



a cura di
Ernesto Nicosia

I PROMESSI SPOSI

un film lux

DRETTO DA MARIO CAMERINI

Studi Poligr. SOCCO & TORTA - Torino

Seicento a tradimento: i costumi dei "Promessi Sposi" da Gonin a Sensani

di Alessandra Ruffino

Avverto in apertura: qui s'andrà un poco divagando. Un compito svolto con diligenza chiederebbe forse di limitarsi a proporre suggerimenti per un'analisi iconografica ed estetica dei costumi di Gino Sensani¹ per i *Promessi Sposi* di Mario Camerini. Eppure quella strettezza rischierebbe di far perdere l'occasione di leggere fra le righe una ben più ricca pagina. Più precisamente, farebbe perdere l'occasione di recuperare dalle vicende delle illustrazioni per i *Promessi Sposi* di Francesco Gonin prima (quelle realizzate sotto la regia del Manzoni nel 1840-42), e dei costumi di Sensani poi, gli spunti per il racconto d'una lunga storia di tradimenti ed equivoci: quasi una parabola - vorrei dire - che qualcosa spiega della storica incomprendione della cultura del Seicento nell'Italia otto-novecentesca. Che i *Promessi Sposi* di Camerini - il più importante «degli episodi relativi ai rapporti fra l'industria dell'immagine in movimento e il romanzo del Manzoni»² - si prestino all'apertura di discorsi di natura non solo cinematografica, lo ha già verificato qualche anno fa Gianfranco Bettetini, prendendo il film a pretesto per un'ampia indagine sui vari modi di volgarizzazione di cui i *Promessi Sposi* sono stati oggetto. Propiziando trasposizioni per tutti i gusti (fumetti e melodrammi, fotoromanzi e sceneggiati televisivi, cicli pittorici e serie di figurine Liebig e parodie di vario genere), i *Promessi Sposi* han provocato l'«esplosione di un cerimoniale *Kitsch* dei più fastosi»³. Spesso proditorie, le innumerevoli trasposizioni derivate del romanzo tendevano anzitutto, per urgenza di semplificazione, a disconoscere le profondità del testo manzoniano. Assai lunga sarebbe una rassegna dei tradimenti correlati alle riduzioni *pop* dei *Promessi Sposi*: il pittore Gonin, nelle sue xilografie per il romanzo, tradì il Seicento Lombardo; il regista Camerini si scordò di portare dalla pagina allo schermo qualche scintilla almeno dell'ironia e della polifonia manzoniane; il costumista Sensani addomesticò nell'evocazione d'un Seicento un po' sterilizzato il suo talento elettivamente barocco, formatosi per via di cimenti d'eccezione con Monteverdi e Malipiero.⁴ Il sommario potrebbe seguitare a lungo, e tutto ciò senza dire di tutti quei tradimenti insiti nel passaggio d'un soggetto da un *medium* all'altro o da un linguaggio all'altro⁵ (la vecchia storia, insomma, del tradurre gemello del tradire). Quello, in ogni caso, era già stato un passaggio critico per lo stesso Manzoni, quando, insoddisfatto della lingua del *Fermo e Lucia*, nel desiderio «che il suo dire fosse quello che veramente ognuno dice [...] e non la trombazza roca d'un idioma impossibile che nessuno parla»,⁶ e nel miraggio d'una lingua unitaria in un Paese che unito non era, aveva voluto farsi toscano:⁷ producendo però il paradosso di gremire le sue pagine di contadini e operai lombardi dall'improbabile eloquio fiorentino

(un inconveniente che - a detta di Savinio - il film cameriniano riuscirà pure ad accentuare).⁸ Preso per bussola il *Vocabolario della Crusca*, Manzoni scampò il confronto col Seicento più audace (e talvolta mendace): con la poesia filosofica del Cavalier Marino, o - che so - con la farcita prosa d'un Francesco Fulvio Frugoni, per non dire della visionaria scrittura di quel sublime "pestante" (rubo il vocabolo a Testori) che fu il padre Lubrano. Il mancato incontro del Manzoni con quel Barocco essenziale non è l'unico - tra gli appuntamenti col Seicento che, col senno di poi, parrebbero obbligati - degno di nota. Sebbene insigni storici dell'arte⁹ abbiano indicato la banda dei ricordi figurativi manzoniani su uno spettro squisitamente lombardo che dalle terrecotte del Sacro Monte di Orta arriva al Caravaggio e al pauperismo neosecentesco degli *Spazzacamini* di Giuseppe Molteni, è bene ricordare che, al momento di scegliere l'illustratore per il romanzo, Manzoni si rivolse a un piemontese;¹⁰ inoltre, non essendo mai stati molto buoni i suoi rapporti con la pittura, non

sarebbe difficile convenire con Fernando Mazzocca a proposito della «assoluta mancanza di un retroterra figurativo nella pagina manzoniana».¹¹

Si conceda venia se il tema di cui si deve parlare è stato preso così alla lontana, ma quella del retroterra figurativo è questione cruciale anche per un discorso sui costumi cinematografici. Un discorso che - ahimè - nel caso di Manzoni si complica di molto, non potendo esser disgiunto dal problema del dibattito figurativo da cui sortì l'edizione dei *Promessi Sposi* illustrata da Gonin, né - soprattutto - potendo essere disgiunto dall'impervio problema della ricezione otto-novecentesca della cultura del Seicento. Tanto i tradimenti sopra ricordati, quanto i due problemi appena accennati, hanno il proprio nodo vitale in una questione di *autenticità*. Quale autenticità nell'interpretazione di un'epoca che in Italia, prima

degli anni Cinquanta del Novecento non viene - salvo rari casi (da Gadda a Longhi, per dire) - sondata da lumi critici penetranti? Quale autenticità nella rappresentazione di un secolo messo al bando per doppia ingiunzione prima dell'idealismo crociano (che ne aborrì l'estetica *anche* impoetica e il sapore gesuitico), e poi della critica marxista (che ne aborrì, oltre alle collusioni col Gesuitismo, la *vanitas* e quell'amor di dissimulazione che a vederlo bene, però, era già una *realpolitik*)? Tra Otto e Novecento quel gran secolo della modernità fu per lo più assunto a bersaglio polemico o, altrimenti, a pretesto per grandi maschere con mustacchi posticci, larghi cappelli piumati, braghettoni a righe, zimarre con colletti a lattuga e stivali a tromba alla D'Artagnan. Passato al Novecento senza sostanziali rimesse in discussione, il Seicento degli Ottocentisti era il prodotto (e si badi a questo sostantivo industriale) d'un assemblaggio di citazioni superficiali - spesso approssimative - ben ringagliardite, però, in certe loro istanze pittoresche, romanzesche e sentimentali.

L'approccio verso il secolo del Barocco era analogo a quello che s'esprimeva nei *revival* neogotici, neorinascimentali, neofiamminghi ecc., nei quali un Secolo che si sentiva privo di futuro mirava a ritroso; un Secolo nel quale - dovendosi accreditare un *pedegree* - la classe *parvenue* al potere si volgeva al passato come entrando in un emporio, dove prender in quantità pezzi di seconda o terza mano (con la Storia stessa, appunto, già liquidata sul mercato). Insomma, i metodi di recupero propri dei romanzi storici alla Walter Scott e le stesse ricerche sul costume si compivano allora come in una sorta di «turismo storico»,¹² ovvero con lo stesso spirito di retroguardia che arredava in quei decenni gl'interni borghesi, inzeppandoli di (buone?) cose di pessimo gusto - meglio se di famiglia - assunte come succedaneo d'un blasone. Nel caso dei *Promessi Sposi* la falsificazione del Seicento operata nell'Ottocento fu sancita dai 400 disegni del Gonin, che stabilirono di fatto la matrice di tutte le successive volgarizzazioni.

Primo responsabile di quest'operazione, come si sa, era stato lo stesso Manzoni, che volendosi mettersi *à la page* dell'avanguardistica novità del libro illustrato, intese aggiornare la sua opera a un modello di comunicazione efficace e sintetica, ottenuta per combinazione di testo e immagini in un montaggio quasi fumettistico in cui s'alternano particolari e scene corali, primi piani e secondi piani. La volontà di raggiungere un ritmo specifico e l'attenzione minuziosa alla tecnica andava scapito del suggerimento figurativo puro; già le illustrazioni del Gonin riflettevano un certo dislivello tra gli scrupoli d'esattezza documentaria che assillavano Manzoni, e gli esiti visivi di tanti sforzi: è curioso notare sul piano della descrizione dei costumi, naturalmente privilegiato in piena linea scottiana, il non lieve imbarazzo dell'illustratore. Quando infatti il testo è di sostegno, come nel caso esemplare dei due bravi in attesa di don Abbondio, la resa grafica diviene più puntuale anche se ridondante, certo più in un'ottica confusa da trovarobe d'opera che in quella precisione documentaria tradotta nella definizione del carattere del personaggio, tanto cara all'autore. Quando invece la pagina manzoniana viene meno in soccorso, e lo notiamo soprattutto per il personaggio di Renzo, le cose si mettono molto male e ne esce una assai singolare figura, in calzamaglia a righe, corsetto, colletto amplissimo a lattuga e zucchetto, assai più vicina a un paggio, o a un trovatore che non a un filatore comasco. Riesce insomma molto difficile, oltre la credibilità fisiognomica, di cui fa le spese anche la povera Lucia, la resa reale degli stessi panni "umili" che avevano costituito proprio rispetto al pittoresco di Scott, la vera rivoluzione manzoniana.¹³



L'«ottica confusa da trovarobe» non sarebbe in sé così scandalosa, allorché si tenesse pre-

sente che un «denominatore comune alla maggior parte delle immagini ottocentesche derivate da "I Promessi Sposi" si può riassumere nel concetto di *ingenuità culturale*»;¹⁴ ovvero nella tendenza semplificatoria che riduceva i personaggi a campioni d'atteggiamenti etici elementari e assoluti: come al teatro dell'opera, come al teatro dei burattini (veicolo fondamentale, quest'ultimo, della popolarità del capolavoro manzoniano), come nelle strisce a fumetti. L'endemica predisposizione alla cronaca e alla drammatizzazione romanzesca propria della cultura lombarda,¹⁵ sembrava davvero predestinare a sviluppi *pop* i *Promessi Sposi*: in un siffatto contesto il salto nel cinema si prospettava quasi obbligato. Sicché, quando con Camerini e la Lux film, in piena guerra, si presentò per i *Promessi Sposi* un nuovo appuntamento con il sogno meccanico del cinematografo, scenografo e costumista dovettero anzitutto fare i conti con la mole di rimaneggiamenti, mistificazioni e omissioni che s'erano andati sedimentando nel tempo. Gino Sensani si trovò allora nell'imbarazzo di

«conciliare il più possibile la fisionomia ottocentesca delle illustrazioni di Gonin, così care al Manzoni, con la naturale ambientazione storica del romanzo». ¹⁶ Il grande maestro del costume risolse il rovello ricorrendo a fonti eterogenee: per la calata dei Lanzi studiò i sette arazzi cinquecenteschi della *Battaglia di Pavia* del Museo di Capodimonte, tessuti e ricamati su cartoni di Bernard Van Orley (1488 ca.-1541); per le grandi scene di peste del finale si riferì alle macabre cere del «prazzesco» Gaetano Zumbo (1656-1701); fece quindi riferimento al repertorio del Ferrario¹⁷ sul costume, nonché a certe incisioni di Jacques Callot¹⁸ (1592-1635, ma qui mi piace divinare una collaborazione a livello fantastico tra l'estro di Sensani e il furor nervino e dannunziano di Malipiero).¹⁹ Con tali scelte Sensani - secondo cui il costume non doveva esser restituzione archeologica,

bensì «interpretazione psicologica della figura, e illustrativa dell'atmosfera: essere quindi rapido, succoso, facilmente afferrabile»²⁰ - mostrò più libertà e una più istintiva cognizione del Seicento rispetto a Gonin e rispetto allo stesso Manzoni. Nei *Promessi Sposi*, tuttavia, a Sensani riuscì in misura minore quanto gli riuscirà nei costumi per *l'Incoronazione di Poppea* (1942), allorché puntualizzerà al meglio la sua propensione storicistica e giungerà a rivisitare il Seicento «con una libertà di invenzione e una consapevolezza di funzione storica che, ad esempio, erano estranei alla contemporanea riforma neoseicentesca di Giorgio de Chirico». ²¹ Insieme a molti altri indizi, anche l'opzione "storica di fantasia" di Sensani interviene a sconsigliarci un esatto paragone tra il Seicento dei *Promessi Sposi* e il Seicento Lombardo. Neppure la commossa difesa del Gadda - ai suoi tempi lettore eccezionale e solitario - riesce a persuaderci fino in fondo d'un Manzoni pittore lombardo della realtà: sarà perché nei *Promessi Sposi* vigono, insieme a lumi di Provvidenza, i lumi della ragione:



ma lì non s'avverte la minaccia del buio che grava sulle tele del Seicento Lombardo, non lo sconforto di un lutto che si presagisce inconsolabile, né si sentono i fantasmi e tutte le ombre che abitano i dipinti di Cerano, il "Cavaliere Franante" (sempre Testori), o del Caravaggio o del Crespi. Qui, certo, ci vuole prudenza. Nei paragoni tra letteratura e arti visive occorre una strenua vigilanza, non meno di quanta ne occorra nel porre a confronto cinema e pittura; già Sensani avvertiva: «ispirarsi a criteri pittorici è pericoloso, si può favorire la staticità mentre il cinema è movimento»;²² la lucidità teorica di questa posizione ci serve per spendere qualche parola a proposito dei modelli utilizzati dal maestro toscano per la pellicola di Camerini. Secondo il De Santi, i costumi dei *Promessi Sposi* attingerono a «fonti della pittura francese del Seicento, tutte conservate al Louvre: così, se per i costumi del popolo e dei personaggi di contorno hanno fatto da modello *Cour de ferme e Paysanne* di Louis Le Nain, la monaca di Monza, don Rodrigo e il cardinale Borromeo sono la traduzione non bozzettistica in cinema, rispettivamente, de *La mère Agnes Arnauld et soeur Catherine* di Philippe de Champaigne, del *Ritratto di Turenne* di Nanteuil e del *Cardinale Richelieu* dello stesso de Champaigne».²³ In realtà questa campagna di Francia non pare del tutto convincente per varie ragioni: intanto non si capisce perché Sensani dovesse cercare al Louvre scene campagnole quando nelle collezioni lombarde e italiane poteva vedere i poveri di Murillo, le scene di Magnasco, o i toccanti pitocchi del Ceruti, e del resto abbiamo già visto²⁴ con quale libertà e risolutezza il maestro avesse selezionato le fonti figurative per i costumi del film manzoniano di Camerini; l'opzione francese potrebbe risultare più convincente solo se ricondotta alla sua vera sorgente. Ovvero al solito Gonin, che non solo aveva già apertamente citato Champaigne (insieme ad altri *big* della pittura dell'epoca come Rubens e Velázquez), ma che – nella sua autonoma attività di pittore e scenografo – aveva ripreso la moda neosecentesca che in Francia godeva allora del favore ufficiale (si pensi a Meissonier) e aveva imposto alla pittura storico-letteraria del tempo un compromesso tra romanticismo e realismo,²⁵ da lui ridotto in un'aggiunta di elementi neoclassici + citazioni del Seicento Bolognese il cui risultato era un'equalizzazione in quel tipo di (mono)tono proprio dei classicismi al potere con in più una spolverata qua e là di sali pittoreschi nel gusto delle scene di genere fiammingo-olandese. Beh, qui le spire delle nostre divagazioni rischiano di farsi troppo insidiose: ma si deve pur sempre a Gonin se nell'Ottocento *I Promessi Sposi* divennero essi stessi una nuova pittura di genere, finendo addirittura per istituire un genere pittorico ispirato all'*epos* manzoniano.



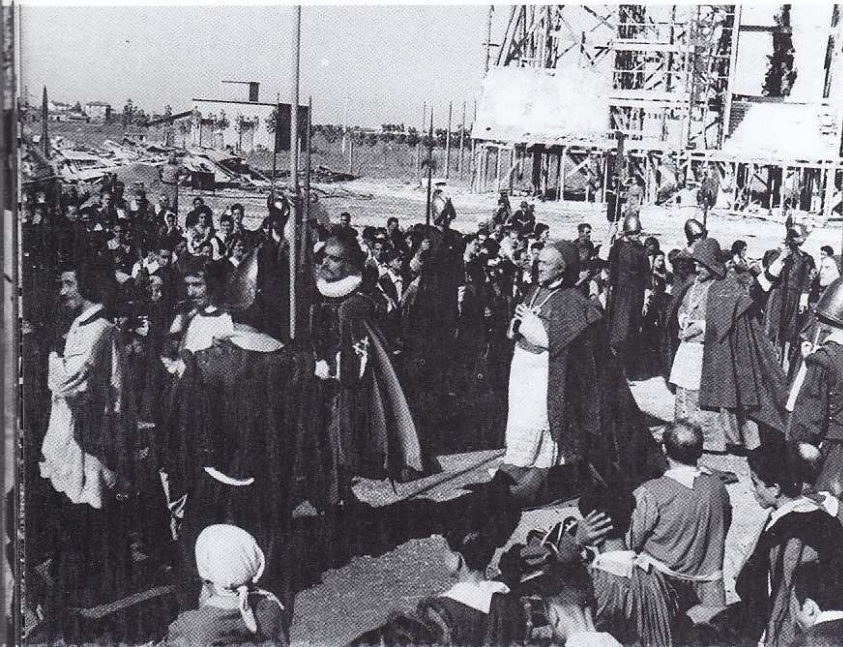
Tornando ai *Promessi Sposi* di Camerini, la dittatura visiva instaurata dall'edizione

Manzoni-Gonin condizionò sensibilmente il lavoro degli sceneggiatori,²⁶ quello dello scenografo Gastone Medin, oltre naturalmente a quello di Gino Sensani. Per i costumi basti qualche esempio: negli indumenti maschili - da quelli di Renzo vestito per le nozze, a quelli aristocratici di don Rodrigo, conte Attilio e Innominato - la scelta di zimarre con maniche con aperture verticali dalla spalla all'avambraccio è prestata da Gonin (che però allungava l'apertura fino al polso), e se quel tipo di zimarra è su per giù quello che si vede nella caravaggesca *Vocazione di San Matteo* in San Luigi dei Francesi (dove gli "attori" vestono calzamaglie aderentissime), in Sensani - sempre mutuati da Gonin - gli abiti di don Rodrigo e dell'Innominato sono caratterizzati da braghettone a bande orizzontali non fermate al ginocchio (mentre i calzoni di Renzo son stretti dalle poste),²⁷ e da giupponi ridondanti d'alamari e galloni, come vorrà la moda maschile di fine Seicento. Data la maestria di Sensani, l'effetto d'insieme dei costumi è di un'indubbia eleganza formale, non esente

tuttavia da un'ombra di quel certo «difficile e freddo equilibrismo»²⁸ che caratterizza un po' tutto il film. Un vizio d'intonazione si avverte anche nell'abbigliamento di Renzo, che «risulta essere di un'eleganza e di un'impeccabilità probabilmente eccessive, rispetto alle modeste possibilità economiche del personaggio».²⁹ In assenza d'un palinsesto visivo meno imperiosamente varato, Sensani, «che non era un formalista» bensì «un inventore di personaggi attraverso i costumi»,³⁰ avrebbe forse potuto cogliere qualcosa in più della complessità del Seicento manzoniano. Ma tant'è, al costumista - poi - toccava pure di far i conti con le generali impostazioni di regia. Vediamo come. Abbastanza fedele alla *lettera* del testo, ma un po' meno allo *spirito* del testo e in specie alla sua ironia e ai suoi tormenti («non vi è legge se non nelle viscere tormentate»,³¹ protestava il Gadda apologeta manzo-

niano), la versione cinematografica di Camerini, pur avendo ferma qualità, aveva il suo principale difetto - secondo Bassani - nell'eccessivo credito dato dal regista ai personaggi della vicenda: come se la storia nuziale di due contadini «potesse interessare effettivamente: prescindendo dal Manzoni, insomma, dalla sua religione, dalla sua ironia», da quella semplificazione derivava al film, «quel sentore di parrocchia, quella patina clericale e provinciale così in disaccordo col cosmopolitico, settecentesco, spirito manzoniano».³²

Forse - potremmo aggiungere - non sarebbe stato male se Camerini e i suoi collaboratori avessero approfondito lo studio di quelle atmosfere già neorealiste evocate nelle sequenze della peste e in certe scene d'interni. A questo punto, considerati il lavoro di Camerini sul romanzo, e quello di Sensani e dello scenografo Medin, sarebbe piuttosto facile - richiamando Benjamin - indicare come nell'interpretazione cinematografica ciò che più s'è smarrito del Seicento (secentesco o manzoniano che sia) sia l'*aura*.



C'è infine un ultimo equivoco - perpetuato anche da Sensani e Camerini - su cui converrà dar termine al nostro discorso. Nell'immaginario dei lettori/spettatori dei *Promessi Sposi* dura pervicace da oltre 150 anni un'immagine che è poco meno che un emblema. Gli spilloni di Lucia. C'è dunque da sapere - nel quadro di quella faccenda, piena d'interferenze, della lettura otto-novecentesca del Seicento - c'è da sapere, dicevo, che in nessuna pittura secentesca, specie del primo trentennio, si trova mai documentata l'acconciatura a spilloni. Nel commentare un anonimo dipinto lombardo del 1640 (*La fiera di Melegnano*, Milano, coll. priv.), un'illustre storica del costume e della moda invitava anzi a notare «l'assenza di raggiere con spadine erroneamente attribuite a Lucia, prima ancora del 1630, nella famosa descrizione manzoniana». ³³ La celebre raggiera, - in pratica la *griffe* di Lucia - che sembra una contaminazione sadico-bizantina tra un'aureola e un'icona di Madonna dei sette dolori, è un'invenzione manzoniana eternata dal Gonin e mai più ridiscussa a partire dai primi dipinti ispirati ai *Promessi Sposi* e poi via via nei film muti, in Camerini, e fin anco alla versione comica del Trio Solenghi Marchesini Lopez del 1990 (che ha il merito d'aver fatto detonare alcune cariche *pop* dell'opera: la mitica raggiera verrà dotata dell'*optional* delle luci intermittenti, e la Lucia, vestita in *chemisier* celeste e grembiule bianco, parrà mettersi in spiritosa gara con le Alice e Cenerentola dei noti *cartoon* di Walt Disney).

Quella che s'aveva da raccontare era una storia di tradimenti e omissioni: eppure ora, riflettendo sul come nessun pittore, costumista, scenografo o regista sia riuscito a emanciparsi dall'ipoteca visiva Manzoni-Gonin, questa vicenda di trasposizioni e travasi e traduzioni mi pare vagamente assumere i caratteri, più che d'una parabola, d'una profezia.

È forse per il fatto d'aver rappresentato un clamoroso annuncio di quella che i semiologi han chiamato "età neobarocca", che l'officina dei *Promessi Sposi* - dove il connubio arte-industria cominciava ad operare - non poteva contribuire a una diversa comprensione del Barocco. Verrebbe anzi da chiedersi se la persistenza dell'errore degli spilloni di Lucia non volesse magari dirci che tra Otto e Novecento il costume era già in via per diventare feticcio. Quell'errore, insomma, non potrebbe star lì a ricordarci una scoperta che il Seicento per primo mise a frutto (favorendo all'uopo clamorose forme *fetish*: una trovata d'allora, ad esempio, il culto del Sacro Cuore di Gesù), la scoperta - intendo dire - della forza delle immagini in sé, delle icone che - soprattutto se replicate con zelo - diventano l'antidoto migliore all'incontrollabile forza dell'Immaginario? Che altro aveva voluto fare Manzoni con l'"operazione Gonin" se non porre un argine e tenere - appunto - sotto controllo la proliferazione di piratesche riprese e riduzioni del suo romanzo? In più, però, Manzoni aveva forse capito che in quella parti-



ta la posta in gioco non era l'autenticità d'un rapporto con Storia & Costumi del passato, né la salvaguardia dell'*aura*, bensì l'*attualità*. L'immagine riprodotta e vulgata era la *sola vera attualità* del secolo:³⁴ non molto tempo dopo il cinema - arte in atto per eccellenza - avrebbe portato a compimento quell'intuizione. Compresa la cosa, Manzoni volle correre il rischio di pagare quell'attualità al prezzo più alto. Di rischiare, cioè, che nelle illustrazioni per i *Promessi Sposi* le immagini potessero perdere il loro ruolo di agenti fantastici, diventando immagini per soccombenti.

¹ Gino Carlo Sensani (Siena 1888 - Roma 1947), dopo aver partecipato a importanti esposizioni europee d'arte, esordì a Roma come figurinista per le Marionette del Teatro dei Piccoli, dedicandosi poi all'attività di illustratore e all'allestimento di spettacoli privati per l'aristocrazia fiorentina. Come xilografo collaborò con

"Solaria" (conobbe in quel giro Montale e Gadda). Nel 1933, per il I Maggio Musicale Fiorentino, disegnò i costumi per *Il mistero di Santa Uliva* (regia di J. Copeau, leggendario fondatore del Vieux Colombier), ispirati ai figurini di Pisanello per i balli della Corte Estense; ospite fisso del Maggio Fiorentino, lavorò anche per la Scala di Milano. Dal 1935, chiamato da Blasetti, tenne la cattedra di costume al Centro Sperimentale di Cinematografia; realizzò i costumi per circa 80 film. Su di lui si vedano almeno: Mario Verdone, *Omaggio a Gino Carlo Sensani*, in *La moda e il costume nel fim*, Roma 1950, pp. 99-115; Stefano Masi, *Costumi e scenografi del cinema italiano*, L'Aquila 1989, pp. 24-26 («la prima grande figura di costumista caparbiamente emergente in seno al cinema italiano è quella del toscano Gino Carlo Sensani che, probabilmente, può esser considerato anche il maggiore degli europei - in assoluto - insieme ad un altro grande toscano, Piero Tosi»); Raffaele Monti, *Appunti per un discorso critico su Sensani*, in Marino Bucci e Chiara Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro (1888-1947)*, catalogo della mostra (Firenze, aprile-giugno 1990), Firenze 1990, pp. 13-17; e Cecilia Inzaghi, *I costumi di Gino Carlo Sensani per il cinema*, tesi di laurea, rel. A. Lino Peroni, a.a. 1989-90, Università di Pavia.

² Cfr. Gianfranco Bettetini, *Cronaca del "matrimonio" tra l'industria culturale e i "Promessi sposi"*, in AA.VV., *Leggere i Promessi*

Sposi, a cura di Giovanni Manetti, Milano 1993, pp. 245-261.

³ Cfr. Gillo Dorfles, *I Promessi Sposi & Co.*, in *Il Kitsch, antologia del cattivo gusto*, Milano 1990, p. 95.

⁴ Di Sensani i costumi monteverdiani per l'*Incoronazione di Poppea* (1937) e il *Ritorno di Ulisse in patria* (1942), nonché costumi e scene per la prima assoluta dell'*Antonio e Cleopatra* di Gian Francesco Malipiero (1938); entro una linea latamente barocca, da ricordare il lavoro per una *Aminta* di Tasso-Gluck con regia di Pavolini.

⁵ In proposito cfr. Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino 2003.

⁶ Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del Novecento*, a cura di Dante Isella, Torino 1986, p. 229. Sul Gadda interprete manzoniano si veda almeno Ezio Raimondi, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna 1995, pp. 87-109.

⁷ Manzoni lesse allora molti prosatori, novellieri e commediografi cinque-secenteschi (purché assimilabili al progetto neoclassico-toscano della Crusca): cfr. Dante Isella, *Idea di un romanzo popolare*, in *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino 1994, pp. 48-49 (col titolo *Progetto di un romanzo popolare*, il saggio era già in *L'Officina dei Promessi Sposi*, catalogo della mostra a cura di Fernando Mazzocca [Milano, settembre 1985 - gennaio 1986], Milano 1985, pp. 10-16).

⁸ Alberto Savinio, *Cinematografo e letteratura*, in *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, introduzione di Mario Verdone, Milano 1981, p. 89: «aggiungo a riguardo dei *Promessi Sposi*, che il film non riesce a tradurre

(né credo che sceneggiatori e regista l'abbiano tentato) le qualità migliori e più riposte del romanzo, come la velatissima psiche di alcuni personaggi, e principalmente della monaca di Monza; ma in compenso mette in rilievo i difetti del romanzo, le sue debolezze, e particolarmente il toscanismo di maniera dei dialoghi; il pezzo non è datato, ma visti riferimenti che in esso si fanno a *Piccolo mondo antico* (1941, regia di M. Soldati, costumi di Sensani), si può arguire che i *Promessi Sposi* in causa sian proprio quelli di Camerini.

⁹Cfr. Mina Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in "Paragone - Arte", 1 (1950), n. 9, pp. 7-20; Giovanni Testori, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni il suo e il nostro tempo*, catalogo della mostra (Milano, ottobre 1985-febbraio 1986), Milano 1985, pp. 13-25.

¹⁰Ma lì, in fondo, i conti parrebbero tornare: se l'unità linguistica del paese era cosa toscano-fiorentina, la patria unità fu cosa piemontese. Per la cronaca, Francesco Gonin (1808-1889) era stato raccomandato a Manzoni da Massimo d'Azeglio, scrittore e paesista piemontese genero di Manzoni, dopo che in vista dell'impresa erano già stati interpellati diversi maestri italiani e francesi (*in primis* il principe della pittura accademica d'allora, il veneto Francesco Hayez che, dopo qualche provino poco convincente, declinò l'invito).

¹¹Fernando Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano 1985, p. 159; anche Gianfranco Bettetini, *Cronaca del "matrimonio" tra l'industria culturale...* cit., p. 253 ricorda come i «suoi rapporti con la pittura in genere non siano mai stati molto buoni»

¹²Mina Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* cit., p. 8.

¹³Cfr. Fernando Mazzocca, *Quale Manzoni?* cit., pp. 20-21.

¹⁴Eligio Cesana, *Introduzione a I Promessi Sposi nella figurazione dell'Ottocento e moderna*, catalogo della mostra (Lecco 1973), schede critiche di Giorgio Mascherpa, Lecco 1973, p. 4.

¹⁵Cfr. Mina Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* cit., p. 20: «davvero non si poteva tacere di questa disposizione quasi endemica (se mi è permesso di usare un'espressione del Butler) al romanzesco, di questa evidenza cronachistica clamante, di questa sorta di consentimento morale che sono, quasi predestinazione ai *Promessi Sposi*, nella pittura, e nei fatti ad essa contigui del Seicento lombardo».

¹⁶Orio Vergani e Silvano Castellani (a cura di), *I promessi sposi* (coll.), "I classici del film", Milano 1942, p. 177.

¹⁷Cfr. Giulio Ferrario, *Il costume antico e moderno di tutti i popoli*, edito a partire dal 1816.

¹⁸Cfr. Orio Vergani e Silvano Castellani (a cura di), *I promessi sposi* cit., p. 177: «Oltre alle vecchie stampe milanesi della citata raccolta del Bertarelli, fornirono istruttive indicazioni al costumista, allo scenografo, all'arredatore le incisioni del Callot, specialmente per quanto si riferiva alla guerra e all'invasione delle regioni lombarde; i trattati del Ferrario coi documenti dei costumi milanesi del Seicento; gli arazzi del museo di Napoli, che ispirarono bozzetti utilizzati nei costumi per la calata dei Lanzii; gli affreschi del Duomo di Milano, e principalmente i quadri che si riferiscono alla Processione di Penitenza; le cere del museo del Bargello di Firenze per lo studio del periodo della peste; vecchie tempere decorative in ville italiane e specialmente lombarde per alcuni caratteristici costumi popolari; gli studi sull'influenza spagnola in Italia e in Lombardia, soprattutto per quanto poteva interessare i costumi di Don Rodrigo e dell'Innominato».

¹⁹Ispirandosi al romantico Hoffmann, Malipiero compose nel 1942 i *Capricci di Callot. Commedia in tre atti e prologo*, cfr. Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia 1992, pp. 317-332. Al pari del maestro veneziano, esordì all'interno dell'estetismo pure Sensani, «giovane pittore raffinato, intendente di cose belle, innamorato raccoglitore di cose strane ed esotiche, studioso del meraviglioso e del grottesco nell'arte; pittore che ha una estrema delicatezza di senso decorativo...» (Ettore Cozzani, in "L'Eroica" (1933), nn. 21-22, p. 175). Decisiva per Sensani l'esperienza di 'regista' di *tableaux vivants*: cfr. Diego Arich de Finetti, *La formazione del costumista Gino Carlo Sensani (1912-1931): dalle xilografie per "L'Eroica" ai "Quadri viventi" fiorentini*, in Marino Bucci e Chiara Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro* cit., pp. 23-29.

²⁰Gino Carlo Sensani, *Creature non manichini*, in "Cinema" (1936), n. 8, poi in Marino Bucci e Chiara Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro* cit., p. 34; cfr. poi le dichiarazioni di Sensani in Michelangelo Antonioni, *Un'intervista* (già in *Antologia di Bianco e nero*, Roma 1964), cit. *ivi*, pp. 203-204: «il



nostro lavoro non è e non deve essere un lavoro di archeologia. L'immaginazione c'entra per qualche cosa, e sbaglierebbe chi riproducesse costumi del passato in base a criteri fotografici. L'essenziale, a mio avviso, è non far sentire il costume, far sì che l'abito sia la buccia di quel personaggio in quell'ambiente».

²¹ Marino Bucci e Chiara Bartoletti (a cura di), *Gino Carlo Sensani pittore per il teatro* cit., p. 82. De Chirico illustrò *I Promessi Sposi* nel 1964.

²² Cfr. Michelangelo Antonioni, *Un'intervista* cit., pp. 203-204.

²³ Cfr. Pier Marco De Santi, *Cinema e pittura*, supplemento di "Art Dossier" (1987), n. 16, p. 42; una lettura dei costumi dei *Promessi Sposi* è in Cecilia Inzaghi, *I costumi di Gino Carlo Sensani per il cinema* cit., pp. 106-111.

²⁴ Vedi sopra n. 18.

²⁵ Cfr. Franca Dalmaso e Rosanna Maggio Serra (a cura di), *Francesco Gonin 1808-1889*, catalogo della mostra (Torino, gennaio-febbraio 1991), Torino 1991, p. 45. Dal 1825 al '39, quando abbandonò per le molte critiche sfavorevoli, Gonin fu figurinista e costumista.

²⁶ Vedi al riguardo le dichiarazioni di Camerini in Francesco Savio (a cura di), *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Roma 1979, p. 222, ove il regista ricorda la prima (scartata) sceneggiatura di Ojetti, che «era una sceneggiatura non cinematografica, nonostante avesse certi valori letterari. Poi la sceneggiatura fu mandata a Bacchelli il quale disse, e giustamente dal punto di vista del critico letterario "Per me *I promessi sposi* non si dovrebbero fare"; e aveva ragione forse. "Però - disse - dato che ormai si fa, questa sceneggiatura per me è valida". E finì così la questione letteraria; cfr. anche Gabriele Baldini, *Come sono stati sceneggiati i Promessi sposi*, in Orio Vergani e Silvano Castellani (a cura di), *I promessi sposi* cit., pp. 11-15.

²⁷ I costumi per *I Promessi Sposi* vanno confrontati con altre prove secentesche di Sensani: *Un'avventura di Salvator Rosa* (1940, regia di Alessandro Blasetti) con un Rosa, impersonato da Gino Cervi che veste larghi calzoni stretti sotto il ginocchio dalle poste (strisce di stoffa annodata), e *Beatrice Cenci* (1941, regia di Guido Brignone).

²⁸ Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*, Firenze 1980, p. 96.

²⁹ Cecilia Inzaghi, *I costumi di Gino Carlo Sensani per il cinema* cit., p. 108.

³⁰ *Ivi* (*Incontro con Alberto Lattuada*, Roma 18 ottobre 1990), p. 156.

³¹ Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del Novecento* cit., p. 232.

³² Giorgio Bassani, *Manzoni e il Cinema*, in "Paragone - Letteratura", XI (1960), n. 132, p. 62.

³³ Cfr. Rosita Levi Pisetzkzy, *Storia del costume in Italia*, Roma 2005, vol. II, p. 104; gli spilloni appariranno solo a fine secolo, come fa fede - sempre in area milanese - in certi suoi testi dia-

lettali il Maggi.

³⁴ *L'attualità* rimpiazzava e superava così l'ideale romantico e un po' *naïf* della *novità*. Poco abile al nuovo e, come s'era visto, e tutto teso al *neo-*, per fuggire da quelle sirti, l'Ottocento non poteva che puntare tutto sul *nunc*.

L' INDICE

IL CONTESTO

Ernesto Nicosia	<i>L'occhio profanatore del cinema</i>	pag.	5
Rino Caputo	<i>I promessi sposi di Camerini tra cinema e letteratura</i>	pag.	11
Mario Gromo	<i>Romanzi sullo schermo</i>	pag.	15
Orio Vergani	<i>Il regista</i>	pag.	19
Marino Parenti	<i>Ritorno dei Promessi sposi</i>	pag.	25
Giuseppe De Santis	<i>I Promessi Sposi</i>	pag.	31

IL FILM

Stefano Masi	<i>I promessi sposi: grandezza e miseria di un kolossal</i>	pag.	37
Pasquale Mari	<i>L'ombra portata e la luce tremante</i>		
	<i>ne I Promessi Sposi di Mario Camerini</i>	pag.	43
Massimo Cinque	<i>La storia delle voci cameriniane</i>	pag.	45
Alessandra Ruffino	<i>Seicento a tradimento:</i>		
	<i>i costumi dei "Promessi Sposi" da Gonin a Sensani</i>	pag.	51
Luigi Giachino	<i>Pizzetti e il cinema: i colti e gli specialisti</i>	pag.	61
Lele D'Amico	<i>Il commento musicale di Ildebrando Pizzetti</i>	pag.	73
Sergio Raffaelli	<i>La lingua di Camerini</i>	pag.	83
Gabriele Baldini	<i>Come sono stati sceneggiati I promessi sposi</i>	pag.	93

LA SCENEGGIATURA

I crediti	pag.	100
La sceneggiatura	pag.	101
La bibliografia	pag.	199
Indice dei nomi	pag.	203