

UN MOMENTO CHIAVE DEL TEATRO ITALIANO DEL SECONDO DOPOGUERRA: I "PROCESSI MORALI"

Carolina Massi Albanese

Dal dopoguerra in qua, come scrive Ruggero Jacobbi¹, i più seri responsabili del teatro italiano si sono posti certe mete, e in parte le hanno raggiunte: (a) idea della regia come atto critico, interpretazione, e non arbitrio o nevrosi estetiche; (b) gusto della scenografia al livello della pittura e scultura contemporanee; (s) formazione d'un tipo d'attore che non sia da subire come divo né da domare come schiavo o animale parlante; (d) riscoperta dei linguaggi tradizionali del teatro attraverso l'esperienza d'un linguaggio moderno, cioè Italia di Goldoni o di Bertolazzi come possibile fondamento d'una Italia scenica d'oggi, Shakespeare degli italiani come specchio attuale e nostro dello Shakespeare di tutti, eccetera; (e) avvicinamento ad un pubblico nuovo come classe — la fabbrica — o come generazione — la scuola — per impedire non solo il perpetuarsi d'un rituale di minoranza, ma anche quella possibile sclerosi che minaccia, ad esempio, il teatro lirico per motivi generazionali; (r) utilizzazione dei mezzi tradizionali della propaganda (programma, locandina, intervista) come mezzi di azione culturale, e creazione di nuovi mezzi.

Il teatro dei "processi morali"

Nel periodo compreso tra il primo ed il secondo conflitto mondiale, Luigi Pirandello domina incontrastato la scena del teatro italiano. Con Pirandello si manifesta la condizione di dissidio, o addirittura di frattura, tra persone del pubblico e personaggi del palcoscenico, entro cui si dibatte tuttora il teatro italiano.

Visto che il nostro scopo è presentare uno scorcio della drammaturgia italiana del secondo dopoguerra, ci limiteremo a segnare il passaggio dal teatro del "grottesco" e di Pirandello, a quello dei "processi morali", ossia dal relativismo di ogni forma di conoscenza, al relativismo di ogni giudizio di valore: l'uomo non più in termini

¹ Vedere: JACOBI, Ruggero. Della pianificazione teatrale. In: ———. *Teatro da ieri a domani*. Firenze, Nuova Italia, 1972. p. 167-79.

di conoscenza della verità, ma di coerenza morale. Si tratta di un teatro dialettico e lirico nel quale si mette in evidenza non più il personaggio che non si riconosce, bensì il personaggio che non si accetta. Questo teatro ha il suo precursore in Ugo Betti degli anni '30 ed in Tulio Pinelli negli anni '40, tuttavia, solo nel dopoguerra, raggiunge la piena affermazione.

Mai vi fu epoca più sconvolta dalla disperazione, dall'orrore, dalla morte. Mai l'uomo è stato più piccolo. Mai è stato più inquieto. Fino a qual momento l'uomo era stato visto da un lato solo. La guerra, la consapevolezza di ciò che era stata la guerra, i valori morali che ne seguono, porta allo studio dell'uomo in rapporto con l'altro uomo. La condizione dell'uomo nella società suggerisce nuovi temi ai drammaturghi: il sentimento delle creature, il collettivo interrogarsi o ribellarsi alla ricerca della responsabilità.

Ugo Betti può essere considerato il precursore con **Frana allo scalo nord** (1932) il cui tema è la partecipazione all'umano dolore, il senso della comune responsabilità.

In una città dell'Europa centrale, alla periferia, dove si svolgono lavori di costruzione, una frana ha provocato la morte di alcuni sterratori e di una ragazza che era con loro; alcuni sono rimasti storpiati, altri sono impazziti. Il giudice Parsc, che è alla vigilia di una promozione, incaricato dell'inchiesta, risolve frettolosamente il caso. Al contrario, dalle prime testimonianze, la vicenda sempre più oscura e si allarga il cerchio della responsabilità coinvolgendo persino Parsc che ha tardato a soccorrere l'imprenditore Gaucker. Quest'ultimo, a sua volta, confessa: "La sentenza, su me, già è stata data, signore. L'ha data lei, mia moglie. Non era malato, il sorvegliante: volevo risparmiare un salario. Anche le tavole. E' vero. Erano marce. Sono stato un omaccio, un padrone cattivo. Per anni e anni"².

Il giudice Parsc sente dapprima il desiderio della verità e della giustizia, ma man mano è assalito dal dubbio sull'inconsistenza di ogni verità e sulla concreta possibilità di ogni giustizia. Ormai è impossibile scoprire i colpevoli, tutti sono colpevoli, tutti siamo colpevoli: il processo diventa un processo a tutta l'umanità. Al primo atto si ricercano responsabilità individuali. Al secondo atto si focalizzano responsabilità sociali. Al terzo atto si ha la soluzione finale che non è giuridica ma umana e vuol significare l'affanno,

2 BETTI, Ugo. I drammi. In: ————. Teatro. Bologna, Cappelli, 1966. p. 105.

l'enigma dell'ordinamento sociale con le sue contraddizioni. Infatti, il giudice Parsc, nel più alto silenzio si alza e dice: "Noi dichiariamo che questi uomini pronunciarono, pronunciano essi stessi ogni giorno con la loro vita, con la loro pena, la giusta sentenza; trovarono essi stessi la loro certezza. E che forse dalle mani del giudice essi dovranno avere un'altra cosa, più alta: la pietà"⁸.

La richiesta realistica e le sue maggiori implicazioni filosofiche incontrate in **Frana allo scalo nord** raggiungono il massimo punto di fusione in **Corruzione al Palazzo di giustizia** (1944). È stato rappresentato per la prima volta il 7 gennaio 1949 dalla Compagnia dell'Istituto del Dramma Italiano (I.D.I.), al Teatro delle Arti di Roma con Lamberto Picasso, Filippo Scelzo, Camillo Pilotto, Elena Zareschi, e con la regia di Ottavio Spadaro.

È il più grande risultato drammatico di Ugo Betti. L'azione si svolge nel Tribunale di Giustizia di una anonima città. La sede ufficiale della legge diventa luogo di corruzione. Si parla in città di una corruzione che si è annidata e si dilata là dentro. Il corpo assassinato di un avventuriero, scoperto in una stanza del Palazzo di Giustizia, dà l'avvio alla vicenda drammatica. Il dramma si sviluppa tra il giuoco dei sospetti e dei sospettati; tutti hanno timore, perché in fondo tutti sono colpevoli.

Dall'inchiesta condotta dall'inquisitore Erz, il più indiziato come colpevole dell'assassinio è il vecchio presidente Vanan. Nell'indagine affiora una trama di rivalità fra i diversi giudici, specialmente fra Croz e Cust che ambiscono alla carica di Presidente. Il vecchio presidente crolla al primo assalto: dopo essersi inutilmente protestato innocente, finisce per cedere alle accuse. Dietro lui una soave fanciulla, la figlia Elena, vuole che al padre sia resa giustizia e porta un suo memoriale che lo scagiona. Il giudice Cust, il vero assassino, subdolo e ambizioso, in uno spietato scontro con la ragazza, la convince della colpevolezza del padre:

Elena. Ma mio papà non potrebbe, non potrebbe assolutamente fare qualcosa per cui dovesse vergognarsi e stare a occhi bassi! Dovreste vederlo, mio papà, quando diventa rosso rosso e furioso! Non c'è nulla in mio papà che non sia nobiltà, bontà, orgoglio. Chi si macchia di queste cose abbiette, bisogna che sia fatto in tutt'altro modo!! Chi è capace di tradire così io credo che basti guardarlo,

⁸ BETTI, p.118.

se ne deve provare subito una specie di ribrezzo.

Cust. Sì, schifosi topi gli escono dalla bocca, e poi vanno trottoando per queste stanze. (Canticchia un pò). Come siete crudele, mio piccolo angelo. Soprattutto è l'età. La stupida azzurra neve dell'infanzia, ferita dal primo incandescente raggio della giovinezza. Che inebriante sfolgorio! Se ne resta immalinconiti, umiliati; voi non ne avete colpa; voi splendete, alla lettera, in questo inferno. Fate pensare ai cristalli puri di cui è formata, come saprete, la materia inorganica. Voi intendete presentare questo memoriale?

Cust. Bene. Dicevo che siamo tutti degli ex cristalli, mia cara, è per questo che vi si guarda con melanconia... Pare che la vita nasca più tardi, sulle gelide geometrie dell'inorganico, come una specie di prurito, una proliferazione maligna, una lebbra appunto. Oh, quel giorno la vostra voce avrà perduto questo timbro-luce, e non parlerete più di macchie.

Elena. Mio padre...

Cust. Vostro padre. Parlandone finalmente alla buona, fu un uomo arrivato, di quelli cui la vita ha dato parecchio. Ma penseremo davvero che questo parecchio la vita gliel'abbia regalato? Dato per nulla? E che non sia occorso pagarlo almeno con della furberia? E' un nome sotto il quale cammina una quantità di vigliaccherie. Di queste probabilmente il memoriale non parla.

Elena. Ma mio padre...

Cust. Vostro padre è stato un uomo, e lo è stato qui in questa fossa, e nulla di ciò che è umano gli è stato ignoto, ve lo dico io!

Elena. Ma io sono sicura...

Cust. Ebbene, avevate torto, mia cara! Guardatemi! Voi sentite che io non mento!

Elena (con un grido, e facendo l'atto di riprendersi il memoriale). Siete voi che non conoscete papà! Voi non siete suo amico!⁴

Elena, appena uscita dalla stanza, disperata, si uccide, get-

⁴ BETTI, p. 136-7.

tandosi nella tromba delle scale.

Nel terzo atto i due giudici rivali, Cust e Croz, sono l'uno davanti all'altro. Entrambi si accusano e, in momenti di debolezza e di sincerità, trasformano l'accusa in autoaccusa. Croz finisce per carpire il terribile segreto di Cust ma, mentre si accinge a denunciare il rivale, è colto da un attacco apoplettico e, in punto di morte, si dichiara colpevole dell'assassinio. Cust, eletto presidente del Tribunale, vinto dal rimorso, soprattutto dopo il suicidio di Elena, va a confessare dinanzi all'Alto Revisore.

Attraverso il dialogo allusivo, l'aria di mistero e di incubo, Ugo Betti critica tutto il mondo marcio e corrotto. Il Palazzo di Giustizia diventa simbolico: più che ad un edificio fa pensare ad una istituzione marcia e corrotta. Quasi sin dall'inizio lo spettatore sa che il colpevole è Cust. Il giudice Cust, diabolicamente, va avanti con interrogazioni ed investigazioni. La figlia di Vanan si suicida: è una vittima della trama di Cust. La morte di una innocente segna la sconfitta di Cust: a partire da questo momento egli si sente perduto. Anche se il consigliere Erzi non lo accusa ed il suo rivale Croz si addossa falsamente la colpa in punto di morte, il rimorso lo corrode. Eletto Presidente, rimasto solo, potrebbe starsene tranquillo, eppure confessa il crimine. L'azione interiore del dramma, ha la sua variazione efficace: il rimorso è più forte di qualsiasi circostanza esterna.

Il teatro dei "processi morali" sviluppa sempre un processo che non è legale, ma ufficioso e che può essere condotto o da uno dei personaggi o da un personaggio-simbolo la cui funzione è personificare la voce della coscienza. A differenza del "Lui" dialettico e critico del "teatro grottesco", il "Lui" del teatro dei "processi morali" è investigatore e moralizzante. Difatti, dopo aver suscitato i sospetti, scompare e lascia libero campo ai personaggi sospettati per aggredirsi.

Il "Lui", personificato nel giudice Parsc in **Frana allo scalo nord** e nel consigliere inquirente Erzi in **Corruzione al Palazzo di giustizia**, svanisce nei drammi successivi. Il processo morale lo fanno i personaggi, l'uno all'altro e ciascuno a se stessi. Ora si acuisce il contrasto di coscienza fra l'essere e il dovere o volere essere; quanto di corrotto era stato precedentemente denunciato, scoppia con violenza ed il dramma allude quasi sempre alla guerra: disfatta, fame, prostituzione, la "borsa nera", il reduce dalla guerra. Si parte dalla denuncia delle condizioni e dei mali presenti e, in concomitanza, si

fa uso di un linguaggio popolare per esprimere contenuti popolari.

Questo carattere apertamente impegnato ha in Eduardo De Filippo il drammaturgo più rappresentativo.

Autore-attore in dialetto napoletano e in lingua, Eduardo De Filippo è quello che sul finire della guerra ha dato luogo ad un discorso più aperto, ad una vera comunicazione sociale attraverso l'arte. Figlio di una famiglia di attori e autori costituita da due fratelli e una sorella, il teatro di Eduardo che nella prima fase si riannoda alla tradizionale commedia dell'arte, va man mano ampliando il suo orizzonte drammatico che oltrapassa i ristretti confini del teatro popolare napoletano.

Natale in casa Cupiello (1931) fu il primo grande successo di Eduardo e dei tre De Filippo come attori. Qui, come altrove, l'autore trae i propri mezzi unicamente dall'esperienza di vita, "dall'istintiva capacità di condurre l'esistenza alla ribalta, di obiettivare in rappresentazione un mondo e il suo segreto dolore. La sua tecnica consiste nell'adoperare le fruste parole della vita quotidiana, un logico concatenarsi di eventi, così da rivelare i caratteri e le crisi tanto del gruppo familiare quanto dell'individuo"⁵.

La particolarità di Eduardo sta nel ritrovare, attraverso l'impianto farsesco il dato reale del personaggio: "Luca Cupiello considerava il mondo come un enorme giocattolo. Quando ha capito che con questo giocattolo ci doveva scherzare non più da bambino, ma da uomo... non ha potuto"⁶.

La tecnica sapiente della farsa napoletana, echi pirandelliani, ma soprattutto l'atto critico, trasferiti sullo sfondo tragico della Napoli del dopoguerra, sono espressi in **Napoli milionaria** (1945). Rappresentata per la prima volta il 25 marzo 1945 al Teatro San Carlo di Napoli dalla Compagnia di Eduardo De Filippo, con Titina De Filippo, e con la regia dell'autore, la commedia ha trovato forse miglior soluzione nel film che nel 1950 Eduardo ne ha tratto ed il cui interprete principale era Totò. Divisa in tre atti, il primo si svolge durante il 1942, il secondo e terzo alla fine della guerra.

Eduardo espone con realismo il senso attuale della vita, il rapporto inscindibile tra gli affetti e gli interessi.

⁵ PANDOLFI, Vito. Eduardo De Filippo. In: I CONTEMPORANEI. Milano, Marzorati, 1973. v. 3, p. 364.

⁶ DE FILIPPO, Eduardo. Natale in casa Cupiello. In: ————. *Cantata di giorni pari*. Torino, Einaudi, 1961. p. 149.

Nel primo atto la famiglia di Gennaro Jovine, un modesto tranviere, vive in situazioni precarie, assillata dai quotidiani bombardamenti aerei, dal tesseramento dei viveri, dall'urgenza di ricorrere alla "borsa nera" per procacciarsi un pó di alimento. La sposa di Gennaro, Amalia, abbastanza astuta, si orienta rapidamente e con vantaggio nelle contingenze della situazione caotica e con l'appoggio di Errico, detto "Settebellezze", si avvia, al commercio clandestino. I figli, Amedeo e Maria Rosaria si acclimatano. Solo Gennaro rimane distaccato e perplesso tra il viavai dei parenti e vicini che si aggirano nella sua casa.

Gli atti secondo e terzo si svolgono alla fine della guerra. Gennaro, requisito dai tedeschi è lontano dalla famiglia. Amalia si è arricchita con la "borsa nera" e, divenuta amante di Errico, trascura i figli. Maria Rosaria amoreggia con un soldato americano dal quale viene poi abbandonato; Amedeo si getta nel furto delle gomme d'automobile. Gennaro, al suo ritorno, si sente ancor più incompreso e solo: la famiglia euforica nella nuova condizione economica, i vicini euforici per la fine della guerra. Il reduce Gennaro è l'unico ad intuire che la guerra, la vera guerra, ossia la lotta spietata degli egoismi e degli imbrogli, non è finita.

Ma la commedia che ha proceduto ad una rappresentazione vivace e pungente dell'umanità così come l'esistenza la trasforma, fa intravedere una via di scampo. Da una situazione moralmente catastrofica, Amalia si mette inaspettatamente di fronte alla verità: il gesto generoso del ragioniere Riccardo nell'offrire la medicina alla figlia moribonda di Amalia, nonostante in passato sia stato da questa ridotto in miseria (il ragioniere era ricorso alla "borsa nera" di Amalia) fa trasalire e ravvedere quest'ultima. Parte della scena che riportiamo è il finale della commedia. Gennaro e Amalia, rimasti soli, fanno un pesante bilancio della propria confusione dei valori:

Gennaro. Ama', nun saccio pecché, ma chella criatura ca sta llà dintò me fa penza' 'o paese nuosto. Io so' turnato e me credevo 'e truva' 'a famiglia mia o distrutta o a posto, onestamente. Ma pecché?... Pecché io turnavo d' 'a guerra... Invece, ccà nisciuno ne vo' sèntere parla'. Quann'io turnaie 'a ll' ata guerra, chi me chiammava 'a cca, chi me chiammava 'a llà. Pe 'sape', pe 'sèntere 'e fattarielle, gli atti eroici... Tant' è vero ca, quann'io nun tenevo cchiù che dice-re, me ricordo ca, pe' m' 'e lleva' 'a tuorno, dicevo

buscie, cuntavo pure cose ca nun erano succiese, o ca erano succiese all'ati surdate... Pecché era troppa 'a folla, 'a gente ca voleva sèntere... 'e guagliune... (Rivivendo le scene di entusiasmo di allora). 'O surdato! 'Assance sèntere, conta! Fatelo bere. Il soldato italiano! Ma mo pecché nun ne vonno sèntere parla'? Primma 'e tutto pecché nun è colpa toia, 'a guerra nun l'he vuluta tu, e po' pecché 'e ccarte 'e mille lire fanno perdere 'a capa... Tu ll'he' accuminciate a vede' a poco 'a vota, po' cchiù assaie, po' cientomila, po' nu milione... E nun he' capito niente cchiù. (...) Che t'aggia di'? Si stevo cca, forse perdevo 'a capa pur'io... A mia figlia, ca aieressera, vicino 'o lietto d' 'a sora, me cunfessaie tutte cosa, che aggi' 'a fa'? 'A piglio pe' nu vraccio, 'a metto mmiez' 'a strada e le dico: — Va fa' 'a prostituta? — E quanta pate n'avesser' 'a caccia' 'e ffiglie? E no sulo a Napule. Ma dint' 'a tutte 'e paise d' 'o munno. A te ca nun he' saputo fa' a' mamma, che faccio, Ama', t'accido? Faccio 'a tragedia ca sta scialanno pe' tutt' 'o munno, nun abbasta 'o llutto ca purtammo nfaccia tutte quante... E Amedeo? Amedeo che va, facenno 'o mariuolo?

-
- Amalia (vinta, affranta, piangente, come risvegliata da un sogno di incubo). Ch'è ssuccieso... ch'è ssuccieso...
- Gennaro (facendo risuonare la voce anche nel vicolo). 'A guerra, Ama'!
- Amalia (smarrita). E che nne saccio? Che è ssuccieso!
(Maria Rosaria, dalla prima a sinistra, recando una ciotolina con un cucchiaino, si avvia verso la "vinnella").
- Gennaro. Mari', scàrfeme nu poco 'e caffè...
(Maria Rosaria senza rispondere si avvicina al piccolo tavolo nell'angolo a destra, accende una macchinetta a spirito e dispone una piccola "cócoma").
- Amalia (rievocando a se stessa un passato felice di vita semplice). 'A matina ascevo a ffa' 'o ppoco 'e spesa... Amedeo accumpagnava a Rituccia a scòla e ghieva a fatica'... 'A sera ce assettavamo tuttu quante attorno 'a tavula e primma 'e mangià ce facevamo

'a croce... Ch'è ssuccieso... (E piange in silenzio).

Amedeo (entra lentamente dal fondo. Guarda un po' tutti e chiede ansioso). Comme sta Rituccia?

Gennaro (che si era seduto accanto al tavolo, alla voce di Amedeo trasale. Il suo volto s'illumina. Vorrebbe piangere, ma si domina). S'è truvata 'a mmedicina. (Sialza e dandosi un contegno, prosegue). 'O duttore ha fatto chello ch' avev' 'a fa'. Mo ha da passa' 'a nuttata.

.....

Gennaro. Teh... Pigliate nu surzo 'e caffè... (Le offre la tazzina. Amalia accetta volentieri e guarda il marito con occhi interrogativi nei quali si legge una domanda angosciosa: "Come ci risa'heremo? Come potremo ritornare quelli di una volta? Quando? Gennaro intuisce e risponde con il suo tono di pronta saggezza) S'ha da aspetta', Ama'. Ha da, passa' a' nuttata.⁷

E' la visione amara e nello stesso tempo fiduciosa della vita racchiusa in particolar modo nella frase più volta ripetuta: "Ha da passa' 'a nuttata".

Se nel teatro dei "processi morali" di Ugo Betti si analizzano le colpe potenziali, in quello di Terron l'indagine punta sulle colpe dei sentimenti. **Giuditta** (1974) di Carlo Terron, è stata rappresentata per la prima volta il 2 maggio 1950 al Teatro Nuovo di Milano dalla Compagnia Diana Torrieri-Dino Carraro, con la regia di Daniele D'Anza.

L'azione si svolge nell'autunno del 1944. L'esercito tedesco e la resistenza italiana sono rappresentati dal Generale e da Ettore, l'amante di Giuditta. I riferimenti storici, infatti, sono allusivi. Nel conflitto bellico l'autore scava per scandagliare il problema morale. Alla limitazione spaziale: la villa di Giuditta, è contrapposto l'umano ricco di fermenti razionali ed irrazionali: tragedie, anzi "climi" alimentatori della coscienza critica dei personaggi che accusano e si autoaccusano. Giuditta e suo fratello Arden, convivono forzatamente con i tedeschi perchè non desiderano abbandonare la loro villa requisita dal comando generale. Il dramma è quindi circoscritto ad una villa ed a quattro personaggi: Giuditta, il fra-

7 DE FILLIPPO, Eduardo. Napoli milionaria. In: ————. *Cantata dei giorni dispart.* Torino, Einaudi, 1961. p. 218.

tello Arden, l'amante Ettore e il Generale. In realtà sono messe a fuoco due opposte strutture morali: quelle di Giuditta e del Generale, ossia il culto della personalità individuale e pertanto il diritto di libertà, ed il culto della razza, della nazione e quindi cieca obbedienza alle leggi disumane della guerra.

Alla metà del secondo atto Giuditta ed il Generale si scontrano processandosi mutuamente:

Il Generale. Restate. Ve ne prego.

Giuditta. Pregare è superfluo. Basta che lo ordinate.

Il Generale. Non così.

Giuditta. Soltanto così, invece. Voi siete il padrone qui. Potete disporre di tutto e di tutti. E' un vantaggio che presenta i suoi inconvenienti. Potete esigere che si obbedisca ai vostri ordini, non che si accontentino i vostri desideri.

Il Generale. Non ho saputo resistere all'invito del vostro caminetto acceso. C'è tale un senso di vita raccolta ed antica in questa camera.

Il Generale. A che scopo? Come se bastasse spegnere i caminetti. Volevo soltanto dirce che, anche questo, ci fa toccare fino in fondo quando si sia stranieri tra voi.

Giuditta. Nemici. Siate esatto.

Il Generale. Nemici. Ma prima stranieri che nemici. E cio è anche peggio. Ho preso l'abitudine di osservare i miei uomini. Gli sguardi che essi gettano su quell'uscio chiuso. E credo di averli compresi. Non è difficile sorprendere negli altri i medesimi sentimenti che sono dentro di noi.

Giuditta. Sentimenti?!

Il Generale. Sentimenti, purtroppo. Quella soglia rappresenta molto di più di un ideale confine. E' la barriera di un mondo proibito. Proibito e invalicabile. La casa e la famiglia. Il regno precluso della pace. Maledettamente insidioso.

Il Generale. E tuttavia, per degli uomini in guerra, le vostre case sono assai più pericolose degli avversa-

8 TERRON, Carlo. Giuditta. In: ————. Teatro. Bologna, Cappelli, 1961. v. 1, p. 188.

ri armati.

Giuditta. Sarà per ciò che vi preoccupate di distruggerle.

Il Generale. Ebbene, unicamente per ciò, sarebbe giustificato. E tuttavia, un caminetto acceso in una vecchia camera, un giorno di novembre affogato nella nebbia, può risultare più insidioso di... un ponte minato, per esempio. Dietro a ogni soldato c'è una casa, e, dietro a ogni casa c'è una donna. Un'altra vecchia storia. Nessun altro come chi fa la guerra, è ossessionato da, codesti miraggi.⁸

Con il dispiegarsi della vicenda verrà l'amore: i due protagonisti si ameranno eppure, avvinghiati alla loro struttura morale, cercheranno nella morte la catarsi. L'opera, quindi, non vuole essere un dramma storico ma sì polemica in cui si sovrappongono una società imbevuta di folli miti ed il processo morale alla responsabilità dell'individuo.

Dal teatro di Ugo Betti, Diego Fabbri, come egli stesso sottolinea, ha imparato ad illuminare con un'immagine una situazione drammatica, ma senza dubbio è stato Pirandello a sospingerlo verso problematica teatrale concretata in inquietanti contraddizioni religiose e dogmatiche, che in fondo erano le inquietudini, le esperienze cristiane dell'autore. Di Pirandello, però, egli è il più diretto discendente per la frequenza del suo ricorso allo schema del "teatro nel teatro".

Dentro il teatro dei "processi morali" collochiamo tre drammi di Fabbri: **Inquisizione** (1950), **Processo di famiglia** (1954) e **Processo a Gesù** (1955). Sempre la metafisica, dei titoli! Tre opere espressive: con la prima, la problematica è tipicamente teologica; con la seconda, il problema del male nella consapevolezza di una corresponsabilità; con la terza, il tema di Cristo come protagonista di una storia sacra perennemente contemporanea.

Senza dubbio il dramma migliore è il terzo, non solo perchè è il più fedele alla formula "teatro nel teatro", che ha permesso, tra l'altro, un'animazione scenica eccezionale, ma perchè non si tratta di una "sacra rappresentazione" bensì di una storia sacra di noi contemporanei. Fu rappresentato per la prima volta il 2 marzo 1955 al Piccolo Teatro di Milano con la regia di Orazio Costa.

Dramma in due tempi ed un intermezzo. Palcoscenico vuoto su cui attori girovaghi inscenano un processo a Gesù ed aprono poi il dialogo al pubblico presente. Il dibattito va via via facendosi più

acceso. Il processo è interrotto e l'intermezzo serve per introdurre un motivo privato: quello del rimorso di coscienza che tortura gli attori Sara ed il suo amante Davide. Si ha quindi un parallelismo: il rimorso di coscienza dei traditori di Gesù ed il rimorso di Sara e Davide, il marito della, quale, di origine ebraica, fu ucciso dai tedeschi informati vilmente dagli amanti. Il processo diventa sempre più dialettico e passa dal caso storico al caso di coscienza. Quello che all'inizio era unicamente un processo a Gesù diventa, la dolente requisitoria che gli uomini fanno a se stessi. Osserviamo la fine del secondo tempo. Quando gli spettatori entrano in teatro trovano il sipario già alzato e un inserviente che mette a posto la scena dove si svolgerà la rappresentazione. Si tratta di una scena estremamente semplice: una stanza nuda, con un finestrone e due porte.

.....
Il Provinciale. E' timore. Non si ha, mica il coraggio di imbattersi frequentemente in questo Gesù detto il Nazareno. Io preferisco stare un po' alla larga. Bisogna sbattergli proprio la faccia contro... Allora, in un istante, accade quello che non è avvenuto in tanti anni... Si prende fuoco... si urla... si piange... ci si batte il petto... si osa parlare in pubblico... come me, adesso: non so chi me l'abbia dato questo coraggio! Chi ci sente, adesso, io e la signora bionda, sembriamo dei... dei missionari, e invece siamo quello che siamo, siamo niente, proprio niente...

Elia. Io, sa, la capisco la loro testimonianza, il loro contrasenso di essere e di non voler essere; praticamente, di essere cristiani a loro insaputa, e bisogna quasi prenderli a tradimento per farli sbottare... — è persino commovente: persinaggi evangelici, direi; come se incontrassero la prima volta Gesù di Nazareth. Li capisco, loro. Ma gli altri?

Sacerdote. Quali altri?

Elia. Gli altri cristiani. Quelli consapevoli, quelli che danno una aperta testimonianza, che fanno apergni... dei segni testeriori.

Sacerdote. Noi, vuol dire?

Elia. Ecco: tutti loro. Perché finora non siete riusciti a acmbiare il mondo?

Sacerdote. (...) Abbiamo cioè accolto il programma del-

la sua rivoluzione, senza riuscirne a metterne in pratica i metodi, i mezzi, le... le armi, se così posso esprimermi. Di fronte ad ogni decisione da prendere, di fronte ad ogni fatto che ci si presenta e domanda la nostra collaborazione, noi dovremmo sempre chiederci: qui, in questa circostanza, come si sarebbe comportato, come si comporterebbe Gesù? E immaginarla, prevederla, indovinarla la strada che avrebbe presa Lui, ed abbracciarla coraggiosamente, igungere fino in fondo... Non le pare che sarebbe questa la strada veramente cristiana?

Il contraddittore bonario. Bello! Ma tenga presente che Cristo faceva i miracoli; voglio dire: moltiplicava i pani, guariva i malati, resuscitava i morti... Come faremmo noi se scegliessimo quella strada, quella strada audace, impreveduta che probabilmente scegliebbe Cristo? Come faremmo noi che siamo così limitati, noi che... non facciamo miracoli?

Sacerdote. Se credessimo veramente in Lui... smuoveremmo le montagne. La fede.

La signora bionda. E l'Amore.

Il provinciale. E i fatti... le opere...

Il contraddittore bonario. La fede... l'amore... e le opere! Dovremmo essere santi!

Sacerdote. Ecco.

Il contraddittore bonario. Ma santi non siamo! Non possiamo essere santi!

Sacerdote. Per questo non abbiamo ancora cavolto il mondo. L'abbiamo appena un po' mosso... un po' inquietato.

L'intellettuale. Troppo poco! Si doveva fare ben altro! Dopo tutto, oggi, nel mondo ci sono gli stessi peccati, gli stessi peccatori di quei secoli lontani...

Sacerdote. No. E' qui, mi scusi, che lei sbaglia.

L'intellettuale. Vorrei proprio sbagliarmi. Mi creda. Vorrei.

Sacerdote. Si sbaglia perchè non ci sono gli stessi peccati, non ci sono gli stessi peccatori, ma, da allora, sono nati dei peccatori nuovi, dei peccatori cristiani... Lo stesso per i peccati! Lei mi capisce! Questa nuova consapevolezza, di fare il male, questa sofferenza, questo rimorso, questo strazio, questo bi-

sogno di perdono prima non c'era... L' ha fatto germogliare Lui, nel mondo, bagnandolo del suo sangue! E' nato, mi creda, un uomo nuovo, che non à santo, d'accordo, purtroppo, ma che è, anche senza saperlo, anche senza volerlo, cristiano! Ora io le dico che questo fatto è immenso!⁹

Ancora una volta l'autore ha fatto intervenire la dolente corralità delle miserie umane e la sua sete di speranza: un dramma di anime alla inquieta ricerca di amore e di perdono.

Il presente studio ha voluto dare un sintetico scorcio di un momento "chiave" del teatro italiano del dopoguerra. Altri autori ed altri testi potevano essere selezionati, ciò nonostante, l'importanza predominante del teatro dei "processi morali" è indiscutibilmente registrata nei drammi degli autori citati.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BETTI, Ugo. *Teatro*. Bologna, Cappelli, 1955. 318 p.
- 2 I CONTEMPORANEI. Milano, Marzorati, 1973. v. 3.
- 3 DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni dispari*. Torino, Einaudi, 1951.
- 4 DE FILIPPO, Eduardo. *Cantata dei giorni pari*. Torino, Einaudi, 1951.
- 5 FABRI, Diego. *Il Teatro*. Firenze, Vallecchi, 1956. 270 p.
- 6 JACOBI, Ruggero. Della pianificazione teatrale. In: ————. *Teatro da ieri a domani*. Firenze, La Nuova Italia, 1972. p. 167-79.
- 7 TERROR, Carlo. *Teatro*. Bologna, Cappelli, 1961. v. 1.

RESUMO

Um momento "chave" do teatro italiano do após-guerra, é o teatro dos "processos morais". O processo não é oficial, mas oficioso e pode ser conduzido seja por um dos personagens, seja por um personagem-símbolo, cuja função é personificar a voz da consciência. Diversamente do "Ele" dialético e crítico do "teatro grotesco", o "Ele" do teatro dos "processos morais", é investigador e moralizante. De fato, após desencadear os suspeitos, desaparece e deixa campo livre aos personagens suspeitados para se agredirem. O "Ele", contudo, é encontrado só nos dramas iniciais, pois some nas peças sucessivas: o processo moral o fazem os personagens que acusam e se auto-acusam.

O drama alude quase sempre à guerra: desfeita, fome, prostituição, mercado negro, o soldado que volta da guerra...

⁹ FABRI, Diego. *Il Teatro*. Firenze, Vallecchi, 1956. p. 89-90.

Trata-se de um teatro dialético e lírico em que se focaliza não mais o personagem que não se reconhece (como no teatro do "grotesco" e de Pirandello), mas sim o personagem que não se aceita.

RIASSUNTO

Un momento "chiave" del teatro italiano del dopoguerra, è il teatro dei "processi morali". Il processo non è ufficiale, ma ufficioso e può essere condotto o da uno dei personaggi o da un personaggio-simbolo la cui funzione è personificare la voce della coscienza". A differenza del "Lui" dialettico e critico del "teatro grottesco", il "Lui" del teatro dei "processi morali" è investigatore e moralizzante. Difatti, dopo aver suscitato i sospetti, scompare e lascia libero campo ai personaggi sospettati per aggredirsi. Tuttavia il "Lui" incontrato nei drammi iniziali svanisce in quelli successivi: il processo morale lo fanno i personaggi che accusano e si autoaccusano.

Il dramma quasi sempre allude alla guerra: disfatta, fame, prostituzione, la "borsa nera", il reduce dalla guerra.

Si tratta di un teatro dialettico e lirico nel quale si mette in evidenza non più il personaggio che non si riconosce (come nel teatro del "grottesco" e di Pirandello), ma il personaggio che non si accetta.