

Mario Riberi

Quando il gioco si fa serio...
***Procedura penale* di Dino Buzzati e Luciano Chailly (1959) e**
La più bella serata della mia vita* di Ettore Scola (1972)

When the Game gets serious...
Penal Procedure by Dino Buzzati and Luciano Chailly (1959) and
The Most Wonderful Evening of My Life (1972) by Ettore Scola

ABSTRACT: The paper examines *Penal Procedure* (1959), a one-act opera composed by Luciano Chailly to a libretto by Dino Buzzati and *The Most Wonderful Evening of My Life* (1972), a film directed by Ettore Scola with Alberto Sordi, inspired by the novel *La panne* of Friedrich Dürrenmatt. Besides the essay points out parallels between *Penal Procedure* and *The Most Wonderful Evening of My Life* and the american genre of «Courtroom Drama».

KEY WORDS: Buzzati-Chailly, Dürrenmatt-Scola, Processo, Courtroom Drama, Satta.

SOMMARIO: 1. Introduzione - 2. Procedura penale – 2.1. Il libretto di Dino Buzzati: paura del processo nell'Italia degli anni '50 - 3. La più bella serata della mia vita – 3.1. Il film di Scola: un processo all'Italia del boom economico e alla commedia all'italiana - 4. Conclusioni.

1. *Introduzione*

Nel 1958 Giulio Paternieri, sovrintendente del Teatrino di Villa Olmo a Como, commissionò a Luciano Chailly¹ un'operina – avrebbe dovuto far parte

* Il presente lavoro prende spunto dalla relazione presentata l'11 aprile 2019 per la VI^a Edizione del Festival Nazionale di Diritto e Letteratura Città di Palmi, di cui rappresenta una compiuta ed autonoma rielaborazione.

¹ Padre del direttore d'orchestra Riccardo, Luciano Chailly (Ferrara 1920 - Milano 2002) si diplomò in violino nella sua città natale nel 1941 e in composizione a Milano quattro anni dopo. Nel contempo frequentò l'Università di Bologna, conseguendo nel 1943 la laurea in lettere con una tesi sui «Troubadours». Sotto la guida di Antonino Votto, studiò anche direzione d'orchestra e nel 1948 seguì un corso di perfezionamento in composizione con Hindemith a Salzburg. Dopo aver lavorato nell'ambito della programmazione musicale alla RAI TV di Milano e Roma dal '51 al '67, fu nominato nel '68 direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano, carica che mantenne per tre anni. Dal '72 al '73 è stato consulente del Teatro Regio di Torino. Dal '73 al '75 ha diretto l'Angelicum di Milano. In seguito tornò ad occuparsi di Enti Lirici, sempre in qualità di direttore artistico: all'Arena di Verona nella stagione '76/'77, di nuovo alla Scala dal '77 al '79 e all'Opera di Genova dall'83 all'85. Iniziò l'attività didattica nel '69, insegnando composizione nel Conservatorio di Milano, poi in quello di Perugia; infine presso l'Istituto Universitario di Paleografia Musicale di Cremona. Insignito di vari premi nazionali e internazionali, Luciano Chailly era accademico di S. Cecilia (Roma) e della Medicea di Firenze. Ha composto 13 opere teatrali, 5 balletti, musica per orchestra, corale (tra cui una Messa dedicata a Paolo VI), vocale, da camera e di scena per la televisione e il cinema. Ha scritto sei libri di argomento autobiografico e musicale; inoltre numerosi saggi, articoli, voci di enciclopedie e un'opera didattica per lo studio della composizione. Chailly è stato un acuto osservatore degli sviluppi della musica contemporanea, senza però mai «schierarsi» e tenendosi lontano dagli eccessi dello sperimentalismo fine a sé stesso. Decisivo fu per il suo iter artistico l'insegnamento di Paul Hindemith, che lo avvicinò all'austera scienza del contrappunto: egli però ha saputo temperarla «grazie all'innato senso espressivo che carica di pathos il rigoroso articolarsi polifonico, come avviene nella serie delle Sonate tritematiche.» Sul piano umano e artistico è stato determinante anche il sodalizio, iniziato nel 1954 e durato parecchi anni, con lo scrittore Dino Buzzati che gli fornì quattro libretti d'opera, influenzando in senso onirico, allegorico e surreale il suo mondo poetico. Ripercorrendo certi stilemi musicali storici con coscienza critica e rara sensibilità, Chailly, seguendo l'eredità musicale di Prokofiev, seppe sviluppare un suo coerente e originale linguaggio compositivo, col quale propose, insieme ad altri compositori come Britten, Menotti, Weill e, per l'Italia, Zafred, Viozzi e Rossellini «di riportare la musica vicino agli uomini e magari restituirle una vera e propria funzione sociale nel mondo moderno, strappandola all'estetismo da museo che le ha conferito l'istituzione mondana del concerto, e inserendola di nuovo nella vita dell'uomo, come avevano saputo fare il cristianesimo medievale e alcune civiltà antiche». Cfr. M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino 1993³, p. 396, pp. 448-449; voce Chailly Luciano, in *Enciclopedia*

di un trittico di lavori contemporanei insieme a quelli di Bruno Bettinelli (*La smorfia*) e Raffaello de Banfield (*Colloquio con il tango*) – per la quale il libretto sarebbe stato scritto da Dino Buzzati². Chailly avrebbe voluto come soggetto il racconto *Il mantello*, ma Buzzati gli propose *Quarto grado*, che sarebbe poi diventata *Procedura penale*. Così Buzzati raccontò la trama in una lettera al compositore:

Siamo in una casa elegante, borghese, si parla del più e del meno, le solite cretinate (potrebbe essere anche un pranzo, o un cocktail party). Poi ecco arriva l'invitata. Convenevoli, eccetera. La fatua conversazione prosegue. Senonché a un certo punto all'invitata fanno una domandina apparentemente indifferente, e poi un'altra e poi

della Musica Garzanti, Milano 1996, p. 158.

² Dino Buzzati-Traverso (Belluno 1906 - Milano 1972), figlio del celebre giurista Giulio Cesare Buzzati e fratello del genetista e biofisico Adriano Buzzati-Traverso, fu redattore del *Corriere della sera*, per il quale fu anche corrispondente di guerra, imbarcato su navi della marina militare. «Si è venuta via via confermando in Dino Buzzati una sua disposizione alla favola caricata di risvolti metafisici, al realismo magico avviato a personalissime soluzioni, oscillanti tra magico incanto e allucinato orrore, presentate come modalità compresenti al disotto dell'imperturbata superficie della realtà quotidiana. Sempre rilevabile l'analoga tendenza alla creazione di atmosfere colme di angoscia e di mistero - gli elementi che caratterizzano *Il deserto dei Tartari* - e, con essi, il ricorso all'ambientazione fittizia, alle scenografie astratte e stilizzate, il ritmo della narrazione pervaso di ansietà e di allarme che ha fatto parlare spesso di un kafkismo di Buzzati, mentre più probabile appare invece l'influenza di un contemporaneo surrealismo italiano caratterizzato da un simbolismo di volta in volta esoterico oppure eticamente impegnato. Tali caratteri, seppure insidiati dal rischio del reimpiego meccanico di situazioni e da un allegorismo di maniera, ispirano gran parte della produzione successiva a *Il deserto dei Tartari: I sette messaggeri* (1957), *Paura alla Scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1957), *Sessanta racconti* (1958), *Esperimento di magia* (1958). La dimensione dell'elzeviro, ripetutamente sfiorata in alcuni dei racconti, domina invece le prose di *In quel preciso momento* (1950). Al romanzo Buzzati tornava con *Il grande ritratto* (1960), in cui la suggestione metafisica che aveva caratterizzato la migliore produzione dello scrittore si convertiva nello stereotipo del romanzo fantascientifico a tesi; e con *Un amore* (1963) in cui l'autore si misura con il modello del romanzo psicologico aggiornato attraverso i moduli del monologo interiore. Successivamente Buzzati tornava al racconto con *Il colombre* (1966) e *Le notti difficili* (1971), mentre tentava un collegamento del narrare attraverso la parola e l'immagine in *Poema a fumetti* (1969) e in *I miracoli di Val Morel* (1971). Il romanziere ha tentato anche la poesia, con *Capitano Pic* (1965), la narrativa per l'infanzia, con *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), la prosa umoristica, con *Il libro delle pipe* (1945) e con *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960), e il teatro con *Piccola passeggiata*, rappresentata a Milano nel 1942, *Un caso clinico* (1953), *La fine del borghese* (1968)», in A. Briganti, voce Buzzati-Traverso Dino, in *Enciclopedia Italiana*, IV appendice, http://www.treccani.it/enciclopedia/dino-buzzati-traverso_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Cfr. anche M. Carlino, voce Buzzati Traverso, Dino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 34, 1988, http://www.treccani.it/enciclopedia/dino-buzzati-traverso_%28Dizionario-Biografico%29/.

un'altra. In breve, con progressione che stringerà sempre più i tempi, l'invitata subisce un interrogatorio serratissimo dal quale lei risulterà colpevole di un orribile delitto. E i membri della famiglia che la ospitano si muteranno via via in accusatore, poliziotto, giudice, testimone a carico e così via. Finché all'epilogo, quando la condanna a morte sembra inevitabile e la concitazione del dialogo e della musica ha raggiunto il massimo, tutto il funesto incanto si rompe e, senza soluzione di continuità riprende, come se nulla fosse accaduto, il banale tranquillo dialogo iniziale³.

Nel 1972, l'idea di un processo all'interno di un salotto borghese sarà riproposta nel film, diretto da Ettore Scola, *La più bella serata della mia vita*, con Alberto Sordi protagonista. La trama racconta le disavventure dell'imprenditore romano, trapiantato in Lombardia, Alfredo Rossi, il quale, mancato l'appuntamento in una banca di Lugano per un lievissimo ritardo, si mette a inseguire sulla sua Maserati color aragosta un'affascinante motociclista dall'ignota identità. All'inseguimento della donna, si addenterà nei boschi, dove la trappola si chiuderà sull'inconsapevole Alfredo. Con la macchina in *panne*, troverà soccorso in un antico castello, in cui quattro magistrati annoiati dalla pensione lo introdurranno ad un gioco: la simulazione di un processo.

Ispirato al racconto di Friedrich Dürrenmatt, *La panne*, del 1956, il film si dipana in un climax inquisitorio che culmina con la condanna a morte del protagonista. Ciò che la vera giustizia non era riuscita a punire, in quanto estranea alle leggi morali, il Destino punisce col massimo della pena.

2. Procedura penale

Il rapporto artistico e di amicizia fra Luciano Chailly e Dino Buzzati iniziò nel 1954 e durò parecchi anni. Dall'intesa tra lo scrittore ed il compositore nacquero quattro opere⁴ permeate dal senso onirico, allegorico e surreale della poetica buzzatiana.

È lo stesso Chailly a ricordare, nell'autobiografia *Le variazioni della fortuna*, il suo primo colloquio con l'autore de *Il deserto dei Tartari*⁵.

³ Lettera di Dino Buzzati a Luciano Chailly del 15 gennaio 1959, in L. Chailly, *Le variazioni della fortuna. Storia di un musicista*, Milano 1989, p.54.

⁴ *Ferrovia sopraelevata* (1955); *Procedura penale* (1959); *Il mantello* (1960); *Era proibito* (1963).

⁵ Pochi anni prima di *Le variazioni della fortuna*, Luciano Chailly, che fu il principale collaboratore musicale di Buzzati, aveva scritto, nel 1987, il libro *Buzzati in musica* non soltanto per effettuare un'analisi degli spunti musicali nella sua narrativa ma per mettere in luce, attraverso lettere e documentazioni inedite, un lato poco conosciuto del rapporto dello scrittore col mondo della musica, in particolare come librettista d'opera, scenografo e costumista. Nel volume, attorno alla figura straordinaria di Buzzati, ruota un microcosmo musicale che abbraccia oltre un quarto di secolo. Ci sono compositori con cui egli lavorò nel teatro d'opera e di balletto (Lualdi, Chailly, Malipiero, Viozzi, Bugamelli, Mingardo,

L'incontro sicuramente più importante della mia vita (anzi per la mia vita) fu quello che avvenne nel 1954 con Dino Buzzati in un ristorante di Milano [...]. Chi volle combinare quella cena fu Connie Ricono, traduttrice ed agente teatrale, la quale si era messa in mente che i nostri due emisferi artistici avrebbero potuto combaciare. (Evidentemente non si era sbagliata, se lo stesso Buzzati mi avrebbe scritto nella sua penultima lettera, diciassette anni dopo quell'incontro: «L'esperienza ci ha fatto capire che i nostri due temperamenti erano destinati ad andare straordinariamente d'accordo»). Quella cena fu abbastanza disarticolata, perché, mentre la Ricono si prodigava ad escogitare argomenti festosi e che ci avvicinasero, Buzzati usciva all'improvviso fuori tema, bofonchiando frammenti di concetti che restavano a metà, mentre io (un po' sorpreso, ma assai incuriosito di quel personaggio chic, asciutto, con i capelli all'Umberto, a tutta prima inafferrabile, e che parlava come un collegiale senza la solennità che mi sarei aspettata da uno scrittore già famoso) cercavo di intuire al di là delle parole smozzicate e del suo atteggiamento «costruito» le radici della sua anima. Intanto la Ricono continuava a contrappuntare con simpatiche boutades salottiere gli spunti tematici di lui e le mie riflessioni, di modo che finimmo per trovarci ognuno isolato al proprio vertice del triangolo. Fu solo al momento di salutarci che Buzzati accennò - senza darvi peso - che voleva farmi vedere (non si sa mai...) un suo libretto d'opera: *Ferrovia soprelevata*. Era il primo libretto per musica di Buzzati⁶.

Chailly è piuttosto perplesso all'idea di cimentarsi con il genere operistico, ma la particolarità del soggetto proposto da Buzzati lo convince a confrontarsi con il teatro musicale:

Dato che dal tempo delle quattro opere liriche giovanili composte tra i quindici ed i diciannove anni (e rimaste opportunamente nel cassetto) non avevo più pensato ad affrontare il teatro in musica, né forse vi avrei più pensato guardando al teatro in musica con notevole sfiducia sulla sua sorte, destino volle che proprio quel libretto non solo mi distogliesse dal proposito di astinenza, ma mi portasse immediatamente dentro l'onda della notorietà.

L'argomento, come fu riassunto dallo stesso Buzzati, era il seguente: «Un diavolo, spedito in missione sulla terra col nome di Max per condurre a perdizione le anime, si innamora proprio della ragazza ch'egli è riuscito a rovinare, di nome

Stravinskij), quelli che per lui fecero commenti sonori nel teatro di prosa (Carpi, D'Amico, Liberovici, Umiliani), alla radio-televisione (Accolla, Berio, Negri), nel cinema (Gaslini, Morricone, Usulli), ed anche quelli che con lui ebbero accostamenti fortuiti in programmi di spettacolo musicale, come Bettinelli, Bucchi, Casella, Dallapiccola, De Banfield, Lupi, Milhaud, Petrassi, Poulenc e Vlad. *Le variazioni della fortuna*, scritte nel 1989, riprendono spesso testualmente, ma con note umoristiche più accentuate, tutti gli episodi del sodalizio Chailly-Buzzati già ricordati in L. Chailly, *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, Torino-Savigliano 1987.

⁶ L. Chailly, *Le variazioni della fortuna*, cit., pp. 39-40.

Laura. Da qui la sua conversione; affronta la pericolosa incognita di un elettroshock che non si può prevedere quale risultato dia, e che infatti lo trasforma in cane. Ciò non gli impedisce di riscattare la sua natura demoniaca con un gesto eroico e disperato insieme, buttandosi sotto al treno dei diavoli che portano Laura all'inferno. E lo fa deragliare. Così la storia si conclude per Max in un ipotetico paradiso, con la soddisfazione di tutti, tranne che di Belzebù, e con un gioioso alleluja»⁷.

L'opera *Ferrovia soprelevata* (o meglio il dramma con musica, data la prevalenza della prosa, oppure la favola musicale, come la definì Piero Chiara) andò in scena al teatro Donizetti di Bergamo nella stagione 1955 del Festival delle Novità, diretto da Bindo Missiroli. Direttore d'orchestra fu Ettore Gracis, maestro del coro Giulio Bertola, scenografo Sandro Angelini e regista Enrico Colosimo, che l'anno prima alla Scala con la messa in scena de *La gita in campagna* di Peragallo-Moravia aveva suscitato un certo scalpore al punto che una spettatrice, indignata, aveva scagliato una scarpa sul palcoscenico durante la scena della burrasca. Il ruolo dello speaker fu sostenuto da un giovane attore allora quasi sconosciuto: Alberto Lupo. Il cast comprendeva un'ottima compagnia di prosa (tra cui Gianrico Tedeschi, Franco Giacobini e Mila Vannucci) ed i due cantanti, collocati nel golfo mistico dell'orchestra, erano Gabriella Carturan e Teodoro Rovetta. Tra il pubblico, ricordava Chailly, erano presenti «oltre alle numerose autorità, molti bei nomi del mondo artistico, tra cui Gavazzeni, Ghedini, Lualdi, Bianchi, Malipiero, Bettinelli, Berio, Montale, Strehler, Sarah Ferrati, Terron»⁸.

Lo spettacolo suscita una reazione contrastata, tra fischi, urla, applausi e rumori di piedi. Un'accoglienza così peculiare è però un'ottima pubblicità per un autore emergente come Chailly:

L'inizio dello spettacolo fu tranquillo. Anzi, qualche accenno di applauso sottolineò la fine del primo episodio. Poi, tutto normale fino al quinto episodio, ma già in un'atmosfera piuttosto tesa. Alla fine del quinto episodio, l'apparizione del cane in scena, un cane vero (che tra l'altro fece benissimo la sua parte) provocò una repentina ilarità e qualche contrasto. Si sentì uno che chiaramente annunciò: «L'autore!» Ed un altro, alle parole dello psichiatra «Tutto si paga nella vita», aggiunse ad alta voce: «Certo. Anche quest'opera!» Fu, tuttavia, a metà del sesto episodio, quando l'anima del cane cominciò poeticamente a parlare tra le nubi, che esplose dalla galleria una forte reazione, guidata dal capo della claque a cui il giorno prima, aggredito improvvisamente in mezzo alla strada ed ancora ignaro di tali faccende, non avevo saputo rispondere circa la sua richiesta pecuniaria. Avevo detto, per prendere tempo e consultarmi con Missiroli: «Vediamoci domani». E non lo avevo più visto.

Fu un momento di grande tensione. Dalla platea, per reazione, si cominciò a urlare insulti al loggione e di conseguenza ne nacque una vera gazzarra. La mia preoccupazione principale

⁷ *Ivi*, p. 40.

⁸ *Ivi*, p. 41.

era che lo spettacolo arrivasse in fondo, per evitare il totale fallimento dell'impresa. Per fortuna l'entrata del coro infantile placò momentaneamente le acque e si poté giungere se non altro a termine. Dopo l'ultimo bicordo di vibrafono-arpa scoppiò un po' di tutto: applausi, fischi, urla, rumori di piedi. Ma alla fine predominarono gli applausi. Ci furono sette chiamate. Buzzati non volle presentarsi, convinto che ce l'avessero soprattutto con lui. Io uscii, tra gli interpreti, alle due ultime chiamate, dopo che Caiati (il messaggero celeste) tutto tremante di emozione era venuto a trascinarci fuori dal palco: «Maestro, venga, lo faccia almeno per noi!»

L'esperienza mi diede, a parte un certo stordimento, anche un senso di euforia. Carlo Terron, che fu uno dei primi a raggiungermi a sipario chiuso, mi disse subito: «Caro Chailly, questo, per la sua pubblicità, è il miglior esito che lei potesse desiderare». Difatti la risonanza fu enorme. La notizia arrivò persino su un giornale americano. Ed ebbi decine di recensioni giornalistiche, naturalmente di vari ed opposti pareri. Un titolo diceva: «Un treno ha deragliato a Bergamo». Un altro: «Un treno che fa sperare per il futuro del teatro musicale»⁹.

Nel 1959 Luciano Chailly realizza *La riva delle Sirti*, forse la sua opera più ambiziosa, in quanto mette in musica, come disse Massimo Mila, la Guerra fredda. Il lavoro nacque dal nuovo sodalizio artistico con lo scrittore e traduttore Renato Prinzhofer, il quale gli propose il libretto da lui tratto dal romanzo omonimo di Julien Gracq. Gli impegnativi quattro atti andarono in scena all'Opera di Montecarlo alla presenza di Ranieri III e Grace Kelly, che manifestarono la loro approvazione¹⁰.

Nello stesso anno della prima di Montecarlo, Chailly si ripresenta alla ribalta con Dino Buzzati a Villa Olmo a Como, in occasione del Festival ivi organizzato da Giulio Paternieri, «strano personaggio del dopoguerra

⁹ *Ivi*, pp. 41-42.

¹⁰ Cfr. M. Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino 1959, p. 26. *cap. XXVI. Le opere possibili di Luciano Chailly: 4. Guerra fredda in musica (15 marzo 1959)*, in Id., *Cronache musicali 1955-1959*, Torino 1959. «L'argomento – tra la realtà e la fantasia – proponeva, in un clima d'incubo e sotto il profilo etico, il problema della guerra. Aldo, osservatore presso l'Ammiragliato delle Sirti, spinto dalle lusinghe di Vanessa, dama dell'aristocrazia, e dalla sua sete di conquista, dopo aver provocato la morte di capitano Marino, estremo difensore della tradizione e dell'immobilismo, conduce il suo popolo alla guerra. È un criminale, Aldo? O un eroe? Problema di ieri e di oggi. Questo argomento, oltre alla indubbia carica teatrale (situazioni drammatiche, movimenti di masse, occasioni di autentico lirismo) mi attirava soprattutto per due tematiche che avrei sempre perseguito anche in futuro e anche in composizioni non di teatro: le tematiche dell'alienazione e della morte». L. Chailly, *Le variazioni della fortuna*, cit., pp. 49-50. Massimo Mila ha autorevolmente colto l'originalità del lavoro di Chailly: «La musica non è sovrana assoluta che accampi dispotiche esigenze di stile, ma presenta quel tanto di impurità che le occorre per piegarsi ad un efficace impiego teatrale... per il canto individuale dei singoli personaggi Chailly va affinando un suo declamato melodico... naturale inclinazione al mistero, alle situazioni di una «suspense» lievemente allegorico e metafisico». M. Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino 1959, p. 87.

milanese, pieno di passioni, d'iniziative e di debiti. Sempre in deficit, ma sempre serafico, fiore all'occhiello: faceva rabbia e tenerezza»¹¹.

Paternieri aveva interpellato già un anno prima sei autori (tre scrittori e tre musicisti) per «combinare» tre accoppiate: Bruno Bettinelli¹² - Riccardo Bacchelli¹³, Raffaello de Banfield¹⁴ - Carlo Terron¹⁵, Luciano Chailly - Dino

¹¹ L. Chailly, *Le variazioni della fortuna*, cit., p. 53.

¹² Bruno Bettinelli (Milano 1913 - ivi 2004), studiò al conservatorio di Milano, dove dal 1941 è stato professore. Ha composto concerti, sinfonie ed altri lavori orchestrali, musiche vocali con o senza orchestra, musiche da camera, opere teatrali (*Il porzzone e il pendolo*, 1957; *La smorfia*, 1959; *Count down*, 1970). Il linguaggio di Bettinelli si estrinseca tramite il totale cromatico, inteso come libero e fantasioso atonalismo, non vincolato a schemi fissi o a formule precostituite. Ne consegue un discorso basato su strutture e cellule tematiche in continuo movimento, che si sviluppano per germinazione spontanea, secondo il principio della variazione continua e delle formule speculative della tecnica contrappuntistica, germinazione che fa derivare anche degli agglomerati accordali complessi, fino a raggiungere il totale cromatico. In certe partiture, quando il colore degli impasti strumentali lo richiede, Bettinelli ha pure adoperato un'aleatorietà controllata, nella quale si fondono parti ritmicamente casuali (scaturite però da suggerimenti seriali) con altre sezioni assolutamente controllate. Cfr. E. Gabellich, *Linguaggio musicale di Bruno Bettinelli*, con un'introduzione di Gianandrea Gavazzeni, Milano 1989.

¹³ Riccardo Bacchelli (Bologna 1891 - Monza 1985). «Collaboratore della 'Voce', fu poi tra i fondatori della «Ronda», accademico d'Italia e dei Lincei. Poeta, narratore, saggista, drammaturgo, ha al proprio attivo una produzione letteraria vastissima che si riallaccia sapientemente alla tradizione ottocentesca, soprattutto al filone manzoniano e a quello carducciano. Aperta alla rievocazione del passato e all'analisi storico-politica, sottilmente indagatrice delle motivazioni etiche dei fatti di cultura, la sua opera affronta i temi più diversi. I suoi versi (*Poemi lirici*, 1914; *Parole d'amore*, 1935 ecc.) innestano su una ricca esperienza autobiografica un discorso lirico-filosofico formalmente complesso che dà talora nel concettoso; e altrettanto può dirsi dei suoi scritti di teatro (*Amleto*, 1919; *L'alba dell'ultima sera*, 1949; *Nostos*, 1957), ingegnosamente dialettici. La narrativa di Bacchelli, densa di riferimenti eruditi, spazia dal quadro storico (*Il diavolo al Pontelungo*, 1927; *Il raddomante*, 1936, premio Viareggio; *Il mulino del Po*, 1938-40; *I tre schiavi di Giulio Cesare*, 1958) al tema biblico (*Il pianto del figlio di Lais*, 1945; *Lo sguardo di Gesù*, 1948), dalla prosa satirica (*La cometa*, 1949) alla divagazione meditativo-fantastica in cui convergono ironia, moralità e un ricercato gusto figurativo (*Lo sa il tonno*, 1923), fino alla narrazione «privata» (*L'Afrodite, un romanzo d'amore*, 1967) e alla favola scanzonata (*Il progresso è un razzo*, 1975). L'elemento centrale della varia ispirazione bacchelliana è da identificarsi in una costante riflessione sulla condizione umana; ma ancora più significativo (e unificante) risulta lo stile, costantemente macchinoso e ornato, basato su una lingua che assorbe abilmente moduli idiomatici e dialettali entro un impasto illustre, teso a un vigoroso realismo. Di rilievo sono anche i saggi storici e critici di Bacchelli, che testimoniano l'ampiezza dei suoi interessi culturali: *La congiura di Don Giulio d'Este* (1931), *Confessioni letterarie* (1932), *Rossini* (1954), *Nel fiume della storia* (1955), *Africa fra storia e fantasia* (1970)». Voce Bacchelli Riccardo in *La nuova Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, Milano 1986, p. 76.

¹⁴ Nato a New Castle upon Tyne il 2 giugno del 1922, figlio dell'armatore e asso

Buzzati). Tutti avevano accettato di buon grado. Chailly e Buzzati, però, avevano qualche difficoltà nell'accordarsi per il soggetto, anche perché le proposte dell'autore bellunese erano, come sempre, «fuori dagli schemi»:

Io gli avevo chiesto, per andare sul sicuro, sulla garanzia di una matrice preconstituita e collaudata, di ricavare il libretto da uno dei suoi racconti. Ma lui arricciava il naso. Voleva cercare qualcosa di nuovo, un argomento ad hoc. Difatti nella dedica dei «Sessanta racconti» che mi inviò come omaggio in occasione del Natale 1958 ribadiva scherzosamente il suo intendimento: «Caro Luciano, buon Natale! Non per sottrarti al sublime godimento spirituale, ma agli effetti nostri, la lettura dei qui presenti capolavori è superflua. Altra è l'idea buona, di estrema semplicità e di abbondantissime risorse musicali. Ad majora! Tuo Dino». Ad un certo momento mi propose la storia di un robot, che non mi andava a genio. Poi quella macabra di un vampiro, altro argomento che non mi solleticava affatto¹⁶.

dell'aviazione della Grande guerra barone Goffredo de Banfield e della contessa Maria Tripcovich, Raffaello de Banfield studia in Svizzera, poi a Trieste al liceo Dante, all'Università di Bologna, al conservatorio Marcello di Venezia con Gian Francesco Malipiero, poi ancora a Trieste con Vito Levi. In quegli anni conosce uno dei più grandi direttori d'orchestra del secolo scorso, con il quale intratterrà un lunghissimo rapporto di amicizia: Herbert von Karajan. Nell'autunno del '46 si trasferisce a Parigi, dove per un biennio si perfeziona alla prestigiosa scuola di Nadia Boulanger. È qui che ha modo di conoscere da vicino i più grandi artisti - da Picasso a Poulenc a Cocteau - residenti nella capitale francese del dopoguerra dove, ricorderà, «si respirava un'euforia straordinaria». Nel '49, attraverso la pittrice Leonor Fini, viene in contatto con Roland Petit che sta cercando qualcuno che gli musicchi il nuovo balletto. Nasce «Le Combat», il suo primo successo, presentato a Londra. Nel 1972 diventa direttore artistico del teatro Verdi di Trieste, carica che manterrà fino al 1996 restandone poi per alcuni anni consulente artistico onorario. Grazie al suo mecenatismo, l'autostazione – che negli anni del restauro del Verdi ne ospitava le attività – si trasforma in pochi mesi diventando Sala Tripcovich. Nel '79 diviene direttore artistico del Festival dei due mondi di Spoleto. Tra i tanti riconoscimenti ricevuti, la Legion d'onore conferitagli dal presidente Mitterrand su proposta del ministro della cultura Jack Lang. Muore a Trieste il 7 gennaio 2008. Cfr. L. Ulessi, *Raffaello de Banfield. La musica e il teatro: una luce nella mia vita*, Trieste 2007.

¹⁵ «Autore teatrale e critico drammatico (Verona 1910 - Milano 1991). Primario dell'Ospedale Psichiatrico di Verona, ma già critico de *L'Arena*, lasciò la medicina alla fine degli anni Quaranta per dedicarsi al teatro e alla televisione: dal 1952 fu, accanto a S. Pugliese, uno dei creatori della televisione italiana, di cui dal 1954 diresse il settore prosa e musica. Critico de *La Notte* (1965-77), fu autore fecondo e originale: i suoi drammi (*Giuditta*, 1950; *Processo agli innocenti*, 1950; *Lavinia fra i dannati*, 1959) sono esemplari di un teatro di grande sottigliezza intellettuale e di forte tensione morale, mentre le commedie migliori (*Non c'è pace per l'antico fauno*, 1952; *Narcisi e mamme*, 1963) rivelano un drammaturgo spregiudicato e corrosivo nel ritrarre un paese in trasformazione. L'ultimo suo successo è stato *Nerone* (1981)». Cfr. P. Puppa, voce Terrón, Carlo in *Dizionario biografico degli Italiani*, 95, 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-terron_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁶ L. Chailly, *Le variazioni della fortuna*, cit., p. 53-54

Finché, all'inizio del 1959, arriva a Chailly la già citata lettera di Buzzati che presenta finalmente un soggetto stimolante.

Entrando subito in argomento Buzzati mi faceva il riassunto dell'operina, anche se poi sarebbe stata un poco modificata. Il titolo - con riferimento poliziesco - doveva essere «Quarto grado». Mi parve poco chiaro, aveva qualcosa di alpinistico. Fu cambiato in «Una tazza di the». Ma a quel tempo c'era in circolazione, e con successo, la pièce lirica di Gino Negri che portava un titolo simile: «Il the delle tre». Si finì per scegliere «Procedura penale»¹⁷.

Buzzati è convinto che la trama di *Procedura penale* ben si presti al teatro musicale. Chailly è altrettanto persuaso della bontà dell'operazione e infatti il libretto è portato a termine molto rapidamente dallo scrittore.

«(...) Risorse di dialogo rare, che si prestano a macchinazioni musicali straordinarie. NON DIRMI DI NO! Pochi personaggi. Direi cinque o sei. Coretto, se ti interessa, eventuale. Sono sicuro che potremo far tenere il fiato alla gente, e senza cattiveria. Il tema è semplicissimo, e si presta a tutte le variazioni che a te eventualmente piaceranno. Desidero un cenno di risposta. Lascia stare gli altri eventuali soggetti. Ciao. Grazie. Affettuosamente. Il copione finita te lo darei il giorno 20 febbraio. Tuo Dino».

Gli detti subito il via ed il copione mi arrivò poco dopo la data promessa, con una lettera di accompagnamento che rifletteva la sua signorilità, la sua modestia ed il rispetto enorme ch'egli aveva per i desideri e per le opinioni altrui, ciò che rendeva ideale ogni forma di convivenza e di collaborazione con lui. Le ultime parole della lettera erano: «Ricordati bene: *dispostissimo a cambiare qualsiasi cosa* ove tu lo ritenga utile per esigenze musicali e ritmiche. Quindi non devi sentirti assolutamente legato».

Lessi il libretto tutto d'un fiato e mi venne indosso una grande allegrezza. Capii subito che quel tipo di umorismo mi avrebbe dato scioltezza all'invenzione e vivacità alla fantasia. Non si trattava, intendiamoci, di facile comicità: era un umorismo sottile, un poco alla Ionesco, in altri termini una forma di moralismo. Anzi, Buzzati conosceva di certo, dopo il grande successo internazionale, *La cantatrice calva*; e *Procedura penale*, per volontà o per caso, si rifaceva a quel modello di ricamo psicologico e di scalfittura sociale¹⁸.

Chailly compose l'opera velocemente, svincolandosi da ogni dogma preordinato da una rigida adesione alla logica seriale della musica atonale, e, lasciandosi trasportare dal libretto di Buzzati, ne assecondò costantemente il senso dell'azione. Per caratterizzare ogni personaggio il compositore associò – anche con intento satirico – a ogni personaggio uno strumento: il flauto per la contessa, ovvero l'imputata; il saxofono per la snob Titti; violoncello, contrabbasso e timpani per la foga forense di Giandomenico; il clarinetto per la tranquilla Paola. L'opera è considerata tra le migliori di Chailly, per la perfetta adesione al libretto di Buzzati, per la vena leggera e satirica, per la finezza di strumentazione, che ironizza su un processo rivelatosi poi

¹⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁸ *Ivi*, p. 55.

inesistente¹⁹.

Procedura penale fu allestita con un certo dispendio di mezzi. Scene e costumi, molto essenziali ma efficaci, erano dello stesso Buzzati. Direttore d'orchestra era Gianfranco Rivoli, la regia affidata a Filippo Crivelli. Il cast vocale era formato da Edda Vincenzi, Elena Barcis, Otello Borgonovo, Laura Zanini, Ezio De Giorgi, Lilly Sauter e Maria Rosa Carminati.

Nonostante l'impianto 'giudiziario' della vicenda, *Procedura penale* rifugge dalle pretese del coevo teatro musicale impegnato che caratterizzò le produzioni di eccellenti esponenti italiani della *Neue Musik*. Basti pensare al milanese Giacomo Manzoni²⁰, che aveva realizzato, nel 1955, l'opera *La legge*,

¹⁹ «Mi preoccupai soltanto di fissare precedentemente, come avevo fatto nella «Domanda di matrimonio», la simbiosi degli strumenti del piccolo organico con ciascuno dei personaggi della vicenda. Ad esempio il flauto caratterizzava gli spittinii di Donna Mauritia (l'imputata), il saxofono le mollezze snobistiche della Titti (erre moscio), cello contrabbasso e timpani lo spirito castrense (poi forense) di Giandomenico, il clarinetto la pacioneria di Paola Isoscele, pianoforte e batteria la secca mentalità del dottor Polcèvera, violino e viola il candore melenso delle due gemelle. (Più di un ventennio dopo - e lo riscontri con una certa comprensibile compiacenza - anche Samuel Beckett, in «Quad», avrebbe fatto una cosa simile, decretando «ad ogni interprete un suono particolare»). Da un punto di vista estetico la cosa più delicata di «Procedura penale» fu quella di mantenere il piglio (e il cipiglio) del processo nel clima del divertimento, senza dare l'impressione di una bordata verso il drammatico vero e proprio, ciò che avrebbe svisato il significato del «giuoco della verità» prima del ritorno alla normalità, quando i personaggi riprendono la loro fatua conversazione salottiera in una luce questa volta falsa, da acquario, su rallentamenti ritmici rispetto all'inizio e con movenze da tableaux-vivants, perché ormai censurati dalla nostra analisi critica». *Ivi*, pp.55-56.

²⁰ Giacomo Manzoni, nato a Milano il 26 settembre 1932, ha iniziato gli studi di composizione nel 1948 a Messina, sotto la guida di Gino Contilli, al quale deve la scoperta definitiva della propria vocazione musicale. Nel 1950 si trasferisce a Milano e nel 1956 si diploma in composizione presso il Conservatorio G. Verdi; contemporaneamente si laurea anche in lingue e letterature straniere presso l'Università Bocconi. Attivo inizialmente come strumentista d'orchestra e maestro di coro, redattore nel 1956 della rivista di musica nuova «Il Diapason», dal 1958 al 1966 è stato critico musicale de «l'Unità» e dal 1962 insegnante di armonia e contrappunto presso il Conservatorio di Milano. Dal 1969 al '74 ha insegnato presso il Conservatorio G.B. Martini di Bologna (composizione) passando poi al Conservatorio G. Verdi di Milano fino al 1991. Nel 1982 ha soggiornato per un anno a Berlino, ospite del Deutscher Akademischer Austauschdienst. Significative tappe della sua attività di compositore sono le opere teatrali *La legge* (1955), *La sentenza* (Bergamo, Teatro delle Novità, 1960), *Atomtod* (Milano, Piccola Scala, 1965), *Per Massimiliano Robespierre* (Bologna, Teatro Comunale, 1975), *Dr. Faustus* (Milano, Teatro alla Scala, 1989); le opere vocali con orchestra *Ombre (alla memoria di Che Guevara)* (1968), *Parole da Beckett* (1971), *Il deserto cresce* (su testi di Nietzsche, 1992); le composizioni per orchestra (o solo e orchestra) *Insieme* (1967), *Masse, omaggio a Edgard Varèse* (1977), *Ode* (1982) e *Scene sinfoniche per il Dr. Faustus* (1984). Tra le opere da camera sono da segnalare *Piccola Suite* (1952/55), *Musica*

incentrata sui fatti avvenuti cinque anni prima a Melissa in Calabria, dove le proteste contadine per la riforma agraria erano state represses nel sangue dalle forze di polizia, e, nel 1960, *La Sentenza* considerata, insieme ad *Intolleranza 1960*²¹ di Luigi Nono, il punto nodale nel teatro musicale della scuola post-weberniana. *Procedura penale*, definita dallo stesso Chailly un'operina, era invece stata concepita senza apparenti pretese di messaggio, per un teatrino della capienza massima di cento persone, ma fu giudicata dall'ambiente intellettuale, dai musicisti e dalla critica, il miglior risultato teatrale del compositore milanese²².

notturna (1966), *Quadruplum* (1968) e Op. 50 (*Daunium*) (1984). La sua attività di pubblicista si è svolta in diverse direzioni, con la traduzione tra l'altro della *Filosofia della musica moderna* (Torino 1959) e di *Dissonanze* di Adorno (Milano 1959), nonché del *Manuale di armonia* di Schoenberg (Milano 1967). Ha pubblicato tra l'altro *A. Schoenberg - L'uomo, l'opera, i testi musicati* (Milano 1975, nuova ed. Milano 1997), *Per M. Robespierre- Testo e materiali per le scene musicali* (Bari 1975), *Scritti* (Firenze 1991) e *Tradizione e utopia* (Milano 1993). Per l'attività didattica gli è stato conferito nel 1991 il premio «Omaggio a M. Mila». Cfr. *Omaggio a Giacomo Manzoni*, Milano 1992; *Per Giacomo Manzoni*, a cura di C. Di Gennaro, L. Pestalozza, Lucca 2002; *Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono*, a cura di D. Lombardi, Milano 2016. Sulla poliedrica figura di Manzoni e sulle sue due opere «giuridiche», *La legge* e *La sentenza*, si rinvia alle riflessioni di F. Serpico, *Avanguardia e impegno politico nel secondo dopoguerra. Il teatro musicale di Giacomo Manzoni da La legge (1955) a La sentenza (1960)*, in I. Ferrero, M. Riberi, M. Traverso (curr.), *Law and Opera. Itinerari di ricerca*, Roma 2020 (in corso di pubblicazione).

²¹ *Intolleranza 1960* è un'azione scenica in due tempi di Luigi Nono. Il libretto fu scritto da Nono, a partire da un'idea di Angelo Maria Ripellino, usando documenti storici e testi poetici di Julius Fučík (*Reportage unter dem Strang geschrieben*), *La question* di Henri Alleg e l'introduzione di Jean-Paul Sartre, *La libertà* di Paul Éluard, *La nostra marcia* di Vladimir Majakovskij e *Alla posterità* di Bertolt Brecht. Il protagonista è un rifugiato che vaga per l'Italia meridionale alla ricerca di un lavoro e si imbatte in proteste, arresti e torture. Viene rinchiuso in un campo di concentramento dove fa esperienza di tutte le emozioni umane. Raggiunge un fiume e scopre che la sua casa è in ogni luogo. La prima dell'opera ebbe luogo al teatro La Fenice di Venezia diretta da Bruno Maderna il 13 aprile 1961 con Petre Munteanu ed Italo Tajo. Sull'esperienza compositiva e sull'impegno politico di Luigi Nono, cfr.: E. Restagno (cur.), *Nono*, Torino 1987; G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi, *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Firenze 1999; L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, 2 voll., Milano 2001; L. Nono, *Carteggi concernenti politica, cultura e partito comunista italiano*, a cura di A. Turdu, Firenze 2008; M. Mila, L. Nono, «Nulla di oscuro tra noi». *Carteggio 1952-1988*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, 2010.

²² Chailly ricorda con il consueto humor sia gli auguri di un giovane Maurizio Pollini sia gli apprezzamenti, a spettacolo concluso, del noto compositore Giorgio Federico Ghedini la sera della prima: «Nell'atrio, la sera del 30 settembre 1959, attendendo l'inizio dello spettacolo mi fece gli auguri, con quell'aria da Mak Rooney, il giovane pianista Maurizio Pollini, già noto per il suo talento. E dopo lo spettacolo mi comparve davanti il severo compositore Giorgio Federico Ghedini, che dicendomi «un'operina così azzeccata non era nata da tempo» mi ripagò largamente delle umiliazioni che mi aveva inflitto nel mio primo

Dato il successo, il trittico di Bettinelli-De Banfield-Chailly, fu subito riproposto al Teatro Nuovo di Milano. Lo spettacolo riscosse analoga approvazione nonostante una prova generale ‘problematica’ e i timori di Buzzati che i personaggi del salotto «bene» milanese si rendessero conto di essere divenuti oggetto di parodia in *Procedura penale*²³.

Tali preoccupazioni si rivelarono infondate e *Procedura penale* fu poi felicemente replicata a Parma, Livorno, Napoli, Ginevra, con qualche contestazione a Venezia²⁴, nonché, successivamente, e con successo, a Buenos Aires, Parigi e Londra²⁵.

periodo milanese, quando alla presenza dell'amico Marcello Abbado, e un'altra volta anche di Cantelli, mi aveva buttato in faccia parole di disgusto per i miei primi lavori da camera». L. Chailly, *Le variazioni della fortuna*, cit., p. 56.

²³ «Durante la prova di assestamento nel nuovo teatro ero un po' preoccupato; non per ragioni musicali, ma perché avevo avuto la brutta idea di portare con me i due piccoli figli Floriana e Riccardo. Essi (anche perché avevano iniziato a studiare privatamente il pianoforte) cominciavano ad interessarsi delle cose della musica, ma quella sera, presi dalla mattana, ne stavano combinando di tutti i colori, in platea, durante la prova de «La smorfia» di Bettinelli-Bacchelli. Tanto che mia moglie a un certo punto, col collo tirato, mi accennò col naso di guardare alla mia destra; e girando l'occhio vidi Bettinelli che, con le narici fumanti, faceva segni con le mani verso Bacchelli, per dire mi stanno proprio rompendo questi due piccoli intrusi, e Bacchelli, enorme, incastrato nella poltrona che gli stava stretta, scuoteva lentamente la testa in qua e in là, senza lasciar capire se voleva dire bisogna aver pazienza perché sono i figli di Chailly oppure Lei ha ragione caro Bettinelli sono veramente due mariuoli. Buzzati, invece, si mostrò preoccupato la sera dopo, alla rappresentazione. E non per il fatto che il tenore De Giorgi era completamente senza voce, ma perché in prima fila c'erano la contessa Wally Toscanini, Antonio Ghiringhelli sovrintendente della Scala, la Bicky regina della moda e alcune nobildonne milanesi tipo la Crespi: i personaggi del salotto che nel libretto di «Procedura» lui aveva voluto parodiare. Lo abbiano capito, non lo abbiano capito, non so: so che essi furono tra i primi, tutti sorridenti e divertiti, a venirsi a rallegrare con noi al termine dello spettacolo». *Ivi*, pp. 56-57.

²⁴ «Da Milano *Procedura* partì per la sua navigazione col vento in poppa. Regio di Parma, Livorno, Napoli, Ginevra. Tutto o.k. Poi stop. Ci fu la battuta di arresto a La Fenice di Venezia. Un «che schifo» magnificamente pronunciato a tempo giusto sul finire dell'opera da un signore della platea (a cui il gregge voluttuosamente si accodò) fece sì che l'opera registrasse un tonfo clamoroso, con un fuggi fuggi dei cantanti dietro le quinte al calar del sipario. Mario Labroca, direttore artistico del teatro, e Goffredo Petrassi, presente per il suo «Cordovano», cercarono di giustificare l'accaduto dicendo che l'arguta spietata satira della moderna società-bene (tesi dell'argomento) aveva certamente coinvolto ed adombrato i presenti che appartenevano in prevalenza a quella stessa società. Poteva essere. Però avvenne che il giorno dopo il critico Mario Messinis, sul «Gazzettino», tirando la prima frecciata velenosa al cuore di *Procedura penale* in sede di giudizio musicale, venne a dar ragione al pubblico ed alla sua sconsolante reazione». *Ivi*, pp.57-58.

²⁵ «Ciononostante l'operina riprese il suo viaggio, rallegrato da consensi e festeggiamenti: Buenos Aires, Lecco, Mantova (dove la parte di Paola Isocele fu sostenuta da una

2.1. *Il libretto di Dino Buzzati: paura del processo nell'Italia degli anni '50*

L'interesse di Dino Buzzati per un tema processualpenalistico non pare del tutto casuale. La biografia di questo autore ha infatti più di un legame con il mondo del diritto: iscrittosi alla facoltà di Legge a Milano, che frequentò senza particolari entusiasmi, ma, com'era tipico del suo temperamento, portando con abnegazione gli studi alla loro conclusione, si laureò il 30 ottobre 1928 con una tesi su «La natura giuridica del Concordato» con votazione di 95/100²⁶.

È da ricordare, peraltro, che il padre dello scrittore bellunese, Giulio Cesare Buzzati, nato il 26 aprile 1862 a Venezia da Augusto, consigliere di corte d'appello, fu libero docente in diritto internazionale a Padova nel 1887, professore nella stessa materia a Macerata (1889), a Pavia (1894) e all'Università Bocconi (1902), nonché membro effettivo dell'Istituto lombardo di scienze e lettere, dell'Istituto di diritto internazionale e del Consiglio del contenzioso diplomatico. Giulio Cesare Buzzati, a conferma della fama da lui acquisita, rappresentò l'Italia a L'Aia nella quarta conferenza di diritto internazionale privato (1904) e nella seconda conferenza per l'unificazione del diritto cambiario (1912); fu consultato inoltre in importanti arbitrati internazionali e, dopo la guerra mondiale, prese parte, nella conferenza di Parigi del 1919, alla commissione speciale incaricata dello studio del diritto aereo, collaborando alla redazione del progetto di regolamentazione giuridica della navigazione aerea. Morì a Milano il 10 novembre 1920²⁷.

Ciò premesso, Dino Buzzati scrisse *Procedura penale* nel 1959, raccontando l'«incubo inquisitorio» in cui viene di colpo a trovarsi la protagonista, la contessa Mauritia Delormes, sottoposta ad un'istruttoria condotta dall'amico Giandomenico, improvvisatosi implacabile ed iniquo accusatore.

Il libretto dello scrittore bellunese può anche essere letto come una

debuttante che si chiamava Katja Ricciarelli), Perugia, Roma. Il titolo divenne *Surprise-Partie Civile* a Vichy, Parigi, Bordeaux e *Trial by Tea-Party* a Londra e nelle città di lingua inglese». *Ivi*, p.58.

²⁶ L. Viganò, *Album Buzzati*, Milano 2006, p. 114: «Il 30 ottobre 1928 discute la tesi su *La natura giuridica del Concordato* e ottiene una votazione di 95/100. Ovviamente, rimane deluso. Ne parlerà a Brambilla due anni dopo, quando, in uno dei suoi momenti di sconforto, ripenserà agli anni scolastici dicendo: «Il fiasco alla laurea è stato il primo segno del ristagno».

²⁷ Cfr. Buzzati, Giulio Cesare, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, 1972, http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-buzzati_%28Dizionario-Biografico%29/; F. Romanin Jacur, Buzzati, Giulio Cesare, in I. Birocchi, E. Cortese, A. Mattone, M.N. Miletta (curr.), *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, vol. I, Bologna 2012, pp. 367-368.

rappresentazione artistica della «paura del processo» riscontrabile, per parafrasare Marco Nicola Miletta²⁸, negli anni '50, sia nel dibattito pubblico sia in quello interno alla processualpenalistica italiana. Fu un decennio, come ricordato recentemente da Edmondo Bruti Liberati, in cui, dinanzi ad una magistratura molto spesso schierata nel difendere nettamente assetti che la società civile cominciava a contestare, si aprirono nuove prospettive sia nella giurisprudenza di merito sia in contributi letterari di magistrati che, anche attraverso opere narrative, mettevano in discussione lo stereotipo del giudice tradizionale. Un esempio è dato dal libro *Diario di un giudice*, del 1955, per il quale Dante Troisi si attirò gli strali dell'alta magistratura concretizzatisi poi in un provvedimento disciplinare per offesa all'ordine giudiziario (1956) e nella sanzione della censura (1957)²⁹.

Già nel 1953 Pietro Calamandrei, in *La crisi della giustizia*, affermava, attraverso un'acuta analisi della realtà processuale a lui coeva, che in Italia «tra un crollo di regime, una guerra perduta, la instaurazione di una repubblica», il giudice doveva applicare leggi non più rispondenti alla coscienza sociale. Per i magistrati si poneva allora un dilemma, tra diventare «da servitori della legge, critici della legge», o restare legalitari che, «dopo avere per vent'anni considerato il fascismo come l'ordine e gli antifascisti come sovvertitori dell'ordine» dovevano «rovesciare il loro conformismo»³⁰. Un anno dopo, l'avvocato e giornalista viterbese Achille Battaglia, allarmato da un possibile ritorno del «despotismo» giudiziario, stigmatizzava, in *Processo alla giustizia*, il comportamento di polizia, pubblici ministeri, giudici istruttori i quali, «ad onta di tutti i precetti costituzionali», continuavano «ad imprigionare a loro talento il cittadino», a mettere «a soqquadro il domicilio» e a diffonderne «i più gelosi segreti»³¹ non appena sorgesse il minimo sospetto³². Il punto centrale di questi

²⁸ Sull' «incubo inquisitorio» e sulla «paura del processo» nel secondo dopoguerra rinvio alle riflessioni di M. N. Miletta, *La paura del processo. Spunti nella penalistica italiana (secoli XVIII-XX)*, in «Quaderno di storia del penale e della giustizia. La paura. Riflessioni interdisciplinari per un dibattito contemporaneo su violenza, ordine, sicurezza e diritto di punire», 1/2019, pp. 230-234.

²⁹ E. Bruti Liberati, *Magistratura e società nell'Italia repubblicana*, Roma-Bari 2018, pp. 45-53.

³⁰ P. Calamandrei, *La crisi della giustizia*, in G. Pallieri-P. Calamandrei-G. Capograssi-F. Carnelutti-G. Delitala-A.C. Jemolo- A. Ravà-G. Ripert, *La crisi del diritto*, Padova 1953, p. 165.

³¹ A. Battaglia, *Processo alla giustizia*, Bari 1954, p. 13.

³² «L'avvocato e giornalista viterbese pronosticava che da un ipotetico sondaggio tra «benpensanti» sarebbe emersa, tradendo la lezione dei «nostri padri», una schiacciante preferenza per «cento innocenti in carcere piuttosto che [per] un delinquente in libertà»: e ciò a causa non di un'effettiva impennata della criminalità, bensì dei difetti della procedura vigente; d'una generale istanza di «maggiore protezione» pubblica; d'una stampa che faceva

interventi, come ben sintetizzato da Franco Cordero, era che le regole del codice Rocco «tagliate su misura autoritaria» risultavano, di fatto e problematicamente, «compatibili con una società democraticamente assestata»³³.

In questo contesto, il primo e più importante intervento riformatore si ebbe con la legge n. 517 del 1955, che attribuì nuovamente al giudice istruttore il compito di disporre l'archiviazione, riammise la difesa ad assistere al compimento di alcuni atti istruttori (ma non alle testimonianze) e tornò a prevedere nullità assolute rilevabili in ogni stato e grado del giudizio³⁴. In pratica furono ripristinate le principali garanzie che erano state originariamente stabilite con il codice del 1913. Con la novella al codice Rocco voluta dal ministro della Giustizia Michele De Pietro (e di cui fu 'patrocinatore' Giovanni Leone) la difesa entrava pienamente nella fase istruttoria in un sistema di «garantismo inquisitorio»³⁵. Questa locuzione fu coniata – con intento ironico e polemico – da Ennio Amodio il quale, con tale «etichetta», voleva sottolineare lo scontro, più che l'incontro, tra la 'cultura inquisitoria' e quella garantista, con una netta prevalenza della prima sulla seconda. Come spiegava lo stesso penalista:

La mia era una accentuazione critica che mirava a far intendere come la convivenza tra le due anime non potesse soddisfare l'esigenza di approdare ad un processo penale veramente nuovo. L'apparato delle garanzie nella fase istruttoria finiva per alimentare l'illusione di una giustizia garantista senza peraltro modificare il peso delle risultanze istruttorie ai fini della decisione dibattimentale, ed anzi accreditandone ancor più il valore³⁶.

'di ogni delitto uno strumento' di 'propaganda commerciale', di ogni processo uno spettacolo teatrale, di ogni imputato un colpevole, di ogni arresto una 'brillante operazione di polizia', salvo inveire contro forze dell'ordine e magistratura in caso di errore giudiziario. Un transito in prigione, seguito da scarcerazione per mancanza di prove a carico, non rappresentava più – concludeva Battaglia – «un 'orrendo spettacolo', come ai tempi dei nostri nonni», bensì una disdicevole prassi». M. N. Miletta, *La paura del processo. Spunti nella penalistica italiana (secoli XVIII-XX)*, cit., p. 230.

³³ F. Cordero, *Procedura penale*, Milano 2006, p. 87.

³⁴ *Ivi*, p.88.

³⁵ Per l'uso di questa categoria nel dibattito storiografico cfr. P. Cappellini, *Inconscio inquisitorio e regimi autoritari: un collegamento necessario*, p. 3, nonché G. Chiodi, 'Tornare all'antico': il codice di procedura penale Rocco tra storia e attualità, p. 317, in L. Garlati (cur.), *L'inconscio inquisitorio. L'eredità del Codice Rocco nella cultura processualpenalistica italiana*, Milano 2010. Si veda inoltre il contributo di L. Lacchè, *I diritti della storia e la storia dei diritti. Riflettendo sul processo penale nell'Italia repubblicana*, in D. Negri e M. Pifferi (curr.), *Diritti individuali e processo penale nell'Italia repubblicana*, Milano 2010, p. 93.

³⁶ E. Amodio, *Verso una storia della giustizia penale in età moderna e contemporanea*, in «Criminalia».

In un saggio del 2010 in cui riprendeva le ragioni delle divergenze di opinione tra lui e Giuliano Vassalli – il quale reputava la novella del 1955 una grade riforma, legata alla stagione dell'insediamento della Corte costituzionale e del Csm³⁷ – Amodio sottolineava come il sistema misto derivasse dal Codice di procedura penale del 1808 che aveva fuso i due modelli contrapposti dell'inquisitorio e dell'accusatorio in un unico rito ma, proseguiva, era di tutta evidenza la differenza tra modello napoleonico e il caso italiano del «garantismo inquisitorio» impostosi tra il 1955 e il 1988.

Il primo è frutto di una svolta epocale che esprime la vocazione ad edificare una giustizia penale moderna, senza però avere la forza di liquidare il *modus procedendi* tipico dell'antico regime. Il secondo è frutto di una politica processuale di transizione che ridimensiona la logica repressiva del sistema vigente mediante l'innesto di garanzie difensive desunte da una tavola di valori che è già stata conquistata con l'avvento della Costituzione. Nell'un caso e nell'altro l'ibridazione, pur di grado diverso, risponde alla stessa ratio correttiva e compensativa. C'è insomma la comune presenza di una ars combinatoria che vuol riformare il processo senza tagliare del tutto i ponti con il passato³⁸.

Il passato si rivelò peraltro difficile da cancellare. Il «ritorno al 1913» generò nella magistratura una reazione opposta alla linea garantistica legislativa: tre decisioni a sezioni unite della Cassazione esclusero infatti i difensori dal rito sommario, reputandoli incompatibili con i tempi abbreviati e i meccanismi di questo procedimento³⁹. Solo nel 1965 la Corte costituzionale (sentenza 11) offrì l'interpretazione corretta della legge del 1955, affermando l'estensione del diritto di difesa, esercitabile nell'istruzione formale, anche a quella sommaria⁴⁰.

L'opera buffa *Procedura penale*⁴¹ di Buzzati/Chailly, inserita nel contesto

Annuario di scienze penalistiche», 2010, p. 18.

³⁷ Cfr. G. Vassalli, *Introduzione in L'inconscio inquisitorio*, cit., pp. 15-16.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ F. Cordero, *Procedura penale*, cit., p. 88.

⁴⁰ F. Colao, *Giustizia e politica. Il processo penale nell'Italia repubblicana*, Milano 2013, p. 126

⁴¹ In generale l'analisi specificamente dedicata allo studio dei rapporti tra diritto e musica, sull'esempio di quella riguardante il diritto e la letteratura, si articola sui due filoni di Law as Music e Law in Music: da un lato la rilettura del fenomeno giuridico secondo i paradigmi propri della critica musicale, dall'altro lo studio del modo in cui il diritto e i suoi protagonisti vengono rappresentati nelle opere musicali, sia nell'ambito della tradizione popolare sia in quello della musica colta. La comparazione, soprattutto nel Law as music, si svolge analizzando quelli che possono essere i punti di contatto tra i due mondi: esempio ne sono il testo giuridico e lo spartito musicale. Il testo giuridico è costituito da un

storico-giuridico sopra analizzato, può essere interpretata, come poc'anzi detto, quale allegoria dell'incubo inquisitorio paventato dalla processualpenalistica italiana e dall'opinione pubblica del periodo.

L'interrogatorio nel salotto borghese inizia quando uno dei presenti chiede alla padrona di casa, la contessa Mauritia Delormes, se il venerdì precedente per caso si fosse trovata a Roma. La contessa non ricorda, ma l'«amico» Giandomenico la incalza. La Delormes non comprende l'importanza della risposta, finché non le si precisa che proprio quel venerdì era stato commesso a Roma l'omicidio di Leo Sterziani. La contessa afferma di conoscerlo appena, ma ecco che la scena cambia repentinamente. Tutti i presenti divengono giudici e, saliti su alti scranni, minacciosamente l'accusano dell'omicidio. Sostengono che la contessa non abbia scampo: quel giorno è stata vista a Roma da testimoni. Ciò è sufficiente a provare l'impianto accusatorio. Per fortuna l'imputata riesce a provare, mostrando il biglietto del treno

linguaggio tecnico, così come accade con le note musicali: sono infatti necessarie specifiche conoscenze per la lettura e la comprensione sia di uno spartito musicale sia di un testo normativo, che potranno essere modificati nel tempo, anche per assecondare le esigenze e le istanze della società. Si può inoltre affermare che nel diritto esiste una elaborazione legislativa, giurisprudenziale e dottrinale che ha cercato di attribuire un significato a determinate espressioni, quali, ad esempio, «la comune intenzione delle parti» o «l'interpretazione secondo buona fede», così come, in ambito musicale, un musicista riesce a distinguere facilmente un lento da un andante con brio. L'indagine comparatistica tra questi due 'mondi' apparentemente distanti si è poi diramata in un'ulteriore filone di diritto e musica, vale a dire quello del Law and Opera. I primi risultati complessivi di questi studi si possono rinvenire in un recente volume pubblicato da Springer e curato da Filippo Annunziata e Giorgio Colombo. Il libro, intitolato appunto *Law and Opera*, si suddivide in tre macro sezioni: Law in opera, Law on Opera e Law around opera. La prima indaga le narrazioni del diritto e della giustizia all'interno del teatro musicale attraverso i libretti e le partiture di alcuni di lavori, da Mozart a Puccini, passando per Bellini, Donizetti, Verdi e Mascagni. La seconda parte racchiude una serie di riflessioni sul ruolo del diritto nell'opera, sia per quanto riguarda i contratti d'opera sia per quanto concerne aspetti peculiari quali il copyright. La terza tematica, Law around opera, è di più difficile inquadramento, ma è forse quella più interessante perché vede una determinata opera lirica come specchio del contesto storico in cui è stata composta e tramite attraverso cui è possibile individuare l'estetica di un paese, di un periodo storico, di un movimento sociale. Sui rapporti tra diritto e musica rinvio, anche per un'aggiornata bibliografia, al volume curato da G. Resta, *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, Roma 2020. Su diritto e opera cfr.: Cfr. M. Touzeil-Divina, G. Koubi, *Droit et opéra*, Paris 2008; G. F. Colombo, *L'avvocato di Madama Butterfly*, Milano 2016; F. Annunziata, *Prendi l'anel ti dono...: divagazioni tra opera e diritto privato*, Milano 2016; A. Tedoldi, *Il processo in musica nel «Lohengrin» di Richard Wagner*, Pisa 2017; F. Annunziata, G. F. Colombo (curr.), *Law and Opera*, Chanam 2018; V. Gigliotti, M. Riberi, M. Traverso (curr.), *La sentenza è pronunziata. Rappresentazioni della giustizia nell'opera lirica*, Milano 2019.

regolarmente timbrato, che proprio quel venerdì si era invece recata a Vimercate in visita ad un parente. I giudici, indispettiti, non si perdono comunque d'animo. Questa volta la contessa viene accusata di aver assassinato un bimbo innocente, un vecchio malato, un cieco demente, un prete illibato in data 5 giugno «dell'anno 903». L'assurdo processo non può così che concludersi con la condanna della malcapitata.

Buzzatti e Chailly, utilizzando il genere «rassicurante» dell'opera buffa, sembrano dirci che l'accusa pende inavvertita e inesorabile su ciascun individuo. Come è stato efficacemente notato:

Basta un po' di confidenza con la lezione antropologica per scorgere nel suggestivo meccanismo teatrale di Buzzatti i tratti caratteristici della persecuzione collettiva. Improvvisamente gli amici divengono nemici e ha inizio la persecuzione verso la vittima designata che non potrà trovare difesa alcuna di fronte a un'accusa molteplice, incredibile, perfino surreale (...): la contessa, così come ciascuno di noi, non è semplice accusata (o imputata), ma diventa vittima designata che le dinamiche sociali tendenzialmente inclini alla violenza reclamano di sacrificare per ritrovare un necessario equilibrio⁴².

Inoltre, la paradossale condanna alla vita comminata alla contessa, o, più precisamente, come dice una delle ospiti (Titti), «a vivere con noi vita natural durante», comporta la pena di vivere in un contesto sociale nel quale in ogni momento può scatenarsi «la persecuzione sotto forma di accuse surreali delle quali è impossibile difendersi e alle quali si dovrà perciò soggiacere»⁴³. È rappresentato dunque un incubo kafkiano, e tra i peggiori.

Un'ulteriore chiave di lettura per *Procedura penale* può derivare, conseguentemente, anche dagli studi di René Girard, i quali riguardano la formazione di stereotipi della persecuzione all'interno delle società e intendono «dimostrare l'esistenza di uno schema transculturale della violenza collettiva, facilmente delineabile»⁴⁴. Secondo l'antropologo franco-canadese, infatti, non esiste società che non pratichi rispetto ai gruppi, che al suo interno sono minoritari o poco integrati, una qualche forma di discriminazione, se non di persecuzione, e ciò prova che la selezione delle vittime presenta aspetti che si possono definire universali.

La rappresentazione nell'opera lirica del Novecento della ricerca e della persecuzione di un capro espiatorio da colpevolizzare non è propria dei soli Chailly/Buzzatti. Un esempio evidente è dato dalla produzione per teatro

⁴² V. Vitale, *Diritto e letteratura. La giustizia narrata*, Milano 2012, p. 67.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ R. Girard, *Il capro espiatorio*, tr. it. F. Bovoli, Ch. Leverd, Milano 1987, p. 40.

musicale del compositore britannico Benjamin Britten⁴⁵ nella quale i suoi protagonisti, prevalentemente dei «diversi» o degli emarginati, sono schiacciati e spesso addirittura annientati dalla società, in ossequio alla «rispettabilità» e alle convenzioni. In *the Rape of Lucretia* (1946) l'ideale tipo dell'innocenza e della virtù, impersonato dalla protagonista, trova nel suicidio l'unico modo di sfuggire alla lussuria e alla brutalità umana. In *The Turn of the Screw*⁴⁶ (1954) le

⁴⁵ Benjamin Britten (Lowestoft, Suffolk, 1913-Aldeburgh, 1976) mostrò un precocissimo talento, componendo a dieci anni una *Simple Symphony* per archi, ancora oggi molto eseguita. Studiò con Frank Bridge, poi con John Ireland. Dopo essersi imposto all'attenzione del pubblico con la *Sinfonietta per orchestra da camera op. 1* (1932), la *Fantasia per quartetto con oboe* (1932) e le *Variazioni per archi su un tema di Bridge* (1937), Britten si dedicò per alcuni anni alla musica cinematografica e a composizioni su testi di satira sociale come la *Ballad of Heroes*, che non furono molto apprezzate dalla critica. In stretto contatto, dal 1935, con il poeta Wystan Hugh Auden, lo seguì nel 1939 negli Stati Uniti, dove rimase fino al 1942 insieme al tenore Peter Pears, amico e compagno di vita. Il ritorno in patria durante la guerra si accompagnò alla riscoperta delle proprie radici e alla collaborazione ai concerti organizzati dal governo inglese in tutto il paese, di cui costituiscono un'importante testimonianza, anche se composti in un'epoca successiva, la *Missa brevis* (1959) e il *War Requiem* (1962) per i caduti di tutte le guerre su un testo del poeta inglese Wilfred Owen, morto nella Prima Guerra Mondiale. Al periodo bellico appartengono anche le attività didattico-comunitarie e le composizioni mirate a far conoscere ai ragazzi sia la musica tradizionale inglese sia quella classica, tra cui occorre ricordare *A Ceremony of Carols* (1942) e le *Variazioni e fuga su un tema di Purcell* (1946), sottotitolato *Guida del giovane all'orchestra*. Nel 1947 fu tra i fondatori dell'*English Opera Group* per il teatro musicale da camera; nel 1948 prese parte all'istituzione del festival musicale di Aldeburgh, a cui rimase legato per tutta la vita. Fu intensamente attivo come pianista (in collaborazione con Pears) e come direttore d'orchestra delle proprie composizioni. Benjamin Britten occupa soprattutto un posto rilevante nel teatro musicale novecentesco, essendo concordemente ritenuto l'autore che ha «risvegliato» il panorama operistico britannico rimasto dormiente, dopo Henry Purcell, per oltre due secoli. Britten – che visse la sua relazione con il tenore Peter Pears nel Regno Unito, in cui soltanto nel 1967 furono depenalizzati gli «atti omosessuali tra gli individui consenzienti» – morì il 4 dicembre del 1976 avendo sempre evitato di parlare della sua vita privata. Può essere considerata una sorta di confessione, tre anni prima della morte, l'opera *Death in Venice* (1973). Essa, probabilmente il suo lavoro più autobiografico, vide la luce però solo dopo la trasposizione cinematografica – con il commento musicale tratto dal celebre *Adagietto* dalla Quinta sinfonia di Gustav Mahler – che Luchino Visconti fece del romanzo breve di Thomas Mann. Cfr. B. Morrison, *Auden, Britten and Night Mail*, in M. Bostridge, (cur.) *Britten's Century: Celebrating 100 Years of Benjamin Britten*, London 2013, pp. 63-69; M. Cooke, *Britten: War Requiem*, Cambridge 1996, pp. 1-20; E.W. White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, Los Angeles 1983, pp. 59-68; N. Powell, *Benjamin Britten: A Life For Music*, London 2013, pp. 167-209.

⁴⁶ Delle nove opere liriche scritte da Britten tra il 1944 e il 1973, forse il più riuscito esperimento di teatro musicale da camera fu *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*), tratto da un racconto di Henry James e rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia il 14 settembre 1954. Questo lavoro sia per la partitura (orchestra di 13 strumenti e soltanto 6 cantanti) sia

forze del male sono lasciate libere di esercitare i loro influssi nei confronti di un bambino inverando l'affermazione del personaggio di Quint secondo cui «la cerimonia dell'innocenza è morta»⁴⁷. In *Peter Grimes*, rappresentata la prima volta il 7 giugno 1945 – ad un mese dalla capitolazione del Terzo Reich – su libretto di Montagu Slater⁴⁸, il protagonista è un presunto colpevole individuato dalla collettività che lo perseguita, nonostante manchi la certezza che il crimine sia stato effettivamente compiuto⁴⁹. Come è stato rilevato⁵⁰, *Peter Grimes* è inoltre l'opera in cui Britten porta in scena per la prima volta la dicotomia colpevolezza/innocenza e la sua drammatica risoluzione. Nei lavori successivi, soprattutto nella triade realizzata dal 1951 al 1954 *Billy Budd*, *Gloriana* e *The Turn of the Screw*, questa tensione raggiunge il suo climax nella rappresentazione di un «giudizio» che si conclude con la morte di un «innocente» – pena capitale per Billy Budd nel lavoro omonimo, esecuzione di Essex in *Gloriana*⁵¹ e «arresto cardiaco» del piccolo Miles in *The Turn of the*

per la struttura si distanzia notevolmente dall'impianto tradizionale del teatro d'opera. La chiave per comprendere l'interpretazione che Britten dà dell'ambiguo racconto di James è un verso tratto del poema *The Second Coming* di William Butler Yeats messo in bocca al personaggio di Quint, incarnazione dello spirito del male: «The ceremony of innocence is drowned». Cfr. M. Piper, *Writing for Britten*, in D. Herbert (cur.), *The operas of Benjamin Britten*, New York 1979.

⁴⁷ Il verso è commentato da Britten mediante un tetracordo discendente formato su un semitono e due toni. Tale cellula musicale, che compare più volte nell'opera, è profondamente legata al fantasma di Quint e rappresenta il «cuore simbolico della composizione». E. Bonomi, *The Turn of Screw. Guida all'opera*, in *La Fenice Prima dell'Opera. The Turn of Screw*, Venezia 2010, p.51.

⁴⁸ Montagu Slater (1902-1956), giornalista e scrittore inglese, fu anche poeta, drammaturgo, propagandista e sceneggiatore. Impegnato politicamente, fu iscritto al partito comunista dal 1927 e collaborò alla rivista *Left Review*. Cfr. S. Nicholson, *Montagu Slater and Theater of the Thirties*, in P. J. Quinn (cur.), *Recharting the Thirties*, Cranbury 1996 pp. 201-220.

⁴⁹ Cfr. L. Berkeley, *Lennox Berkeley and Friends: Writings, Letters and Interviews*, Wooldbridge 2012, p. 119.

⁵⁰ D. Mitchell, *Peter Grimes: Fifty Years On*, in P. Banks (cur.), *The Making of Peter Grimes: Notes and Commentaries*, London 1996, pp. 125-166.

⁵¹ *Gloriana*, Op. 53, è un'opera in tre atti su un libretto di William Plomer, basato su *Elizabeth ed il conte di Essex. Una Storia Tragica* di Lytton Strachey del 1928. La prima esecuzione fu presentata al Royal Opera House nel 1953 durante le celebrazioni dell'incoronazione di Elisabetta II. *Gloriana* era il nome dato dal poeta del XVI secolo Edmund Spenser al personaggio che rappresentava la Regina Elisabetta I nel suo poema *La regina delle fate*. Si narra che le truppe a Tilbury acclamarono Elisabetta al grido di «Gloriana, Gloriana, Gloriana», dopo la sconfitta dell'Armada spagnola nel 1588. La vicenda descrive il problematico e tragico rapporto tra la regina Elisabetta e il conte di Essex. L'opera fu uno dei pochi fallimenti sia di pubblico che di critica di Britten, tanto da non essere inclusa nella

Screw —. Nel *Grimes*, invece, il pubblico non deve attendere la scena del processo, poiché si trova sin da principio catapultato in *medias res*: il *Prologo* infatti si apre nell'aula giudiziaria con il procedimento penale nei confronti di Peter. Questo inizio conferisce subito il tono alla vicenda e anticipa il «necessario» svolgimento degli eventi che si concluderanno con il «suicidio» di Grimes, o meglio con la sua «esecuzione» da parte del Borgo⁵². In *Billy Budd*⁵³

serie di registrazioni complete Decca dirette dal compositore. Cfr. A. Whittall, *Gloriana*, in S. Sadie (cur.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1998, II, pp. 451-452.

⁵² Questa la trama del *Peter Grimes*, ambientato in un piccolo borgo sulla costa orientale dell'Inghilterra all'inizio del XIX secolo. Il pescatore Peter Grimes, accusato di aver provocato la morte del suo apprendista, è assolto dal magistrato Swallow, ma la gente è insoddisfatta del verdetto. La maestra del paese, Ellen Orford, promette a Grimes di aiutarlo a riabilitarsi agli occhi del borgo. Nel porto del villaggio Peter nota l'evidente ostilità dei compaesani: il capitano a riposo Balstrode gli consiglia di partire, ma egli vuole restare, lottare, sposare Ellen. Durante la sera, nella locanda «Il cinghiale», quasi scoppia una rissa perché la presenza di Grimes irrita i clienti, giunge però la Orford che accompagna un ragazzo: è il nuovo mozzo di Peter. La domenica mattina, mentre sta iniziando la funzione in chiesa, Ellen si siede sulla spiaggia con John, l'apprendista di Grimes: la donna nota gli abiti laceri del ragazzo, intanto sopraggiunge Peter, che vuole portare questi con sé a pescare in un banco osservato al largo. Ellen protesta dicendo che John ha diritto a un giorno di riposo. Poiché Grimes rifiuta di concederglielo, la donna gli dice che il loro progetto di iniziare una nuova vita insieme è fallito. In preda al furore, Peter la colpisce e fugge via con il ragazzo. Alcuni degli abitanti hanno assistito alla scena e decidono che è tempo di agire contro Grimes. Nella scena successiva Peter, sentendo gli uomini del Borgo avvicinarsi alla sua capanna, spinge il mozzo verso la strada della scogliera, questi accidentalmente scivola e cade sfracellandosi. Di notte, nella strada del paese, la pettegola Mrs Sedley conferma i sospetti degli abitanti del villaggio e viene organizzata la caccia all'uomo. La mattina dopo Grimes si aggira semifolle nella nebbia. Ellen e Balstrode lo raggiungono; quest'ultimo gli consiglia di mettersi in mare e lasciarsi affondare con la sua barca. È giorno, gli abitanti del Borgo riprendono le loro occupazioni. Al largo la barca di Peter Grimes sta affondando. M. Slater, *A proposito del libretto*, in *Peter Grimes. Programma di Sala*, Milano 2012, pp. 85-86.

⁵³ Può essere di qualche interesse, in questa sede, dar conto della trama della trasposizione operistica di *Billy Budd*, racconto capolavoro di Melville. *Prologo*. Il capitano Vere, ormai anziano, ripensa agli eventi di cui fu protagonista nel 1797, dubitando della giustizia delle proprie decisioni e chiedendosi se davvero bene e male siano, nella vita, separabili. Nel 1797 durante le guerre napoleoniche, la marina inglese, a corto di «personale», recluta uomini forzatamente secondo l'usanza dell'epoca. Billy Budd, un giovane ed aitante trovato, imbarcato su un mercantile che porta il nome *Diritti dell'uomo* (titolo dell'opera dello scrittore e politico Thomas Paine, pubblicata nel 1791), viene arruolato a forza su una nave da guerra, la *Indomitable*. Qui la ferrea e disumana disciplina è esasperata dalla situazione bellica e dal timore di possibili ammutinamenti, come quelli verificatisi in quell'anno a Spithead, una rada nella Manica, e al Nore, un banco di sabbia alla foce del Tamigi. John Claggart, il maestro d'armi dell'*Indomitable*, che nasconde un'inconfessata

(opera che ha conosciuto due diverse edizioni, nel 1951 e nel 1960, e un libretto a firma di Eric Crozier⁵⁴ e di Edward Forster⁵⁵), il gabbriere di parrochetto⁵⁶, giovane aitante e puro di cuore, è portato al patibolo dalle perfide trame del maestro d'armi Claggart. In questo caso la crudeltà umana e

attrazione per Billy Budd, ben presto lo sospetta di intenzioni sovversive e, sopraffatto da un odio implacabile, decide di distruggere il «bel marinaio». Per farlo apparire come l'istigatore di un ammutinamento, convince con il ricatto un «novizio», già duramente punito per aver infranto il regolamento di bordo e quindi disposto a tutto pur di evitare altri tormenti, ad offrire a Budd del denaro per mettersi a capo di una rivolta dell'equipaggio. Poi Claggart denuncia al capitano Vere il falso piano sedizioso di Budd: Vere ha fiducia nel giovane marinaio e diffida del maestro d'armi, considerandolo una personificazione del male, ma accetta di interrogare Budd in presenza di Claggart. Nel corso di tale confronto, Billy, non riuscendo a difendersi dalle accuse del maestro d'armi, anche a causa della balbuzie che lo affligge dall'infanzia, perde il controllo di sé e colpisce con un pugno Claggart uccidendolo. Il capitano Vere è convinto dell'innocenza del ragazzo, ma, combattuto tra il senso di giustizia e le ragioni della disciplina, affida agli ufficiali il destino di Billy e lascia che questi sia impiccato. Billy Budd muore invocando la benedizione divina sul capitano Vere e invitando i compagni a sostenerlo. In seguito, al primo accenno di sommossa, l'equipaggio viene disperso. *Epilogo*. Il vecchio capitano Vere ricorda come, dopo l'esecuzione di Billy Budd e la sua sepoltura in mare, la nave abbia tolto gli ormeggi e sia salpata. Ammette che avrebbe potuto salvare Billy, ma non prova a spiegarsi perché non l'abbia fatto; riconosce, invece, che è stato Billy a salvare lui. E. W. White, *op.cit.*, pp. 176-177. Sulla trasposizione operistica del racconto di Melville e sui notevoli cambiamenti apportati da Forster e Crozier, cfr. H. Rochlitz, *Sea-changes: Melville - Forster - Britten: The Story of Billy Budd and Its Operatic Adaptation*, Göttingen 2012.

⁵⁴ Eric Crozier (1914-1994) fu regista teatrale e librettista di opere. Il suo primo libretto per Britten fu quello di *Albert Herring* (1947). Fondò l'English Opera Group nel 1947 e fu cofondatore del Festival di Aldeburgh nel 1948. Diresse su moglie, Nancy Evans, nella prima rappresentazione di *The Rape of Lucretia* avvenuta a Glyndebourne nel 1946. Dopo la morte di Peter Pears fu nominato direttore del Festival di Aldeburgh. Cfr. D. Matthews, *Britten*, London 2003, pp. 81-83.

⁵⁵ Edward Morgan Forster (1879-1970), scrittore londinese appartenente al «gruppo di Bloomsbury» tra i più importanti della letteratura inglese del Novecento, è noto anche per le trasposizioni cinematografiche di alcuni suoi romanzi; fra questi *Camera con vista*, ambientato in Italia, dove visse per qualche tempo; e ancora *Casa Howard* e *Passaggio in India*, in cui, come sempre nelle sue opere, si mostra interessato ai rapporti umani e sociali, ai pregiudizi e alle convenzioni, indagati anche nel saggio (del 1941) *George Crabbe: The Poet and the Man*, che contribuì alla riscoperta di questo autore dal cui poema *The Borough* da cui Benjamin Britten trarrà spunto per l'opera *Peter Grimes*. Cfr. J. Bernard Beer, *E.M. Forster British Writer*, in *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/E-M-Forster>.

⁵⁶ Il «parrochetto» è la parte alta dell'albero di prua, detto trinchetto, e il «gabbriere» è un marinaio scelto destinato alle manovre alte sugli alberi. Billy Budd è appunto un «gabbriere di parrochetto».

quella del destino congiurano nel determinare la sorte del marinaio, perché è la morte accidentale di Claggart a comportare la condanna alla pena capitale di Billy. Inoltre, per quanto riguarda la dialettica tra individuo e società, la situazione di Peter Grimes è opposta rispetto a quella di Billy Budd: nel primo caso è la comunità del villaggio a conculcare il pescatore, mentre nel secondo l'intero equipaggio si schiera con l'imputato, anche se il principio astratto – l'autorità della Legge «in tempore belli» – è destinato fatalmente a prevalere⁵⁷.

In *Peter Grimes*, in particolare, come in *Procedura Penale*, la persecuzione collettiva di una persona è scatenata dalla presunzione della sua colpevolezza, piuttosto che dalla certezza che il crimine sia stato effettivamente compiuto. Il lavoro di Buzzati e Chailly e le produzioni teatrali di Britten mostrano, in conclusione, un diritto che non difende gli individui né protegge la società dalla violenza e una giustizia asservita ad un inquietante Stato-Leviatano⁵⁸.

3. *La più bella serata della mia vita*

La panne. Una storia ancora possibile (1956) è un romanzo breve o racconto lungo di Frederich Dürrenmatt, ambientato nella Svizzera degli anni '50.

Il prologo/protasi della vicenda è una *ouverture* metaletteraria a cui spetta il compito di introdurre allo stile che permea tutto il racconto, caratterizzato da un profondo umorismo capace di affrontare però i grandi temi della giustizia, della coscienza, del destino e dell'individualità⁵⁹.

⁵⁷ Cfr. D. J. Solove, *Failure of the word. Melville, Slavery and the Failure of the Judicial Process*, in «Cardozo Law Review», 26, 2005, pp. 2443-2270.

⁵⁸ Su *Peter Grimes* e *Billy Budd* di Britten mi permetto di rinviare ai miei saggi: *Il processo e la condanna a morte di Peter Grimes*, in D. Cananzi, A. Salvati, S. Minnella (curr.), *Dei confini dell'identità e di altri demoni: La diversità tra letteratura e diritto*, Torino 2018 pp. 161-178 e *Billy Budd dal racconto di Melville all'opera di Britten: riflessioni sulla sconfitta della giustizia*, in G. Rossi, C. Pedrazza Gorlero, D. Velo Dalbrenta (curr.), *L'arte di giudicare. Percorsi ed esperienze tra letteratura, arti e diritto* (in corso di pubblicazione).

⁵⁹ Sull'opera e sulle riflessioni inerenti alla giustizia del grande scrittore svizzero cfr. E. Bernardi, *Una messinscena del pensiero. Introduzione a F. Dürrenmatt, I dinosauri e la legge. Una drammaturgia della politica*. Torino 1995, pp. IX-XXII; R. Cazzola, *Giocchi di sponda. Considerazioni sulla giustizia di Friedrich Dürrenmatt*, in G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti (curr.), *Giustizia e letteratura*. vol. I, Milano 2012, pp. 272-288; E. Maestri, *La giustizia in panne. Giustizia e relatività nell'opera di Friedrich Dürrenmatt*, in M. Manzin, F. Puppo, S. Tomasi (curr.), *Studies on Argumentation & Legal Philosophy / 3. Multimodal Argumentation, Pluralism and Images in Law*, Trento 2018, pp. 267-288; G. Panella, *Lo scrittore nel tempo. Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*, Chieti 2005; E. Spedicato, *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Roma 1999; E. Spedicato (cur.), *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, Pisa 2004.

Ci sono ancora delle storie possibili, storie per scrittori? Se uno non intende raccontare di sé né romanticamente, liricamente generalizzare il proprio io, se non si sente affatto obbligato a parlare con assoluta veridicità delle proprie speranze e delle proprie sconfitte, o del proprio modo di fare all'amore, come se la veridicità ne facesse un caso universale e non piuttosto un caso clinico, psicologico, se uno non intende farlo e vuole invece tirarsi da parte con discrezione (...) allora scrivere diventa un mestiere più difficile, più solitario e anche più insensato (...) Gli si affaccia il sospetto che non ci sia più nulla da raccontare⁶⁰.

L'autore pone un interrogativo rilevante: è ancora possibile per un romanziere scrivere evitando l'autobiografismo ed esiste, dopo la tragedia della Seconda Guerra Mondiale, uno spazio per la narrazione di storie? Dal titolo si può dedurre non solo l'evento centrale che dà il via all'azione, ma anche quale concezione della contemporaneità ispiri l'autore:

Non vi è più un Dio che minacci, né una giustizia, né un fato come nella quinta sinfonia; ci sono solo incidenti del traffico, dighe che crollano per errori di costruzione, l'esplosione di una fabbrica di bombe atomiche provocata da un assistente di laboratorio un po' distratto, incubatrici mal regolate. Dentro questo mondo di *panne* ci porta la nostra strada (...)⁶¹

Dürrenmatt descrive un mondo sempre meno decifrabile in cui, dopo la «morte di Dio», l'uomo è in balia degli accidenti del caso. È proprio qui che si ritrova l'anello di congiunzione tra l'introduzione e il racconto vero e proprio. Un incidente permette di raccontare una storia «colta per caso, riflessa nel monoculo di un ubriaco».

D'altronde il tema di una cieca fatalità che domina gli eventi umani è frequente nelle opere di Dürrenmatt. È il caso che manda all'aria tanto i piani criminali quanto le più sofisticate congetture investigative, come accade ad esempio nel suo romanzo *La promessa*.

La trama de *La panne* è la seguente. Quattro pensionati – un giudice, un avvocato, un pubblico ministero e un boia – ammazzano il tempo inscenando i grandi processi della storia: a Socrate, Gesù, Giovanna d'Arco, Dreyfus. Il passatempo diventa più divertente, però, quando finisce alla sbarra come imputato il viaggiatore di commercio Alfredo Traps, che un giorno il destino ha condotto alla villetta degli ex uomini di legge. La sua automobile ha avuto una *panne* lì vicino, ma lui non ne è affatto dispiaciuto, anzi: ha in mente un possibile sviluppo «piccante» della situazione. Si ritrova invece fra i quattro vecchi signori simili a «immensi corvi», che gli illustrano il loro passatempo.

⁶⁰ F. Dürrenmatt, *La panne. Una storia ancora possibile*, trad.it. E. Bernardi, Torino 1972, p.1.

⁶¹ *Ivi*, p. 3.

Traps è spiacente: non ha commesso, ahimè, nessun delitto. Ma quelli lo rassicurano, perché «un reato si finiva sempre per trovarlo». Bisogna confessare, dunque: «che lo si voglia o no, c'è sempre qualcosa da confessare». Tra squisite portate e vini d'annata, il gioco si fa sempre più allarmante, finché Traps scopre in sé l'artefice di un delitto che merita «ammirazione, stupore, rispetto», degno, anzi, «d'essere annoverato fra i più straordinari del secolo»: un delitto capace di rendere «più difficile, più eroica, più preziosa» la sua meschina vita di imbrogli e adulteri. Ora, per la prima volta, quella giustizia che aveva sempre ritenuto «astratta cavillosità vessatoria» illumina il suo limitato orizzonte «come un immane, inconcepibile sole».

Di *La panne* si possono ricordare anche una versione radiofonica, precedente al racconto e più concisa, mandata in onda per la prima volta il 17 gennaio 1956 dalla radio bavarese, una rielaborazione teatrale, parzialmente diversa nel contenuto, andata in scena il 13 settembre 1979 presso il Comoedienhaus Wilhelmsbad/Hanau con la regia dello stesso autore e pubblicata nel 1980⁶², nonché, infine, una versione cinematografica ad opera di Ettore Scola, *La più bella serata della mia vita* prodotta nel 1972 e liberamente adattata, soprattutto nel finale e nelle caratteristiche del protagonista interpretato da Alberto Sordi, ormai vera e propria maschera incarnante tutti gli aspetti dell'italiano arricchitosi spregiudicatamente nel boom economico⁶³.

La più bella serata della mia vita è il primo film di Ettore Scola⁶⁴ tratto da un

⁶² L. Pannarale, *Lo splendore dei delitti. Note in punta di penna su La panne di Friedrich Dürrenmatt*, in M. Verga (cur.), *CIRSDIG- Working paper n. 49*, Messina 2011, p. 97.

⁶³ Più di recente, e a comprova di uno spiccato interesse «italiano» al testo di Dürrenmatt, nel 2005 sono stati messi in scena un adattamento teatrale di Mario Coletti con la regia di Bruno Taburchi, intitolato *Rinascere all'alba*, nell'ambito della rassegna letteraria *Bagliori d'autore* dedicata a Dürrenmatt, nel 2008, un nuovo adattamento teatrale di Edoardo Erba con la regia di Armando Pugliese e attore protagonista Gianmarco Tognazzi ed infine, nel 2019, una nuova produzione della trasposizione teatrale per la regia di Alessandro Maggi, la traduzione di Eugenio Bernardi e le interpretazioni di Nando Paone e Vittorio Ciorcalo.

⁶⁴ Ettore Scola (Trevico 1931 - Roma 2016), sceneggiatore dal 1954, autore di numerosi copioni per film comico-brillanti, ha esordito nella regia con *Se permettete parliamo di donne* (1964). Nei suoi film migliori ha unito la tradizione della critica di costume della commedia (portandola a una maturazione espressiva radicale e per certi versi disperata) a una riflessione sulla crisi dell'intellettuale nella società italiana dagli anni Sessanta ad oggi; si ricordano: *Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca* (1969); *Trevico-Torino* (1972); *C'eravamo tanto amati* (1974); *Brutti, sporchi e cattivi* (1976); *Una giornata particolare* (1977); *Le bal* (*Ballando ballando*, 1984); *La famiglia* (1987); *Storia di un giovane povero* (1995); *La cena* (1998); *Concorrenza sleale* (2001); *Gente di Roma* (2003). Nel 2013, a dieci anni dal suo ultimo film, ha diretto e sceneggiato insieme alle figlie Paola e Silvia la pellicola *Che strano chiamarsi Federico*, omaggio a Fellini presentato alla 70ª edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Nel 2012 ha ricevuto il premio alla carriera del Festival di

testo preesistente. Si svolge perlopiù in interni con un procedimento di «teatralizzazione» o di Kammerspiel che distinguerà molti lavori successivi del regista, da *La terrazza* (1980) a *La cena* (1998), passando per *Ballando ballando* (1983) e *La famiglia* (1987), ed è, prima di ogni altra cosa, uno splendido concerto d'attori dove con Sordi interagiscono mirabilmente Michel Simon⁶⁵ (il procuratore Zorn), Pierre Brasseur⁶⁶ (l'avvocato, conte La Brunetière), Charles Vanel⁶⁷ (il presidente, giudice Dutz), Claude Dauphin⁶⁸ (il cancelliere

Torino. Nel 2014 gli è stata dedicata in Irpinia la prima mostra monografica dal titolo *Piacere, Ettore Scola*. Cfr. S. Della Casa, voce Scola, Ettore, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, 2018, http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-scola_%28Dizionario-Biografico%29/; G. Canova, *Ettore Scola*, in «Belfagor», XLI, 3, 1986 pp. 279-296; R. Ellero, *Ettore Scola*, Milano 1995; S. Masi, *Ettore Scola*, Roma 2006; I. Moscati, *Ettore Scola e la commedia degli italiani*, Roma 2017.

⁶⁵ «Attore cinematografico svizzero, nato a Ginevra il 9 aprile 1895 e morto a Bry-sur-Marne il 30 maggio 1975. Tra i più popolari interpreti del cinema francese, grazie al talento naturale e istintivo per la recitazione, ai tratti irregolari del volto, alla peculiarità della voce, seppe tratteggiare con vigore e originalità molti personaggi caratteristici e intensi. Tra questi, indimenticabili risultano quelli disegnati nei film di Jean Renoir, che ne fece il simbolo dei valori antiborghesi e dell'amore per la libertà affidandogli il ruolo del clochard insofferente a ogni regola, vitale sovvertitore di ogni sistema, in *Boudu sauvé des eaux* (1932; *Boudu salvato dalle acque*). Come tale fu anche tra i protagonisti de *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo, considerato oggi dalla critica il capolavoro della cinematografia francese degli anni '30. Nel 1967 vinse l'Orso d'argento come miglior attore al Festival di Berlino per la sua interpretazione nel film *Le vieil homme et l'enfant* (*Il vecchio e il bambino*) di Claude Berri». D. Angelucci, voce Simon, Michel in *Enciclopedia del cinema*, 2004, http://www.treccani.it/enciclopedia/michel-simon_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

⁶⁶ Nome d'arte dell'attore francese Pierre-Albert Espinasse (Parigi 1905 - Brunico 1972). Figlio di attori, studiò arte drammatica e si dedicò al teatro sia come attore sia come autore di commedie da lui stesso recitate. La sua interpretazione teatrale più importante risale al 1951, quando impersonò il ruolo di Goetz in *Le diable et le bon Dieu* di J.-P. Sartre. Come attore cinematografico esordì nel 1924 in *La fille de l'eau* di Jean Renoir, cui seguirono *Quai des brumes* (1938) e *Les enfants du paradis* (*Amanti perduti*, 1945), ambedue diretti da Michel Carné. Sotto la guida di registi italiani ha interpretato *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini, *Un mondo nuovo* (1966) di Vittorio De Sica e *La più bella serata della mia vita* (1972) di Ettore Scola. Cfr. S. Pellino, voce Brasseur, Pierre, in *Enciclopedia del cinema*, 2003, http://www.treccani.it/enciclopedia/pierre-brasseur_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

⁶⁷ «Attore cinematografico francese, nato a Rennes (Ille-et-Vilaine) il 21 agosto 1892 e morto a Cannes il 15 aprile 1989. Caratterista di valore, raggiunse l'apice della notorietà internazionale a più di cinquant'anni, nelle vesti di personaggi solidi e impassibili, che il suo volto segnato e la sua andatura lenta erano capaci di rendere temibili: significativi i suoi contributi in *Les diaboliques* (1955; *I diabolici*) di Henri-Georges Clouzot e in *To catch a thief* (1955; *Caccia al ladro*) di Alfred Hitchcock. Durante la sua lunga carriera cinematografica Vanel recitò in circa duecento film (l'ultimo dei quali all'età di 96 anni), interpretando moltissimi ruoli: borghese, contadino, marinaio, poliziotto, malvivente e altri. Vinse al

Bouisson). Lo spazio chiuso è, in questo caso, indispensabile alla maturazione degli accadimenti, in un susseguirsi di rivelazioni e colpi di scena, come già nel testo di Dürrenmatt. In *La più bella serata*, infatti

vale soprattutto il continuo ribaltamento delle situazioni, che si alternano senza posa nei loro diversi aspetti: l'inseguimento galante diventa avventura del destino, la squisita disponibilità dei padroni di casa diventa calcolo commerciale, il gioco diventa dramma, l'accentuazione del dramma diventa burla, il dispetto diventa compiacimento, il delitto diventa vanto, lo smarrimento si fa sicurezza, la sicurezza porta all'annientamento e così via⁶⁹.

Apprezzato sceneggiatore (di *Il sorpasso*, 1962 e *I mostri* 1963, di Dino Risi e di *Io la conoscevo bene*, 1965, di Antonio Pietrangeli), Scola giunse alla regia nel 1964 con *Se permettete parliamo di donne*. Da allora, pur continuando a prestare la sua collaborazione ad altri registi, aveva girato diversi film, con un'apparente preferenza per la comicità e il disimpegno. Nonostante ciò, anche nelle sue opere più «scanzonate» si notava un'attenzione ai fenomeni sociali e alle loro cause. Conferma di questa «vocazione sociale» si ha in *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (1970), «sorta di risposta proletaria al truffautiano *Jules et Jim*»⁷⁰, interpretato da Marcello Mastroianni, Monica Vitti e Giancarlo

Festival di Cannes il premio come migliore attore con *Le salaire de la peur* (1953; *Vite vendute o Il salario della paura*) di Clouzot e ottenne un David di Donatello come attore non protagonista in *Tre fratelli* (1981) di Francesco Rosi». P. Marocco, voce Vanel, Charles, in *Enciclopedia del cinema*, 2004, http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-vanel_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

⁶⁸ Claude Dauphin, nome d'arte di Claude Marie Eugène Legrand (Corbeil-Essonnes, 19 agosto 1903 – Parigi, 16 novembre 1978), dopo aver debuttato sul palcoscenico con successo in una sostituzione dell'ultimo minuto, venne scelto da Tristan Bernard per il ruolo principale in *La Fortune*, che nel 1931 fu portata anche sullo schermo con Dauphin nella parte del protagonista Joannis. Fama gli derivò poi dalla sua prova di recitazione nel film *Il mondo crollerà* (1940), scritto da Clouzot e diretto da Richard Pottier, in cui interpretò il ruolo del protagonista, Jean Durand. In *Cavalcata d'amore*, sceneggiato da Jean Anouilh e diretto da Raymond Bernard, anch'esso del 1940, interpretò tre diversi ruoli. Recitò quindi in numerosi altri film francesi ed americani, accanto ad interpreti famosi quali Danielle Darrieux in *Il piacere* (1952), Simone Signoret in *Casco d'oro* (1952), Doris Day in *Aprile a Parigi* (1953), Bing Crosby in *Per ritrovarti* (1953), Ingrid Bergman in *La vendetta della signora* (1964), Sophia Loren e Paul Newman in *Lady L* (1965), Lilli Palmer in *Uno sporco contratto* (1969). Il suo ultimo film risale al 1978: *Le Pion*, diretto da Christian Gion. Oltre ad apparire in più di cento film durante la sua carriera, fu anche interprete in numerose serie televisive. G. Legrand, voce Dauphin, Claude in *Encyclopédie universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/claude-dauphin/>

⁶⁹ E. Comuzio, *La più bella serata della mia vita*, in «Cineforum», 119, 1973, p. 95.

⁷⁰ P. Mereghetti, *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, in *Dizionario dei film 2017*, Milano 2016, pp. 1373-1374.

Giannini, e nello zavattiniano *Trevico Torino* – uscito nel '73, ma girato precedentemente alla *Più bella serata*, in 16 mm e tra mille difficoltà, con l'appoggio dell'Unitelefilm, la casa di produzione del PC – che ruota intorno alle figure di un ragazzo meridionale in cerca di lavoro e di una ragazza settentrionale militante di «Lotta continua».

La più bella serata della mia vita rappresenta il film della svolta per il regista. Se nei lavori precedenti (*L'arcidiavolo*, 1966; *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, 1968; *Il commissario Pepe*, 1970; *Dramma della gelosia*, 1970; *Permette? Rocco Papaleo*, 1971) era rimasto tra l'intellettualistico e il farsesco, ancora incerto se optare per uno solo dei due registri o fonderli per inventare un nuovo tipo di commedia all'italiana che *castigat ridendo mores*, qui Scola compiva il salto di qualità, realizzando un'opera di indubbia rilevanza. La riuscita della rischiosa operazione era in gran parte dovuta alla presenza di Alberto Sordi⁷¹, che da qualche tempo tentava di uscire dal *cliché*

⁷¹ Si è festeggiato il 15 giugno 2020 il centenario della nascita di Alberto Sordi, morto a Roma, sua città natale, il 25 febbraio 2003: «comico atipico, per non dire inventore di un tipo di comicità originale, impose sullo schermo un personaggio di italiano medio e mediocre (opportunist, sbruffone ma con prudenza, servile con i superiori, intraprendente con le donne ma inconcludente) che ottenne un successo clamoroso e straordinariamente duraturo. Prima di lui forse solo l'americano W.C. Fields aveva fatto ridere con un protagonista negativo. Ma Fields discendeva dai comici cinici del vaudeville: Sordi fu moderno, un tipico giovanotto egoista e senza veri ideali. Considerati a lungo troppo nazionali per essere esportati, i suoi film influenzarono tuttavia una generazione di attori americani, da Robert De Niro a Jack Nicholson, che ne ebbero il culto. Immensa in patria, dove un referendum televisivo lo consacrò come l'italiano più popolare in assoluto, la sua fortuna ebbe anche numerosi riconoscimenti internazionali, tra cui il premio come miglior attore al Festival di Berlino del 1972 per *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy, e il Leone d'oro alla carriera alla Mostra del cinema di Venezia del 1995». M. d'Amico, voce Sordi, Alberto, in *Enciclopedia del Cinema*, 2004, http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-sordi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/. Il centenario della nascita del grande attore romano è stata l'occasione per un film RAI inerente ai suoi esordi, realizzato da Luca Manfredi con Edoardo Gero protagonista, in verità piuttosto criticato: «Nonostante la consulenza storica di Tatti Sanguineti, *Permette? Alberto Sordi* è il solito medaglione agiografico che ricostruisce pedissequamente la carriera artistica di Sordi, da giovane aspirante attore, con i primi no e le tante porte chiuse per la dizione ritenuta «troppo romanesca» («a guera», «er burone») ai primi lavori da doppiatore, dai palcoscenici del varietà alle tante trasmissioni radio, fino ad approdare finalmente sui set cinematografici». A Grasso, «*Permette? Alberto Sordi*», *la solita agiografia ferma al bozzetto*, in «Corriere della sera», 20 marzo 2020. Per il centenario è stato anche pubblicato il libro di Igor Righetti, giornalista e cugino dell'attore, *Alberto Sordi segreto. Amori nascosti, manie, rimpianti, maldicenze*, con prefazione di Gianni Canova, Soveria Mannelli 2020. Su Sordi, inoltre cfr. A. Crespi, voce Sordi, Alberto, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, 2018, http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-sordi_%28Dizionario-Biografico%29/; G. Livi, *Alberto Sordi*, Milano 1967; C.G. Fava, *Alberto Sordi*, Roma 2000; M. Porro, *Sordi*,

logoro, anche se redditizio, dell'italiano sbruffone. Non era la prima volta che Sordi recitava sotto la direzione di Scola: era stato uno dei protagonisti di *Riusciranno i nostri eroi...* Ne' *La più bella serata della mia vita* troviamo un Sordi cinquantenne dalla recitazione ammirevole, l'interprete consapevole d'un personaggio difficile, e per molti versi sgradevole. Nel gruppo di mostri sacri del cinema francese in mezzo ai quali si trova, non sfigura, quasi esaltato dalla bravura dei partner. È una delle tante conferme di come l'attore romano abbia dato le sue interpretazioni migliori in coppia con grandi attori: si pensi a *La Grande guerra* (1959) in cui era straordinario nel rubare la scena al più esuberante Vittorio Gassman.

Il processo de *La più bella serata della mia vita* fa riferimento ad una giustizia sovranazionale e popolare: il presidente della corte Charles Vanel legge la sentenza di condanna del borghese Sordi in nome del popolo e in nome di tutti i popoli. Scola e Amidei, infatti, disseminarono nei dialoghi battute con una intonazione politica piuttosto spostata 'a sinistra'⁷². Rispetto al racconto di Dürrenmatt gli sceneggiatori variarono qualche elemento (il protagonista da Alfredo Traps diviene Alfredo Rossi, romano trapiantato a Milano⁷³) e, soprattutto, il finale. Nel racconto, conclusosi il processo, i giudici – dopo che Alfredo Traps li ha in modo surreale ringraziati per averlo condannato a morte – completamente ubriachi si addormentano. La mattina successiva i pensionati, però, recandosi nella stanza di Traps, lo trovano impiccato fuori dalla finestra.

Era una conclusione asciutta, beffarda e improvvisa, totalmente in accordo con lo «spirito protestante» di Dürrenmatt. Era però impossibile che un italianissimo Alfredo Rossi, interpretato da Alberto Sordi per giunta, arrivasse a tanto. L'istituto del suicidio non era adatto all'Italia cattolica e, soprattutto, alla presenza vitale e irredimibile di Sordi. Se si escludono *La grande guerra* e *Il vedovo*, entrambi del 1959, e pochi altri casi, le morti di Sordi sullo schermo si contavano sulla punta delle dita. Farne addirittura un suicida sarebbe stato impossibile. Così l'inevitabile sentenza di morte era immaginata da Scola e

Milano 1979; G. Fofi, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano 2004; M. Liverani, *Sordi racconta Alberto*, Roma 2014; T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Milano 2015; A. Anile (cur.), *Sordi segreto*, Roma 2018.

⁷² Cfr. S. Masi, *Ettore Scola*, Roma 2006, p. 47.

⁷³ Paolo Mereghetti, rivedendone la voce nella riedizione del 2016, nel suo celebre *Dizionario dei film* dà una curiosa e inaspettata interpretazione «antiberlusconiana» alla «milanesità» del personaggio di Sordi: «Pochi si accorsero che nei tratti dell'imprenditore lombardo che si sentiva al di sopra delle leggi c'era un evidente allusione a Silvo Berlusconi che si stava affacciando proprio in quegli anni alla vita sociale e politica del Paese». P. Mereghetti, *Più bella serata della mia vita, La*, in *Dizionario dei film 2017*, Milano 2016, p. 3360.

Amidei come eseguita dal Destino, che vestiva i panni della bionda Janet Agren a bordo di una Suzuki nera. La ragazza si lasciava inseguire dal protagonista lungo una tortuosa stradina di montagna. La Maserati di Sordi sfrecciava tra i tornanti. Durante il tragitto, la pergamena con la sentenza di condanna, promulgata dai magistrati in pensione ed elargita a Sordi insieme ad un conto salatissimo per aver partecipato «alla più bella serata della sua vita», rotolava fra i piedi dell'Albertone nazionale che trovava bloccato il pedale del freno e perdeva il controllo dell'auto precipitando in un burrone⁷⁴. Il volo della macchina giù dallo strapiombo rappresentava uno dei momenti topici del film. Scola aveva richiesto al direttore della fotografia Claudio Cirillo di dilatare al massimo il tempo del volo nel vuoto fino a mostrare la Maserati quasi ferma in aria. In effetti nella sequenza Sordi, durante la sua caduta, ha tempo di avvedersi che la bella motociclista non è altri che Simonetta, la cameriera del castello in cui aveva passato la sua strana serata, e, sorta di Don Giovanni mai redento, precipitando con la sua vettura può prorompere in una prolungata e grottesca ultima risata, che accompagna lo spettatore sino ai titoli di coda⁷⁵.

⁷⁴ La perplessità di Scola nel trapiantare l'apologo di Dürrenmatt nella «commedia all'italiana» e la soluzione adottata, molto simile a quella del *Sorpasso* (1962), che egli stesso aveva co-sceneggiato, nonché l'ideologia antiborghese che permea il film sono ben riassunti dallo stesso regista: «Dopo aver letto il racconto di Dürrenmatt, lo segnalai ad Amidei e anche lui ne rimase incantato. Insieme scrivemmo un adattamento perché volevamo apportarvi alcune modifiche. Anche se di cultura affine alla nostra, lo svizzero Dürrenmatt esprime spesso nelle sue opere preoccupazioni di ordine religioso, di impronta luterana, che non ci appartengono molto (...) Il nostro lavoro invece cercava di evidenziare una mentalità che fa parte di un certo comportamento nazionale; il nostro protagonista era una persona rozza, superficiale, arrogante, inconsapevolmente fascista. Per lui sarebbe stata improponibile la crisi mistica che portava il personaggio di Dürrenmatt ad impiccarsi (anche perché, con Sordi, sarebbe stata una svolta poco credibile). Abbiamo finito per trasporre l'azione in un albergo dove hanno luogo questi finti processi per intrattenere i clienti. Il nostro eroe, passata la notte, è quello di sempre, lo stesso prepotente, lo stesso donnaiolo, tutt'uno con il rombo della sua Maserati. Ma è stato condannato, la sentenza è comunque giusta e deve essere eseguita. La pergamena, ricordo di quella serata, rotolando ai suoi piedi, blocca il pedale del freno: la macchina prosegue la sua corsa fino a precipitare in una scarpata. Però l'imputato muore ridendo: arrogante e sicuro di sé : sa di aver ragione lui e non quei quattro imbecilli che lo hanno condannato a morte. E ride, ride contento anche se sta morendo, perché comunque sa che la borghesia alla quale appartiene è un'Araba Fenice, che si riproduce sempre e che avrà sempre eredi». Cit. in I. Borghese, M. Comand, M. R. Fedrizzi (curr.), *Sergio Amidei sceneggiatore*, Gorizia 2004, pp. 383-385.

⁷⁵ Le difficoltà nel girare la scena e le ingegnose soluzioni adottate sono degne di menzione: «Mentre precipitava, la vettura doveva tuttavia muoversi, seppur nella maniera più lenta possibile, per evitare l'effetto di una fotografia fissa. Poiché le macchine da presa con normali otturatori non avrebbero potuto effettuare un effetto di *ralenti* così marcato,

Nonostante l'impegno di Scola e di tutta la troupe per confezionare un finale alternativo al racconto di Dürrenmatt, la soluzione adottata non piacque né alla critica, che giudicò improbabile il finale metafisico⁷⁶, né al pubblico: *La più bella serata* fu un insuccesso commerciale ed uno dei rari flop nella carriera di Scola, probabilmente proprio per il fatto che il pubblico italiano non aveva tollerato la condanna a morte del suo beniamino⁷⁷.

Rivisto a quasi cinquant'anni di distanza, il finale non pare invece così disprezzabile in quanto del tutto coerente con l'ambientazione kafkianamente labirintica, in cui il protagonista è una specie di un topo in trappola incapace di sfuggire al suo destino, e con il tono generale, sospeso tra commedia e tragedia, tra sogno e incubo, che permea tutto il film. *La più bella serata* e il suo finale sono peraltro un segno della maturazione definitiva di quel «realismo magico che Scola aveva elaborato dalla costola più pensosa della commedia

l'organizzatore Alfredo De Laurentis noleggiò al reparto collaudi della Fiat una cinepresa a 16 mm con un prisma al posto dell'otturatore, abitualmente utilizzata per documentare le prove di crash delle vetture. Grazie a quella cinepresa speciale la sequenza venne girata alla velocità di 750 fotogrammi al secondo, producendo un effetto di estremo rallentamento, sottolineato dalla melodia di Armando Trovajoli, che conduceva lo spettatore in una dimensione onirica a metà strada tra realtà e incubo. Le immagini di Sordi all'interno dell'abitacolo furono girate a Roma in esterni, nella zona di Monte Antenne, utilizzando soltanto la scocca di un'autovettura, smontata e sistemata in verticale, con la macchina da presa che ruotava su sé stessa, con il massimo del *ralenti* possibile sulle normali cineprese a 35 mm d'allora (96 fotogrammi al secondo) e Sordi che, per simulare l'effetto della forza di gravità, schiacciava il naso contro il parabrezza. Per rendere più credibile l'effetto, la sua cravatta veniva mossa verso l'alto da invisibili fili di nylon». S. Masi, *Ettore Scola*, Roma 2006, p. 47.

⁷⁶ Esemplicative, in questo senso, le recensioni di Achille Valdata e Tullio Kezich. «In bilico fra il grottesco e il dramma allucinante il film, derivato da un graffiante racconto di Dürrenmatt, non trova sempre il giusto equilibrio narrativo, non riesce a fondere i disparati elementi che lo compongono, talché alla fine l'esito non è del tutto persuasivo». A. Valdata, *Stampa Sera*, 22 dicembre 1972; «Alla coscienza risvegliata si sostituisce il fato e la metafisica subentra alla psicoanalisi: lo scadimento è evidente». T. Kezich, *Panorama*, 11 gennaio 1973.

⁷⁷ Questo generale clima «negativo» che aleggiava sul film fu purtroppo preannunciato, nelle fasi di lavorazione, «dalla morte di Pierre Brasseur (l'avvocato, conte La Brunetière), padrone del castello nonché difensore d'ufficio dell'imputato Sordi - deceduto nell'ultimo giorno di lavorazione. Per l'intera durata delle riprese, il popolare attore aveva tenuto nascosta la gravità della malattia, un'occlusione delle arterie, che lo rendeva molto debole. Durante una visita sul set il dottor Pietro Scola, fratello di Ettore, aveva notato in Brasseur il tipico affaticamento di chi soffre di disturbi circolatori. Consapevole dell'imminente fine, l'attore francese aveva richiesto di anticipare al giorno prima la sua inquadratura per l'ultima scena, quella della partenza di Sordi dal castello. All'indomani Brasseur morì nel suo albergo di Brunico mentre teneva fra le dita, si racconta, una coppa di champagne». S. Masi, *op. cit.*, p. 50.

all'italiana»⁷⁸ e che caratterizzerà gran parte del suo cinema successivo.

3.1. *Il film di Scola: un processo all'Italia del boom economico e alla commedia all'italiana*

A metà anni Sessanta, con la società e il mondo politico sempre più sollecitati da istanze di innovazione, il legislatore pareva ormai consapevole che il progresso civile del Paese fosse correlato ad un mutamento necessario e radicale dei dispositivi processuali. In accordo con la giurisprudenza costituzionale e con la dottrina, si ebbe una politica di riforme liberali del processo, intesa all'espansione delle garanzie individuali. In questo contesto, la legge 7 novembre 1968 correggeva la discrezionalità del P.M. nella scelta del rito, garantendo all'imputato la facoltà di chiedere la trasmissione degli atti del giudice istruttore. La legge 5 dicembre 1969 sottraeva alle forze dell'ordine il potere di interrogare arrestati e fermati, attribuendolo in via esclusiva all'autorità giudiziaria. La legge 18 marzo 1971 numero 62 stabiliva per il difensore il diritto di assistere all'interrogatorio dell'imputato. In questa prospettiva era previsto l'obbligo dell'avviso di procedimento, poi detto comunicazione giudiziaria. La legge 15 dicembre 1972, infine, riconosceva al giudice la facoltà di concedere la libertà provvisoria a prescindere dall'entità della pena prevista dalla legge, tenendo conto dell'effettiva gravità del reato per il quale fosse obbligatorio il mandato di cattura e della concreta pericolosità dell'autore⁷⁹.

È un momento storico in cui il legislatore, parafrasando Franco Cordero, pare pervaso da «un umore garantistico»⁸⁰, ma è anche il periodo nel quale l'istituzione giudiziaria ha dovuto affrontare le situazioni più buie della nostra storia contemporanea per il sovrapporsi delle lotte sociali, della contestazione studentesca e della successiva tragica deriva del terrorismo. L'inizio di questa fase è da cogliersi nel 1968-69, in cui si radicano i movimenti che saranno protagonisti dell'epoca successiva e nel quale compare il terrorismo con il tragico attentato di piazza Fontana del 12 dicembre 1969 a cui segue il più «emblematicamente sciagurato affare giudiziario che l'Italia avrebbe conosciuto»⁸¹, con tutto il suo corollario di depistaggi, in un clima di scontro, anche istituzionale, nel quale emergono sia la volontà del potere politico di privilegiare la pista anarchica – che si rivelerà inconsistente – sia interferenze

⁷⁸ *Ivi*, p. 49.

⁷⁹ Cfr. F. Colao, *Giustizia e politica*, cit., pp. 137-138.

⁸⁰ F. Cordero, *Guida alla procedura penale*, Torino 1986, p. 102.

⁸¹ *Ivi*, p. 127. Cfr. F. Colao, *Giustizia e politica*, cit., pp. 149-157.

dei servizi segreti. L'esordio della vicenda giudiziaria era già segnato «dallo scarto tra il dettato normativo della legge 5 dicembre 1969 che attribuiva in via esclusiva all'autorità giudiziaria la facoltà di interrogare arrestati e fermati e la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli»⁸², irrispettamente interrogato per tre giorni e che nella notte tra il 15 e il 16 dicembre precipitava dalla finestra di una stanza della Questura⁸³.

È l'inizio, come affermò da più parti la dottrina processualpenalistica, di una serie di anomalie nelle manovre politiche e giudiziarie, volte ad impedire l'accertamento della responsabilità della Destra eversiva e caratterizzate da «una gestione fatta di ricusazioni a dir poco sospette, come nel caso dei neofascisti Freda e Ventura, che, con l'indebito automatismo della sospensione determinavano un'ingiusta stasi processuale»⁸⁴. Era rilevato inoltre l'abuso di un istituto, l'avvocazione, «il cui uso strumentale di controllo dell'esecutivo sulla giurisdizione pareva iniziare col processo Matteotti, passare per la vicenda dei responsabili della tragedia del Vajont, per approdare alla strage di piazza Fontana»⁸⁵.

È in questo clima di sospetto per la politica e di sfiducia nella capacità di ricostruire la verità da parte della macchina giudiziaria che esce nelle sale (dicembre 1972) il film di Ettore Scola *La più bella serata della mia vita*.

Il regista romano, con il punto di vista «di chi si reputa o si vuole straniero, straniero in patria»⁸⁶, intenta un processo contro il Paese corrotto e alla commedia all'italiana che è divenuta lo specchio del carattere e dei costumi della nazione.

Sordi/Rossi è «giudicato» fuori dall'Italia, in un dibattito in cui, dato l'ambiente del tutto informale e trovandosi fuori dai confini patri, si sente in dovere di confessare amabilmente le sue nefandezze. L'atteggiamento dell'Alfredo Rossi ideato da Sordi/Scola è ben diverso da quello immaginato da Dürrenmatt. In *La Panne*, l'avvocato difensore di Traps, Kummer aveva avvertito il rappresentante di commercio che

la via dalla colpa all'innocenza è sì difficile, ma non impossibile, mentre è un'impresa addirittura disperata voler conservare la propria innocenza ed il

⁸² *Ivi*, p. 149.

⁸³ Cfr. L. Ferraioli, *1977: ordine pubblico e legislatore eccezionale* in «La questione criminale», 1977, p. 386; M. Ramat, *Oltre Dreyfus: cinque punti sul caso Pinelli*, in «Il ponte», 27, 2, 1971, p. 798.

⁸⁴ F. Colao, *Giustizia e politica*, cit., p. 152.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ G. Vitiello, *Indagini preliminari. Perché non esiste un courtroom drama italiano*, in Id. (cur.), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Soveria Mannelli 2013, p. 25.

risultato non può che essere disastroso. Lei vuole perdere dove invece potrebbe averla vinta. Più tardi sarà costretto a non scegliersi una colpa, ma a lasciarsela attribuire⁸⁷.

Deciso, infatti, a mantenere la linea prescelta, di un'«impossibile innocenza», il Traps di Dürrenmatt finirà coll'autocondannarsi per aver indirettamente provocato la morte del suo principale Gygax, la cui prematura scomparsa gli aveva sgombrato la strada verso il successo professionale; colto da un improvviso rimorso il viaggiatore di commercio sarà anche l'esecutore materiale della propria pena, rovinando, col suo gesto, all'improvvisato collegio giudicante, la «più bella serata» della loro vita.

L'Alfredo Rossi di Sordi invece non è pentito di alcunché. Non ha senso di colpa, né coscienza perché «non ha sentimento della legge»⁸⁸. Il personaggio di Rossi è molto diverso dall'ingenuo Rocco Papaleo interpretato da Mastroianni nel film diretto da Scola un anno prima. È furbo, ricco, un italiano forse ignorante ma vincente ed impenitente («Processatemi pure, sono un libro aperto!» esclama dinnanzi alla Corte, sicuro di sé). Durante il processo per gioco, Rossi è però costretto a capitolare su tutti i fronti lasciando trasparire l'immagine di un uomo profondamente egoista e vanitoso, colpevole di chissà quanti reati: se non è un assassino si è certamente macchiato di reati di cui si bea soltanto perché «impunito».

I quattro vecchi magistrati in pensione, dal canto loro, giudicano il colpevole non in base alle leggi e alle regole ma in base a ciò che sentono e comprendono, in buona sostanza attraverso le loro convinzioni etiche, svincolati dalle «cartacce», dalla burocrazia e dalle procedure del sistema giudiziario. Ricercano la Giustizia, non codificata, non formale, volendola inverare attraverso un processo svolto in allegria, in un ambiente amicale.

È un gioco, quello del processo, terribilmente serio: il procuratore Zorn (Michel Simon) infatti, con una serie di domande allusive a Sordi/Rossi, svela aspetti sociopatici del personaggio, il quale, disprezzando le regole e le leggi della società, non ha esitato a porre in essere una serie di crimini: esportazione illecita di capitali, abuso di titolo, borsa nera durante la guerra, una tresca con la moglie del principale Ferrati, debole di cuore. A questi peraltro, tramite terzi, Sordi/Rossi fa giungere la notizia dell'adulterio della consorte, confidando che lo shock gli provochi un attacco cardiaco, cosa che puntualmente avviene.

Accusa: «Eccellenze della Corte, mi sia consentito di iniziare questa requisitoria con un brindisi! Quando io ho domandato all'imputato come mai percorreva una

⁸⁷ F. Dürrenmatt, *La Panne*, trad. it. E. Bernardi, Torino 1972, p. 23.

⁸⁸ G. Vitiello, *Indagini preliminari* cit., p. 26.

strada che porta soltanto a questo vecchio castello, egli ha risposto «seguivo una donna». Ebbene, signori, io brindo a questa bella sconosciuta che ha permesso di scoprire un delitto premeditato con tanta raffinatezza che non c'è da meravigliarsi sia sfuggito alla giustizia del suo Paese. E come sono arrivato alla convinzione fosse un assassino? Il primo presentimento mi è stato ispirato dalla singolare circostanza per cui un semplice viaggiatore di commercio, in poco più di un anno, balza da una vecchia utilitaria al volante di una oltraggiosa Maserati. Un vero e fondato sospetto si concretizzò quando seppi di quale malattia era morto il suo ex principale, infarto cardiaco! Ma solo quando il nostro campione di salto in alto, il nostro geniale Alfredo Rossi, ci ha svelato che era stata la signora Ferrati a confidargli che il marito soffriva di cuore, solo allora il nucleo criminogeno mi apparve in tutta la sua folgorante evidenza»⁸⁹.

Rossi è entusiasta della requisitoria del P.M. in pensione, perché ritiene che qualcuno abbia finalmente capito la sua statura di «genio criminale».

Più prudentemente e più verosimilmente, l'arringa difensiva del conte La Brunetière, ex avvocato e amministratore del castello, mette invece in luce la banalità nel commettere il male di Sordi/Rossi, personaggio dai tratti non certo superomistici ma più vicino a quelli di un «borghese piccolo piccolo» che l'attore romano interpreterà nel 1977 per la regia di Mario Monicelli.

Difesa: «È la prima volta, signori, da quando ho indossato questa Toga, che mi è capitato di vedere un imputato applaudire la requisitoria di un Pubblico Ministero che ha chiesto per lui la massima pena, e perché lo ha fatto? Per ironia? Per piaggeria? No. Per accaparrarsi la benevolenza della Corte? No. E allora, perché lo ha fatto! L'imputato ha applaudito, ha gridato il suo compiacimento, perché il Pubblico Ministero lo ha dipinto a tinte fosche. Non c'è dubbio, ma nel contesto di un affresco nel quale il Rossi si stagliava come un eroe. Ma quale eroe? Il nostro Alfredo è tutto meno che un eroe. Alfredo Rossi, signori, non ha la statura del protagonista, egli è solo una comparsa. Un mediocre scialbo personaggio ai margini di una vicenda troppo grande per lui: dalle parole del mago dell'accusa è saltato fuori un assassinio come dal cilindro del prestigiatore salta fuori un coniglio»⁹⁰.

L'interpretazione più convincente ed interessante dell'ambizioso film di Scola è certamente quella del critico cinematografico Roberto Ellero il quale, riprendendo un'intuizione di Gianni Canova⁹¹, legge in modo metacinematografico *La più bella serata* come un processo, o un'ultimativa resa dei conti con la commedia all'italiana. Il processo a Sordi, intentato da quattro

⁸⁹ La requisitoria dell'accusa comincia approssimativamente al minuto 1:01:00. G. Ziccardi, *Il diritto al cinema, Cent'anni di courtroom drama e melodrammi giudiziari*, Postfazione di R. e P. Casalini, Milano 2010, p. 50.

⁹⁰ L'arringa della difesa comincia approssimativamente al minuto 1:07:50 del film. *Ivi*, p. 51.

⁹¹ G. Canova, *Ettore Scola*, in «Belfagor», XLI, 3, 1986, pp. 279-296.

«mostri sacri» del cinema europeo, sarebbe, secondo Ellero, triplice:

al personaggio in questione, rappresentativo di quel ceto di parvenus portato alla ribalta dall'improvviso (e contraddittorio) benessere di cui ha goduto l'Italia negli anni Sessanta; alla «mostruosità» del medesimo personaggio nella sua più subdola (e perciò riuscita) espressione, l'attore-autore Sordi, che non a caso galopperà poi verso il più vieto qualunquismo; ai limiti intrinseci del genere (la commedia) che più di ogni altro ha fatto leva su quella realtà, con compiaciuto divertimento, per metterne alla berlina gli aspetti più scopertamente ambigui e retrogradi⁹².

In *La più bella serata della mia vita* il regista, straniero in patria e accusatore della corruzione del Paese nonché fustigatore dell'ignoranza e della volgarità dei propri concittadini, sapendo che alla macchina giudiziaria sfuggiranno sempre i tanti Rossi, «imputati che sgusciano tra gli articoli del codice come anguille», non resta che immaginare, ispirandosi al *Toby Dammit* di Fellini, una «nemesi che incombe su coloro che hanno chiuso i loro scheletri nell'armadio, convinti di potersi sottrarre impunemente alla giustizia»⁹³. L'episodio felliniano, tratto dal film collettivo (Vadim/Malle/Fellini) *Tre passi nel delirio* (1968), è «chiaramente evocato sia nella sequenza in cui la Maserati si ferma sull'orlo di un ponte in costruzione sia nella sequenza finale, quando effettivamente il povero Rossi va incontro al proprio destino senza potersi opporre»⁹⁴. In un'Italia irredimibile, sembra dirci il regista, è solo il caso (o forse Dio) a poter rendere giustizia e a far prevalere il bene sul male.

Proprio con questo film inizia per Scola l'abbandono della risata «liberatoria». Nel 1974, con *C'eravamo tanto amanti*, il regista proseguirà questo percorso (con Age e Scarpelli alla sceneggiatura) celebrando la perdita dell'innocenza dell'Italia, dalla Resistenza agli anni Settanta, attraverso il tradimento del Neorealismo compiuto da Vittorio De Sica⁹⁵, e – se si eccettuano gli episodi davvero estemporanei di *Signore e signori, buonanotte* (1976) e de *I nuovi mostri* (1977) – la seconda fase della sua filmografia sarà caratterizzata sempre da un'amarezza di fondo, in parallelo con l'incupimento nazionale (e internazionale) degli anni di piombo.

⁹² R. Ellero, *Ettore Scola*, Milano 1995, p. 45.

⁹³ E. Bisputi, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma 2006, p. 215.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 50, 56; S. Masi, *Ettore Scola*, cit., pp. 50-54.

4. Conclusioni

Il cinema americano ci invita a riflettere sulla possibilità per la giustizia di essere rappresentata «in celluloide», non solo perché l'industria hollywoodiana ha fatto scuola dal dopoguerra ad oggi in tutti i generi di film, ma soprattutto perché la procedura statunitense si presta ad una narrazione finalizzata al coinvolgimento degli spettatori meglio di quanto avvenga nel resto del mondo occidentale, in cui i dibattiti processuali sono peraltro presenti in numerose produzioni cinematografiche e televisive⁹⁶. Avviene, così, che tali opere comunemente denominate *courtroom movie*, abbiano fortemente influenzato la comune percezione delle procedure legali non soltanto negli Stati Uniti d'America, ma anche nel resto del mondo.

D'altra parte questo genere – che negli U.S.A. ha avuto grande sviluppo sia nel cinema sia nelle serie televisive – non ha avuto fortuna nei paesi europei per almeno due ragioni. Da un lato, una scarsa capacità di avvincere l'attenzione degli spettatori caratterizza i processi condotti secondo l'ordinamento giuridico del *civil law*. Da un altro, manca nel cinema europeo un vero e proprio genere codificato dall'industria cinematografica secondo precisi modelli di sceneggiatura, di dialogo e di ruoli interpretativi, come avviene negli Stati Uniti. Ciò, pur condizionando la libertà espressiva del regista, garantisce comunque un prodotto facilmente fruibile dal pubblico e perciò adatto alle esigenze del mercato internazionale.

Per quanto riguarda l'Italia, poi, bisogna tenere presenti, come sostiene Guido Vitiello⁹⁷, anche altri elementi: la mancanza o la debolezza del «senso civico» e il ruolo secondario che gli aspetti legali rivestono nella società. Infatti, nel nostro Paese, il funzionamento della giustizia è sconosciuto alla maggior parte dei cittadini che non siano addetti ai lavori o non siano mai stati coinvolti nella macchina giudiziaria, e ciò determina diffidenza, se non sfiducia, verso il mondo della legge. Per questi motivi, secondo Vitiello, si può dunque affermare che i «capolavori giudiziari» più recenti della cinematografia italiana risalgono al 1971 e sono *In nome del popolo italiano* di Dino Risi e *Detenuto in attesa di giudizio* di Nanni Loy. Entrambi i film mettevano in scena alcune specificità del sistema giudiziario italiano, incentrando l'attenzione su due aspetti: il primo, attraverso la figura del magistrato Mariano Bonifazi, si interrogava sul tema della responsabilità del magistrato; il secondo, attraverso il racconto di un errore giudiziario, induceva a riflettere sull'inefficienza del

⁹⁶ S. Machura, S. Ulbrich, *Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama*, in «Journal of Law and Society», XXVIII, n. 1, 2001, p.123; voce Courtroom-movie, in G. Canova (cur.) *L'Universale. La grande Enciclopedia Tematica. Cinema*, Milano 2004, p. 251.

⁹⁷ G. Vitiello, *Indagini preliminari*, cit., pp.7-33.

sistema giudiziario e, descrivendo le condizioni carcerarie in cui veniva a trovarsi il protagonista (il geometra Giuseppe Di Noi), affrontava anche il tema della custodia preventiva.

Tornando all'operina di Chailly-Buzzati e al film di Scola-Sordi, parrebbe che questi due lavori siano esemplificativi sia di un'impossibilità di replicare in Europa il genere del *courtroom drama* sia di un approccio peculiarmente «italiano» al tema della rappresentazione della giustizia. La *mise-en-scène* della giurisdizione in queste opere, come si è detto, è certamente condizionata dal clima politico e dal dibattito pubblico e accademico dell'Italia degli anni '50 e '70. Mi pare di poter cogliere però un ulteriore elemento, il quale ha molto a che vedere con le riflessioni di Salvatore Satta in *Il mistero del processo*. Nel saggio citato, come in quelli successivi pubblicati da Adelphi in un unico volume (*La vita della legge e la sentenza del giudice; La tutela del diritto nel processo; Il formalismo nel processo; Il diritto, questo sconosciuto*), scritti dal giurista nuorese fra il 1949 e il 1958, Satta sembra aver voluto esporre le conseguenze ultime della sua visione del diritto, spingendosi fino al punto in cui la nozione di giudizio nel processo viene a sfiorare quella del Giudizio finale, che sarà poi dominante nel grande romanzo che ci ha lasciato, *Il giorno del giudizio*.

Veramente processo e giudizio sono atti senza scopo, i soli atti della vita che non hanno scopo. Paradossoso? No, non è un paradosso; è un mistero, il mistero del processo, il mistero della vita. Se noi contempliamo il corso della nostra esistenza, esso ci appare come un susseguirsi, un intrecciarsi, un accavallarsi di azioni [...]: la vita stessa anzi non è altro che l'immenso fiume dell'azione umana [...] Ed ecco, ad un dato punto, questo fiume si arresta; anzi, ad ogni istante, ad ogni momento del suo corso si arresta, deve arrestarsi se non vuole divenire un torrente folle che tutto travolga e sommerga: l'azione si ripiega in se stessa, e docilmente, rassegnatamente si sottopone al giudizio. Perché questa battuta d'arresto è proprio il giudizio: un atto dunque contrario all'economia della vita, che è tutta movimento, tutta volontà e tutta azione, un atto antiumano, inumano, un atto veramente - se lo si considera, ben inteso, nella sua essenza - che non ha scopo. Di quest'atto senza scopo gli uomini hanno intuito la natura divina, e gli hanno dato in balia tutta la loro esistenza. Di più: tutta la loro esistenza hanno costruito su quest'unico atto. Secondo il nostro credo, quando la vita sarà finita, quando l'azione sarà conclusa, verrà Uno, non per punire, non per premiare ma per giudicare: *qui venturus est judicare vivos et mortuos*⁹⁸.

Buzzati in *Procedura penale* sembra suggerirci, in accordo con Satta, che non vi è contraddizione nell'attribuire questo titolo ad un testo che non parla della giustizia 'ufficiale', perché il processo è, in un certo senso, dentro di noi. Parafrasando Satta, fa parte di quelle «battute d'arresto della vita» essere giudicati colpevoli per «reati» che a volte non sappiamo di aver commesso, o

⁹⁸ S. Satta, *Il mistero del processo*, Milano 1994, p. 24.

che, pur non essendo scritti nelle leggi, appartengono comunque alla nostra quotidianità.

Lo scrittore bellunese, inoltre, era maestro nel permeare di mistero ogni vicenda, nel suggerire l'insondabile, l'assurdo che si sovrappone all'ordine apparente delle cose, sovvertendo le certezze razionali. In un suo racconto sempre del 1959, *La criminale*, descrive un vero processo con tanto di giudici, giurati, avvocati dell'imputato e della parte civile, cancellieri e ausiliari; un procedimento penale che sembra avviato come tanti ad un esito scontato (vi è una confessione piena), sino a che il difensore dell'imputato non chiede alla Corte d'Assise di eseguire un sopralluogo notturno nella via di periferia (non casualmente dedicata ad un immaginario «oscuro giurista dell'Ottocento») ove l'omicidio fu commesso.

In questo luogo degradato il tempo sembra fermarsi, nell'anima dei giudici si crea un'angoscia che cresce senza motivo apparente, e che li indurrà all'incredibile unanime assoluzione. Si dimostra così che l'Assurdo e il Mistero possono permeare sia il processo che si tiene nelle aule di giustizia, sia quello che si manifesta altrove, nella profondità della nostra anima o in un salotto borghese dove si prende il tè⁹⁹.

Nell'epilogo di *Procedura penale*, quando la condanna a morte sembra inevitabile e la concitazione del dialogo e della musica ha raggiunto l'apice, tutto questo *climax* improvvisamente cessa e, senza soluzione di continuità, riprende, come se nulla fosse accaduto, il banale tranquillo dialogo iniziale (un dibattito se con il tè sia preferibile l'uso del latte o del limone), lasciando però allo spettatore un senso di inquietudine.

Il racconto di Dürrenmatt, *La panne*, come si è detto, si chiude con il suicidio dell'imputato, impiccatosi fuori dalla finestra dopo avere ricevuto la notizia della sentenza. Per Scola e Amidei non era possibile replicare un simile

⁹⁹ Assurdo e Mistero ben presenti in *Procedura penale*, pur nel contesto farsesco, soprattutto nella più volte citata scena dell'interrogatorio condotto da uno dei componenti del salotto, il trentacinquenne Giandomenico: «Giandomenico (scandendo): Bè si dà il caso/che verso mezzodi/di quel fatale venerdì/al numero sei di via Cambronne/ interno sei piano tredicesimo/un giovanotto è stato assassinato/bruno mancino con baffetti/ un pugnale nel cuor!/ (...) /Orsù parli Delormes Mauritia!/Lo conosceva o no/Il dottore Leo Sterziani?/Confessi. A tutto suo vantaggio. /È meglio. La giustizia poi sarà clemente!/(...) Se la prima accusa vacilla/C'è la seconda in serbo/Parla orsù spazzatura!/Cosa facevi la notte del 5 giugno/Quando/ Tutti: fu assassinato/un bimbo innocente /un vecchio malato/un cieco demente/un prete illibato/ Contessa: Ma...ma...ma...il 5 giugno 903/Io non ero ancora nata /(...) Giandomenico: In base all'articolo – tredici e tredici/comma paragrafo – virgola a capo/ vista la legge – del ventico/numero sedici – indici bacolo/ argala cografo – galamma còpola.../ Polcèvera: Si sì condannata/a...a...a.../Giandomenico: A mortel!». D. Buzzati, *Procedura penale, opera buffa in un atto*, in Id., *Opere scelte*, Milano 1996, pp. 1301-1306.

finale per l'arcitaliano Sordi: «Duemila anni di peccato/confessione/perdono (e di indulgenze, di amnistie e recentemente di «pentimenti») fanno sì che l'istituto del suicidio si addica più ai popoli che dialogano direttamente con Dio, e con la propria coscienza, che non alle 'italiche genti' educate nella Provvidenza»¹⁰⁰.

Ma questa conclusione, così criticata, pare invece, a distanza di molto tempo, assolutamente pertinente a quell'atmosfera di mistero che condiziona tutta la vicenda, un processo situato in un non luogo, in «un immobile vuoto»¹⁰¹, citando Satta. Ecco allora «che la metafisica di quel rotolo di pergamena contenente la sentenza, destinato a suggellare una serata indimenticabile e invece finito sotto il freno, a far da cuscinetto, con la macchina che si impenna nel vuoto prima di precipitare»¹⁰² è assolutamente all'altezza del film.

Se in *Nel nome del popolo italiano* di Dino Risi il giudice Bonifazi (Ugo Tognazzi) deciderà discutibilmente di distruggere la prova che scagiona l'industriale Lorenzo Santenocito (Vittorio Gassmann), ritenuto comunque colpevole in quanto rappresentante del «marcio di una società irrimediabilmente corrotta»¹⁰³, in *La più bella serata* sarà il Destino a dare esecuzione alla condanna a morte emessa «per gioco» dai quattro giudici in pensione.

¹⁰⁰ R. Ellero, *Ettore Scola*, Milano 1995, p. 45

¹⁰¹ S. Satta, *Il formalismo nel processo*, in *Il mistero del processo*, cit. p. 86.

¹⁰² R. Ellero, *Ettore Scola*, cit., p. 46.

¹⁰³ P. Mereghetti, *In nome del popolo italiano*, in *Dizionario*, cit., p. 2170.