

Fabrizio Sinisi

Lettura di *Inquisizione* di Diego Fabbri

Quando scrive *Inquisizione*, nel 1946 (rappresentato per la prima volta al Teatro Nuovo di Milano dalla compagnia Maltagliati-Benassi nel 1950), Diego Fabbri non è più già da tempo il drammaturgo della filodrammatica parrocchiale forlivese: ha già all'attivo ben cinque drammi (*Orbite*, *Divertimento*, *Paludi*, *Il prato* e *La Libreria del Sole*, senza contare la decina di testi giovanili) ed è cronologicamente a ridosso di quello stabile riconoscimento di presenza che significherà la messinscena del *Seduttore*, nel '51. *Inquisizione* ha perciò anche biograficamente i tratti di uno scollinamento, di uno scatto in avanti; tanto più che il testo verrà considerato in maniera pressoché unanime il momento più avanzato e maturo di tutta la produzione fabbriana a quell'altezza cronologica, nonché un esempio quasi perfetto di compattezza stilistica e di sapienza drammaturgica.

Giudizio esteriormente difficile da contestare, se di *Inquisizione* si prendono in esame anche le sole strutture dinamiche: quattro personaggi, le cui qualità testuali risultano tanto equilibrate da rendere impossibile la distinzione di un solo protagonista; una netta unità di luogo (un santuario di montagna) accostata a una quasi perfetta unità d'azione (il tempo della vicenda consta di circa nove ore e si svolge nell'arco di una giornata); una struttura binaria costituita da due coppie (un marito e una moglie, un anziano sacerdote e il suo più giovane coadiutore), minate entrambe da un profondo dissidio (interpersonale il primo, vocazionale il secondo), vagamente speculari nei caratteri di fondo (agitati ed emotivi sono la moglie Angela e il giovane sacerdote Sergio; più statici e riflessivi l'Abbate e Renato).¹ Struttura binaria che sviluppa, poi, altre strutture: di progressiva convergenza soprattutto, se si pensa a come il gruppo venga – nel primo atto – polarizzato sulla figura di Angela; centrato su quella di Renato nel secondo; per poi realizzare e culminare il medesimo movimento di convergenza, nel terzo atto, nel personaggio dell'Abbate. Strutture che infine si parificano in un denominatore tematico comune – il miracolo – e si compiono, fuori da qualsiasi scioglimento drammaturgico, in un'introduzione della realtà divina come possibilità riguardante la sola coscienza personale, lasciando intatta la situazione narrativa: l'appello all'interiorità vale come richiamo allo spettatore perché sia lui, in ultima istanza, a concludere la vicenda, a esprimere un giudizio. Nella logica fabbriana, l'avvenimento della grazia non avviene separabilmente dall'individualità della prassi, ma in concomitanza con essa: turbamento e pace sono i segmenti di un

¹ «Quattro personaggi, quattro aspetti dello stesso problema, quattro facce dello stesso destino, perfettamente definiti e innestati in un'articolazione dialogica e in una stretta compenetrazione di piani», A. FIOCCO, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno*, Roma, Editrice Studium, 1955, p. 100.

unico movimento, che per Fabbri è – per sua natura e unitariamente – divino.² Che lo si consideri un «dramma morale» (Pullini) o un «dramma di diagnosi» (Moressa)³, è certo che *Inquisizione* è fondato su una dialettica la cui pianta retorica non solo non può prescindere dalla disposizione tecnica del contenuto, ma anzi in essa principalmente consiste.

Si può dire che *Inquisizione* è pensato come una struttura che, in primo luogo, dà luogo ad altre strutture assai specifiche da un punto di vista di meccanica drammaturgica. Non è d'altronde questo un dato che debba sorprenderci, se pensiamo a quanto reiterato – tanto nella forma dell'omaggio quanto in quella dell'accusa – sia stato il riconoscimento a Fabbri di una superiore e quasi istintiva astuzia nella costruzione drammatica. Di maggiore interesse può essere invece il considerare come una più serrata descrizione della struttura di *Inquisizione* permetta l'emergenza di una logica che invece puramente strutturale non è. Più volte si è parlato di un Fabbri eccellente drammaturgo ma autore mediocre. Sarà un dato da rilevare, sia pur con la dovuta cautela, quello di un Fabbri in cui – molto più forse che in altre scritture a lui contemporanee – le strutture esprimono i contenuti più e meglio dei contenuti stessi, esplicitamente diffusi.⁴

Ci permettiamo perciò a questo proposito di tornare in modo più disteso su alcuni dei punti riportati poche righe sopra, e in particolare sulla struttura semantica e figurale delle due coppie di personaggi. È nel peso drammaturgico del loro parlare – nella loro azione drammatica – più e meglio forse delle parole stesse, la sede della forza stilistica e teatrale di *Inquisizione*. Come abbiamo già accennato, Angela e Sergio sono fortemente caratterizzati come elementi di agitazione: entrambi fungono, nella coppia in cui sono collocati, da motivo centrifugo. Dall'altra parte, Renato e l'Abbate, che all'agitazione del *dubbio* oppongono la ferma stabilità della certezza. Che le oscillazioni di una coppia introducano elementi di disordine nelle certezze dell'altra (e viceversa) è una dinamica che permette al dramma quell'avanzare per linee di fuoco incrociate, inquisitoriale appunto, da cui il testo ricava il suo titolo.⁵ Più sottile invece la distinzione con cui i personaggi esplicano la propria funzione. Non risiedendo questa nei contenuti specifici dei propri discorsi (distantissimi l'uno dall'altro quelli di Angela e Sergio: uno spasmodico desiderio di confessione nella prima, un generico e spinoso spirito di modernità nel secondo), essa andrà individuata

² «Dio inquieta (“Lei invece non lo sa, ma è Dio che l’inquieta”) e Dio aiuta: questa è la verità contenuta nelle parole dell’Abbate», S. TORRESANI, *Il teatro italiano negli ultimi vent’anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965, p. 201.

³ Vd. G. PULLINI, «Diego Fabbri», in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986 e P. MORESSA, *Il teatro di Diego Fabbri. Gesù e il seduttore*, Bologna, Persiani Editore, 2011.

⁴ S’intende qui per «struttura», fuori da qualsiasi nostalgia crociana, l’architettura drammaturgica entro cui i nuclei tematici della pièce si centrano e si mettono a fuoco. Di conseguenza anche il concetto di «contenuto» andrà inteso nel suo significato più “volgare”: il momento dell’esposizione, del “concetto”. Adottiamo questa terminologia con una certa elasticità, che ci viene comoda in un autore, come Fabbri, accusato tanto di eccessiva sentenziosità quanto di divaricazione fra costruzione drammaturgica e, per l’appunto, “messaggio del testo”. È peraltro una delle intenzioni di fondo di questo lavoro quella di mettere in primo piano la strumentazione drammaturgica nella sua dignità di «forma del contenuto», messaggio di per sé autonomo, non riducibile a strumentazione per enunciazioni retrostanti.

⁵ Si vedano a proposito le annotazioni di Pullini: «Scrutano l’uno nella coscienza dell’altro, ciascuno per vedere meglio nella propria», G. PULLINI, *Teatro italiano fra due secoli (1850-1950)*, Firenze, Parenti, 1958, p. 396 e Di Sacco: «I personaggi prendono di volta in volta il ruolo di accusati e accusatori», P. DI SACCO, *Diego Fabbri (1911-1980)*, in «Studi novecenteschi», XXII, 49, giugno 1995, p. 15.

in una ben precisa caratteristica: non la qualità bensì la tipologia testuale dei personaggi, e la disposizione che ne deriva. Una lettura di questo genere fissa le quattro figure in una precisa inclinazione dinamica. Lì dove Angela e Sergio rappresentano se stessi come instancabili parlatori, Renato e l'Abbate oppongono una reticenza; lì dove i primi dilapidano energia, i secondi tendono ad assorbirla e a scaricarla; infine lì dove i primi aprono accorate perorazioni, i secondi resistono in un silenzio troppo reattivo per non funzionare da contrappeso. Elocuzione e reticenza si alternano qui come momenti di aggressione e rispettiva resistenza: *Inquisizione* funziona nei termini di una bipolarità. Da un lato, dunque, la funzione estroversiva di Angela e Sergio istituisce le figure del dubbio – dall'altro, quella introversiva di Renato e dell'Abbate disegna le figure della certezza. Sarà perciò dalle evoluzioni anche meramente quantitative della retorica dei personaggi che si comprenderà l'andamento dialettico di un testo che vuole porsi esplicitamente come il luogo di una diatriba prima ancora che di uno scontro: sconfitte e vittorie di una determinata figura trovano il loro termometro nel movimento dei picchi verbali o nell'ammutolimento di questi.

Di conseguenza, a voler considerare per primo proprio il dato conclusivo, il silenzio che domina il finale e chiude il dramma parla sufficientemente chiaro: esso testimonia il sopravvenire di una certezza morale che non ha tuttavia appianato i dubbi, ma – più propriamente – li ha vinti: la grazia, in Fabbri, non accade in uno scioglimento delle circostanze esterne, ma in una vittoria della coscienza. Suo segno distintivo è la progressiva e infine totale, piena riduzione al silenzio.⁶ La struttura incrociata si fa ascendente, verticalizzante, triangolare: il divino è diventato l'ultimo e finale polo di convergenza. Il silenzio che cala, per così dire, dall'alto, ne è testimone sintomatico: esso avviene proprio nel medesimo luogo (la persona di Sergio, quella di Angela) dove il dubbio è stato rumorosamente urlato e reclamato come diritto. Lascia invece ben poco diversi dall'inizio, pressoché illesi, Renato e l'Abbate, che a quel punto d'arrivo erano molto più vicini già nelle premesse funzionali. Il fatto poi che i due silenzi del testo – Renato e l'Abbate – non s'incontrino mai né s'incrocino sul palcoscenico se non per l'ultima scena, non è che una riprova di quanto fortemente segnata sia tale funzionalità: i silenzi non possono abitare contemporaneamente la scena, così come le certezze non possono ovviamente contrapporsi. Il dramma si scatena perciò soltanto nella reazione fra opposti. Lì dove vengono invece messe a reazione due mozioni della stessa specie (Renato-Abbate; Angela-Sergio) l'azione drammatica si arena. Fa parte della sapienza drammaturgica di Fabbri il fatto che ciò avvenga molto raramente, e con grande, controllata accortezza: Renato compare nel primo atto solo fugacemente lì dove l'Abbate di fatto

⁶ «A guardare di fuori, quando il dramma è concluso, si sarebbe tratti a pensare che non sia successo niente, le posizioni siano rimaste identiche: la stessa coppia, uomo e donna, è giunta al santuario, la stessa coppia se ne va; lo stesso giovane prete nel santuario ci si è presentato accanto all'abate, lo stesso giovane prete resta nel santuario accanto all'abate. A meglio sottolineare l'apparente immobilità, l'abate (il motore immobile) è come impietrito nella sua mistica, assidua conversazione con Dio. [...] Bisogna accettarsi come si è: non bisogna aggredire, non bisogna allarmare le coscienze, invadere lo spirito; lo spirito è assoluta libertà in Dio, solo Dio vi ha potestà assoluta. [...] Quando il dramma tocca questa cima, lo spasimo delle creature è risolto, l'azione», A. FIOCCO, *Correnti spiritualiste nel teatro moderno* cit., p. 101.

non esce mai di scena; il dialogo fra Sergio e Angela all'inizio del secondo atto funziona, paradossalmente, proprio perché mostra, e addirittura esibisce, la propria mancanza di funzionamento – il timbro della scena è quello di un nervoso spaesamento, di una stasi difficile da sopportare fino appunto all'entrata di Renato. Se il divino è rintracciabile come avvenimento del silenzio, di conseguenza la funzione verbale ne testimonierà sì una vacanza, ma anche una sua ricerca. Angela e Sergio – i parlatori – indubbiamente si dibattono in una crisi religiosa, che alla religione deve tanto i postulati quanto il lessico della questione. In Angela, questo estremo dinamismo verbale ed energetico ha un primo indizio in un'ostinata e perfino dispendiosa estroversione dei criteri d'azione, dei motivi che portano all'azione che sta svolgendo o che è in procinto di svolgere. Angela dichiara se stessa, travolge i limiti del dire denotativo e tracima continuamente nel confessare: «Sono venuta fin quassù non per debolezza. Io ho il coraggio di sopportare i miei segreti. Non desidero affatto di scaricarli su altri. Mi pare necessario dirvelo per spiegarvi perché non mi voglio confessare»;⁷ «Anzitutto vorrei mettervi in guardia contro di me, contro il mio modo di esporre i fatti [...] Io non sono sincera. Ho anzi un modo istintivo, naturalissimo d'imbrogliare le cose...»; «Ecco, a questo punto dovrei parlarvi di lui. È un uomo pieno di fede e di inquietudini spirituali. Lo trovai, proprio per questo, un po' ridicolo»;⁸ «Man mano che la leggevo mi convincevo d'averlo veramente perduto, e nello stesso tempo sentivo crescermi una incandescenza d'amore che mi bruciava [...] Ne provavo una specie di voluttà nell'immaginazione»;⁹ «Ero certa di quella seduzione, su lui. L'avrei riavuto. Avevo predisposto tutto molto accuratamente, avevo previsto tutte le possibili sue resistenze e pensato a tutti i modi per insinuarmi»:¹⁰ non sarà un caso che le campionature più ricche dell'estroversione di Angela le si rilevi proprio nei dialoghi con l'Abbate. Nel finale, ormai nei pressi di una conquista veritativa, sarà invece proprio l'eccessivo parlare ad irritarla profondamente: «Che vuoi spiegare! Ancora chiacchiere, sempre chiacchiere»:¹¹ l'approssimazione al divino, testimoniata dall'acquisita familiarità con l'Abbate, rende improvvisamente intollerabile il discorso sfinito, tutto argomentativo di Renato e Sergio. La verbalità di Angela si mostra, nell'arco dell'intera parabola drammaturgica, in un rapporto inversamente proporzionale alla sua vicinanza con la divinità. È lei, pertanto, l'unico personaggio della pièce riguardo al quale si possa parlare di «conversione».

È una dinamica che si rende tanto più chiara nella relazione con Renato.

All'esagerata estroversione di Angela, questi contrappone la propria silenziosa esperienza del divino. È una resistenza peraltro già dichiarata nelle premesse del racconto: in passato, volendo prendere gli ordini, Renato aveva ritenuto necessario – proprio per rispondere alla chiamata vocazionale – un radicale e completo distacco da Angela. In Renato, la nozione di equivalenza fra il divino e il silenzio era istituito

⁷ D. FABBRI, *Tutto il teatro*, Introduzione di G. Spadolini, Prefazione di D. Cappelletti, G. Vigorelli, U. Ronfani, Milano, Rusconi, 1984, p. 600.

⁸ Ivi, p. 601.

⁹ Ivi, p. 603.

¹⁰ Ivi, p. 603.

¹¹ Ivi, p. 642.

naturalmente fin dall'inizio. Un silenzio che continua, dopo il rocambolesco matrimonio, nella necessità di non sconfinare nel rancore che la parola, presasi spazio, inevitabilmente scatenerrebbe. Le qualità del silenzio di Renato sono due, e di segno opposto (per quanto di denominatore simile). Il silenzio con cui arriva al santuario è di natura imperfetta, pericolosa in un certo senso, in allerta di una chiarificazione che tuttavia fatica a venire espressa, proprio per la prolungata abitudine alla reticenza verbale. Renato, in diametrale opposizione con Angela, sembra non riuscire a dirsi. È, la sua, una reticenza contro cui la verbalità di Angela si affanna sino a diventare tragica (il tentativo di suicidio ne è ovviamente soltanto il punto più plateale). Dinamica che si fa evidentissima in un serrato dialogo all'inizio del secondo atto, dove la frizione tra i due è chiarita proprio in un violento contrasto fra il dire e il non dire, fra «pudore» e «spudoratezza». Non è un caso che l'uno presti all'altro i termini del proprio lessico funzionale – l'istanza dell'uno sposta e rettifica continuamente la traiettoria dell'altra:

ANGELA: Tutto! Tutto potrebbe succedere! Quando noi siamo di fronte...
 [...] Almeno parlare... parlare chiaro.
 RENATO: Ancora spiegazioni?
 ANGELA: Dovremo pur parlare...
 RENATO: Se le sappiamo a memoria, noi, le nostre cose. Quante volte ce le siamo dette e ridette!
 ANGELA: Mai!
 RENATO: Mai?
 ANGELA: Mai, mai! – Se tu non permetti mai che si parli, che si dica tutto – non l'hai mai permesso! Abbiamo sempre avuto paura...
 RENATO: Non mi pare.
 ANGELA: Come no?
 RENATO: Non per colpa mia, allora.
 ANGELA: Tua, tua. Soprattutto tua, perché quando si sta per toccare il punto vivo, ecco che intervieni tu, ed è come se ci mettessi sopra una mano, una gran mano soffocante.
 RENATO: Mano soffocante... - Ma possibile che tu non capisca, Angela, che c'è anche un pudore di fronte a certe cose.
 ANGELA: Ecco, vedi: un pudore! Per te c'è un pudore – e ti fermi. Invece no! Noi dovremmo essere, una volta tanto, spudorati. Sì, sì – almeno adesso – qui.
 RENATO: Non senti com'è malsano tutto questo. Non ci possiamo neppure guardare in faccia come prima.
 ANGELA: Io sì.
 RENATO: Beata te.
 ANGELA: Dipende dall'averne un certo coraggio.
 RENATO: Ma questa voglia di frugare nelle cose nascoste, sacre...
 ANGELA: Che sacre e nascoste! Cose nostre! Cose nostre! Guardiamole! La spudoratezza può unirci come può dividerci. Dipende da noi. – Una volta ci ha uniti.
 RENATO: Non parliamone, Angela.
 ANGELA: Parliamone, invece.
 RENATO: Via, usciamo. Usciamo, usciamo... (*E si avvia*)
 ANGELA (*corre verso la porta facendo il giro lungo attorno alle pareti*):
 No, Renato, no! Perché scappi? Perché?

RENATO: Angela, è meglio... (*E cerca di scostarla prendendola per i polsi.*)

ANGELA: Per chi? Per chi è meglio?

RENATO (*non le risponde*).

ANGELA (*resistendogli e tenendogli le mani*): Sei freddo, Dio mio! Sei di quelli che di fronte a un pericolo gelano.

RENATO: A te invece va il sangue alla faccia. Lo so. Bruci... (*Si sono staccati dalla porta, e vanno, ognuno per proprio conto, come due esseri affannati e stanchi, a cercare un loro angolo di riposo su una sedia o sull'orlo del letto o tra due muri; poi con una specie di rancore*) Sarai calda anche da morta, e trarrai ancor in inganno chi starà per piangerti.

ANGELA: Tu sospetti sempre ch'io abbia giocato una commedia, allora.

RENATO: Una commedia, no. Ma hai buttato ugualmente sulla bilancia un peso irregolare.¹²

Se la funzione di Angela è tutta nel segno dell'estroversione e della deliberazione centrifuga (il fuoco), quella di Renato ne è l'esatto contrario (il gelo): i criteri d'azione sono introvertiti fino alla segretezza (valga come suo personale *incipit* la prima comparsa in scena, fugacissima, per chiedere il sacramento della Confessione, riservato, lì dove il dramma si scioglierà in una confessione per l'appunto pubblica). Renato è soggetto a una precisa parabola drammatica, non meno della moglie Angela: è l'esperienza del dubbio di lei a stanare il muto sacrificio di lui, nonché a svelarne l'intima natura repressiva. L'epilogo consisterà peraltro proprio nel tentativo di confessione di Renato. Un tentativo in fin dei conti più grottesco che tragico, di matrice cecoviana, non per le sue ragioni estrinseche, ma per l'estraneità di quel gesto – un'aperta dichiarazione d'abbandono – alla linea drammatica del personaggio: questi ne emerge perciò goffo, bizzarramente collocato fuori dalla propria funzione. È – per dirla in gergo teatrale – fuori parte. Nondimeno, è la parola dubbiosa di Angela a stanare l'ansia di chiarificazione di Renato: «Si viene fin quassù, si aspetta qualcosa, una parola, una illuminazione, un segno qualunque, che so... invece: niente – una chiesa qualunque, dei preti qualunque... Non mi esprimo nemmeno bene, Angela»;¹³ «Talvolta, sai: una luce, una parola – si ha bisogno anche di un segno esteriore. / ANGELA: Già! I miracoli. Aspetta i miracoli! / RENATO: Basta Angela! Non parliamone più. (*Allontanandosi*) Come abbiamo fatto ad arrivare a questi discorsi...»;¹⁴ o con Sergio: «Sono parole spaventose... Le dite così... leggermente... Credo che non ne misuriate tutte le conseguenze... »;¹⁵ «Vi pregherei di condurre il discorso in modo da non costringermi a intervenire... a parlare troppo di cose intime... / SERGIO: Non sarà necessario»,¹⁶ e così via. E quando, nel terzo atto, Renato sarà intenzionato a dire tutto ad Angela e ad annunciarle il nuovo distacco, le si rivolgerà con la prima persona plurale, includendo nel proprio discorso anche Sergio, che – pur avendolo istigato – non vi ha alcuna partecipazione diretta. È un «noi» dettato dal riconoscere

¹² Ivi, pp. 622-623.

¹³ Ivi, p. 620.

¹⁴ Ivi, p. 621.

¹⁵ Ivi, p. 630.

¹⁶ Ivi, p. 633.

in Sergio – e da lui incorporare – una funzionalità perorativa non posseduta, bensì passiva: un'implicita delega di responsabilità. Sarà infatti Sergio, sopperendo a quella incapacità, a parlare anche in sua vece, nello sgomento dell'Abbate, unica figura ancora esterna all'espansione di verbalità incontrollata verso cui tutto *Inquisizione* sembra rapidamente precipitare:

RENATO: Sarà come se ci confessassimo. Una confessione pubblica!
 SERGIO: I primi cristiani non si accusavano davanti a tutti?
 RENATO: Poi su tutto scenderà un coperchio di silenzio...
 ABBATE (*tremante*): No, perché se non scende il Cielo – una compassione, voglio dire, un perdono – sarà peggio di prima.
 ANGELA: Non importa! Che parli... che parli! – Parleremo tutti! Parliamo tutti! Finalmente!
 ABBATE: Mio Dio. Credo che questo Santuario non abbia mai visto né udito niente di eguale!¹⁷

Di segno molto simile a quello di Renato e Angela – per quanto assai più complessa e sfumata – è l'opposizione fra Sergio e l'Abbate. Se da un lato essa perde, com'è ovvio, la connotazione intima che lega il marito e la moglie, essa ne guadagna in motivazioni non meramente naturalistiche: il contrasto fra verbalità e silenzio appare più motivato. I due personaggi sono entrambi sacerdoti, e la religiosità delle motivazioni di fondo è comune e, per sommi capi, condivisa ed esplicita. Non è un caso che Sergio sia contraddistinto, già in apertura, da un nervoso dispendio di energia fisica («ABBATE: Perché non state mai fermo?»;¹⁸ «*E si muove per tornar di là a frugare in una cassa*»;¹⁹ «ABBATE: Voi siete esaurito (...) Il giorno che doveste restare senza avversari vi sentireste disoccupato: più niente da dire e da fare. È un brutto male il vostro»²⁰).

Non è l'unica connotazione rilevante. A dare risalto all'opposizione, contribuisce il rapporto Angela-Sergio, che si sviluppa in una relazione di ambigua, reciproca specularità. Specularità, va precisato, non fondata su ragioni d'intesa personale: Angela non ha in simpatia Sergio, e Sergio sembra provare per Angela un'attrazione sensuale che il testo ha premura di far apparire più vischiosa che vitale. I due sono invece loro malgrado legati dalla medesima inquietudine centrifuga: si veda ad esempio la scena in cui, con agitazione, nel secondo atto, Sergio tenta di offrirle una sigaretta. È poi Angela stessa a riconoscergli una similarità profonda: «Sembrate dei nostri [...] Sì, umano come noi, voglio dire; sul nostro stesso piano – scusatemi – disposto a capire più che a giudicare. Poco prete».²¹ Ma è sempre lei a rinvenire, proprio in questa similarità, un rischioso eccesso di compromissione mondana: «Il pericolo è che non sappiate, poi, custodire le confidenze – voi».²² Una questione che all'Abbate non sarebbe mai stata posta per i motivi che abbiamo già detto: quella che in Sergio è negazione, nell'Abbate è affermazione, e viceversa; la parola dell'uno

¹⁷ Ivi, p. 641.

¹⁸ Ivi, p. 596.

¹⁹ Ivi, p. 597.

²⁰ Ivi, p. 597.

²¹ Ivi, p. 615.

²² Ivi, p. 616.

corrisponde al silenzio dell'altro; lì dove in uno vige l'immobilità, nell'altro domina l'agitazione («No, non posso più aspettare»; «L'Abbate cercherà di trattenermi ancora»).²³ Non sarà inutile ricordare che Sergio, come Angela, è segnato da un'ambiguità sensuale, vera o presunta («Mi hanno accusato di avere una certa intimità con una scolara del convitto dove insegno»),²⁴ attiva in Renato solo come tormento, e del tutto assente nell'Abbate. Apparirà quindi quasi consequenziale che un personaggio come Renato, appartenente alla stessa figura dell'Abbate, non possa che provare diffidenza verso Sergio e – nel momento di una provvisoria fiducia – lasciarsene pervertire: «Il modo di quel prete mi dà fastidio. Faccio perfino un po' di fatica a difendermi da quel che dice... credo che involontariamente, inconsapevolmente potrebbe anche farmi del male [...] è certo che non può dirmi niente di utile».²⁵ I termini dell'opposizione sono chiariti dallo stesso Sergio, con sufficiente lucidità, proprio in un dialogo con Renato: «Ho cominciato con l'entrare in urto col Vescovo a causa del mio insegnamento al seminario. Mi hanno accusato di mettere troppo in risalto *l'umano* in confronto di quell'altra forza misteriosa e possente che ci dovrebbe tenere sempre compagnia»:²⁶ i poli di umano e divino sono qui sentiti come i termini della divaricazione, gli estremi dello stesso problema. L'esperata e talvolta sclerotica verbalità di Sergio («Sì. Le parlerò. – Credo di avere una certa autorità su di lei»:²⁷ «Venite... venite qua, che parliamo... [...] Perché non possiamo parlare subito, qui? Volete salire in chiesa a pregare, mentre noi parliamo un po' ... »)²⁸ culminerà infine con l'aggressione fisica dell'Abbate: la parola, ormai impazzita e fuori controllo, scontrandosi senza alcun esito contro il muro di silenzio eretto dall'Abbate (che resiste muto, sgranando il rosario nascosto nella tonaca) rivela nel finale la sua natura eminentemente violenta. In una struttura così composta, l'Abbate tende com'è ovvio a diventare il silenzio più solido di tutti: la tensione orizzontale ed equamente ripartita dell'energia verbale all'inizio del dramma va progressivamente componendo una forma verticale, convergente verso l'Abbate, che le conferirà una rinnovata ascensione. Il suo monologo è uno sfogo, uno scatenamento di reazione, ma anche e soprattutto uno scoppio che segnala uno scatto verso l'alto. È infatti su di lui che precipitano – oltrepassata una certa linea gravitazionale – le parabole drammaturgiche degli altri tre personaggi: Angela lo coinvolge nel dialogo finale; Sergio vuole abbandonarlo e arriva a colpirlo; Renato vuole parlargli (ed è, quello finale, il loro primo e unico incontro). La staticità, la diffidenza verso la parola, l'Abbate le aveva del resto ribadite fin dall'inizio (ad Angela, nel primo atto: «Non mi avete preso per un medico dell'anima, spero! Vi avverto ch'io sono soltanto un confessore»;²⁹ e ancora: «Non ho voglia di sentire delle chiacchiere imprecise. Era meglio se vi foste rivolta al mio

²³ Ivi, p. 617.

²⁴ Ivi, p. 632.

²⁵ Ivi, p. 619.

²⁶ Ivi, p. 632.

²⁷ Ivi, p. 633.

²⁸ Ivi, p. 640.

²⁹ Ivi, p. 600.

coadiutore»;³⁰ «Siete libera di dire e non dire»,³¹ «Fate quel che volete. Io vi aspetto»;³² «Non m'intrometto nei fatti vostri»;³³ «Roba da donne, la confidenza! C'è ben altro!».³⁴ Una reticenza, quella dell'Abbate, che salvaguarda con estremo pudore, sino alla fine, la libertà di scelta dei due coniugi (neanche nel finale l'Abbate consiglia concretamente cosa fare); Sergio vi entra con forza e invadenza, se si pensa all'iniziativa di andare personalmente in visita dai due. È questo tanto diverso atteggiamento a segnalare più radicalmente l'opposizione tra Sergio e l'Abbate. Questi sembra addirittura patire la parola, volerla ridurre al minimo indispensabile: «Tutto addosso a me avete buttato!»;³⁵ ad Angela: «Volete raccontarmi altri fatti nuovi? [...] Ma è proprio necessario, signora?»;³⁶ «Tacete. Dite semplicemente quel che vi aspettate da me»³⁷; «Non serve che parliate. (...) Non spogliatevi dei vostri segreti... non denudatevi... ». ³⁸ La violenza della convergenza finale fa sì che siano gli altri, uno per uno, ad implorarlo di parlare: «ANGELA: Abbate! Dite voi! Parlate voi! [...] Parlate, Abbate. Confondeteli»;³⁹ «SERGIO: Parla! Parla! Di' quel che pensi... di me... di tutti... Giudica! Smetti di pregare, e giudica! Bisognerebbe avere il coraggio di ammazzarlo... qui... toglierlo di mezzo... - O fa un miracolo, o... »;⁴⁰ «RENATO: Diteci allora una parola che non sia solo di condanna».⁴¹

Soltanto nel finale, lo si è visto, il silenzio verrà dunque ristabilito: la disamina del problema ne ha evidenziato senza più possibilità di scampo la natura divina. Non solo: il silenzio significa il divino così come il suo opposto – un'eccessiva estroversione – ne segnala l'evasione. Ma, allo stesso tempo, ne consente l'autocoscienza – solo mediante il diverbio il silenzio pone un interrogativo sulla propria natura; e su questo interrogativo è appunto costruito *Inquisizione*. Il silenzio non andrà qui sovrapposto alla categoria di «avvenimento» (pilastro del vocabolario fabbriano), ma andrà a porsi come condizione perché esso si verifichi e si stabilizzi. Il muto miracolo che chiude *Inquisizione* – il quale non ha appunto nulla di clamorosamente esteriore a denotarlo come tale – acquista valore esclusivamente sulla base della brutta convulsione che ne ha preceduto la caduta. Non costringe, come accadrà in altri testi fabbriani, alla confessione del soprannaturale. Esso viene legato ad una funzione-spettatore che abbia a sua volta patito l'agitazione verbale di cui il dramma è composto: che ne abbia subito egli stesso gli assalti, percepito l'insopportabilità, di modo che il miracolo avvenga come risposta a un'interrogazione di silenzio. Al punto che il conclusivo innalzamento delle coscienze sia non tanto la cifra di una pace interiore raggiunta, ma di un dibattito che rivela

³⁰ Ivi, p. 601.

³¹ Ivi, p. 606.

³² Ivi, p. 607.

³³ Ivi, p. 608.

³⁴ Ivi, p. 609.

³⁵ Ivi, p. 613.

³⁶ Ivi, p. 634.

³⁷ Ivi, p. 637.

³⁸ Ivi, p. 641.

³⁹ Ivi, p. 643.

⁴⁰ Ivi, p. 644.

⁴¹ Ivi, p. 647.

paradossalmente – nel suo stesso svolgersi – la propria inutilità. E potrà apparire forse bizzarro, ma certo assai indicativo, che in uno dei più riusciti testi di un drammaturgo come Fabbri la struttura teatrale venga in un certo senso utilizzata contro se stessa, per denunciare il pericolo che si annida nei suoi stessi enunciati: il pericolo cioè di credere che la parola sia sempre, nel bene o nel male, tutto.