

Una (ri)lettura bettiana. *Corruzione al palazzo di giustizia* tra la scena e lo schermo

FRANCESCO DI MARCO

Corruzione al Palazzo di Giustizia di Ugo Betti si offre all'attenzione degli studiosi di teatro come un interessante esempio di testo drammaturgico che nel corso del tempo, in virtù dell'attivazione di nuovi canali di comunicazione tra autore e pubblico resi possibili dal progresso tecnologico, ha travalicato i limiti della pagina scritta o dello spazio teatrale propriamente inteso per essere proposto anche nella forma di radiodramma, di dramma televisivo e – previo un radicale rifacimento della trama – anche di film: una *fabula*, dunque, per cinque *media* diversi (letteratura, teatro, radio, tv, cinema).

TEATRO. INTORNO ALLA “PRIMA”

Secondo una prassi usuale nel teatro italiano dell'epoca, la rappresentazione di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* precedette la pubblicazione del testo. La prima messinscena ebbe luogo al Teatro delle Arti di Roma il 7 gennaio 1949, mentre il testo – che pure risale al periodo compreso fra il 1944 e il 1945 – fu pubblicato sulla rivista “Sipario” solo nel marzo dello stesso anno.

Lo spettacolo fu realizzato dalla Compagnia dell'Istituto del Dramma Italiano, organismo che era stato eretto in ente morale non molto tempo addietro con un

decreto del Capo provvisorio dello Stato allo scopo di favorire la drammaturgia nazionale¹. Il cast era di prim'ordine, formato da attori tutti molto affermati, da Lamberto Picasso nella parte di Vanan a Elena Zareschi nei panni di Elena sino a Camillo Pilotto che impersonava Cust; altrettanto prestigioso il nome dello scenografo, Virgilio Marchi. Il regista, Ottavio Spadaro, amico di Betti e come lui laureato in giurisprudenza, era agli esordi.

Sono noti, anche grazie ai ricordi della moglie, i pomeriggi a casa di Betti con Turi Vasile, Orazio Costa e altri esponenti del mondo teatrale, durante i quali Betti leggeva le proprie commedie, chiedeva e riceveva consigli, rielaborava il testo con continue cancellature e riscritture, in un processo dinamico potenzialmente senza fine².

Betti era un intellettuale *tout court*, immerso a pieno titolo nel contesto culturale dell'epoca e attivo anche in ambito cinematografico: autore di diverse sceneggiature, aveva vinto un concorso per un soggetto cinematografico bandito dalla rivista "Cinema" nel 1939 e aveva collaborato con registi che dal teatro erano transitati al cinema, come Guido Salvini in occasione de *L'orizzonte dipinto* (1941)³. Non meraviglia, dunque, che lo stesso Betti partecipasse in prima persona all'allestimento dello spettacolo, affiancando il regista e in parte addirittura surrogandone le funzioni.

Sarà opportuno ricordare, al riguardo, che l'attività drammaturgica di Betti si colloca in una fase cruciale del teatro italiano, tra il 1927, anno di rappresentazione de *La padrona*, e il 1953, anno della sua morte: è in questo torno di tempo che fa il suo ingresso anche sulle scene italiane una figura professionale che poi diverrà centrale nel teatro, quella del regista. I vocaboli "regia" e "regista", com'è noto, cominciano a essere usati in Italia con immediata frequenza a partire dal 1932, ma per un riconoscimento della relativa figura professionale anche sul pia-

¹ Decreto del Capo provvisorio dello Stato del 24 gennaio 1947, n. 34, pubblicato sulla "Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana" del 26 febbraio 1947, n. 47. L'organismo verrà soppresso nel 1998.

² Andreina Betti, *Come lavorava, nel ricordo della moglie*, in "I quaderni del Teatro Stabile della città di Torino", n. 2, Torino, Tipografia teatrale e commerciale, 1965, p. 20: «Naturalmente poi, in sede di rappresentazione e di pubblicazione, Ugo tornava sempre sopra alla sua opera, e penso che sia giusto quel che mi diceva qualche volta, e cioè che per lui, ciò che andava scrivendo, drammi, poesie, racconti, non era mai veramente terminato, perché sempre avrebbe trovato da lavorarci nuovamente sopra e ogni volta utilmente».

³ Vale anche la pena ricordare che Betti vinse la coppa Mussolini alla Mostra del Cinema di Venezia del 1942 con *Bengasi* (film di Augusto Genina), e nell'anno stesso collaborò con Antonioni e altri alla sceneggiatura di *Un pilota ritorna* di Roberto Rossellini, nonché con Fellini, Puccini, Zavattini e altri a quella di *Quarta pagina* di Nicola Manzari, un film vicino alle tematiche del poliziesco (un impiegato di banca sparisce con dei soldi); e fu con la trasposizione di *I nostri sogni*, commedia di Ugo Betti, che nel 1943 Vittorio Cottafavi esordì nella regia cinematografica.

no giuridico nazionale occorrerà attendere il 1947⁴: significativamente, si tratta dello stesso anno della pubblicazione del fondamentale volume sulla regia teatrale curato da Silvio d'Amico⁵ e della fondazione del Piccolo Teatro di Milano da parte di Strehler e Grassi. In ogni caso, al di là del mero riscontro terminologico e giuridico, la figura del regista impiegherà ancora del tempo per affermarsi compiutamente nel nostro Paese⁶: dopo la parentesi della guerra, il teatro italiano è ancora dominato dagli autori, e lo stesso Betti, del resto, considerava il regista figura necessaria ma pur sempre subordinata all'autore drammatico⁷.

Ebbene, nel collaborare alla preparazione dello spettacolo, Betti non si limitò a scegliere personalmente gli attori e a presenziare alle pur brevi prove – com'era nel suo diritto –, ma si impegnò a rendere chiara agli interpreti la *Stimmung* di determinate battute fornendo loro precise direttive in ordine ai modi della recitazione. Lo ricorda lo stesso Ottavio Spadaro, raccontando che, durante le prove del terzo atto, in occasione del pentimento di Cust, dal fondo del palcoscenico Betti urlò che il ravvedimento doveva essere interpretato in senso forte, come un atto di ribellione del giudice alla sua stessa ingiustizia.

Di più, di più: Cust si ribella! Cust si ribella all'ingiustizia, alla sua medesima ingiustizia! L'uomo denuncia la bestia e non basta: si ribella. La sua lotta vera è questa (fino all'alba e oltre): punirla in sé al più presto, punirla prima che la bestia prenda il sopravvento. Perché poi, nel cammino del tempo, si invecchia, anche condannando si invecchia. E vi è un certo pericolo in ciò.⁸

Questa sorta di nota di regia confluisce all'interno della messinscena di Spadaro, la quale, stante anche la supervisione dello stesso Betti, aderisce con grande fedeltà al testo scritto (che verrà comunque, come si è detto, pubblicato solo due mesi dopo).

⁴ Si tratta del decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato del 16 luglio 1947, n. 708, il quale, nell'istituire l'Ente Nazionale di Previdenza ed Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo (ENPALS), introduceva all'art. 3, n. 4, l'iscrizione obbligatoria di «registi teatrali e cinematografici, aiuto registi». Le funzioni dell'ENPALS, soppresso nel 2011, sono state trasferite all'INPS.

⁵ Cfr. Silvio D'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Roma, Belardetti, 1947.

⁶ Sull'inserimento della figura di Betti nel contesto novecentesco di scrittura per la scena cfr. Marco de Marinis, *Ugo Betti fra letteratura e teatro nel Novecento italiano*, in Rocco Favale, Felice Mercogliano (a cura di), *Emilio e Ugo Betti. Giustizia e teatro*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2019, pp. 145-152.

⁷ Cfr. Gaetana Marrone, *La scena e lo schermo: modelli attoriali in Betti*, in Joseph Farrell, Franco Musarra (a cura di), *Ugo Betti today: l'attualità di Ugo Betti*, Atti del Convegno internazionale del Dipartimento di italiano dell'University of Strathclyde, Glasgow, 24-25 aprile 2008, Firenze, Franco Cesati, 2009, p. 64.

⁸ Le parole di Betti sono riportate in Franco Cologni, *Ugo Betti*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 98.

A dispetto del successo di pubblico, il giudizio della critica sullo spettacolo fu solo parzialmente positivo⁹. In particolare veniva riconosciuta agli interpreti del dramma una consumata capacità attoriale *uti singuli*, ma per converso si poneva in rilievo come fosse mancata alla messinscena un afflato unitario in conseguenza della fretta con cui la rappresentazione era stata approntata. Era questo, del resto, uno dei grandi “difetti” del teatro italiano ante-regia: le compagnie, obbligate al nomadismo dall’assenza di teatri stabili e quindi a ridurre al minimo il tempo dedicato alle prove, confezionavano un prodotto basato pressoché esclusivamente sulla maestria degli attori.

Ma probabilmente non si trattava solo di questo. Allargando l’orizzonte della riflessione alla considerazione dei temi trattati da Betti in questo come in altri suoi drammi, ciò che rendeva e rende tuttora ostico il lavoro del regista chiamato a mettere in scena la sua produzione è, più nel profondo, l’essenza stessa del suo teatro: un teatro che, in modo *tranchant*, Enzo Ferrieri non ha esitato a definire «la disperazione del regista»¹⁰. La ragione di tale lapidaria definizione sta nel fatto che la trasposizione in scena dei testi bettiani comporta una specifica difficoltà, rilevabile ad esempio anche nelle regie dei drammi di Pirandello: quella di dare consistenza concreta a situazioni e figure ideal-tipiche che sembrano trascendere la realtà fattuale per assurgere a una dimensione simbolica¹¹. V’è infatti nei drammi di Ugo Betti una continua oscillazione tra due poli contrapposti, un continuo rimandare del particolare a una dimensione altra e più generale¹²: questa tensione irrisolta, che è la cifra peculiare del suo teatro, se da un lato segnala l’impegno intellettuale dell’autore, dall’altro rende difficile per il regista mantenere il giusto equilibrio fra la concretezza della scena, che non può non essere fatta “di carne e sangue”, e la tendenza, sempre affiorante nel testo, a trasformare le stesse figure sceniche in simboli di valenza universale. Al fondo di questa dicotomia ci sono la sensibilità e l’irrequietudine di Betti, la sua ansia di ricerca di una “verità” sempre sfuggente: sembra offrirne testimonianza la scrittura stessa dei suoi drammi, che sappiamo

⁹ Cfr. “Il Dramma”, A. XXV, n. 78, 1° febbraio 1949, p. 53. Secondo il recensore «ci si trova dinanzi a [...] elementi in sé anche di grande valore, ma che certo in un breve e anche brevissimo periodo di prove non possono affiatarsi tra di loro. Nella grande fretta l’interpretazione resta così affidata più al loro mestiere, sempre di nobile fattura, che alla loro arte. [...] poche delle parti hanno trovato il loro vero interprete: ci si è quasi sempre affidati alle risorse dell’artificio teatrale. Ma [...] non senza vigore ed efficacia, per il convinto impegno di tutti».

¹⁰ Enzo Ferrieri, *Novità di teatro*, Torino, Edizioni radio italiana, 1952, p. 172.

¹¹ Il confronto con Pirandello ritorna più volte nella letteratura critica su Betti, sino al punto che l’autore di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* viene talora presentato come una sorta di Pirandello *sub specie iuris*. Altro referente spesso citato per il nostro dramma è il Kafka de *Il processo*: in entrambi i casi autori di opere estremamente complesse da mettere in scena.

¹² Cologni, *Ugo Betti*, cit., p. 17 parla in proposito di «emblematismo». Cfr. anche Marcello Verdenelli, *La sofferenza della parola: il teatro di Ugo Betti*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2011, p. 20.

costellata di cancellazioni, integrazioni e revisioni, come se il flusso magmatico delle idee non riuscisse a cristallizzarsi in una forma certa e definita.

Il tema di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* ci ricorda peraltro che Ugo Betti fu, oltre che un drammaturgo, anche un magistrato. Questa “conversione” dalla sfera del diritto al teatro caratterizza l’esperienza di un numero non irrilevante di drammaturghi dell’epoca: valgano gli esempi di Nino Berrini, Ugo Palmerini, Giovacchino Forzano, Gino Rocca, Giuseppe Adami, e, prima ancora, di Paolo Giacometti, Paolo Ferrari, Giuseppe Giacosa, fino a risalire a Goldoni quale capostipite di un fenomeno tipicamente italiano che meriterebbe di essere indagato in modo approfondito.

DAL RADIODRAMMA AL DRAMMA TELEVISIVO

Dopo il successo sui palcoscenici teatrali, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* ottenne un discreto riscontro di pubblico – questa volta di ascoltatori – anche nella forma di dramma radiofonico. Si ricordano la messa in onda del dramma nel 1953, anno della morte di Betti, con la regia di Anton Giulio Majano (che più avanti sarebbe diventato il “padre” del teleromanzo), con Sandro Ruffini e Gianni Bonagura, e quella del 1963, basata sull’adattamento di Spadaro, con la regia di Giorgio Bandini (uno dei fondatori del radiodramma) ed interpreti Salvo Randone e Loris Gizzi.

I criteri che presiedono all’adattamento radiofonico sono essenzialmente due: la presenza di didascalie “parlanti” e la grande fedeltà al testo. In effetti, la caratteristica del radiodramma è proprio l’ascolto della didascalia; l’*incipit* del dramma, con l’archivista che prende i fascicoli e li mette sul carrello, viene letteralmente ascoltato: l’archivista parla fra sé e sé contando i fascicoli ed è ben udibile il rumore della carta che viene sfogliata. Fatta salva l’accentuazione della dimensione uditiva connaturata all’essenza del *medium*, il rispetto del testo è pressoché integrale.

Tre anni più tardi Ottavio Spadaro porta l’opera bettiana sullo schermo televisivo. La messa in onda avviene, per la RAI, l’11 febbraio 1966, per una durata totale di circa un’ora e 35 minuti. Cambiano gli interpreti rispetto alla messinscena teatrale del 1949 e a quella radiofonica del 1963, fatto salvo Loris Gizzi che aveva già ricoperto la parte di Bata in radio. Sono tutti interpreti di primo piano: accanto a Gizzi troviamo Tino Buazzelli (Cust), Annibale Ninchi (Vanan) e Glauco Mauri (Croz). Rispetto al testo originale viene ridimensionato il personaggio di Elena, attraverso il taglio della scena del suo incontro con Cust. Tratti del personaggio di Croz vengono accentuati fino a diventare caricaturali, come del resto nel film di Aliprandi.

IL FILM DI ALIPRANDI

Otto anni dopo, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* diventa materiale per la sceneggiatura dell'omonimo film di Marcello Aliprandi. Si tratta di un'interpretazione molto libera del testo di Betti, rispetto al quale la regia opera in primo luogo uno slittamento del genere di riferimento: non più il *courtroom drama* d'impronta americana ampiamente diffuso nei due decenni precedenti (in tal senso va ricordato soprattutto il film *La parola ai giurati* di Sidney Lumet, 1959), bensì un italianissimo poliziottesco, o, come si scrisse all'epoca, «un giallo giudiziario con riferimenti attuali»¹³.

Il protagonista è Franco Nero, nella parte di Cust, che nel film cambia nome in Dani. L'ambientazione principale non è più l'interno del Palazzo di Giustizia ma soprattutto l'esterno: il che consente di evitare la staticità del *courtroom drama* lasciando libero spazio al dinamismo tipico del genere.

Sin dai titoli di testa è evidente l'uso massiccio della retorica tipica del genere poliziottesco: motocicli ed autoveicoli della polizia stradale fanno da scorta al ministro che sta arrivando al Palazzo di Giustizia, in un *incipit* diverso da quello bettiano. Anzi: per trovare le prime parole tratte dal testo di Betti occorrerà attendere circa quattordici minuti di pellicola.

Mutano le condizioni di tempo e di luogo: la *fabula* viene dislocata negli "anni di piombo" e assume contorni squisitamente italici, contrapposti a quelli volutamente indefiniti del testo bettiano. E infatti, parallelamente, oltre a quello di Cust, la maggior parte dei nomi muta in senso italofono: Elena ed Erzi rimangono tali, ma Vanan diventa Vanini, Croz si trasforma in Prandò, mentre Ludvi-Pol assume i panni dell'ingegnere e uomo politico Goya. Quest'ultimo, anziché restare ucciso agli inizi della narrazione, viene elevato da Aliprandi a personaggio-chiave, personificazione della corruzione che affonda anch'essa le radici nel tessuto sociale italiano dell'epoca.

Oltre alla retorica specifica del genere, sono presenti numerose suggestioni – se non delle vere e proprie citazioni – provenienti da altri film. La maestosità del Palazzo di Giustizia di fronte alla piccolezza dell'uomo – fuor di metafora, il "peso" della giustizia – ricorda il rilievo che tale contrasto aveva già nel *Processo* di Welles; la scena finale delle due persone che giocano a ping pong richiama l'immaginaria partita di tennis di *Blow up* di Antonioni. Si strizza poi l'occhio alla commedia italiana degli anni Settanta. Fra i personaggi viene infatti introdotta *ex novo* una donna, la compagna di Goya/Ludvi-Pol, che nutre simpatie per Vanini/Vanan e che, per questo, subisce la violenza da parte dei sicari dell'ingegnere in una scena dalle tinte surreali. Questo inserto, che non trova riscontro nel sot-

¹³ *Storia di corruzione e di guerra tra magistrati*, "L'Unità", 15 agosto 1974, p. 11.

totesto bettiano, finisce poi per diventare una scena-cardine del film negli Stati Uniti. Qui, infatti, il film *Corruzione al Palazzo di Giustizia* viene addirittura intitolato *Smiling Maniacs*, con i due sicari che dominano la locandina (i “maniaci sorridenti”, per l'appunto). Va aggiunto che negli Stati Uniti, dove la tradizione del poliziottesco è inesistente, il film assume contorni al limite del *trash*: il titolo fu scelto dal produttore indipendente Sam Sherman, che tra gli anni '60 e '80 aveva prodotto diversi film soprattutto horror (il più famoso *Dracula contro Frankenstein*, 1971)¹⁴.

Nella rielaborazione cinematografica di Aliprandi poco o nulla resta della «cupa astrazione metaforica del dramma di Ugo Betti»¹⁵; nondimeno, una continuità permane a livello di contenuti e di temi dibattuti, e tutto sommato anche il film, pur con i suoi limiti, può essere letto, nel solco del paradigma bettiano, come espressione di una riflessione sui concetti di verità e di colpevolezza che va al di là di una contingente vicenda di corruzione giudiziaria.

CONCLUSIONE

Per concludere, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* ha una grande tradizione scenica, ma ha una altrettanto lunga tradizione intermediale, e si pone come esempio di una *fabula* che si presta ad essere riadattata, sia nella forma che nei contenuti, in una pluralità di modi: dal rispetto assoluto del testo (con l'interpretazione “autentica” dello stesso Betti, che scelse gli attori nel '49) fino alla liberissima “ri-lettura” del film di Aliprandi, che del testo bettiano si serve come di un canovaccio per decontestualizzare le vicende nel tempo e nello spazio – un rifacimento che, pur modificando profondamente la trama originale, testimonia della fortuna del dramma riproponendone, seppure in forme più superficiali e con ampie concessioni allo “spettacolo”, le problematiche di fondo.

¹⁴ È curioso, invece, annotare che in Polonia il titolo del dramma di Betti fu tradotto con *Trąd w Pałacu Sprawiedliwości*, letteralmente *Lebbra nel Palazzo di Giustizia*: il motivo è una frase pronunciata da Erzi nel primo atto: «Noi cerchiamo un lebbroso», ossia il colpevole di corruzione.

¹⁵ Roberto Curti, *Italia odia: il cinema poliziesco italiano*, Torino, Lindau, 2006, p. 161.