «La Nuova Antologia», vol. 460, febbraio 1954, p. 266.

C. VARESE, *Scrittori d'oggi. Giorgio Bassani: Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, in «La Nuova Antologia», vol. 465, ottobre 1955, p. 257.

C. VARESE, *Scrittori d'oggi. Giorgio Bassani: Cinque storie ferraresi*, in «La Nuova Antologia», vol. 469, gennaio 1957, pp. 121-123.

G. VIGORELLI, *Romanzo e verità nell'ultimo Bassani*, in «La Fiera Letteraria», 3 aprile 1955, pp. 1-2.

F. VILLA, “*Il cinema è quasi sempre una cosa che serve*”. *La materia del cinema nell'opera di Giorgio Bassani*, in Giulia Carluccio-Federica Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006, pp. 13-35.

F. VILLA, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Edizioni Kaplan, Torino 2010.

Bassani: interventi sul cinema

M. ANTONIONI, G. BASSANI e S. CECCHI D'AMICO, *Uno dei nostri figli*, in «Cinema», v. VII, n. 138, 25 luglio 1954.

G. MICHELE e S. MARTINI, *Che cosa pensano della critica*, in «Cinema Nuovo», IV, n. 65, 25 agosto 1955. [Domande a Giorgio Bassani sul ruolo della critica nel cinema italiano degli anni '50].

G. BASSANI, *La stampa e la crisi*, in «Cinema NUovo», v. V, n. 88, 25 agosto 1956, pp. 89-90.

G. BASSANI, *Incontro tra scrittori e cinema*, in «Cinema Nuovo», v. VI, n. 120-121, 15 dicembre 1957, p. 324.

G. BASSANI, *I migliori, il linguaggio e le opere a basso costo*, in «Cinema Nuovo», v. XIII, n. 168, marzo-aprile 1964, pp. 91-93.

G. BASSANI, *Michelangelo Antonioni e il diritto alla solitudine*, in «Cinema Nuovo», v. XVI, n. 186, marzo-aprile 1967, pp. 88-92.

GUGLIELMO ALBERTI

Su Manzoni

G. ALBERTI, *Italian realism and Manzoni*, a talk for the BBC, 1 ottobre 1951.

G. ALBERTI, *Quattro italiani in Inghilterra*, «Il Mondo», 8 settembre 1953.

G. ALBERTI, *Fatti personali*, Sansoni, Firenze 1958.

[contiene «*I promessi sposi*» in *Inghilterra*, ottobre 1951, pp. 389-395; *Anniversario manzoniano*, conversazione tenuta alla Rai il 13 giugno 1952, pp. 397-406; *Graham Greene e il Manzoni*, giugno 1953, pp. 407-415; *Andare verso il popolo*, giugno 1952, pp. 417-422]

G. ALBERTI, *Alessandro Manzoni. Introduzione allo studio della sua vita e delle sue opere*, Garzanti, Milano 1964. Ripubblicato con tagli in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VII, L'Ottocento, Garzanti, Milano 1969, pp. 619-732.

Altri contributi

P. BENEDETTO (a cura di), *Omaggio a Guglielmo Alberti*, Tip. Unione Biellese, Biella 1970.

E. ALESSANDRO PERONA e A. ALBERTI LA MARMORA (a cura di), *Un umanista del '900. Scritti su e di Guglielmo Alberti*, Mazzotta, Milano 2005.

RICCARDO BACCHELLI

Su Manzoni

R. BACCHELLI, *Giovita Scalvini. Un caso letterario*, in «La Ronda», I, n.3, giugno 1919, pp. 61-65. Ripubblicato con qualche modificazione in *Saggi critici*, Mondadori, Milano 1962.

R. BACCHELLI, *Varia letteratura. Un libro sul Manzoni*, in «L'Ambrosiano», 23 giugno 1931. Recensione al volume di A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica di A. Manzoni*, ripubblicata in *Confessioni letterarie*, «La Cultura», Milano 1932 e in edizione definitiva in *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Mondadori, Milano 1960 e poi in *Manzoni. Commenti letterari*, Mondadori, Milano 1964.

A. MANZONI, *I Promessi sposi. Storia della colonna infame*, a cura di Riccardo Bacchelli e Gino Scarpa, Officina Tipografica Gregoriana, Milano 1934.

R. BACCHELLI, «L'Adda ha buona voce», «Corriere della Sera», 29 giugno 1934. Ripubblicato con modifiche in *Italia per terra e per mare*, Rizzoli, Milano 1952; e poi, nell'originale, in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

R. BACCHELLI, «Chi era costui», «Corriere della Sera», 19 gennaio 1940, poi in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

R. BACCHELLI, A Fausto Nicolini, *sul Manzoni storiografo*, «Il Giornale» di Napoli, 23 giugno 1949, poi, con il titolo *Sul Manzoni storiografo* in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

A. MANZONI, *Opere*, a cura di Riccardo Bacchelli, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1953. L'introduzione di Bacchelli è stata ripubblicata in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

Recensione di F. Fiorti, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXII, 1955, 398, pp. 267-287.

R. BACCHELLI, *La biblioteca del Manzoni in Biblioteche di scrittori*, La Scuola, Brescia 1955, pp. 89-106. Lettura tenuta alla Radio della

Svizzera italiana sul tema «La Biblioteca dei Classici»; ripubblicata in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

R. BACCHELLI, *Natale con Alessandro Manzoni*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 1956. Ripubblicato, con modifiche e aggiunte, in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

R. BACCHELLI, *L'illuminismo in Leopardi e Manzoni* in Mario Fubini (a cura di), *La cultura illuministica in Italia*, Eri, Torino 1957, pp. 278-288. Ripubblicato in *Leopardi e Manzoni cit. e Manzoni. Commenti letterari cit.*

R. BACCHELLI, *Leopardi e Manzoni. Commenti letterari*, Mondadori, Milano 1960. Il volume contiene anche i saggi: *L'Innominato* e due saggi, riveduti dal testo *Passeggiate orobiche*, Società anonima Orobia, Milano 1956: *Il traghetto di Renzo sull'Adda* e *La braveria di Ghiaradadda*.

R. BACCHELLI, *Manzoni. Commenti letterari*, Mondadori, Milano 1964.

Altri contributi

Aa.Vv., *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1966.

Aa.Vv., *Riccardo Bacchelli. Lo scrittore, lo studioso*, Atti del convegno di studi, Milano 8-10 ottobre 1987, Mucchi, Modena 1987.

Aa.Vv., *Riccardo Bacchelli e «Il mulino del Po». La parola e l'immagine*, Atti del convegno di studi, Ro 17-18 maggio 1986, Liberty House, Ferrara 1987.

C. MASOTTI, M. SACCENTI, M. VITALE (a cura di), *Uno scrittore nel tempo. Bibliografia di Riccardo Bacchelli*, Le Lettere, Firenze 2001.

S. MORETTI, *Mulini del Po. Bacchelli, il cinema, la televisione*, Ets, Pisa 2011.

S. NIGRO, *Nota. Un inedito di Riccardo Bacchelli nell'affaire Manzoni del 1955*, in «La Modernità Letteraria», n. 2, 2009, pp. 133-135.

M. SACCENTI, *Riccardo Bacchelli*, Mursia, Firenze 1973.

M. SACCENTI, *Bacchelli. Memoria e invenzione*, Le Lettere, Firenze 2000.

ANTONIO BALDINI

Su Manzoni

A. BALDINI, *Cattedra d'occasione*, La Nuova Italia, Firenze 1941, pp. 127-133.

A. BALDINI, Promessi sposi alti 50 centimetri, in «Scena Illustrata», agosto 1941.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1941 ora in id., *Tastiera 1940-1947*, a cura di Nello Vian, Fratelli Palombi editori, Roma 1977, pp. 14-19.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1942 ora in id., *Tastiera 1940-1947* cit., pp. 30-34.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1943 ora in id., *Tastiera 1940-1947* cit., pp. 102-106.

A. BALDINI, *Due radio nei Promessi sposi*, in «Radiocorriere», 17-24 novembre 1945.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1946 ora in id., *Tastiera 1940-1947* cit., pp. 132-134.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 6 settembre 1947 ora in id., *Tastiera 1940-1947* cit., pp. 166-169.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1948 ora in id., *Tastiera 1948-1951*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1979, pp. 7-9.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1948 ora in id., *Tastiera 1948-1951* cit., pp. 14-16,

A. BALDINI (a cura di), *La monaca di Monza*, Universale Economica, Milano 1950.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1950 ora in id., *Tastiera 1948-1951* cit., pp. 113-116.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 17 aprile 1951 ora in id., *Tastiera 1948-1951* cit., pp. 194-198.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 24 maggio 1951 ora in id., *Tastiera 1948-1951 cit.*, pp. 203-206.

A. BALDINI, *Tastiera*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1953.

A. BALDINI, *Mangiapreti di scarso appetito*, «Corriere della Sera», 10 aprile 1954.

A. BALDINI, *Quel caro magon di Lucia. Microscopie manzoniane*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1956.

[comprende: *Finale dei «Promessi sposi»*, 1923; *Il giuoco dei «se»*, 1929; *Onda lunga e onda corta*, 24 novembre 1941; *Povero Manzanarre*, 12 luglio 1943; *Quasi versi di libretto d'opera*, 5 agosto 1945; «*Bello, ma minuto...*», 9 febbraio 1946; *Neanche mezzo bacio*, 27 giugno 1946; *La storia della donna (?) infame*, 14 dicembre 1946; *Fermo geloso e Lucia monaca*, 24 luglio 1947; *Scala mobile degli aggettivi*, 1 giugno 1948; *21 coraggio 21*, 17 dicembre 1948; *Un Manzoni da non credersi...*, 4 gennaio 1949; *L'ombrellone del Manzoni*, 16 gennaio 1950; *Monza e fuori Monza*, 12 febbraio 1950; *Il buon curato di chiuso*, 29 aprile 1950; *Desiderabilità di Lucia?*, 17 giugno 1950; *Topografia opinabile*, 11 luglio 1950; «*Graspollature» manzoniane*, 17 aprile 1951; *La «Monaca» di Giovanni Rosini*, 24 maggio 1951; *Fermo arrampicato sull'albero*, 6 gennaio 1953; «*Così bello quand'è bello*», 5 febbraio 1953; *La camera da letto di Lucia*, 24 gennaio 1954; *Un terzo mestiere di Renzo*, 24 gennaio 1954; *Giovanni Fattori alle prese coi «Promessi sposi»*, 24 aprile 1954 e 14 maggio 1954; *Altre «graspollature»*, 25 ottobre 1955; *Appena uscito il romanzo...*, 4 agosto 1956; *Testi in appendice non datati ad eccezione di Troppi lettori* (divagazione radiofonica del 21 giugno 1952)].

Recensioni di G. Titta Rosa, «Corriere Lombardo», 22-23 gennaio 1957; R. Bertacchini, in «*Studium*», LIV, 1958, 4, pp. 277-286.

Altri testi

A. BALDINI e C. FAZIO (a cura di), *Buoni incontri. Antologia italiana e pagine di scrittori stranieri ad uso dei ginnasi e dei licei scientifici*, Edizioni Scolastiche A. Mondadori, Verona 1953.

A. BALDINI, *Italia sottovoce. Racconti, figure, paesaggi, scelti e annotati da Calogero Fazio*, Sansoni, Firenze 1956.

A. BALDINI e R. DEL COLLE (a cura di), *Di lido in lido. Antologia italiana per la scuola media*, Paravia, Torino 1956.

A. BALDINI, *Tastiera*, Fratelli Palombi, Roma 1977-1980.

A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di Maria Clotilde Angelini e Marta Bruscia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003.

EMILIO CECCHI

Su Manzoni

E. CECCHI, *In biblioteca*, «Tribuna», 13 aprile 1913 e poi 29 maggio 1913. Recensione di A. Momigliano, *L'Innominato*, Formiggini, Genova 1913.

E. CECCHI [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, «Tribuna», 6 gennaio 1922. Recensione di G. Papini, *Manzoni*, Treves, Milano 1921; G. Gentile, *Manzoni, studi e lezioni di Francesco De Sanctis*, Laterza, Bari, 1922; N. Busetto, *La genesi e la formazione dei Promessi sposi*, Zanichelli, Bologna 1921.

E. CECCHI [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, «Tribuna», 17 novembre 1922. Recensione di un articolo di A. Soffici su le *Memorie manzoniane* di C. Fabris, nell'edizione di Lugo, 1918.

E. CECCHI [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, «Tribuna», 8 dicembre 1922. Recensione di *Memorie manzoniane* di C. Fabris, Lugo 1918.

E. CECCHI [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, «Tribuna», 2 febbraio 1923. Considerazioni sulle varianti scoperte dai lettori in Manzoni e altri autori.

E. CECCHI [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, «Tribuna», 25 maggio 1923, poi con il titolo *Il centenario dei Promessi sposi* in id., *L'osteria del cattivo tempo*, Edizioni Corbaccio, Milano 1927, pp. 63-67. Ora completo in id., *I tarli*, a cura di Silvia Betocchi, Fazi Editore, Roma 1999, pp. 115-119.

E. CECCHI [Il tarlo], *Libri nuovi e usati*, in «Tribuna», 14 settembre 1923. Traduzione di estratti da un articolo di E. A. Poe sui *Promessi sposi*, apparso sul «Southern Literary Messenger» nel maggio 1835. Ristampato in *Scrittori inglesi e americani*, Mondadori, Milano 1954 con il titolo *Poe e Manzoni*.

E. CECCHI, *Calosso a casa Manzoni*, in «L'Europeo», 4 aprile 1948, Recensione di U. Calosso, *Colloqui col Manzoni*, Laterza, Bari 1948.

E. CECCHI, *Colquhoun scopre Manzoni agli inglesi*, in «L'Europeo», 21 ottobre 1951, ristampato fuso con l'articolo *Dagli "Sposi promessi" ai "Promessi sposi"*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1954 e con il

titolo *Le redazioni dei Promessi sposi* in id., *Ritratti e profili*, Garzanti, Milano 1957.

E. CECCHI, *Dagli «Sposi promessi» ai «Promessi sposi»*, «Corriere della Sera», 16 aprile 1955.

E. CECCHI, *Nuovi studi sul Manzoni*, «Corriere della Sera», 31 gennaio 1959. Recensione di F. Nicolini, *Arte e storia nei Promessi sposi*, Longanesi, Milano 1958 e R. Amerio, *Alessandro Manzoni filosofo e teologo*, Ed. di Filosofia, Torino 1958.

E. CECCHI, *Il Cardinale Federigo e la Signora di Monza*, «Corriere della Sera», 20 luglio 1961.

E. CECCHI, *Il processo alla Signora di Monza*, «Corriere della Sera», 9 luglio 1961.

Altri contributi

E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di Niccolò Gallo e Pietro Citati, Mondadori, Milano 1976.

E. CECCHI, *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1958.

F. BOLZONI (a cura di), *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Centro Sperimentale per la Cinematografia, Cineteca Nazionale, Roma 1995.

M. GHILARDI (a cura di), *Cecchi al cinema*, Firenze, Palazzo Strozzi, 15 dicembre 1984-5 gennaio 1985, s.n., s.l. 1984.

G. SCUDDER (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970.

ARCHIBALD COLQUHOUN

Su Manzoni

A. MANZONI, *The betrothed*, tradotto da Archibald Colquhoun, Dent, Londra 1951.

Rassegna stampa

?, «Corriere Lombardo», 1 maggio 1951;

?, «Gazzettino Sera», 21 agosto 1951.

F. PASTONCHI, *Tolstoj e Manzoni*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1951.

M. PRAZ, «Idea», 8 novembre 1951.

N. RUFFINI, «Il Mondo», 24 novembre 1951.

?, «Osservatore Romano», 27 novembre 1951.

Rai Terzo Programma, *I Promessi sposi in Inghilterra* - conversazione di Umberto Calosso, s.d.

D. BARTOLI, *Finalmente un grande successo per «I Promessi sposi» all'estero*, in «Corriere della Sera», 3 gennaio 1953.

Per una bibliografia completa delle recensioni nel mondo anglosassone si veda: Paolo Milano, «New York Times», 28 ottobre 1951; «New York Herald Tribune», 28 ottobre 1951; «Time», 1 gennaio 1952; Anthony West, «New Yorker», 16 dicembre 1951; «Time Literary Supplement», 3 agosto 1951; Rosaleen Whateley, «Liverpool Daily Post», 17 luglio 1951; C.V. Wedgewood, «Time and Tide», 21 luglio 1951; Freya Stark, «The Observer», 29 luglio 1951; Paul Bloomfield, «Manchester Guardian», 27 luglio 1951; «Northern Echo», 24 agosto 1951; «The Bookman», luglio-agosto 1951; «The Adelphi», febbraio 1951; Neville Braytrooke, «Yorkshire Observer», 18 luglio 1951; John Russel, «The Listener», 26 luglio 1951; «The Scotsman», 30 agosto 1951; John Betjeman, «The daily telegraph», 3 agosto 1951; «Durban Sunday Tribune», 26 agosto 1951; «Books of today», settembre 1951; Juhain Harold, «Catholic Herald», 1 giugno 1951; Kathleen Freeman, «Western Mail», 25 luglio 1951; «The Isis», 31 ottobre 1951; Sarah Campion, «Johno London's Weekly», 20 luglio 1951; Pamela Hansford Johnson, «Johno London's Weekly», 22 febbraio 1952; T.A. Jackson, «Daily worker», 6 settembre 1951; V.S. Pritchett, «The News Statement & nation», 25 agosto 1951; Gordon Albion, in «Tablet», 22 settembre 1951; «The Irish Press», 24 luglio 1951; «The Irish Independent», 1 settembre 1951; «Universe», 14 settembre 1951; «Illustrated London News», 13 ottobre 1951;

Walter Allen, *What shall I read?*, conferenza radio, BBC national programme, 30 luglio 1951; V.S. Pritchett, *The fair maid of Lecco*, conferenza radio, BBC terzo programma, 21 settembre 1951 ore 19.35. Si veda anche: Archibald Colquhoun, *Introduction to Alessandro Manzoni*, «The Twentieth century», luglio 1951.

A. COLQUHOUN, *Manzoni and his times*, J.M. Dent & Sons, Londra 1954.

Rassegna stampa

G. BEZZOLA, *Recensione*, in «Paideia», XI, 1956, n. 1, pp. 49-53.

J. DE SIMONE, *Recensione*, in «Italica», XXXIII, 1956, n. 1, pp. 88-96.

F. FORTI, *Recensione*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1956, n. 401, pp. 129-135.

Altri contributi

A. COLQUHOUN e N. ROGERS, *Italian regional tales of the 19th century*, Oxford Library of Italian Classics, London 1961.

A. COLQUHOUN, *Estate a Palermo con «Il Gattopardo»*, «L'Ora», 22 settembre 1962.

R. COMANDINI, *Ricordo di Archibald Colquhoun il traduttore di Manzoni in inglese*, in «Resistenza», n. 7, luglio 1965.

M.C. FAZI, *Il primo capitolo dei Promessi Sposi nelle traduzioni inglesi di A. Colquhoun e B. Pennman*, Guerra, Perugia 1990.

ALBERTO MORAVIA

Su Manzoni

A. MORAVIA, *Quaderno verde*, «Corriere della Sera», 30 novembre 1952.

C. ANGELINI, *Moravia e il Manzoni*, «Il Quotidiano di Roma», 13 marzo 1953 ora in id., *Capitoli sul Manzoni*, Mondadori, Milano 1969, pp. 309-312.

A. MORAVIA, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, introduzione a A. MANZONI, *I Promessi sposi*, Einaudi, Torino 1960, poi in A. MORAVIA, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964.

Recensione di E. SANGUINETI, in «Lettere Italiane», XXII, 1961, 2, pp. 217-226.

C.E. GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, «Il Giorno», 26 luglio 1960.

C. BO, *Il manoscritto ritrovato e la polemica di Moravia*, in «L'Europeo», 8 maggio 1960, p. 37.

Aa.Vv., *Scrittori della realtà dall'ottavo al 19esimo secolo*, introduzione di Alberto MORAVIA; commenti ai testi di Pier Paolo PASOLINI; commenti alle illustrazioni di Attilio BERTOLUCCI, Garzanti, Milano 1961.

Altri contributi

A. MORAVIA, *Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Bompiani, Milano 1975.

A. APRÀ e S. PARIGI (a cura di), *Moravia al/nel cinema*, Fondo Alberto Moravia, Roma 1993.

A. MORAVIA, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani Overlook, Milano 2010.

MARINO PARENTI

Su Manzoni

M. PARENTI, *Bibliografia manzoniana*, Sansoni, Firenze 1936.

M. PARENTI, *Cent'anni or sono. Una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, s.n., Milano 1940.

M. PARENTI, *I Promessi sposi di Alessandro Manzoni*, Lux Film, Roma 1941.

M. PARENTI, *Personaggi manzoniani davanti all'obiettivo*, in «Primi Piani», n. 6, novembre 1941, pp. 34-38.

M. PARENTI, *Il romanzo manzoniano davanti all'obiettivo*, in «Primi Piani», n. 4, agosto 1941, pp. 62-66.

M. PARENTI, *Ritorno dei «Promessi sposi»*, in «Primi Piani», n. 1, gennaio 1942, pp. 24-27.

M. PARENTI, *Immagini della vita e dei tempi di Alessandro Manzoni*, Hoepli, Milano 1942 [Sansoni 1973, 1990].

M. PARENTI, *Bibliografia delle edizioni a stampa delle lettere di Alessandro Manzoni*, Casa del Manzoni, Milano 1944.

M. PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, Bergamo 1945.

M. PARENTI, *Manzoni e gli altri*, Cebese, Milano 1946.

M. PARENTI, *Indice della bibliografia delle edizioni a stampa delle lettere di Alessandro Manzoni*, Sansoni, Firenze 1948.

M. PARENTI, *La casa dei «soavissimi colloqui» dove Manzoni risciacquava i panni*, in «La Martinella di Milano», V, 1951, I, pp. 22-23.

M. PARENTI, *Un inedito manzoniano*, in «L'osservatore politico letterario», I, 1955, 4, pp. 61-63.

M. PARENTI, *L'Abba con Manzoni non ebbe fortuna*, in «La Fiera Letteraria», 23 novembre 1958.

M. PARENTI, *Libri e autografi*, Sansoni, Firenze 1952.

M. PARENTI, *Ottocento questo sconosciuto*, Sansoni, Firenze 1954.
[Comprende: *Manzoni e Merate*; *Manzoni e De Amicis*; *Manzoni e Baudry*; *Manzoni e Gioberti*; *Manzoni e Costanzo*; *Manzoni e il finale del «Fieramosca»*; *Manzoni imprenditore*; *Le edizioni popolari dei «Promessi sposi»*; *Manzoni e il '48*; *Manzoni e Firenze*; *Manzoni e le Accademie*; *Il parroco color di rosa*; *Cinema e romanzo storico*]

M. PARENTI, *Un buon affare del Manzoni*, Sansoni Antiquariato, Firenze 1954.

M. PARENTI, *Manzoni, Firenze e la risciacquatura*, Carpena, Sarzana 1955.

M. PARENTI, *Penna rossa inchiostro verde*, Sansoni, Firenze 1956.
[Comprende: *Curiosa storia di un ritratto del Manzoni*; *Un buon affare del Manzoni*; *La lavandaia numero uno*; *Manzoni fanciullo*; *Storia e fantasia nei personaggi dei Promessi sposi*; *La casa del Manzoni*; *Ma un uomo era in cammino...* recensione pubblicata nel «Corriere della Sera», 8 luglio 1942]

M. PARENTI, *Manzoni e Napoli*, Carpena, Sarzana 1958.

M. PARENTI, *Ancora Ottocento questo sconosciuto o quasi*, Sansoni, Firenze 1961.
[Comprende: *Firenze e la risciacquatura*, conferenza tenuta in Palazzo Strozzi il 22 marzo 1954; *Manzoni e Napoli*, conferenza tenuta al Circolo della Stampa di Napoli il 24 aprile 1957; *La prima impresa editoriale del Manzoni*; *Conti in tasca a Don Lisander*; *Una lettera rientrata*; *L'Abba con Manzoni non ebbe fortuna*; *L'esempio del Manzoni*; *Nemo mortalium omnibus horis sapit*]

M. PARENTI e G. TITTA ROSA [introduzione a], A. Manzoni, *I Promessi sposi*, Ceschina, Milano 1961.

M. PARENTI, *Trent'anni al microfono*, Ceschina, Milano 1963.

Altri contributi

Aa.Vv., *Scritti vari dedicati a Marino Parenti per il suo sessantesimo anniversario*, Sansoni antiquariato, Firenze 1960.

Aa.Vv., *Marino Parenti nel ricordo degli amici*, s.l., 1965 [Firenze, tipografia G. Civelli].

A. D'ORSI (a cura di), *Un uomo di lettere. Marino Parenti e il suo epistolario*, Provincia, Torino 2001.

G.S. MARTINI, *Bibliografia essenziale di Marino Parenti scrittore e bibliografo estroso e cordiale*, s.n. s.l. 1952.

Elementi cinematografici

AA.Vv., *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, Quaderno informativo n. 74bis, XIV Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro 1978.

Aa.Vv., *Visconti e il Gattopardo. La scena del Principe*, De Agostini-Rizzoli, Milano 2001.

Aa.Vv., *Storia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2001-2004.

M. ALICATA e G. DE SANTIS, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», n. 127, 10 ottobre 1941.

M. ALICATA e G. DE SANTIS, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941.

[G. ARISTARCO], *Editoriale*, in «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1953.

G. ARISTARCO, *I leoni fischiati*, in «Cinema Nuovo», n. 43, 25 settembre 1954.

G. ARISTARCO, *Il mestiere del critico: Senso*, in «Cinema Nuovo», n. 52, 10 febbraio 1955.

G. ARISTARCO, *Dal neorealismo al realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 53, 25 febbraio 1955.

G. ARISTARCO, *È realismo*, in «Cinema Nuovo», n. 55, 25 marzo 1955.

G. ARISTARCO e G. CARANCINI (a cura di), *Rocco e i suoi fratelli*, Cappelli Editore, Bologna 1960.

G. ARISTARCO, *Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, Il Saggiatore, Milano 1961.

R. ASSUNTO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», v. VII; n. 14, 1 luglio 1953, pp. 9-10.

P. BALDELLI, *I film di Luchino Visconti*, Lacaita Editore-Manduria, Taranto 1965.

- A. BANTI, *Neorealismo nel cinema italiano*, in «Paragone», n. 8, agosto 1950, p. 24.
- U. BARBARO (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno*, Le edizioni sociali, Milano 1950.
- L. BIGIARETTI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», v. II, n. 4, 1 febbraio 1953, p. 94.
- R. BILENCI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», v. II, n. 12, 1 giugno 1953, p. 330.
- G. BONTEMPI, *Visconti già lavora al film*, «Paese Sera», 24-25 febbraio 1961.
- G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. II, Editori Riuniti, Roma 1993;
- G. P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano*, Einaudi, Torino 1993.
- D. BRUNI e V. PRAVADELLI (a cura di), *Studi viscontiani*, Saggi Marsilio, Venezia 1997.
- I. CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», v. II, n. 10, 1 maggio 1953, p. 262.
- I. CALVINO, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in «Cinema Nuovo», n. 43, 25 settembre 1954, p. 190.
- G.B. CAVALLARO (a cura di), *Senso*, Cappelli, Bologna 1955.
- E. CECCHI, *Il gattopardo* in Suso CECCHI D'AMICO (a cura di), *Dal romanzo al film. Il film "Il Gattopardo" e la regia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1963, pp. 15-20.
- L. CHIARINI, *Lo stile di Visconti*, in «Il Contemporaneo», n. 25, 1954.
- L. CHIARINI, *La mostra cinematografica di Venezia. Bilancio*, in «Rivista del Cinematografo», 8-9, agosto-settembre 1954.
- L. CHIARINI, *Ritratto di un'epoca*, in «Il Contemporaneo», n. 6, 1955.

- L. CHIARINI, *Tradisce il neorealismo*, in «Cinema Nuovo», n. 55, 25 marzo 1955.
- M. COMAND, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Lindau, Torino 2006.
- C. DI CARLO e G. FRATINI (a cura di), *Boccaccio '70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti*, Cappelli Editore, Bologna 1962.
- A. FARASSINO, *Quei dieci anni di cinema italiano* in Aa.Vv., *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Mazzotta, Milano 1983.
- A. FARASSINO (a cura di), *Lux Film*, Il Castoro, Milano 2000.
- A. FARASSINO, *Giuseppe De Santis: esplorazioni d'archivio. Le carte di Peppe*, in «Bianco & Nero», a. 63, n. 3-4, maggio-agosto 2002, pp. 98-101.
- F. FORTINI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», v. II, n. 13, 15 giugno 1953, pp. 362-363.
- R. FRANCHINI, *Il realismo italiano nel cinema e nella letteratura*, in «Cinema Nuovo», v. II, n. 21, 15 ottobre 1953, p. 246.
- M. GALL, *Visconti: Je viens à Paris en accusé...*, «L'Express», 27 gennaio 1956.
- J. A. GILI, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Bulzoni, Roma 1981.
- M. GROSSI e G. SPAGNOLETTI (a cura di), *Giorni d'amore. Un film di Giuseppe De Santis tra impegno e commedia*, Lindau, Torino 2004.
- C. LIZZANI, *Dai Poveri amanti di Pratolini all'italiano di Nievo*, in «Cinema», v. VII, n. 137, 10 luglio 1954, pp. 385-387.
- M. MILA, «*I Malavoglia*» sullo schermo, in «Cinema», n. 166, 25 maggio 1943.
- A. MONIO, *Recontre à Paris avec Luchino Visconti*, «L'Humanité», 28 gennaio 1956.

- A. MONTESI, *Bibliovisconti*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma s.d.
- E. NICOSIA, *I Promessi sposi. Un film diretto da Mario Camerini*, Fondazione Archivi del '900, Roma 2006.
- S. NIGRO e S. MORETTI, *Quel film non s'ha da fare*, inserto domenicale del «Sole 24 Ore», 28 febbraio del 2010.
- P.P. PASOLINI e E. DE' CONCINI, *I Promessi sposi in Manzoni al cinema*, Comune di Lecco, Atti del Convegno, testi a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia, 1-6 ottobre 1985, pp. 55-79.
- V. PRAVADELLI (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2000.
- V. PUDOVCHIN, *Film e fonofilm: il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Le edizioni d'Italia, Roma 1932.
- R. REDI (a cura di), *Scrittori e crisi del cinema*, in «Cinema», n. 164, 16 aprile 1956, pp. 123-126.
- R. REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, CNR, Roma 1991.
- F. SAVIO (a cura di), *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Bulzoni, Roma 1979
- G. SOAVI, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in «Cinema Nuovo», v. VII, n. 6, 1 marzo 1953, p. 138.
- M. SPERENZI (a cura di), *L'opera di Luchino Visconti*, Premio Città di Fiesole, Atti del Convegno di Studi, Fiesole 27-29 giugno 1966, Firenze 1969.
- G. TINAZZI, *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia, 1979.
- C. VARESE, *Aspetti del cinema italiano*, in Aa.Vv., *Cinema, arte e cultura*, Marsilio, Venezia 1963, pp. 165-166.
- O. VERGANI e S. CASTELLANI (a cura di), *I Promessi sposi*, Garzanti, Milano 1942.

G. VIGORELLI, *Diario a più voci*, in «Rivista del Cinematografo», n. 4, 15 aprile 1954, p. 11.

G. VIGORELLI, Paragrafi per una “poetica della realtà”, in «Cinema», n. 123, 15 dicembre 1956, pp. 326-327.

F. VILLA, *La scrittura per la visione. A partire da quattro adattamenti del cinema italiano degli anni Cinquanta*, in «La Valle dell’Eden», 4, gennaio-aprile 2000.

F. VILLA, *Cinema e cultura popolare nell’Italia degli anni Cinquanta*, in «Comunicazioni sociali», VII, 2-3, aprile-settembre 1995.

V. ZAGARRIO (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio Editore, Venezia 1988.

C. ZAVATTINI, *Il neorealismo secondo me*, in «Rivista del Cinema Italiano», n. 3, marzo 1954.

Archivi e fondi di ricerca

Di seguito si riporta l'elenco dei fondi d'autore e degli archivi consultati durante la ricerca.

Archivio Centrale dello Stato

Una sezione dell'Archivio Centrale di Stato relativa al Ministero del Turismo e dello Spettacolo conserva un nucleo di sceneggiature di film realizzati o non, dal 1941 al 1998. Oltre agli eventuali copioni, sono consultabili i materiali relativi alla preparazione, alla realizzazione e le rassegne stampa dei film in oggetto.

Centro Nazionale di Studi Manzoni

Ubicato in Via Morone 1, al secondo piano della casa milanese di Alessandro Manzoni, il Centro Nazionale di Studi Manzoni fu costituito nel 1937 per volere di Giovanni Gentile ed ebbe come primo direttore Marino Parenti. In esso sono raccolti gli autografi dell'autore dei *Promessi sposi*, libri con appunti manoscritti, edizioni originali delle sue opere, e la bibliografia critica più aggiornata relativa al Manzoni.

Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti - archivi del '900

Nell'archivio fiorentino, parte del Gabinetto Vieusseux, sono conservati i fondi Emilio Cecchi e Leonetta Cecchi Pieraccini comprendenti, oltre alla corrispondenza, i diari e taccuini dello scrittore, autografi di saggi e rassegna degli articoli pubblicati in vita.

Nella stessa sede sono consultabili i fondi Emma e Marino Parenti (solo poche minute autografe del bibliofilo) e una parte del fondo Pier Paolo Pasolini, tra cui i copiosi carteggi, dal 1936 al 1975, i materiali autografi della produzione poetica e cinematografica, gran parte di quella teatrale, narrativa, saggistica e pubblicistica.

Anche il fondo Giorgio Prosperi si trova presso il Gabinetto Vieusseux. Esso consta di circa seimila ritagli di giornale, ordinati cronologicamente e per testata, e relativi alle cronache e critiche teatrali che il drammaturgo tenne tra il 1936 e il 1996.

Bibliografia:

Laura Desideri, *Il Vieusseux. Storia di un Gabinetto di lettura, 1819-2003. Cronologia, saggi, testimonianze*, Polistampa, Firenze 2004.

Fondo Guglielmo Alberti

A Biella, presso il Palazzo La Marmora, abitazione d'origine del conte Guglielmo Alberti, si trova ora il suo ricco fondo, composto da carteggi inventariati, numerosissimi taccuini, diari, agende, bozze manoscritte e dattiloscritte dei suoi articoli e volumi a stampa. L'archivio comprende anche un fondo fotografico ed è affiancato dalla biblioteca privata di Alberti.

Bibliografia:

Ersilia Alessandrone Perona, Francesco Alberti Lamarmora (a cura di), *Un umanista del '900. Scritti su e di Guglielmo Alberti*, Mazzotta, Milano 2005.

Fondo Riccardo Bacchelli

Conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna dall'ottobre del 1984, il fondo comprende la biblioteca personale dello scrittore, il suo archivio, alcuni oggetti e quadri. Nel suo archivio afferiscono materiali di varia natura: bozze, recensioni, appunti manoscritti, fotografie, lavori per la radio, per il cinema, per la televisione, e un ampio carteggio di circa duemila lettere tra corrispondenza a carattere familiare e corrispondenza con personaggi del mondo artistico e letterario.

Bibliografia:

Valerio Montanari, *Riccardo Bacchelli e la Biblioteca dell'Archiginnasio*, in *Riccardo Bacchelli e il mondo padano*, atti del convegno di studi, Bologna, 20-21 dicembre 1991, a cura di Sandra Saccone, in «L'Archiginnasio», LXXXVI (1991), pp. 293-294; Valeria Roncuzzi Roversi Monaco, Sandra Saccone, Arabella Riccò, *Librerie private nella Biblioteca pubblica. Doni, lasciti e acquisti*, in *Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna*, a cura di Pierangelo Bellettini, Nardini, Fiesole 2001, pp. 115-116.

Fondo Antonio Baldini

Il Fondo Antonio Baldini, conservato presso la Biblioteca comunale di Santarcangelo di Romagna, si costituisce nel 1972 in seguito alla donazione della figlia Barbara Baldini al comune d'origine del padre. Esso è caratterizzato da una forte eterogeneità di materiali: libri, manoscritti, ritagli di giornali, bozze di stampa, disegni, fotografie, stampe e carte geografiche, in parte (quelle di una terza e ultima donazione, nel 2006) non ancora inventariate. La biblioteca

dell'autore, ivi collocata, ha una consistenza di diverse migliaia di volumi.

Bibliografia:

Silvano Beretta, *La sistemazione del fondo Antonio Baldini nella Biblioteca comunale di Santarcangelo di Romagna*, in «Studi Romagnoli», XXXIV, 1983, pp. 393-402.

Luigi Guicciardi, *Il fondo Baldini della Biblioteca comunale di Sant'Arcangelo [!]* (con postille e documenti inediti), in «Otto/Novecento: rivista bimestrale di critica letteraria», n. 2, marzo-aprile 1986, pp.139-160.

Fondazione Giorgio Bassani

La fondazione ha sede a Codigoro, presso la biblioteca intitolata all'autore, in cui è conservato un nucleo di 1500 libri provenienti dalla sua biblioteca, e a Ferrara.

L'archivio consta di numerose bozze, manoscritte e dattiloscritte, del romanzo *Il giardino dei Finzi-Contini*, alcuni articoli e dvd in omaggio a Bassani. La parte relativa ai carteggi, depositata presso una banca all'interno di scatoloni, non è attualmente né stata inventariata né resa accessibile.

Bibliografia:

Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Guerini e Associati, Milano 2004.

Fondo Giuseppe De Santis

Depositato presso la Biblioteca Luigi Chiarini della Scuola Nazionale di Cinema, a Roma, il fondo si compone di numerose sceneggiature di film realizzati e non, appunti di scena, note manoscritte, racconti, articoli e interventi su giornali, nonché della fitta corrispondenza intrattenuta dal regista a partire dalla fine degli anni Quaranta.

Bibliografia:

Giuseppe De Santis, *I promessi sposi in Sicilia. Presentazione*, in «Bianco & Nero», n. 3-4, maggio-agosto 2002, pp. 124-125.

Fondo Guido M. Gatti

Il Fondo è smembrato in più nuclei, dispersi in più sedi. A Torino, presso la Biblioteca del Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali

e dello Spettacolo si trova la biblioteca di argomento musicale, composta da circa 5400 volumi. Il fondo dei libri di letteratura francese e di storia del cinema si trova invece presso la Biblioteca del Monastero esarchico di Santa Maria di Grottaferrata. Infine, la corrispondenza fa parte della collezione privata del cavalier Giorgio Fanan, a Fratta Polesine, in provincia di Rovigo.

Fondo Lux Film

Dopo l'interessante Rassegna al Festival di Pesaro dedicata alla Lux Film, nel 2000, il fondo della casa di produzione di Renato Gualino è stato smembrato e disperso in varie sedi, alcune mai più pervenute all'appello. Presso la sede romana della società cinematografica Cristaldi Film sono conservati parte dei documenti. Nessuno tuttavia relativo ai *Promessi sposi* degli anni Cinquanta.

Bibliografia:

Alberto Farassino (a cura di), *Lux Film*, Il Castoro, Milano 2000.

Fondo Alberto Moravia

Il centro di documentazione, costituito nel 1991 e ubicato nella casa dello scrittore, in Lungotevere della Vittoria 1, a Roma, si compone di varie sezioni: archivio, biblioteca, videoteca, fototeca e discoteca. Il materiale d'archivio comprende una parte di corrispondenza, alcuni manoscritti delle ultime opere, e perlopiù dattiloscritti dei romanzi e dei racconti.

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

Il nucleo principale, con sede a Milano, è costituito dagli archivi storici dell'Arnoldo Mondadori Editore e del Saggiatore, insieme a successivi accorpamenti di fondi di autori, intellettuali, collaboratori illustri. Nella sezione dei periodici Mondadori, si conservano i provini fotografici e le stampe del fotoromanzo dei *Promessi sposi*, nella collana «Bolero Grandi Firme».

Fondo Marino Parenti

L'intera biblioteca e il fondo autografo di Marino Parenti si trova presso la Biblioteca Provinciale del Piemonte, a Torino. Acquistato nel 1966 dall'Amministrazione Provinciale di Torino, esso comprende carteggi, documenti dattiloscritti e manoscritti dei suoi libri e dei suoi interventi e 12.000 volumi privati, molti dei quali preziose prime edizioni nazionali e non.

Bibliografia:

Angelo D'Orsi (a cura di), *Un uomo di lettere. Marino Parenti e il suo epistolario*, Provincia di Torino, Torino 2001.

Archivio Pier Paolo Pasolini - Cineteca di Bologna

Oltre al nucleo conservato nell'archivio Bonsanti a Firenze, dal 2003 una parte dei materiali pasoliniani si trova nell'archivio a lui intitolato dalla Cineteca di Bologna. Si tratta della cospicua donazione da parte di Laura Betti di tutti i materiali raccolti dall'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini da lei fondata dopo la morte del poeta. Tra i documenti conservati, il dattiloscritto della sceneggiatura dei *Promessi sposi* composto a quattro mani con Ennio De' Concini.

Fondo Giorgio Prosperi

Oltre ad un piccolo nucleo conservato nell'archivio Bonsanti a Firenze, già citato, la maggior parte dei materiali del critico e autore drammaturgico sono conservati presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo. Il fondo è stato donato nell'ottobre 2004 dal nipote Giorgio Serafini e si compone di alcuni volumi, fascicoli e opuscoli di periodici, 124 copioni teatrali, 132 sceneggiature cinematografiche e televisive, locandine, programmi di sala, fotografie, appunti e contratti.

Fondo Giancarlo Vigorelli

Ceduto nel 2006 dai figli di Vigorelli alla Biblioteca Comunale Sormani di Milano, il fondo comprende 130 faldoni, duemila fotografie e circa trentamila volumi a stampa. I materiali, distinti in nuclei tematici, testimoniano le ampie relazioni di Vigorelli nel mondo letterario e i suoi molteplici interessi in qualità di critico, traduttore e autore. Cospicua, anche per la biblioteca relativa, è la parte su Alessandro Manzoni.

Fondo Luchino Visconti

Conservato presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, in seguito ad una donazione di Uberta Visconti, il fondo, pur lacunoso per le parti dei carteggi, costituisce il nucleo più completo dei materiali appartenuti a Visconti, e comprende molte sceneggiature, contratti, rassegne stampa, fotografie e documenti sulle altre facce del lavoro drammaturgico di Visconti, dal teatro alla lirica.

Bibliografia:

Caterina d'Amico de Carvalho- Alessandra Favino (a cura di), *Il Fondo Luchino Visconti. Guida alla consultazione*, Fondazione Istituto Gramsci, Roma 2003.

Times Digital Archive

Completamente digitalizzato, l'archivio online della testata britannica principale, copre il periodo tra il 1785 e il 1985 ed è dettagliato per le singole notizie e inserti pubblicitari.

Ringraziamenti

Grazie e tante volte grazie alle persone che mi hanno affiancato nella ricerca e nella scrittura di questa storia. Anna Alberto Chiara, identità senza virgole, Vannina-Mario, Giovanni-Natalina, radici in coppia a cui attingere pensiero; i professori Salvatore Silvano Nigro, Sandra Lischi, Stefania Stefanelli. Grazie a Paola Bassani, Silvana Onofri, Domenico Scarpa, Elena Gallo, Anna Maria Manfron, Manlio Piva, Gaetano Barletta, Pia Abelli Toti.

