

# REVUE DES ÉTUDES ITALIENNES

dirigée par François Livi et Claudette Perrus

## ARTICLES

AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, *Avant-propos*

MAURO NOVELLI, « *Povero Renzo!* ». *Un facile bersaglio*

VALERIA GIANNETTI, *Il tumulto di popolo. Riscritture manzoniane nelle « Confessioni d'un Italiano » di Ippolito Nievo*

EDWIGE COMOY FUSARO, « *Bravi in sedicesimo* ». *Le manzonisme désanchanté de Tarchetti dans « Paolina »*

SABINA GHIRARDI, *Il « purissimo favellar toscano » di Perpetua : aspetti della parodia linguistica nei « Promessi sposi » di Guido da Verona*

ALESSANDRO GAZZOLI, « *Manzoni fatto a brandelli* ». « *I promessi morsi* » di Anonimo lombardo

ANDREA FABIANO, *Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare*

MICHELA TOPPANO, *Fidélité au texte et détournement sous contrainte. Le cas de trois adaptations théâtrales des « Promessi sposi » au XIX<sup>e</sup> siècle*

SIMONA LOMOLINO, *Dal balletto alla pittura, dalla pittura alla musica : contaminazioni di generi e codici nelle opere-ballo tratte dai « Promessi sposi » nel sec. XIX*

MARTIN RINGOT, « *“I promessi sposi” in dieci minuti* ». *Une réappropriation parodique à double sens entre classique littéraire et chanson populaire*

SIMONA MUNARI, « *Les Fiancés* » à la radio. *Une adaptation de Roland Ménéard pour France Culture (1982)*

FABIO DANELON, « *I promessi sposi* » di Pier Paolo Pasolini ed Ennio De Concini (con qualche riflessione preliminare sui « Promessi sposi » e il cinema italiano)

VALENTINA STURLI, *Due maschere televisive per don Abbondio: Alberto Sordi e Paolo Villaggio*

IURI MOSCARDI, *#TwSposi: un matrimonio che s'ha da fare*

ROMANA BROVIA, *Tra incomprensione e fraintendimento: I « Promessi sposi » e la critica militante del pieno Ottocento*

LUCIANO PARISI, *Tre tipi di parodia e la Provvidenza in Manzoni*

MARIELLA COLIN, *Fra censura e travestimento: le edizioni contraffatte dei « Promessi sposi » nella Francia dell'Ottocento*

FRANCESCA MALAGNINI, *Testo verbale e iconico: note sull'edizione parodica (?) de « I promessi sposi » illustrata da Ezio Castellucci (1914)*

ALBERTO BRAMBILLA, *Partiture manzoniane. « I promessi sposi » “eseguiti” da Emilio Isgrò*

ADRIANA VIGNAZIA, « *I promessi sposi* » a fumetti: *parodia e Zeitgeist*

LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, *Les parodies Disney des « Promessi sposi »*

## BIBLIOGRAPHIE

CL. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012 ; ID., *Francesco Pezzi. Un giornalista veneziano nella Milano di Stendhal*, Verona, Edizioni QuiEdit, 2014 (Aurélie Gendrat-Claudel) ; L. LEVANTIS, *Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français. 1756-1850*, Grenoble, ELLUG – Université Grenoble Alpes, 2016 (Marguerite Bordry) ; E. MAIOLINI, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Franco Cesati, 2017 (Aurélie Gendrat-Claudel) ; V. GIANNETTI, *Il futuro lume del remoto vero. Ippolito Nievo e la religione dell'ideale*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017 (Aurélie Gendrat-Claudel) ; L. BANI, Y. GOUCHAN, *La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei Crepuscolari*, Milano, Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario, 2015 (Ambra Zorat) ; L. BOSSI, A. GENDRAT-CLAUDEL, D. LUGLIO (dir.), *Le sourire de l'âme. Rire et spiritualité dans la culture italienne. Mélanges en l'honneur de François Livi*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2017 (Marguerite Bordry) ; J. CARTON, *Parise giornalista. Ethos di uno « scrittore irregolare »*, Genève, Droz, 2017 (Elisa Attanasio)

## NOUVELLES BRÈVES

### RÉSUMÉS

### LIVRES REÇUS

Illustration de couverture :

Frontispice de la Quarantana, réalisé par Francesco Gonin et détourné par Alexandra Khaghani

ISSN 0035-2047

Prix TTC 40 €

ISBN 978 2 86495 4828



9 782864 954828

REVUE DES ÉTUDES ITALIENNES N. S. T. 64, N<sup>os</sup> 1-4 JANVIER-DÉCEMBRE 2018

NOUVELLE SÉRIE  
TOME 64

N<sup>os</sup> 1-4  
JANVIER-DÉCEMBRE 2018

# REVUE des ÉTUDES ITALIENNES

« LES FIANCÉS » DÉTOURNÉS.  
TRANSPOSITIONS, PARODIES  
ET DÉFORMATIONS DES « FIANCÉS »  
DE MANZONI DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE À NOS JOURS



## REVUE DES ÉTUDES ITALIENNES

La *Revue des Études Italiennes*, publiée par la Société d'Études Italiennes, est la plus ancienne revue de l'italianisme français. Elle publie son premier numéro en 1936. En 1954 paraît la nouvelle série de la revue, publiée depuis lors sans solution de continuité.

Animée par des universitaires, attentive à l'histoire des idées comme à l'histoire littéraire, la *Revue des Études Italiennes* n'est pas pour autant destinée exclusivement à un public de spécialistes. Elle invite à la relecture des classiques – anciens ou modernes –, mais elle explore aussi la création et la critique littéraires contemporaines et contribue, de par sa vocation, aux échanges culturels entre la France et l'Italie.

---

### Directeurs :

FRANÇOIS LIVI, CLAUDETTE PERRUS

### Anciens directeurs :

HENRI BÉDARIDA, PAUL RENUCCI, ANDRÉ ROCHON  
CHRISTIAN BEC, MICHEL DAVID

### Comité scientifique :

ENRICO GHIDETTI, JEAN-JACQUES MARCHAND  
FRANCO MUSARRA, CARLO OSSOLA, LUCIANO REBAY, MARCO SANTAGATA

### Comité de lecture et de rédaction :

JOHANNES BARTUSCHAT, DENIS FACHARD,  
GÉRARD GENOT, FRANK LA BRASCA, DAVIDE LUGLIO  
FRANÇOIS LIVI, CLAUDETTE PERRUS, BRUNO TOPPAN

### Secrétariat de rédaction :

MARGUERITE BORDRY, FLAVIA CRISANTI, ALEXANDRA KHAGHANI, AMBRA ZORAT

---

### RÉDACTION DE LA REVUE

La correspondance concernant la rédaction de la *Revue des Études Italiennes* et la Société des Études Italiennes (envoi de manuscrits et d'ouvrages pour compte rendu, cotisation, publicité, etc.) doit être adressée au

CENTRE UNIVERSITAIRE MALESHERBES,  
108, Boulevard Malesherbes, 75850 PARIS CEDEX 17  
Fax : 01 43 18 41 71. Courriel : <francois.livi@sorbonne-universite.fr>

La cotisation à la Société des Études Italiennes donne droit, sans supplément, au service de la Revue. Pour 2018, la cotisation est fixée ainsi :

France.....	32,00 €
Étranger.....	35,00 €

Dans le prochain numéro

(Tome 64, N<sup>os</sup> 1-4, Janvier-décembre 2018)

### VICO E IL NOVECENTO

ANDREA BATTISTINI, *A scuola di Vico: lo storicismo prospettico di Erich Auerbach*

STEFANIA ACHELLA, *Vico entre phénoménologie et existentialisme. La lecture d'Enzo Paci*

GERI CERCHIALI, *L'etica della storia. Una polemica fascista su Vico e Spinoza*

PAOLO DESOGUS, *L'influenza di Vico sul concetto gramsciano di praxis*

ROBERTO EVANGELISTA, *La verità del mito. Spunti vichiani in due voci italiane del '900 (Ernesto De Martino, Furio Jesi)*

SARA FORTUNA, *Plurisemiotismo e dimensione sociopolitica nella « Scienza nuova ». Una prospettiva vichiana sulla storia della disabilità e dell'inclusione*

VALERIA GIANNETTI, « *Versare l'anima nella notte* ». *Echi vichiani nei « Giganti della montagna » di Luigi Pirandello*

PIERRE GIRARD, *Le Vico d'Ernesto Grassi*

DARIO GIUGLIANO, « *tutte le Nazioni prima parlarono scrivendo* » : *Vico, Derrida e il problema della scrittura*

DAVIDE LUGLIO, « *Negli incanti di Vico ti ritrovo* » : *presenze vichiane nell'opera di P.P. Pasolini*

MAURIZIO MARTIRANO, *Itinerari cassireriani intorno a Vico*

GIUSEPPE MORO, « *La micrologia nuova di Vico* ». *Linguaggio e storia nella topica del « De ratione »*

EMMA NANETTI, *Narratività ed educazione. Vico, Bruner, Ricœur*

MATTEO PALUMBO, *Pavese, Vico e il selvaggio*

GIUSEPPE PATELLA, *Vico moderno o postmoderno?*

ROSALIA PELUSO, *Aurore estetiche. Sul Vico di Croce*

MANUELA SANNA, *Immaginazione e narrazione: alcuni sguardi contemporanei su Vico*

MAURO SCALERCIO, *Traveling Vico. Vico, Said e gli studi postcoloniali*

JÜRGEN TRABANT, *La "discoverta" di Vico come filosofo del linguaggio: Antonino Pagliaro e Eugenio Coseriu*

RENATA VITI CAVALIERE, *Hannah Arendt e Vico: la vexata quaestio della storia*

VINCENZO VITIELLO, *Vico et Benjamin*

# REVUE DES ÉTUDES ITALIENNES

dirigée par François Livi et Claudette Perrus

Nouvelle série.

N<sup>os</sup> 1-4 Janvier-Décembre 2018, Tome 64

---

## ARTICLES

- AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, *Avant-propos*..... 3
- MAURO NOVELLI, « *Povero Renzo!* ». *Un facile bersaglio* ..... 14
- VALERIA GIANNETTI, *Il tumulto di popolo. Riscritture manzoniane nelle « Confessioni d'un Italiano » di Ippolito Nievo* ..... 27
- EDWIGE COMOY FUSARO, « *Bravi in sedicesimo* ». *Le manzonisme désanchanté de Tarchetti dans « Paolina »* ..... 44
- SABINA GHIRARDI, *Il « purissimo favellar toscano » di Perpetua : aspetti della parodia linguistica nei « Promessi sposi » di Guido da Verona* ..... 59
- ALESSANDRO GAZZOLI, « *Manzoni fatto a brandelli* ». « *I promessi morsi* » di Anonimo lombardo ..... 73
- ANDREA FABIANO, *Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare* ..... 84
- MICHELA TOPPANO, *Fidélité au texte et détournement sous contrainte. Le cas de trois adaptations théâtrales des « Promessi sposi » au XIX<sup>e</sup> siècle* ..... 94
- SIMONA LOMOLINO, *Dal balletto alla pittura, dalla pittura alla musica : contaminazioni di generi e codici nelle opere-ballo tratte dai « Promessi sposi » nel sec. XIX*..... 107
- MARTIN RINGOT, « *“I promessi sposi” in dieci minuti* ». *Une réappropriation parodique à double sens entre classique littéraire et chanson populaire* ..... 122
- SIMONA MUNARI, « *Les Fiancés* » à la radio. *Une adaptation de Roland Ménard pour France Culture (1982)* ..... 139
- FABIO DANELON, « *I promessi sposi* » di Pier Paolo Pasolini ed Ennio De Concini (con qualche riflessione preliminare sui « *Promessi sposi* » e il cinema italiano)..... 156

VALENTINA STURLI, <i>Due maschere televisive per don Abbondio:</i> <i>Alberto Sordi e Paolo Villaggio</i> .....	170
IURI MOSCARDI, <i>#TwSposi: un matrimonio che s'ha da fare</i> .....	183
ROMANA BROVIA, <i>Tra incomprensione e fraintendimento:</i> <i>I « Promessi sposi » e la critica militante del pieno Ottocento</i> .....	193
LUCIANO PARISI, <i>Tre tipi di parodia e la Provvidenza in Manzoni</i> .....	209
MARIELLA COLIN, <i>Fra censura e travestimento: le edizioni</i> <i>contraffatte dei « Promessi sposi » nella Francia dell'Ottocento</i> .....	222
FRANCESCA MALAGNINI, <i>Testo verbale e iconico: note sull'edizione</i> <i>parodica (?) de « I promessi sposi » illustrata da</i> <i>Ezio Castellucci (1914)</i> .....	236
ALBERTO BRAMBILLA, <i>Partiture manzoniane. « I promessi sposi »</i> <i>“eseguiti” da Emilio Isgrò</i> .....	258
ADRIANA VIGNAZIA, <i>« I promessi sposi » a fumetti:</i> <i>parodia e Zeitgeist</i> .....	271
LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, <i>Les parodies Disney</i> <i>des « Promessi sposi »</i> .....	293
<b>RÉSUMÉS</b> .....	308
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	322
CL. CHIANCONE, <i>La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo</i> , Pisa, Edizioni ETS, 2012 ; ID., <i>Francesco Pezzi. Un giornalista veneziano nella Milano di Stendhal</i> , Verona, Edizioni QuiEdit, 2014 (Aurélie Gendrat-Claudel) ; L. LEVANTIS, <i>Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français. 1756-1850</i> , Grenoble, ELLUG – Université Grenoble Alpes, 2016 (Marguerite Bordry) ; E. MAIOLINI, <i>Manzoni. Il linguaggio delle passioni</i> , Firenze, Franco Cesati, 2017 (Aurélie Gendrat-Claudel) ; V. GIANNETTI, <i>Il futuro lume del remoto vero. Ippolito Nievo e la religione dell'ideale</i> , Firenze, Franco Cesati Editore, 2017 (Aurélie Gendrat-Claudel) ; L. BANI, Y. GOUCHAN, <i>La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei Crepuscolari</i> , Milano, Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario, 2015 (Ambra Zorati) ; L. BOSSI, A. GENDRAT-CLAUDEL, D. LUGLIO (dir.), <i>Le sourire de l'âme. Rire et spiritualité dans la culture italienne. Mélanges en l'honneur de François Livi</i> , Lausanne, L'Âge d'Homme, 2017 (Marguerite Bordry) ; J. CARTON, <i>Parise giornalista. Ethos di uno « scrittore irregolare »</i> , Genève, Droz, 2017 (Elisa Attanasio)	

**DUE MASCHERE TELEVISIVE  
PER DON ABBONDIO:  
ALBERTO SORDI E PAOLO VILLAGGIO**

Don Abbondio è personaggio tra i più memorabili dei *Promessi sposi*, nonché protagonista di alcuni snodi cruciali nel romanzo: l'incontro coi bravi, che gli trasmettono il divieto di celebrare il matrimonio dando così inizio alla macchina delle peripezie (Cap. I); il dialogo con Renzo, che gli strappa il nome di don Rodrigo (Cap. II); la notte degli imbrogli, dopo la quale Renzo, Lucia e Agnese sono costretti ad abbandonare il paese (Cap. VIII); l'incontro con Federigo Borromeo e l'innominato, a seguito del quale il curato è costretto a inerpicarsi là dove mai vorrebbe per andare a recuperare Lucia (Cap. XXIII); il secondo incontro con Federigo, che gli rimprovera di aver ceduto alle intimidazioni di un potente (Cap. XXV); il dialogo con Renzo, tornato al paese mentre infuria la peste (Cap. XXXIII), e poi il finale (Cap. XXXVIII), col matrimonio degli sposi promessi – ma solo una volta che il curato sia ben certo che don Rodrigo è morto davvero.

Queste scene sono tutte rappresentazioni di quei rapporti di forza che Calvino assume a cifra del romanzo manzoniano<sup>1</sup>, e in tutti i casi si ritrova lo stesso schema: don Abbondio è solo, davanti a qualcuno più forte che cerca di fargli fare o dire qualcosa che egli non vuole o non può fare. In tutte queste situazioni è dunque messo, poco o tanto, terribilmente in difficoltà. I bravi vogliono che non sposi i due giovani; Renzo vuole il nome del prepotente che impedisce il matrimonio; Agnese, con la complicità di Renzo, Tonio e Gervaso, progetta ai suoi danni un matrimonio segreto; Federigo Borromeo vuole che vada a riprendere Lucia nel covo di un terribile bandito; la mula del Segretario vuole costringerlo a viaggiare sull'orlo del burrone; ancora il Cardinale vorrebbe che si comportasse da coraggioso ministro di Dio, e non da povero pavido qual è.

Tutti vogliono qualcosa da don Abbondio, che vorrebbe solo essere lasciato in pace, ma non può, poiché viene costantemente tirato dentro a micro e macro conflitti: da quelli che riguardano le vite dei singoli a quelli generalissimi che investono la società del suo tempo. Ed è interessante no-

<sup>1</sup> Cfr. I. CALVINO, *"I Promessi Sposi": il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 324-337.

tare che – a differenza di quel che accade per gli altri personaggi – a creare problemi al curato, a smuoverlo da quella condizione di pacifica oscurità che tanto difficilmente si è procurato nel tempo, siano indifferentemente umili e potenti, personaggi positivi e negativi. Tanto è vero che nel romanzo per lui e solo per lui, campione della tranquillità a tutti i costi, santi e birboni si equivalgono nelle loro azioni di protezione o disturbo, di bontà o malvagità: gli eroici slanci del Cardinale lo impensieriscono quanto i delitti dell'innominato.

Se è vero – come ha notato Sergio Zatti<sup>2</sup> – che due paradigmi centrali nei *Promessi sposi* sono quello del duello e quello della conversione, intesi come momenti opposti e speculari di tensione tra forze che possono giungere sì a un compromesso, ma mai a comporsi del tutto, possiamo affermare che don Abbondio è per eccellenza, lungo tutto il romanzo, il personaggio che rifugge i duelli e che diffida delle conversioni. Per questo egli si colloca perfettamente agli antipodi rispetto ai due grandi religiosi positivi del romanzo: il cardinale Federigo e il padre Cristoforo, entrambi santi e battaglieri, entrambi pronti a dare la vita per proteggere gli oppressi. Don Abbondio non ha invece altri amici che sé stesso e la sua pace. Nemici tutti gli altri, nella misura in cui alla sua pace essi vorrebbero attentare.

Se il mondo manzoniano è un coacervo di intrecci, passioni, tumulti, puntigli, disgrazie, incontri, scontri, ascese e cadute, a tutto questo don Abbondio contrappone una testarda staticità. Limpidamente solidale con sé stesso, egli resiste precisamente rifiutando ogni tensione e dinamismo. E per questo è pronto, quando sia necessario, a tirare fuori anche risorse inaspettate: pensiamo all'agilità con cui riesce a neutralizzare Lucia per non farle pronunciare la formula di matrimonio durante la notte degli imbrogli; all'ostinazione con cui tiene testa al Cardinale quando si tratta di giustificare il rifiuto a celebrare il matrimonio. A suo modo quindi don Abbondio *resiste*: non certo opponendosi, e di sicuro non ai potenti, ma usando come uno scudo una pervicace passività che gli permette di conservarsi e uscire integro dagli scontri. Eroe dell'omeostasi, la Storia gli passa sopra e lui sguscia tra le sue maglie.

Le letture di questo personaggio sono state spesso diametralmente opposte: è uno spregevole vigliacco o un *everyman* preso alle strette dentro a conflitti più grandi di lui, che si difende come può e dunque merita la malcelata simpatia del lettore? Basti pensare a quanto divergano, nella storia della critica italiana, alcuni autorevoli pareri in proposito. De Sanctis ne ha

<sup>2</sup> Cfr. S. ZATTI, *Duelli e conversioni nei "Promessi sposi"*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 113-122.

fatto la controfigura dell'« uomo volgare che guarda sempre il mondo con la sua lente, ed applica la sua filosofia a qualsiasi avvenimento »<sup>3</sup>, il tipo del pavido a oltranza, fiacco, imbecille, moralmente riprovevole proprio per la sua totale inerzia davanti alle ingiustizie del mondo – figura per molti versi emblematica della patologica stasi della vita politica italiana<sup>4</sup>. D'altro canto, in un celebre passo del suo saggio *L'umorismo* (1908), Pirandello prende le difese del curato, paragonandolo niente di meno che a don Chisciotte; come infatti per la follia di quest'ultimo, nobilitata da un ideale altissimo, il lettore è chiamato a provare tenerezza e ammirazione, così per la vicenda di don Abbondio « siamo indotti al compatimento »<sup>5</sup> poiché egli ci ricorda la pervasività delle umane debolezze, e la paura che è necessario provare davanti a ogni situazione oggettivamente rischiosa:

« Sì, ha compatimento il Manzoni per questo pover'uomo di don Abbondio; ma è un compatimento, signori miei, che nello stesso tempo ne fa strazio, necessariamente. In fatti [*sic*], solo a patto di riderne e di far ridere di lui, egli può compatirlo e farlo compatire, commiserarlo e farlo commiserare. Ma, ridendo di lui e compatendolo nello stesso tempo, il poeta viene anche a ridere amaramente di questa povera natura umana inferma di tante debolezze; e quanto più le considerazioni pietose si stringono a proteggere il povero curato, tanto più attorno a lui s'allarga il discredito del valore umano. [...] Quella pietà, in fondo, è spietata: la simpatica indulgenza non è così bonaria come sembra a tutta prima<sup>6</sup> ».

Come vediamo questi due pareri sono da un lato contrapposti rispetto alla valutazione del personaggio – negativo per De Sanctis, più sfaccettato e tutto sommato giustificabile per Pirandello – dall'altro riconoscono

<sup>3</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel XIX secolo*, vol. 1, *Alessandro Manzoni*, a cura di L. Blasucci, Bari, Laterza, 1953, pp. 253-254.

<sup>4</sup> Ivi, p. 264: « Don Abbondio è il comico della volontà. Non che fosse intelligente, ma tutto il complesso dei fatti prende di mira la fiacchezza. Se la vita di Italia stagnò, fu per abbassamento di carattere, per quale, a ragione, sebbene dolga il confessarlo, ci rimproveran gli stranieri la falsità, l'ipocrisia; e don Abbondio c'è caro perché in noi tutti, diciamolo pure, c'è qualcosa del don Abbondio ».

<sup>5</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo* [1908], Milano, Mondadori, 1992, p. 140: « Così avviene che noi dovremmo tutti provar disprezzo e indignazione per don Abbondio, e stimar ridicolissimo e spesso matto da legare Don Quijote; eppure siamo indotti al compatimento, finanche alla simpatia per quello, e ad ammirare con infinita tenerezza le ridicolaggini di questo, nobilitate da un ideale così alto e puro. Dove sta il sentimento del poeta? Nel disprezzo o nel compatimento per don Abbondio? [...] Se il Manzoni avesse ascoltato solo la voce di quell'ideale astratto, avrebbe rappresentato don Abbondio in modo che tutti avrebbero dovuto provare per lui odio e disprezzo, ma egli ascolta dentro di sé anche la voce delle debolezze umane ».

<sup>6</sup> Ivi, pp. 145-146.

entrambi che proprio la *medietas* antieroica di don Abbondio ha la facoltà di suscitare una possibile, magari anche segreta e sgradita, identificazione nel lettore, conducendolo a porsi domande fondamentali su come l'essere umano possa e debba reagire davanti alle intrusioni della Storia nelle vite degli individui<sup>7</sup>.

E qui arriviamo alla domanda che muove la nostra riflessione: come riuscire, in una trasposizione sullo schermo, a dare un volto a questo fantasma letterario della memoria collettiva, che colonizza forse come nessun altro (a parte Pinocchio) l'immaginario di ogni italiano fin dalle scuole medie? A volti e interpretazioni attoriali diverse corrispondono infatti anche diverse *letture* del personaggio, in cui sarà come vedremo possibile riscontrare almeno altrettanta oscillazione che nei giudizi dei critici. Per i nostri scopi abbiamo scelto di concentrarci su due sceneggiati televisivi ispirati al romanzo e trasmessi rispettivamente dalla RAI (1989, in cinque puntate, regia di Salvatore Nocita) e da Mediaset (2004, in due puntate, regia di Francesca Archibugi). Ci concentreremo su questi due, benché non siano gli unici, sia perché sono i due più recenti prodotti dalla televisione, sia perché proprio nella scelta dell'interprete per don Abbondio rivelano un fondamentale punto di contatto: in entrambi i casi si decide di affidare il ruolo a un mostro sacro della comicità italiana<sup>8</sup>.

La miniserie di Nocita si propone come più canonica, sia per ampiezza di trattazione sia per intenti: una produzione che guarda a un pubblico internazionale, con costi ingenti e un cast di altissimo livello: tra gli interpreti spiccano Burt Lancaster (Federigo Borromeo), Murray Abraham (innominato), Franco Nero (Cristoforo), Dario Fo (Azzecagarbugli), Walter Chiari (Tonio), Helmut Berger (Egidio). La sceneggiatura segue abbastanza fedelmente il romanzo, con alcune inserzioni dal *Fermo e Lucia*: quasi un'intera puntata – quella centrale – è dedicata alla ricostruzione della storia della Signora di Monza; c'è il conte del Sagrato, assente nell'ultima edizione del romanzo; così come la morte di don Rodrigo, che avviene dopo una folle corsa a cavallo. Viene inoltre dato ampio spazio, con vere e proprie aggiunte di invenzione, alla vita di Lodovico prima della conversione, alla calata dei Lanzichenecchi in Lombardia e alle manovre politiche che la preparano. La vicenda termina con la pioggia benefica che lava via la peste

<sup>7</sup> Cfr. anche, su questo, S. BRUGNOLO, *L'everyman al bivio: don Abbondio e i due bravi*, in *Le strane coppie. Antagonismo e parodia dell'uomo qualunque*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 111-121.

<sup>8</sup> Una versione precedente dei *Promessi sposi* per la televisione italiana è quella per la regia di Sandro Bolchi, trasmessa in otto puntate dalla RAI tra il gennaio e il febbraio del 1967.

subito dopo che Renzo e Lucia si sono ritrovati nel lazzeretto.

Lo sceneggiato di Archibugi si pone invece subito – sin dal titolo, *Renzo e Lucia* – come operazione per buona parte non riprodotiva, ma innovativa (usiamo il termine in senso neutro, non necessariamente positivo) rispetto alla trama del romanzo. La sceneggiatura utilizza la narrazione manzoniana come un canovaccio rispetto a cui prendersi delle larghissime libertà, tanto è vero che la prima delle due puntate – dunque metà dell'intero arco narrativo – costituisce un antefatto d'invenzione. Vi si narra l'origine dell'amore tra Renzo e Lucia, presentato sotto una luce spiccatamente sentimentale. In generale la tendenza alla romanticizzazione delle situazioni e dei personaggi è costante: don Rodrigo è un bellissimo *maudit*, tormentato dalla solitudine a seguito di un'infanzia difficile, che perseguita Lucia perché da lei vorrebbe essere amato e salvato; la Signora di Monza è una donna orgogliosa e ribelle, intrappolata in un amore sbagliato e straziata perché, come madre, non può tenere accanto a sé la figlia che ha concepito con Egidio. Anche il personaggio di Lucia cambia radicalmente rispetto al romanzo: giovane di notevole bellezza, è innamorata di Renzo, ma anche attratta dal bellissimo nobile che sa confonderla e turbarla. Tra i tre si instaura il più classico dei triangoli, con conflitto aperto tra i due giovani per conquistare l'amore della ragazza.

Proprio a causa della scelta di focalizzarsi sulle vicende intime di questi tre personaggi, e in genere di tutti quelli che si prestino a una torsione della vicenda in direzione sentimentale, nella sceneggiatura viene sensibilmente ridotto lo spazio riservato tanto all'affresco storico-sociale quanto alla rappresentazione di personaggi ed episodi che non si addicano a questo scopo. A farne le spese è – prima di tutti – proprio don Abbondio, insieme al cardinale Federigo e a padre Cristoforo: retrocessi a un ruolo ancillare, perdono l'importanza che hanno nella narrazione d'origine. Per quanto riguarda, in dettaglio, lo spazio narrativo riservato al curato, basti pensare che alcune delle fondamentali scene che lo riguardano vengono eliminate o fortemente ridotte: l'incontro coi bravi non avviene in posizione incipitaria, bensì in sordina alla fine della prima puntata; eliminato del tutto è lo scambio tra il curato e Federigo Borromeo, così come il ritorno di Renzo in paese durante la peste. Lo stesso dicasi per lo sposalizio finale, sostituito da una scenetta di gusto comico che si gioca tra don Abbondio, Perpetua (che non è morta) e Agnese sulla firma del contratto di matrimonio: il curato, che non ha avuto la peste, per paura del contagio non si decide a toccare i documenti portati con sé dalla madre di Lucia, appena tornata da Milano. È evidente che in questo secondo sceneggiato, molto meno fedele al testo del primo,

tutta la carica di drammaticità è assegnata alle vicende amorose, mentre scema sensibilmente quella attribuita a eventi di altra natura: le conversioni, la peste, la guerra, i tumulti.

Entrambi gli sceneggiati, pur diversissimi tra loro, hanno come dicevamo un punto in comune: la decisione di affidare il ruolo di don Abbondio a un grande volto della comicità italiana. In quello di Nocita è Alberto Sordi, mentre in quello di Archibugi è Paolo Villaggio. E sin da qui sono possibili, se vogliamo ancora a scatola chiusa, alcune considerazioni importanti, perché è chiaro che l'incontro tra questo personaggio letterario e due delle più famose maschere comiche del secondo Novecento italiano non può essere né casuale né innocente. La scelta di coniugare una fisionomia tanto nota a un volto come quello di questi due attori, conosciutissimi dal grande pubblico, significa infatti già suggerire un'interpretazione globale del personaggio. E non a caso si può parlare di *maschere*: perché sia Sordi che Villaggio non solo sono comici celeberrimi, ma lo diventano legando il loro volto a due particolari tipi umani che tornano con insistenza, pur con scarti, mutazioni e evoluzioni, lungo tutta la loro carriera.

Quando esce la miniserie *I promessi sposi*, nel 1989, il volto di Sordi è noto al pubblico italiano, e poi internazionale, almeno da un quarantennio: di inizio anni '50 sono i primi film importanti, tra cui *Lo sceicco bianco* (Fellini, 1952) e *I Vitelloni* (Fellini, 1953) – poi quelli che lo renderanno famoso, come *Un americano a Roma* (Steno, 1954), *Lo scapolo* (Pietrangeli, 1955), *Il vedovo* (Risi, 1959). Sordi è una star indissolubilmente associata all'universo della commedia all'italiana, con tutto ciò che essa rappresenta per gli spettatori in termini di personaggi ricorrenti, sistemi valoriali, aspettative: nella maggior parte dei casi un uomo qualunque si trova confrontato a dilemmi morali o situazioni più grandi di lui, e deve con fatica trovare il modo di farci (o non farci) i conti. Come efficacemente sintetizza Fullwood, caratteristica principale del protagonista della commedia all'italiana è quello di essere un *everyman* messo a confronto, spesso in modo da implicare un tragicomico fallimento, con sfide sociali o culturali di un'Italia in via di modernizzazione:

« Comedy, Italian Style is a form of comedian comedy, and the genre was predominantly structured around the star performances of (usually male) comedians, especially the four key stars associated with the genre: Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Alberto Sordi, and Ugo Tognazzi. As the attention to Pietro's home, work, and leisure life in *Il profeta* suggests, the films were comedies of everyday life. They tended to use everyday settings and took much of their

comedy from an “everyman” protagonist trying, but often comically failing, to cope with the changing nature of a modernizing Italy<sup>9</sup> ».

Nel decennio precedente a *I promessi sposi* Sordi è poi è protagonista ne *I nuovi mostri* (Scola, 1977), *Il malato immaginario* (Cervi, 1979), *Il marchese del Grillo* (Monicelli, 1981), e poco dopo interpreterà Arpagone nell’adattamento per la TV de *L’avaro* (Cervi, 1990). Cosa associa uno spettatore a questo attore? Un tipo umano, la caricatura dell’italiano medio interessato, egoista, monomaniaco nel perseguimento del suo interesse personale, all’occorrenza servile, debole con i forti e forte con i deboli<sup>10</sup>. Il tipo è quello dell’opportunist e qualunquista, comico ma con delle possibili oscillazioni verso il grottesco e il tragico-patetico<sup>11</sup>, già perfettamente incarnato anni prima in uno dei personaggi forse più celebri nella carriera di Sordi: il soldato Oreste Jacovacci della *Grande guerra* (Monicelli, 1959), prototipo del chiacchierone furbo e vigliacco, sempre in cerca di qualche scappatoia per fregare il prossimo e svicolare dai propri doveri.

Non è un caso che in *Ecce Bombo* (Moretti, 1981) il protagonista Michele elegga Sordi a emblema negativo di un certo tipo di italianità: in una celebre scena, sentendo snocciolare all’avventore di un bar una serie di frasi qualunquiste (« Gli offri un dito e si pigliano tutto il braccio. Questa è la vera verità. Noi italiani stavamo bene a pascolare le pecore, poi abbiamo voluto fare un Paese industriale... [...] eh! Noi italiani siamo fatti così! Rossi, neri... alla fine tutti uguali »), Michele sbotta: « Chi è che sta parlando qui? Eh? “Rossi e neri sono tutti uguali”? Ma che siamo, in un film di Alberto Sordi? », e poi – buttato fuori dal locale – continua dall’esterno a gridare « Te lo meriti Alberto Sordi! » (1: 26: 01). È evidente che nel film di Moretti i personaggi di Sordi rappresentano tutto quello che di vigliacco, egoistico e spregevole può esprimere l’italiano medio.

Se consideriamo la scena di apertura della prima puntata dello sceneggiato RAI, ovvero l’incontro coi bravi, notiamo come l’interpretazione

<sup>9</sup> Cfr. N. FULLWOOD, *Cinema, gender, and everyday space. Comedy, Italian style*, New York, Palgrave MacMillan, 2015, p. 5.

<sup>10</sup> Il caso antonomastico è rappresentato *Il vigile* (Zampa, 1960), dove il disoccupato Otello Celletti, nullafacente e vanaglorioso, riesce a forza di servilismo a farsi assumere come vigile motociclista. A quel punto utilizza il potere per vendicarsi di chi non lo rispetta, ma combina un guaio dietro l’altro perché impreparato a gestire la responsabilità che gli deriva dal ruolo.

<sup>11</sup> Si pensi al caso emblematico del film *Un borghese piccolo piccolo* (Monicelli, 1977), dove la rappresentazione tipica dell’italiano medio opportunist, in cerca di favori, vigliacco, familistico, vira lentamente verso prima il patetico e poi il vero e proprio tragico.

di Sordi sia effettivamente in linea con l'idea di un curato interamente dedito alla sua salvaguardia, servile coi potenti o con i loro emissari, quanto prepotente con i deboli. E proprio quest'ultimo tratto si nota da una piccola ma significativa aggiunta rispetto al romanzo: correndo in tutta fretta verso casa per barricarsi dentro, il prete incontra alcuni parrocchiani che lo salutano con deferenza, e li scaccia con impazienza. Si osserva inoltre una chiara tendenza alla macchiettizzazione: questo don Abbondio è un tipo, quello del pavido che non ha voglia di grane, e ricorda i personaggi moliereschi (*Il malato immaginario*, *L'avar*) centrati su un chiodo fisso che, in questo specifico caso, è l'auto-conservazione a tutti i costi. Lo stesso può dirsi delle successive scene che lo vedono protagonista, come l'incontro col cardinale Borromeo (Episodio 4, 0: 40), in cui cerca in tutti i modi di evitare di andare a prendere Lucia al castello dell'innominato, la salita verso il castello medesimo, dove si lamenta del rischio in cui la « precipitazione » di Borromeo lo ha cacciato, biasimando le scelleratezze dell'innominato esattamente come la sua improvvisa conversione, che ha « messo sottosopra » le cose (Episodio 4, 42: 00). La scena si chiude con don Abbondio che si chiede, con una buona dose di involontaria ironia, se « ci vuol tanto a fare il galantuomo tutta la vita come ho fatto io? » (Episodio 4, 45: 32).

Prendiamo adesso l'altra interpretazione, quella di Paolo Villaggio. Anche in questo caso, prima di fare qualsiasi considerazione sul ruolo nello sceneggiato, bisogna evidenziare che a questo nome lo spettatore associa prima di tutto una maschera comica molto ben definita, anche se esposta a variazioni negli anni: Fantozzi. Sin dal suo esordio con *Fantozzi* (Salce, 1975), capostipite di una lunga serie di film che giunge fino al tardo *Fantozzi 2000 – La clonazione* (Saverni, 1999), anche questo volto comico è conosciuto da tutti gli italiani. Nei suoi film Fantozzi è l'anello più debole di una catena, l'eterno perdente sbeffeggiato e deriso, che solo ogni tanto ha qualche – peraltro patetico e destinato allo scacco – momento di rivalse e riscossa. E c'è già in questo un diverso (e maggiore) grado di amarezza: da un lato una sorta di iper-adequamento al potere, un servilismo che non è cinico e interessato come quello dei personaggi di Sordi, ma piuttosto di adorazione canina e cieca verso l'autorità. Dall'altro appunto una critica fortissima contro il potere medesimo, che chiede ai soggetti più deboli di adeguarsi fino all'annichilimento.

Ma Villaggio non è solo Fantozzi. Oltre a questa macchietta, che ha i tratti del personaggio ridicolo-patetico<sup>12</sup>, soprattutto negli ultimi anni della

<sup>12</sup> Così come lo definisce F. FIORENTINO, *Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-*

sua carriera l'attore genovese affronta con successo anche ruoli non comici. Un caso evidente è rappresentato da film come *Io speriamo che me la cavo* (Wertmüller, 1992) o *Il segreto del Bosco Vecchio* (Olmi, 1993), in cui si assiste a un progressivo scollamento rispetto alla maschera tradizionale, in direzione di uno scavo psicologico più approfondito e venato di drammaticità. Nel primo film, tratto dall'omonimo best-seller di Marcello d'Orta, è un maestro del Nord alle prese con le vicende tragicomiche di una disastrata scuola elementare dell'hinterland napoletano; nel secondo – tratto da un racconto di Buzzati – un colonnello in pensione roso dall'avidità, e che solo con il sacrificio di sé potrà espiare le proprie colpe. In entrambi i casi il protagonista, partendo da un iniziale rifiuto rispetto alle situazioni critiche che lo circondano, si apre lentamente alla loro comprensione, maturando empatia verso i più deboli grazie a un percorso di crescita interiore.

Venendo al confronto con lo sceneggiato di Archibugi, nei dieci minuti iniziali una tempesta ha spazzato via le decorazioni che i paesani hanno messo su, il giorno prima, per l'imminente arrivo di don Rodrigo, che viene a prendere possesso delle sue terre. Don Abbondio, parlando col proprietario della filanda, si lascia andare a uno sfogo contro i signori, tutti inguaribilmente prepotenti con gli umili, persecutori per puro gusto di far del male (Episodio 1, 00: 04: 09). Però poi, quando i potenti arrivano don Abbondio diventa umile in modo quasi grottesco, nonostante la critica espressa poco prima rispetto a un potere brutale, irrazionale e soverchiante. Lo si vede bene in una scena completamente inventata, in cui cominciano a delinearsi dinamiche che saranno centrali nel prosieguo della narrazione: don Rodrigo si presenta con il suo seguito alla chiesa del paese, accompagnato dal conte Attilio e dai bravi (Episodio 1, 00: 32: 25), per recare in dono un presepe, e capita proprio nel momento in cui il curato sta istruendo un coro dei bambini, mentre le donne preparano la chiesa per la festa. Non appena scorge il potente, il curato si comporta con un misto di goffaggine e servilismo che ha moltissimo di fantozziano – si noti una per tutte la mimica facciale, ma anche il continuo ricorso al titolo di Eccellenza. Ebbene, la scena potrebbe fermarsi qui, ma vi si aggiunge un particolare ulteriore: all'entrata di don Rodrigo, Lucia cerca di allontanarsi poiché ha intuito che il nobile è venuto per lei, ma lo stesso deve aver capito don Abbondio, che la chiama

*lo-patetico*, in *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a cura di F. Fiorentino e L. Carcerieri, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 71-91, il personaggio ridicolo-patetico si definisce come: « un personaggio storicamente iperdeterminato, con caratteristiche esclusive: nella media, o meglio un po' al di sotto della media, eppure escluso da una comunità sociale con uno stile di vita e valori piccolo-borghesi » (p. 78). Lo stesso Fiorentino cita la figura di Fantozzi alle pp. 90-91, in conclusione del suo saggio.

indietro (« Lucia, dove vai? »), tagliandole di fatto la ritirata per favorire i poco onesti scopi del potente. Questa scena, messa a confronto con quella di apertura del film, ci mostra i due lati del don Abbondio di Villaggio: qualcuno perfettamente conscio del fatto che i potenti sono odiosi, pericolosi, ostili – dunque capace di muovere loro una critica –, ma che proprio per questo sa di non dover mai entrare in conflitto con loro, anche a costo di sacrificare degli innocenti. In altri termini, mentre il curato solo comico di Sordi fa il male quasi inavvertitamente, per vigliaccheria caratteriale, quello di Villaggio fa il male sapendo cosa sta facendo, ma è consapevole di trovarsi in una condizione che non gli permette – almeno dal suo parziale e per molti versi limitato punto di vista – altro modo di sopravvivere alla crudeltà degli eventi, e per ciò prova un'evidente amarezza.

Se ne ha una prova nel dialogo con Renzo la mattina delle nozze, quando il curato si dà malato e annuncia di non poterle celebrare: davanti alle proteste di Renzo riguardo la prepotenza di don Rodrigo, nel giro di pochissimi secondi si passa dalla classica postura fantozziana di qualcuno che scuote la testa e non vuol dire il nome perché ha paura, a un momento di estrema e per certi versi persino drammatica consapevolezza. Don Abbondio tira su la testa, guarda Renzo negli occhi e con una sorta di amarissima impassibilità afferma, riprendendo quasi alla lettera il testo manzoniano, che « qui non si tratta di diritto, è la forza » (Episodio 1, 01: 19: 51). Ancora una volta il curato, che sa perfettamente da che parte sta il torto e la ragione, sa anche di doversi schierare per il più forte e non col più debole.

In punti come questi si può misurare tutta la differenza tra le due interpretazioni. Nel personaggio di Sordi c'è infatti una perfetta solidarietà di don Abbondio con sé stesso, che non viene incrinata dagli eventi. Non gli interessa di chi è la ragione o il torto, vuole solo stare tranquillo, e per quanto riguarda il conflitto morale semplicemente non ve n'è traccia: si assolve in anticipo perché il fatto non sussiste. A voler essere molto severi con lui, potremmo dire che questo curato si merita almeno in parte gli strali lanciati da Sciascia contro un personaggio che egli – proprio come il protagonista di Moretti fa con Sordi – assume a incarnazione di un malcostume nazionale da lungo tempo vigente:

« [...] don Abbondio è forte, è il più forte di tutti, è colui che effettivamente vince, è colui per il quale veramente il “lieto fine” del romanzo è un “lieto fine”. Il suo sistema è un sistema di servitù volontaria: non semplicemente accettato, ma scelto e perseguito da una posizione di forza, da una posizione

di indipendenza [...]. Un sistema perfetto, tetragono, inattaccabile. Tutto vi si spezza contro. L'uomo del Guicciardini, l'uomo del "particolare" contro cui tuonò il De Sanctis, perviene con don Abbondio alla sua miserevole ma duratura apoteosi. Ed è dietro questa sua apoteosi, in funzione della sua apoteosi, che Manzoni delinea – accorato, ansioso, ammonitore – un disperato ritratto delle cose d'Italia [...]. [...] don Abbondio che sta lì, nelle ultime pagine del romanzo, vivo, vegeto, su tutto e tutti vittorioso e trionfante; su Renzo e Lucia, su Perpetua e i suoi pareri, su don Rodrigo, sul cardinale arcivescovo. Il suo sistema è uscito dalla vicenda collaudato, temprato come acciaio, efficientissimo. Ne saggiamo la resistenza anche noi, oggi: a tre secoli e mezzo dagli anni in cui il romanzo si svolge, a un secolo e mezzo dagli anni in cui Alessandro Manzoni lo scrisse<sup>13</sup> ».

L'interpretazione di Villaggio risulta molto diversa, poiché introduce uno scollamento evidente e consapevole tra quello che il curato si trova a dover fare o dire, e quel che pensa e non può esplicitare. In altri termini, qualcuno capace di percepire i limiti del mondo che lo circonda, di cogliere con amarezza le dinamiche di potere cui è giocoforza sottomettersi. Il don Abbondio di Villaggio, come dicevamo, sa benissimo da che parte sta il diritto, ma sceglie di stare con la forza perché non ne può fare a meno. Se vogliamo è un personaggio più consapevole, più tormentato nella sua silenziosa denuncia di un mondo di rapporti brutali e inevitabilmente segnati dall'ingiustizia sociale.

È per esempio di grande effetto – ed eloquentissima nella sua brevità – la scena che si svolge (Episodio 1, 01: 26: 44) la mattina dopo la fuga di Renzo, Agnese e Lucia, quando don Rodrigo per rappresaglia va coi suoi sgherri a fare danni in paese, appiccando fuoco alle case e costringendo gli abitanti alla fuga. Don Abbondio è in camera sua, sta mettendosi a letto dopo la lunga notte degli imbrogli. Benché dall'interno della stanza si percepiscano distintamente le grida dei suoi parrocchiani e i rumori delle violenze all'esterno, lui resta immobile, vestito con una lunga veste bianca, il volto appoggiato sul cuscino. Perpetua dalla soglia della porta lo guarda angosciata, come a chiedergli di intervenire, ma lui le rivolge solo uno sguardo di infinita desolazione, e poi chiude gli occhi, col chiaro intento di chiuderli sulla realtà. Nella contrapposizione tra violenza del fuori e quiete del dentro, nella veste bianca che allude a una terribile e costosa "innocenza", nel gesto stesso di chiudere gli occhi e addormentarsi in piena luce, è presente una carica di tragicità

<sup>13</sup> L. SCIASCIA, *Goethe e Manzoni*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 99-100.

del tutto sconosciuta al personaggio di Sordi. Nell'interpretazione di Villaggio la critica non è tanto al singolo soggetto pavido e indifeso, quanto al potere che costringe gli umili – almeno quelli che manchino di un coraggio straordinario – a chiudere gli occhi e sopportare.

Ha senso a questo punto chiedersi quale dei due attori abbia meglio interpretato la parte? Come abbiamo cercato di mostrare, e come provano ricezioni tanto diverse ricevute da parte della critica e dei lettori, don Abbondio è un personaggio che contiene in sé – almeno allo stato latente – una profonda ambivalenza. Egli è infatti *contemporaneamente* un vigliacco che trae vantaggio e sicurezza dalla sua vigliaccheria, ma anche un oppresso a sua volta, poiché per condizione, ceto e carattere è nato debole in un mondo durissimo dove a valere è soltanto la forza. E allora forse potremmo avanzare l'ipotesi che, proprio come tutti i grandi personaggi della letteratura, anche don Abbondio si presti alle letture e alle interpretazioni più diverse proprio in virtù della sua capacità di non farsi mai fissare una volta per tutte in uno modello definito, lasciandosi invece sempre osservare da una diversa angolatura, e magari anche riconsiderare.

In questa prospettiva Sordi e Villaggio ci forniscono due esemplari quasi agli antipodi: il curato del primo, forse più filologico nel suo rimanere all'interno del comico, ha in primo piano i tratti di paura e codardia, ma anche di buffonesca capacità di barcamenarsi, che nella divisione degli stili sono da sempre uno dei cardini del registro medio-basso; Villaggio ne sfrutta invece – non esitando anche a forzare la mano – le potenzialità drammatiche, molto meno evidenti nel testo ma niente affatto assenti, il che gli consente di rendere un personaggio che in certi istanti sfiora persino il tragico. Interpretazione certo meno filologica, ma che rende giustizia a quel partito di lettori che, a cominciare da Pirandello, ha trovato terribilmente angoscienti, desolanti e persino drammatici i rapporti di forza che costringono il curato ad agire come agisce.

Esattamente come nella follia di Don Chisciotte è difficile distinguere la quota di patetica illusione dalla grandezza di un desiderio mitopoiatico e trionfante, e di volta in volta il singolo interprete sarà portato ad accentuare l'uno o l'altro aspetto per dare un senso alla sua resa, così anche nel caso di don Abbondio è difficile stabilire a priori se egli sia più da accusare o difendere, da disprezzare o compatire, da amare od odiare. Sarà di volta in volta la singola lettura, la singola resa attoriale, a rivelarci nuove potenzialità, a rendere più o meno salienti fasci di

tratti e ipotesi esegetiche. Una prova ulteriore, se mai ce ne fosse bisogno, che i grandi personaggi sono sempre molteplici, potenzialmente contraddittori e ambivalenti. Compito di chi legge è accogliere questa molteplicità e ambivalenza rendendole significative, se può – ed evitando di appiattirle, se riesce.

VALENTINA STURLI

(Università di Padova – Sorbonne Université\*)

\* Email: <[v.sturli@yahoo.it](mailto:v.sturli@yahoo.it)>