HAL
open science

L'Atto unico d'Ugo Betti

Claude Imberty

To cite this version:

Claude Imberty. L'Atto unico d'Ugo Betti. Mélanges offerts à Janine MENET-GENTY, Théâtre Civilisation contemporaine, Septembre 2004, CRIX Centre de Recherches Italiennes, 2004, ISSN-1244-2410. hal-01933484

HAL Id: hal-01933484

https://hal.science/hal-01933484v1

Submitted on 23 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'*Atto unico* d'Ugo Betti

L'*Atto unico*, la première pièce écrite par Ugo Betti ne fut jamais publiée ni jouée. Elle remonte à une époque que le dramaturge a appelée sa « préhistoire ». L'expression a été reprise plus tard par Antonio Di Pietro auquel on doit un travail important sur la genèse de l'œuvre de Betti[1]. Le texte se présente sous la forme de quelques feuilles manuscrites qui ne portent pas d'autre titre que la mention « *Pièce en un acte* ». Dans une lettre adressée à l'auteur et datée du 17 mai 1913, Maccari parle d'une comédie. Il se pourrait qu'il fasse allusion au document qui nous est resté. C'est en tout cas l'hypothèse qui est formulée par A. Di Pietro[2].

Les premières œuvres des écrivains sont intéressantes surtout pour les critiques qui veulent reconstituer la genèse d'une pensée ou d'une écriture. Il faut dire tout de suite que l'*Atto unico* n'a pas la force ni l'originalité de *La padrona*[3] qui marque le début de la carrière de Betti en tant que dramaturge. Pourtant la « *Pièce en un acte* » n'est pas sans intérêt. En effet, on y reconnaît sans peine la thématique et les structures qui caractériseront l'œuvre majeure. Le texte a donc bien une valeur « préhistorique » si on entend par là qu'elle esquisse des situations et des solutions dramatiques qui seront développées ultérieurement.

L'action se déroule dans la maison des comtes Vianello qui, nous dit une didascalie, est

> un'austera dimora gentilizia dai grandi cortili umidi e silenziosi. La famiglia Vianello è di origine antica, e malgrado la decadenza presente serba gelosamente le sue tradizioni di nobiltà la sua rigida bigotteria e il suo fastoso decoro.[4]

Les personnages principaux sont :

> **Giovanna Vianello**: vecchia contessa, magra, virtuosa e aspra, è quella che comanda in famiglia.
> **Cesare Vianello**: un vecchietto, bonario, timido, distratto, che ride spesso e chiacchiera molto.
> **Filippo**: un buon fanciullone di vent'anni che tiene molto del padre: conosce poco la vita ed è facile cosí agli entusiasmi come agli scoraggiamenti.
> **Emilia**: una pensosa e gentile fanciulla di 18 anni[5]

---

[1] A. DI PIETRO, *La « preistoria » di Ugo Betti*, in Aevum, Milano, 1964, an. XXXIII, fasc.3.

[2] A. DI PIETRO, *L'opera di Ugo Betti*, Bari, Centro Librario, 1966, vol. 1, p. 27, note 1.

[3] La pièce fut écrite en 1924 avec, pour titre, *La vita e la morte*. Betti soumit son manuscrit au Teatro Sperimentale de Bologne puis, l'année suivante, c'est-à-dire en 1925, il présenta son texte à un concours organisé par la revue *Le Scimmie e lo specchio*. Il obtint le premier prix et le drame fut joué le 14 août 1925 au théâtre Politeama de Livourne, puis en janvier 1926 au théâtre Odescalchi de Rome. Dans sa préface au théâtre complet de Betti publié par l'éditeur Cappelli de Bologne, Silvio d'Amico, qui faisait partie du jury qui attribua le prix au dramaturge, situe la date du concours en 1926. C'est cette date qui a été généralement admise notamment par F. Cologni (*U.B.*, Bologna, Cappelli, 1960) et G. Pellecchia (*Saggio sul teatro di U.B.*, Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1963). C'est F. Musarra qui situe correctement le concours en 1925. (F. MUSARRA, *Impegno e astrazione nell'opera di U.B.*, L'Aquila, Iapadre, 1974) en tenant compte de la rectification apportée par A. Di Pietro. De la même façon, c'est en 1926 et non pas en 1927 qu'eut lieu la représentation au théâtre Odescalchi comme le prouve le témoignage de Betti (U.B., *Primo passo*, in Alirivista, Milano, n. 1, février 1950).

[4] Coll. M 11 « une demeure aristocratique et austère avec de grandes cours humides et silencieuses. La famille des Vianello est ancienne, et malgré sa décadence présente, elle garde jalousement ses traditions de noblesse, sa bigoterie étroite et son sens du faste et des convenances ». Nous avons dû à l'extrême gentillesse de Mme Andreina Betti et à l'obligeance du Prof. Alfredo Barbina d'avoir pu consulter les manuscrits conservés à l'*Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo* de Rome.

[5] « **Giovanna Vianello** : une vieille comtesse, maigre, vertueuse et sévère : c'est elle qui commande dans la maison. **Cesare Vianello** : un petit vieux débonnaire, timide, distrait, qui rit souvent et bavarde beaucoup. **Filippo :** un bon grand garçon de vingt ans qui ressemble beaucoup à son père : il connaît peu la vie et

À cette liste, il faut ajouter la gouvernante Enrica, qui est le personnage principal de la pièce. C'est une femme « bella, bruna, taciturna »[6]. Enfin on mentionnera quelques parents ou amis de la famille comme Elisabetta « matura zitella piuttosto acida e maldicente », Giacomo, « un ricco proprietario, buon uomo e gran giocatore di briscola », et Giulio Satta « un giovane di spirito, scettico e gaudente che ha vaghe mire matrimoniali sulla contessina »[7]. « L'azione si svolge nell'epoca presente, in una vecchia città di provincia ».[8]

La scène représente une grande salle garnie de meubles anciens et de tableaux aux couleurs sombres. Au fond, on aperçoit un piano ouvert. Une porte vitrée donne sur une véranda qui laisse voir les arbres d'un jardin négligé. L'action commence le jour où Emilia fête ses dix-huit ans. Les invités lui remettent leurs cadeaux. Elisabetta a apporté un missel à la reliure en ivoire, Giacomo une boîte en carton contenant une belle étoffe de velours sombre. Giulio offre « un piccolo specchio con l'impugnatura d'argento finemente lavorata »[9]. Il déclare que ce miroir rappellera à Emilia qu'elle est belle et qu'elle a un adorateur. Cesare a choisi pour sa fille une petite bague et Filippo donne à sa sœur « un tagliacarte di metallo inciso »[10]. Enfin la jeune comtesse a reçu de la domestique, Enrica, une aquarelle que cette dernière a peinte elle-même. La personnalité d'Enrica suscite la curiosité des invités et plus particulièrement celle de Giulio Satta qui ne tarde pas à s'apercevoir que Filippo est amoureux de la mystérieuse femme de chambre. Cette découverte lui donne envie d'en apprendre davantage.

Enrica apparaît à la scène 2. Elle est venue dire à la comtesse qu'il manque deux serviettes et une chemise dans le paquet de linge que la blanchisseuse a rapporté. Filippo ne cesse de regarder la domestique. Ce détail n'échappe pas à Giulio qui dit en *a parte* :

> Ah perdio! È grossa. Ah sí! Questa è grossa: una bella cameriera! E Filippo... Se la debbono intendere... Benone! Ma questa è una pochade![11]

Le jeune Satta croit avoir deviné le secret d'Enrica. Pour en savoir plus, il réussit à s'isoler quelques instants avec la gouvernante qu'il presse de questions :

> Giulio [...] È molto che lei porta i capelli pettinati cosí? [...] (*sorrridendo pacatamente*) Non è vero, non è molto che lei porta i capelli cosí: è poco.
> Enrica (*con voce squillante*) Signore!
> Giulio (*c.s.*) Sí, è poco, appena un anno.
> Enrica (*avviandosi per uscire*) Arrivederla.
> Giulio (*si alza di scatto*) Rimanga, Signorina. La prego di rimanere: debbo parlarle.
>
> *Enrica si ferma, appoggiandosi a un tavolo; è leggermente ansante.*
>
> Giulio (*le va di fronte, la guarda negli occhi e ripete pacatamente*) Debbo parlarle, sí.
> *Cosí dicendo le offre una sedia sulla quale Enrica si lascia cadere, torbida in viso, ed accasciata.*[12]

---

s'abandonne facilement à l'enthousiasme comme au découragement. **Emilia** : une jeune fille de dix-huit ans, pensive et gentille. »

[6] « belle, brune, taciturne »

[7] « **Elisabetta** : une vieille fille mûre, plutôt aigre et médisante. **Giacomo** : un riche propriétaire, brave homme et grand joueur de belotte. **Giulio Satta** : un jeune homme spirituel, sceptique et jouisseur qui a de vagues intentions de mariage avec la jeune comtesse. »

[8] « L'action se déroule de nos jours, dans une vieille ville de province ».

[9] « un petit miroir avec un manche en argent finement travaillé »

[10] « un coupe-papier en métal gravé ».

[11] « **Giulio** : Mon Dieu ! C'est gros, oui, c'est vraiment trop gros : quelle belle femme de chambre ! Et Filippo… Ils doivent être d'accord… Parfait ! Mais c'est une vraie pochade ! »

[12] « **Giulio** : […] Y a-t-il longtemps que vos cheveux sont peignés de cette manière ? […] (*il sourit calmement*) Ce n'est pas vrai, il n'y a pas longtemps que vous les portez ainsi : c'est une coiffure récente. **Enrica** (*d'une voix*

Giulio lui explique alors qu'il l'a reconnue :

> Giulio due tre anni or sono, io ho incontrato una donna che si assomigliava moltissimo a Lei, signorina. Anzi quella donna le rassomigliava talmente che io sono venuto nella convinzione che voi, voi siate quella donna. Capito! […] Sicuro. Quella donna si chiamava Lolotte; Lolotte. Aveva dei capelli meravigliosi e dei meravigliosi piedini: i vostri. E faceva una vita bellissima, faceva la gran vita; aveva una quantità di adoratori fra i quali io stesso che non fui meno fortunato degli altri. Passai con quell'adorabile donnina due mesi: due mesi! Un brio, signorina… uno chic… uno spirito… Faceva impazzire, parola. Faceva impazzire. Ma aveva le mani bucate, e mi costò moltissimo. Sicuro. Vi ho detto che quell'adorabile donnina possedeva un'infinità di adoratori: ora dovete sapere che la professione di quella donnina consisteva precisamente nell'avere degli adoratori[13].

Enrica essaie de rejeter ces accusations, mais Giulio insiste encore :

> […] Già, t'ho riconosciuta, subito, sai, subito […] Se non ti conoscessi (*con intenzione*) assai bene, avrei potuto dubitare: sembri una educanda venuta fuori di convento, per l'altro… tutta modesta, timida… con gli occhi bassi… (*la guarda ancora poi scoppia a ridere*) -Ma… ma però è grossa però. È vero che è grossa! In casa dei conti Vianello, i più timorati, i più bigotti… Ah è magnifica! Quello che non capisco è come hai fatto per entrarvi…; le lettere, dio mio, le informazioni, i ben serviti, dove li hai presi?[14]

La domestique ne peut plus nier les allégations de Satta. Se sachant découverte, elle se met à pleurer. Giulio la prend alors par la taille, mais Filippo, entré en scène à ce moment-là, reproche à son ami de se conduire vulgairement. G. Satta décide de laisser Filippo seul avec Enrica pour que celle-ci révèle au jeune comte la vraie raison de ses larmes. Mais la gouvernante reste silencieuse et Filippo lui redit tout son amour.

Cependant Giulio a prévenu la comtesse que son fils est amoureux de la femme de chambre et que celle-ci est une fille perdue. Aussitôt Giovanna va trouver la domestique et, en présence de Filippo, elle lui fait savoir qu'elle lui donne son congé, ayant appris qu'elle est « una donnaccia, una femminuccia da trivio »[15]. Filippo adjure Enrica de se disculper, mais celle-ci ne trouve rien à dire pour sa défense. Alors, stupéfait par ce qu'il vient d'apprendre, le jeune comte laisse éclater sa colère :

---

retentissante) Monsieur ! **Giulio** (*toujours en souriant*) : Oui récente : il y a peut-être tout juste un an. **Enrica** (*elle se dirige vers la porte*) : Au revoir, Monsieur. **Giulio** (*il se lève brusquement*) : Restez, Mademoiselle. Je vous prie de rester : je dois vous parler. *Enrica s'arrête et s'appuie à une table : sa respiration est légèrement haletante.* **Giulio** (*il se place devant elle, la regarde dans les yeux et répète calmement*) : Je dois vous parler, oui. *En disant cela, il lui offre une chaise sur laquelle Enrica se laisse tomber accablée et le visage troublé.*

[13] « **Giulio** : il y a deux ou trois ans, j'ai rencontré une femme qui vous ressemblait beaucoup, Mademoiselle. Cette femme vous ressemblait même tellement que je suis convaincu que vous êtes cette femme. Compris ? […] Bien sûr. Cette femme s'appelait Lolotte ; Lolotte. Elle avait des cheveux merveilleux et de merveilleux petits pieds : les vôtres. Et elle menait la belle vie, elle faisait la grande vie ; elle avait une quantité d'adorateurs parmi lesquels moi-même qui n'ai pas eu moins de chance que les autres. Je passai deux mois avec cette adorable petite femme ; deux mois ! Une verve, mademoiselle… un chic… un esprit… elle vous rendait fou. Mais l'argent lui filait entre les doigts, et elle m'a coûté une fortune. Eh oui ! Je vous ai dit que cette adorable petite femme avait une infinité d'adorateurs : or il faut que vous sachiez que la profession de cette petite femme consistait précisément à avoir des adorateurs. »

[14] « Oui, je t'ai reconnue tout de suite, tu sais, tout de suite (…) (*avec insinuation*) si je ne te connaissais pas très bien, j'aurais pu avoir des doutes : tu ressembles à une collégienne tout juste sortie du couvent… toute modeste, timide…les yeux baissés… (*il la regarde encore puis éclate de rire*)… Mais… c'est tout de même gros !... C'est vrai que c'est gros ! Chez le comte Vianello, les gens les plus timorés de Dieu, les plus bigots… Ah, c'est magnifique ! Ce que je ne comprends pas, c'est comment tu as fait pour entrer ici… ; les lettres, mon Dieu, les informations, les références, où les as-tu trouvées ? »

[15] « une femme dévoyée et une fille de joie ».

Filippo Ah! Dio santo! Ma dunque… Ma dunque è vero? Dí (*la scuote furiosamente*) dí, è vero? è vero? Ah Enrica! (*indietreggia esterrefatto*) È proprio vero… (*si prende la testa fra le mani*) Ed io che le avevo creduto, io che non vedevo altro che per gli occhi suoi! […] Ah infame! ah svergognata![16]

Giacomo arrive, attiré par les éclats de voix. La comtesse le prie d'aller chercher Cesare pour qu'il soit mis au courant du scandale Au cours de la scène 8, Giovanna est seule en compagnie de son fils et de la domestique qui se lève soudain et

con voluta freddezza s'avvicina ad uno specchio che pende sulla parete accanto a lei e si ravvia i capelli davanti a quello specchio voltando le spalle agli altri due che la fissano.[17]

La comtesse rappelle à Enrica qu'elle doit quitter la maison immédiatement. La servante « mostra allora una faccia pallida, ma sorridente, sfrontata »[18]. Elle prend une cigarette, l'allume, puis se retire vers une porte latérale. « Filippo la segue con lo sguardo, come ipnotizzato »[19]. Enrica sort. Filippo fait mine de la suivre, puis renonce.

À ce moment commence la dernière scène de cette pièce en un acte. Tandis que la comtesse recommande à tous les invités de ne jamais rien dire de ce qu'ils ont vu et de faire en sorte qu'Emilia ne sache pas qui était la femme de chambre, on entend des voix appeler dans le jardin. Un serviteur passe en courant dans la véranda. « Filippo si volta inquieto, come presago, verso l'usciale. »[20] Puis c'est un bruit de pas qui se précipitent et quelqu'un pousse un cri « come di persona atterrita »[21]. Le comte ouvre la porte dans l'encadrement de laquelle apparaît un valet nommé Giovanni. Nous reproduisons les dernières répliques de la pièce :

Il servo Signora Contessa, una disgrazia! Correte! La signorina Enrica…
Filippo (*dà un grido*) Ebbene,
Il servo …S'è buttata…
Filippo Ah, s'è uccisa! S'è uccisa! S'è uccisa! Io lo sapevo, lo sentivo! (*le sue sono grida più che parole. Si slancia verso l'usciale disperato.*)
Giacomo Perdio!
Cesare S'è ammazzata!
Giovanna fa un gesto di terrore. Giulio Satta ch'era seduto, scatta in piedi pallidissimo.
Filippo (*di sull'uscio, mentre balza fuori scostando il servo, si volta e grida*) Noi l'abbiamo uccisa!
Scende la tela[22]

Lorsqu'il écrivit l'*Atto unico*, Ugo Betti avait vingt-et-un ans si on admet que la pièce fut écrite en 1913[23]. Le jeune écrivain ne reviendra au théâtre que onze ans plus tard après

---

[16] « **Filippo** : Ah, mon Dieu ! Mais… Mais est-ce donc vrai ? Dis, (*il la secoue furieusement*) dis, c'est vrai ? c'est vrai ? Ah Enrica. (*il recule épouvanté*) C'est donc bien vrai. (*Il se prend la tête entre les mains*) Et moi qui avais cru, moi qui voyais tout à travers ses yeux ! […] Ah femme indigne, fille dévergondée ! »

[17] « [Enrica] *avec une froideur voulue s'approche d'un miroir accroché au mur à côté d'elle et se coiffe devant la glace en tournant le dos aux deux autres qui la fixent.* »

[18] La servante « fait voir un visage blême, mais souriant, effronté ».

[19] « Filippo la suit du regard, comme hypnotisé »

[20] « Filippo, inquiet, se tourne vers la porte vitrée, comme s'il pressentait quelque chose ».

[21] « comme celui d'une personne atterrée ».

[22] « **Le serviteur** : Madame la Comtesse, un accident ! Venez vite ! Mademoiselle Enrica…**Filippo** : (*il pousse un cri*) Eh bien ? **Le serviteur** :…Elle s'est jetée… **Filippo** : Ah, elle s'est tuée ! Elle s'est tuée ! Elle s'est tuée ! Je le savais, je le sentais ! (*plus que des mots on dirait des cris. Il s'élance vers la porte, désespéré.*) **Giacomo** : Mon Dieu ! **Cesare** : Elle s'est tuée ! *Giovanna fait un geste de terreur. Giulio Satta, qui était assis, se lève brusquement, très pâle.* **Filippo** : (*il bondit dehors, en bousculant le domestique, il se retourne et crie depuis la porte*) Nous l'avons tuée ! - Rideau.

[23] Ugo Betti naquit le 4 février 1892 à Camerino.

avoir publié entre temps un recueil de poésies intitulé *Il Re pensieroso*[24]. Il n'est pas indifférent que Betti ait choisi d'emblée la forme dramatique pour son premier essai littéraire car c'est celle qui lui convient le mieux. Il est surtout remarquable qu'on puisse déceler dans la pièce en un acte les thèmes et les ressorts dramatiques de l'œuvre majeure.

L'*Atto unico* exprime une sensibilité crépusculaire. Ce n'est que plus tard qu'on trouvera, dans le théâtre de Betti, l'influence d'Andreïev, de Gorki, de Maeterlinck ou de Lenormand, les auteurs le plus souvent cités par le dramaturge à partir de 1925. La demeure patricienne des Vianello s'ouvre sur des cours humides et silencieuses. Le jardin qu'on entrevoit au-delà de la véranda est mal entretenu. La famille Vianello elle-même est « en décadence » comme en témoigne la personnalité effacée et timide du comte. Giulio Satta, en revanche, correspond au type du personnage « moderne » cynique et désabusé qui n'a pas d'autre règle que la satisfaction de sa vanité et de ses désirs.

On peut avoir une idée de l'idéologie de Betti au moment où il commença sa carrière littéraire en lisant la thèse de droit[25] qu'il soutint en mai 1914, peu de temps avant les événements de la « semaine rouge ». Dans sa thèse, l'auteur affirme que le droit n'a pas de caractère absolu mais n'est que la justification a posteriori des privilèges que la classe dominante a conquis par la violence[26]. L'essai repose sur une conception matérialiste et évolutionniste de l'histoire qui, pour l'écrivain, est le produit de l'égoïsme et de la force. Betti rejette l'idéalisme philosophique qu'il juge réactionnaire, il fait l'éloge de la Rome antique et critique l'Église, parce qu'en pactisant avec le pouvoir, elle a failli à sa mission. Il annonce la fin prochaine de la bourgeoisie à laquelle il rend toutefois un vibrant hommage parce qu'elle est à l'origine du développement industriel qui a marqué le XIXème siècle et parce qu'elle a donné naissance à de nombreux individus « intelligenti, astuti e ostinati, giocondamente amorali, robustamente egoisti »[27]. Cependant, reprenant implicitement les théories des syndicalistes révolutionnaires, il estime que le rôle historique de la bourgeoisie est sur le point de s'achever. L'institution démocratique témoigne, selon lui, de la décadence de la classe dirigeante qui n'a plus assez d'énergie pour imposer sa volonté. Au sein de la société est apparue une force nouvelle, le prolétariat, qui est destiné à devenir la nouvelle classe dominante. Se référant aux divisions internes du parti socialiste, Betti condamne les réformistes parce que leur action fait perdurer un régime condamné par l'histoire. Il glorifie à l'inverse la lutte armée et l'état de guerre. Bien que Sorel ne soit guère cité, l'écrivain lui emprunte des concepts essentiels. Il voit dans « la grève générale » le moyen de mettre fin au pouvoir bourgeois[28]. Il souligne le caractère « sain » du prolétariat dont il vante le patriotisme et l'énergie. Il fait l'éloge du mouvement « aspetto essenziale della vita »[29] et il accuse les Italiens d'avoir perdu le sens de l'action :

> Una strana malattia serpeggia evidentemente nelle nostre vene. I medici la cercano invano e invano la curano i ricostituenti e gl'ipofosfiti [...] Uno squilibrio insanabile scinde le nostre azioni e il nostro pensiero, le nostre opere e le nostre idealità. La volontà, questa bella spada che i nostri padri brandivano con fermo pugno, ci pende arrugginita sul fianco.[30]

---

[24] Publié par l'éditeur Treves en 1922.

[25] Le texte a été intégralement publié par Antonio DI PIETRO in *Scritti inediti*, Bari, Edizioni del Centro Librario, 1964, p. 18 - 99.

[26] La thèse débute en rappelant que pour La Fontaine « la raison du plus fort est toujours la meilleure. »

[27] « intelligents, rusés, entêtés, joyeusement amoraux et solidement égoïstes » (*ibid.*, p. 71)

[28] La grève est définie comme « fenomeno preparatorio d'ogni rivoluzione. Esso (= *lo sciopero*) tien desta la combattività dei rivoluzionari, snebbia il campo dalle ubbie dei riformisti e mette alla prova la capacità organizzatrice del socialismo » (*ibid.*, p. 83).

[29] « aspect essentiel de la vie » (*ibid.*, p. 28). On sait que Sorel avait essayé d'opérer une sorte de synthèse entre Bergson et Marx. L'évolution historique est pour lui une manifestation de l'élan vital.

[30] « Une maladie étrange circule évidemment dans nos veines. Les médecins la cherchent en vain et c'est en vain qu'essaient de la soigner les reconstituants et les thiosulfates […] Un déséquilibre irrémédiable scinde nos

La thèse se termine par un éloge de la liberté conçue comme l'exaspération de toutes les virtualités du moi. Parmi les auteurs cités dans cet essai de philosophie politique on relève les noms de Schopenhauer, Spencer, Nietzsche, Stirner et Kropotkine. Le style, plus polémique que scientifique, rappelle parfois celui des revues florentines et en particulier celui de *La Voce* de Prezzolini[31].

Il est difficile de dire si les idées exposées dans la thèse expriment les convictions du jeune Betti ou si elles sont suggérées par le climat culturel des années 1900 - 1915, période au cours de laquelle, en Italie et ailleurs en Europe, l'antiparlementarisme de droite et de gauche, en critiquant le système démocratique, préparait les révolutions communiste et fasciste. La pièce en un acte montre que l'imaginaire de l'écrivain n'est en tout cas pas réductible aux théories débattues dans la thèse de droit. En particulier la notion de décadence, par la mise en scène qui en est faite dans l'*Atto unico*, prend une connotation morale et psychologique bien plus que politique.

C'est l'hypocrisie de la bourgeoisie qui est dénoncée par Betti dans son drame en un acte. Il prend le parti d'Enrica contre la respectabilité des Vianello. Mais la pièce n'est pas réductible à cette critique de la société. Bien que l'action soit brève et schématiquement dessinée, il y a déjà dans l'intrigue cette ambiguïté qui est propre à toute l'œuvre de Betti. En particulier on note déjà dans l'*Atto unico* une structure binaire qui fait s'opposer les personnages deux à deux. On sait que l'action, dans les pièces majeures de l'écrivain, repose la plupart du temps sur le face à face de deux rivaux : celui de Francesco et de Luca dans *La casa sull'acqua*[32] (1925-1926), celui de Mauro et de Valerio dans *Notte in casa del ricco* (1938-1942), celui de Giacomo et de Gabriele dans *Acque turbate* (1948), pour ne citer que ces trois exemples. Quant au personnage de Giulio Satta, il a les caractéristiques qui seront celles du rival dans les œuvres de la maturité. Il vient de l'extérieur, il s'introduit dans une maison, et s'immisce dans les affaires d'une famille. Giulio est un joueur opiniâtre qui, ayant surpris l'affection de Filippo pour Enrica, cherche à briser cet amour. Et la rivalité, dans l'*Atto unico*, est mise en scène selon un modèle qui sera utilisé souvent par la suite : l'humiliation de l'antagoniste passe par celle d'un tiers. L'action peut être résumée par cette proposition : « celle que tu aimes n'est pas celle que tu crois » avec son corollaire implicite : « tu n'es pas non plus celui que tu crois être ». En faisant connaître à Filippo le passé d'Enrica, Giulio Satta préfigure le comportement de Gabriele qui, dans *Acque turbate*, révèle à Giacomo que la sœur de ce dernier, la fragile Alda, n'est pas une victime des violences de la guerre (comme son frère le croit) mais une prostituée. On pourrait citer bien d'autres pièces dont, bien sûr, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* où Cust raconte à Elena toutes les faiblesses de Vanan, le président du tribunal et le père adoré de la jeune fille[33].

Cependant, dans la pièce en un acte, le couple des rivaux apparaît moins nettement que dans les drames qui seront écrits plus tard. Pour que la structure soit mise en évidence, il est nécessaire de mettre en relation les personnages masculins (Filippo et Giulio) et leurs symétriques féminins (Emilia et Enrica). Emilia, avec ses dix-huit ans, est le type de la jeune fille pure. Elle serait à sa place dans l'univers féerique et crépusculaire caractéristique de *Il Re pensieroso*. C'est, selon la didascalie, « una pensosa gentile fanciulla », une enfant charmante

---

actions et notre pensée, nos productions et nos idéaux. La volonté, cette belle épée que nos pères brandissaient d'un poing ferme, nous la portons rouillée à la ceinture. » (*ibid.*, p. 73).

[31] On peut même déceler quelque influence du futurisme. Ainsi, à la page 31 de la thèse, à la guerre est associée l'expression « igiene del mondo ».

[32] Dans les notes manuscrites préparatoires à *Casa sull'acqua* (coll. M P 7) Betti utilise l'expression de « cainismo » pour désigner la rivalité. Ainsi à la page 68 il parle du « spaventoso scatenarsi del cainismo che covava tra i due fratelli » (« la terrible explosion du caïnisme qui couvait entre les deux frères »).

[33] Le schéma est rigoureusement identique sauf que les sexes sont inversés puisque c'est la réputation d'un homme qui est ternie et non pas celle d'une femme.

et rêveuse comme on en trouve dans les décors « art nouveau ». Les cadeaux qui lui sont donnés pour son anniversaire ne sont pas sans analogie avec les bijoux et les diadèmes qui sont la parure des reines dans le recueil de poésies publié en 1922. Le coupe-papier en métal finement gravé, le miroir avec son cadre d'argent, la précieuse étoffe sont autant de métonymies qui désignent Emilia comme une sorte de reine[34]. Or Giulio est amoureux d'Emilia, ou, pour être plus précis, il a « des visées matrimoniales » sur la jeune comtesse. Cela signifie que Giulio pense se servir de la sœur de Filippo pour faire partie d'une famille de l'aristocratie et satisfaire ainsi sa vanité. La pièce en un acte n'accorde pas de place à ce développement possible de l'intrigue, mais on sait que la rivalité, dans l'œuvre de Betti, donne lieu fréquemment à ce type de ressort dramatique. Le rival ruine son adversaire en séduisant la sœur (*Acque turbate*), la fiancée (*La casa sull'acqua* ou *Favola di Natale*), la fille de celui-ci. (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*).

Enrica est l'opposé d'Emilia. Ou plus exactement le lecteur apprend au cours de la pièce qu'elle est le contraire de la jeune comtesse. En effet, à la scène 2, la gouvernante apparaît comme une femme remarquablement belle dont la personnalité mystérieuse intimide[35]. Le don qu'elle fait d'une aquarelle pour l'anniversaire d'Emilia laisse entendre qu'il y a un sentiment d'estime et d'amitié réciproque entre la jeune comtesse et celle qui est à son service. Le développement de l'intrigue aboutit à un retournement : Enrica, la femme trop belle pour être une domestique, devient une flétrissure pour ceux qui l'avaient accueillie. En révélant le passé de la gouvernante, Giulio Satta démontre à Filippo et aux Vianello que leur honorabilité n'est qu'une apparence, que la corruption s'est introduite au sein de la famille.

Mais, comme nous l'avons indiqué, ce n'est pas la polémique anti-aristocratique ou anti-bourgeoise qui est importante. Le théâtre de Betti n'a pas tant pour objet la décadence d'une classe que la part de décadence ou de corruption qu'il y a en chaque individu. Il y a donc un glissement de sens qui s'opère à partir des thèmes crépusculaires que Betti réutilise en les situant non plus sur un plan social mais sur un plan éthique ou religieux. Le théâtre met alors en scène l'ambiguïté qui est en chacun. Il montre la part de mal qui coexiste avec le bien[36].

Ce dualisme explique deux caractéristiques de l'imaginaire de Betti. Les personnages vont par paires : le bon affronte le méchant, la femme pure affronte la femme corrompue. Cependant, au cours de la confrontation, les qualités respectives des personnages sont échangées. Le bon découvre en lui le mal et le méchant trouve au fond de lui-même une aspiration à la sérénité et au bien. La femme pure se laisse séduire et la séductrice a une réaction d'orgueil qui lui redonne sa fierté. La deuxième caractéristique se déduit de la première : comme chaque personnage découvre en lui l'image positive ou négative de son antagoniste, il se produit en lui un « clivage », particulièrement net dans le cas des figures féminines. L'intrigue consiste alors en une succession de retournements qui font s'alterner les

---

[34] Dans *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, Elena rappelle à Cust une figurine « una figura di un barattolo, sí, un barattolo di latta, ch'era una volta a casa mia, da ragazzo; una donna coi capelli sciolti... e un diadema... alzava un bicchiere, la reclame di qualche cosa. A me piaceva immensamente. Immensamente. » (U. BETTI, *Teatro*, Bologna, Cappelli, 1955, p. 1110) « une figurine d'une boîte, une boîte en fer blanc qui était autrefois chez moi lorsque j'étais enfant ; une femme aux cheveux déliés... et un diadème... elle levait un verre, la réclame de quelque chose. Elle me plaisait immensément. Immensément. »

[35] Il y a donc une sorte de dissymétrie dans la formation des couples : Filippo qui, comme son père, le comte Vianello, a une personnalité effacée, est amoureux d'Enrica alors que Giulio qui est volontaire pense épouser la « pensosa » Emilia.

[36] Dans les notes préparatoires à *Favola di Natale* Betti donne cette définition du mal originel : « Ognuno, e specie ogni ragazza si lascia addietro qualche cosa di inconfessabile, insospettato, segreto, vergognoso (-non è da farne troppo caso è la regola-) e perché? Perché vi è un male diffuso, non è la mela che è ammalata, è la pianta, un baco è già nella mela fin da quando questa è sul ramo [...] » (Coll. M.P.4), p. 15. « Tout le monde, et surtout les filles, a derrière soi quelque chose d'inavouable, d'insoupçonné, de secret, de honteux (-il ne faut pas y faire trop attention, c'est la règle-) et pourquoi ? Parce qu'il y a un mal diffus, ce n'est pas le fruit qui est malade, c'est la plante ; un ver est déjà dans le fruit dès qu'il se trouve sur la branche. »

imagos « bonnes » et « mauvaises ». Quant au troisième acte, comme l'ont remarqué tous les critiques, il vise à dépasser le dualisme des deux actes précédents en introduisant une dimension métaphysique qui tend à abolir la contradiction entre le bien et le mal.

L'*Atto unico* présente deux péripéties. Avec la première, l'opinion que le spectateur s'est faite de la gouvernante est inversée. À l'image de la femme taciturne qui peint des aquarelles se substitue celle d'une domestique qui a séduit le fils de ses employeurs[37] et qui, en outre, a été longtemps une prostituée. La seconde péripétie a lieu au moment où Enrica, se regardant dans un miroir, se coiffe puis sort de la pièce avec une attitude de défi. Cet épisode est remarquable notamment parce qu'on le retrouve dans *La Regina e gli insorti* (1949). On connaît l'intrigue de cette pièce : les révolutionnaires veulent retrouver l'ancienne reine que le petit peuple, qui la croit vivante, continue de vénérer. Argia, une prostituée qui a été la maîtresse de Raim devenu, par intérêt, un militant de la révolution, se fait passer pour la souveraine. Les révolutionnaires ne sont pas vraiment dupes de la tromperie mais celle-ci les arrange : au cours du procès auquel ils veulent soumettre celle que tout le monde croit être la reine, ils entendent révéler le passé d'Argia afin de détruire l'aura dont jouit encore celle qui avait jadis régné. Ils offrent même la vie sauve à l'accusée à condition qu'elle confesse son indignité et se dise coupable de trahison. Argia, inversement, voit dans le rôle qu'elle s'est donné une occasion de se racheter et de faire vivre cette image de reine dont le peuple et elle-même ont besoin. La pièce est scandée par deux jeux de scène où l'on voit Argia se maquillant. La première fois, c'est quand elle a une réaction d'orgueil après que Raim lui a rappelé les désordres de son passé ; la seconde c'est quand elle va mourir, par fierté, à la place de la reine, pour effacer toute une vie d'humiliations[38]. Argia réunit en elle les qualités contraires d'Enrica et d'Emilia, ou encore les qualités contradictoires des deux images d'elle-même qu'offre successivement Enrica. Plus de trente ans après la pièce en un acte, Betti a recours à la même situation dramatique[39].

L'action de *La Regina e gli insorti* consiste dans la confrontation de deux points de vue : celui des révolutionnaires qui veulent que le pays tout entier ait une image négative de la souveraine et celui d'Argia qui veut jouer le rôle d'une reine sublime. Amos, le leader des insurgés, explique à Argia ce que les révolutionnaires attendent d'elle :

> La rivoluzione ha interesse a tenervi viva. (*Pausa*) Viva e circolante. Viva... (*Con una specie di noncuranza*) e svergognata... Prima disprezzata; poi trascurata. Finché, non più regina: una donna, uscita finalmente dai suoi tappeti approda all'impiantito del bar notturno per impararvi i sorrisi supplichevoli della miseria...[40]

Raim, au premier acte, avait été encore plus cruel avec son ancienne maîtresse :

> Tu, cara, devi metterti davanti allo specchio e dire fino a domani « sono una sciagurata, sono una sudiciona ». Tu non hai mai fatto niente di rispettabile. Tanfo di letto, fumo di sigarette; e tu che giri nuda e fischi.[41]

---

[37] Enrica, dans cette perspective, est un double féminin de Giulio Satta. De même que celui-ci a des « visées » sur Emilia, de même Enrica chercherait à suborner Filippo Vianello.

[38] « Torna ad avviarsi verso la porta; ha un attimo di smarrimento; estrae il rossetto, se lo dà sulle labbra » *Teatro*, cit., p. 1344.

[39] Betti acheva d'écrire *La Regina e gli insorti* en 1949. La pièce fut jouée pour la première fois à Rome en 1951 par la troupe Pagani-Cervi dans une mise en scène d'Alessandro Blasetti.

[40] U. BETTI, *Teatro*, cit., p. 1336 : « La révolution a intérêt à vous garder vivante. (*Silence*) Vivante et libre de circuler. Vivante… (*avec une sorte de négligence*) et humiliée publiquement… D'abord méprisée et puis négligée. Jusqu'à ce que vous ne soyez plus la reine : une femme sortie finalement de ses appartements dorés échouant sur le plancher d'une boîte de nuit pour y apprendre le sourire humiliant de la misère… »

[41] *Ibid.*, p. 1297 : « Ma chère, mets-toi devant la glace et répète jusqu'à demain : « je suis une misérable, une salope. » Tu n'as jamais rien fait de respectable. Puanteur de literie, fumée de cigarettes ; et toi qui te promènes nue en sifflant ». Dans les premières pages des notes préparatoires manuscrites, Raim s'appelle Raimondo. La

Au moment où Argia se révolte contre les propos outrageants de Raim, elle se donne un nouveau visage :

> Non sono più giovanissima, sarebbe una vera imprudenza tralasciare la manutenzione. (*Si massaggia*) Con questa morchia addosso devo essere ripugnante, no? (*Pensa un momento*) Sono un po' mortificata di essere una donna. Anzi un po' mortificata di essere viva. (*Si massaggia*) [...][42]

Pour devenir respectable, Argia doit mortifier en elle la femme c'est-à-dire mortifier son corps, et cette partie d'elle-même qui est le mal.

On constate le même dualisme dans la pièce en un acte. Nous avons dit précédemment que, du point de vue de Giulio Satta, Enrica est une ex-prostituée qui s'est introduite dans une famille aristocratique pour se faire épouser par le jeune Vianello. Mais on peut tout aussi bien raconter l'histoire d'Enrica du point de vue de cette dernière. Écoeurée par la vie qu'elle menait, la jeune femme a voulu rompre avec son passé. Elle s'est fait embaucher par des gens respectables et elle a trouvé dans le regard amoureux de Filippo l'image idéalisée d'elle-même à laquelle elle aspirait. Le changement de coiffure d'Enrica a la même fonction que le nouveau visage que se donne Argia : ils indiquent une métamorphose du personnage féminin.

Le comportement de Giulio préfigure celui de Raim dans la *Regina e gli insorti*. En faisant remarquer à Enrica qu'elle n'a pas toujours eu la coiffure qu'on peut lui voir[43], il la ramène à sa condition première. De la même façon, pour empêcher Argia de se comporter comme le ferait une reine, Raim lui rappelle sans cesse sa vie de prostituée. Les deux femmes sont donc humiliées de la même façon par un ancien amant. Et l'une et l'autre ont la même réaction d'orgueil. Avant de se donner la mort, Enrica compose devant le miroir une image d'elle-même qui est celle qu'elle veut laisser dans la mémoire de ceux qui l'ont connue. Pareillement, au moment d'affronter le peloton d'exécution, Argia se donne le visage et le regard d'une reine.

On a cité les dernières répliques de l'*Atto unico*. Elles ont un intérêt génétique. Car l'épilogue de la pièce de 1913 est réutilisé (avec des variantes) dans *La casa sull'acqua*, la deuxième pièce de Betti. Le drame oppose deux frères, Luca et Francesco, dont le premier a un tempérament « nerveux » alors que le second a un caractère volontaire.[44] Francesco est marié à Marta, une femme dure et stérile[45]. Quand la jeune Elli vient habiter dans la maison familiale, la rivalité des deux frères s'exaspère. Dès les toutes premières pages des notes

---

réplique que nous avons citée est plus développée : « Sai dov'è che ti senti a tuo agio? in camera tua, in mezzo a un disordine da far nausea, col letto sfatto, vissuta in un tanfo di lenzuola, fumo di sigarette e un cognac vuoto sul comodino, e tu a girare qua e là con una calza sí e una no (*en interligne* : e tu che giri nuda e fischi) mezza nuda, i capelli sugli occhi, sbocconcellando del pane e del prosciutto avuti a credito » (Coll. M.P.1, p. 153).

[42] *Ibid.*, p. 1303 : « Je ne suis plus très jeune et il serait bien imprudent de ma part de négliger les soins de beauté. (*Elle se masse le visage*) Avec tout ce cambouis sur moi, je dois être répugnante, n'est-ce pas ? (*Elle réfléchit un instant*) Je suis un peu mortifiée d'être une femme. Ou plus exactement un peu mortifiée d'être en vie ». Le mot *morchia* utilisé métaphoriquement pour désigner les taches de l'existence se trouve également dans *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. Sur le corps d'Elena, après sa chute dans la cage de l'ascenseur, il y a des traces de *morchia*.

[43] Sur la coiffure, métonymie du diadème et de la reine cf. C. IMBERTY, *L'imagination dans l'œuvre d'Ugo Betti, structure et fonctionnement*, thèse de doctorat d'état, Université de Bourgogne, 1981, p. 111 et sv.

[44] L'opposition entre l'artiste (Luca) et l'homme d'action (Francesco) est un thème typiquement crépusculaire. La maison sur l'eau comme le palais des Vianello, dans l'*Atto Unico*, sont une métaphore de la décadence.

[45] À la page 7 des notes préparatoires (Coll. M P 7) on lit à propos de Marta « Non ha bambini (sterile come l'acqua) e questo è il grande suo cruccio nascosto [...] » À la page 2, elle est caractérisée ainsi : « Marta crede in Dio "subordinatamente". Sessualmente arida, o quasi. Fu malaticcia da bambina ». Le portrait de Marta n'est pas très différent de celui de la comtesse Giovanna Vianello « magra, virtuosa ed aspra ».

manuscrites, Betti avait déjà imaginé la conclusion de sa pièce à savoir la mort d'Elli dans les eaux du lac[46]. Et à la page 60, il attribuait à Luca cette réplique :

> E all'ultimo momento quando ella è già morta, lui (=*Luca*) singhiozza... L'abbiamo uccisa! È morta, è morta, è morta! Lei cosí leggera, tiepida, tutta di luce. Lei che rideva... Le sue manine... I suoi capelli... E prima lui le aveva detto: come sono leggeri i tuoi capelli, pieni di sole e di vento! Questi come i capelli della reginotta riso di sole, galleggerebbero sull'acqua del lago come una nuvola di fiori d'oro.[47]

Les expressions mises dans la bouche de Luca sont les mêmes que celles prononcées par Filippo à la fin de l'*Atto unico*. Dans la version définitive de la pièce, la ressemblance n'est pas moins frappante :

> […] *ed ecco, Luca guarda la vetrata, leva un braccio*.
> Marta (*avanza barcollando*)
> Luca (*smarrito*) L'hai uccisa! Giù, nell'acqua. L'hai uccisa.
> Francesco (*coprendosi il volto*) Mio Dio. (*Un silenzio*) Io. Colpa mia. Perdono. Perdonami.
> (*S'interrompe. Qualche cosa, un rumore s'è udito dall'uscio della darsena; tutti si voltano verso di esso*).
> Luca (*corre ad esso, spalanca*)
> Voci (*dal basso*) Piano. Di qua. Povera, povera creatura. Com'è leggera.
> Francesco (*quasi fra sé, fissando la scala oscura donde salgono voci, passi, un chiarore*) Perdono...perdono...
> Benedetto (*apparendo dalla scala, affannato, e indicando dietro di sé, nella darsena*) Venite. Viva...
> Luca (*con un grido, guardando Francesco*) Viva...
> Francesco (*guarda un istante Luca; con un gesto di rinuncia umile insieme e quasi solenne, sospinge il fratello verso la scala e verso Elli*) Va tu, Luca. Va tu.[48]

La disposition du décor avec la porte vitrée, les voix qu'on entend hors de l'espace scénique, la nouvelle de la mort du personnage féminin, sont identiques dans la pièce en un acte et dans *La casa sull'acqua*. La confrontation entre les images positive et négative de la femme donne lieu, dans les deux cas, à un récit dramatique qui s'achève par une chute de

---

[46] À la page 4 des notes manuscrites, le destin et le symbolisme d'Elli sont ainsi résumés : la jeune fille est « la poesia stupida, buona, fresca, incantata, malleabile e dolce che entra nella casa e poi affoga, coi capelli biondi nell'acqua buia » (Coll. M P 7) À ce stade des notes, Betti ne dit pas si la mort d'Elli est due à un meurtre ou à un suicide.

[47] « Et au dernier moment, quand elle est déjà morte, il éclate en sanglots. Nous l'avons tuée ! elle est morte, elle est morte, elle est morte ! Elle est si légère, si tiède, toute de lumière… Elle qui riait… Ses petites mains… ses cheveux… Et avant il lui avait dit : comme tes cheveux sont légers, pleins de soleil et de vent ! Comme les cheveux de la petite reine rire de soleil, ils flotteraient sur l'eau du lac comme un nuage de fleurs d'or ». (En interligne, après « è morta, è morta! », on lit : « è come se fosse morta ». La correction a été ajoutée quand Betti a opté pour la conclusion qui est celle de la version définitive de la pièce : Elli est retirée vivante de l'eau. À noter que la chevelure blonde d'Elli suggère l'image d'une reine.

[48] U. BETTI, *Teatro*, cit., p. 96 : « et voici que Luca regarde par la porte vitrée, lève un bras. Marta avance en chancelant. **Luca** : (*d'un air égaré*) Tu l'as tuée ! Là-bas, dans l'eau. Tu l'as tuée. **Francesco** : (*se couvrant le visage*) Mon Dieu (*un silence*) C'est moi, c'est ma faute. Pardon. Pardonne-moi. (*Il s'interrompt. On a entendu quelque chose, un bruit venant de la porte qui donne sur la darse ; tous se tournent vers la porte*) **Luca** (*il court en direction de la baie vitrée, l'ouvre*) **Des voix** : (*venant d'en bas*) Doucement. Par ici. Pauvre enfant. Comme elle est légère. **Francesco** : (*presque en lui-même en fixant l'escalier sombre d'où viennent les voix, des bruits de pas puis une clarté*) Pardon… pardon… **Benedetto** : (*Il apparaît venant de l'escalier, il est essoufflé, et fait un geste derrière lui en direction de la darse*) Venez… elle est vivante… **Francesco** : (*Il regarde un moment Luca ; il fait un geste humble et presque solennel pour dire qu'il renonce, et il pousse son frère vers l'escalier, vers Elli*) Va, Luca. Vas-y toi. »

l'héroïne. C'est un schéma très fréquent dans l'œuvre de Betti[49] et il est remarquable qu'on le trouve déjà dans l'*Atto unico*.

En réalité, entre les images idéalisées et les images sexualisées de la femme, il n'y a pas de compromis ni de solution possibles. La mort du personnage féminin ne résout pas la contradiction. Au mieux elle l'occulte. En se donnant la mort, l'héroïne, pour reprendre l'expression d'Argia, « mortifie la femme qui est en elle » et affirme qu'elle n'est pas l'image de son corps. Mais il est significatif que la mort se présente fréquemment sous la forme d'une chute, ce qui, symboliquement, n'est pas indifférent. La contradiction entre les imagos « bonnes » et « mauvaises » n'est donc pas entièrement levée. Et la raison en est que la dualité n'est pas une qualité intrinsèque de la femme mais dépend beaucoup de l'ambivalence des regards qui sont posés sur elle. D'une certaine manière, toute l'œuvre dramatique de Betti essaie de résoudre (en mettant en scène des regards masculins rivaux) la coexistence de deux points de vue contradictoires. Les solutions dramatiques sont différentes mais aucune n'est exempte d'ambiguïté.

Cette courte analyse montre que l'*Atto unico* est, à bien des égards, un document important pour comprendre les nœuds thématiques autour desquels le théâtre de Betti s'est constitué. En l'occurrence, la lecture de la pièce en un acte tend à prouver que tous les éléments qui seront développés dans les textes dramatiques ultérieurs sont déjà contenus dans « la préhistoire » de l'auteur, c'est-à-dire dans cet *« Atto unico »* qui, n'ayant pas été publié par l'écrivain, ne fait pas vraiment partie de l'oeuvre. Cependant notre brève digression à propos des écrits de jeunesse Betti montre que les structures de l'imaginaire sont antérieures à l'œuvre. Et une des structures récurrentes qui apparaît dès la pièce « originelle » peut être synthétisée ainsi :

> Un personnage masculin aime une femme (ou le double positif d'une femme). Un rival a connaissance d'un secret honteux de celle-ci (ou de son double positif). Divers « retournements » (la femme présente d'elle-même une image positive, puis négative puis etc.) Finalement la femme ne veut plus se reconnaître dans les représentations dégradantes d'elle-même qu'on lui fait voir. Elle se coiffe. Une chute.

Bien que ce schéma, particulièrement visible dans l'*Atto unico*, ne soit pas applicable dans sa totalité à chacune des pièces de Betti, il est néanmoins partiellement (ou complètement) reproduit dans la plupart d'entre elles. Il est surtout un instrument utile pour comprendre la genèse de l'œuvre dramatique.

C. Imberty, Université de Bourgogne.
In *Mélanges offerts à Janine MENET-GENTY*
Théâtre Civilisation contemporaine
Septembre 2004
CRIX Centre de Recherches Italiennes
ISSN-1244-2410
p. 27-42

[49] En particulier dans *Irene Innocente*.