



Publicato con il contributo finanziario  
della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro



**Fondazione**

Cassa di Risparmio di Pesaro **1841**

© 2011 by Metauro Edizioni S.r.l.  
Via Gavardini 5 - 61121 Pesaro (Italy)  
<http://www.metauroedizioni.it>  
[redazione.ps@metauroedizioni.it](mailto:redazione.ps@metauroedizioni.it)

ISBN 978-88-6156-079-6

---

È vietata la riproduzione, intera o parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

La sofferenza della parola:  
il teatro di  
**UGO BETTI**

I

di Marcello Verdenelli



**METAURO**





Ugo Betti nel suo studio nei primi anni Quaranta.



## *Camerino luogo di «memoria» e di «confine»*

Ugo Betti nasce a Camerino, in provincia di Macerata, il 4 febbraio del 1892 da una famiglia dell'agiata borghesia marchigiana e muore a Roma il 9 giugno del 1953. Col padre Tullio, di animo buono e generoso, medico condotto a Pausola (oggi Corridonia), Ugo si sentì sempre in grande sintonia, mentre con la madre Emilia Mannucci, bella e di carattere forte, il rapporto non fu per niente facile<sup>1</sup>. Il padre nel 1901 è nominato direttore dell'Ospedale municipale di Parma dove si trasferisce con la famiglia. A Parma Ugo compì gli studi medi e universitari, conseguendo nel 1906 la licenza ginnasiale e nel 1909 la maturità classica. Nonostante questo trasferimento, Camerino rimase sempre un luogo particolarmente importante e dalle molteplici suggestioni umane e culturali nella vita di Ugo, luogo dove farà spesso ritorno in compagnia del fratello Emilio; una sorta di viaggio a ritroso alle origini, alle radici, alla terra. L'opera di Betti porta tra l'altro i segni più evidenti di questo profondo e intenso rapporto con la terra d'origine, mai risolto peraltro in una superficiale e scontata cifra bozzettistica, descrittiva, ma vista semmai, quella terra, come un importante paradigma simbolico-culturale, e le cui suggestioni andranno ad ispirare i momenti artisticamente più riusciti della scrittura bettiana.

C'è, in Betti, una cifra culturale da cui non si può assolutamente prescindere se si vuole cercare di comprendere il senso del suo interessante e frastagliato universo letterario, soprattutto nel suo risvolto teatrale (non trascurando ovviamente quello lirico, novellistico, saggistico), che resta l'esperienza artisticamente più valida, quella che meglio ha contribuito a definire il suo ruolo nella letteratura italiana del Novecento: la vocazione giudiziaria, condivisa con il fratello maggiore Emilio divenuto tra l'altro un insigne giurista, che lo portò a conseguire, il 29 maggio del 1914, la laurea in legge all'Università di Parma, discutendo una tesi dal titolo *Il diritto e la rivoluzione*<sup>2</sup> poi rielaborata nel 1920 nel saggio *Considerazioni sulla*

1 Il nonno paterno, Leopardò, fu professore di patologia generale e, per circa tre lustri, Rettore dell'Università camerte.

2 Il relatore della tesi fu il professor Alessandro Levi, incaricato allora di filosofia del diritto. Relativamente al particolare quadro politico e culturale in cui Betti discusse la tesi di laurea, ha scritto Antonio Di Pietro: «Negli anni infatti in cui il giovane laureando meditava sui rapporti fra diritto e

*forza maggiore come limite di responsabilità del vettore ferroviario.* Fino al 1930 Ugo Betti fu prima pretore a Bedonia (provincia di Parma) e poi giudice presso il Tribunale di Parma, dal 1930 magistrato a Roma. Molto si è parlato della sua professione e della influenza che essa ha esercitato sul suo universo artistico-letterario<sup>3</sup>. Non v'è alcun dubbio: quell'influenza è stata assolutamente forte e determinante, soprattutto nella individuazione di tutta una significativa mappa concettuale e tematica: il bene, il male, l'inchiesta, il giudizio, la condanna, l'assoluzione, la colpa, la pena, l'accusa, la difesa, l'innocenza, il peccato, la compassione, la pietà, la vita, la morte, sono solo alcuni delle direttrici in cui quella mappa si è articolata. Mappa che dà subito al lettore la particolare atmosfera del mondo di Betti, là dove appunto quella sensibilità concettuale e tematica indirizza la scrittura in direzione analitica, introspettiva. Di qui il carattere inquisitorio dei drammi bettiani.

Al di là del risvolto giudiziale che spesso la scrittura teatrale assume, il punto di partenza della concezione artistica di Betti è la città di Camerino così da lui descritta, non senza qualche reminiscenza letteraria (Manzoni), in un articolo di taglio autobiografico:

rivoluzione, eccezionalmente tesa e confusa, e quasi esplosiva, si presentava la situazione politica italiana. Esaurite ormai le risorse del "trasformismo" giolittiano, mentre sempre più vivace si faceva nel paese la presenza del partito nazionalista, in seguito all'esito vittorioso della guerra di Libia, sempre più grave appariva la crisi del partito socialista: che, estromessa appena, nel congresso di Reggio Emilia del 1912, l'ala destra "borghese" e "libica" di Bissolati e Bonomi, scopriva nel suo seno una nuova frattura, fra i socialisti riformisti di sinistra, di Turati e Treves, e quelli rivoluzionari, riuniti intorno all'allora giovane direttore dell'*Avanti!* Benito Mussolini. Una frattura che continuamente si allargava, fino a diventare irreparabile durante i moti del giugno 1914, passati alla storia col nome di "settimana rossa", che venivano maturando proprio nei giorni in cui il Betti discuteva la sua tesi, e proprio accanto a lui, in Emilia e nella stessa Parma, divamparono con particolare violenza pochi giorni dopo. / Né meno irrequieto appariva, in quegli anni, il panorama della cultura italiana: sotto l'incalzare degli eventi politici, si rivelavano e si esasperavano le troppe contraddizioni implicite nel tanto diffuso quanto ibrido moto di reazione al positivismo e al naturalismo ottocenteschi (e alla società borghese ad essi congeniale) che da circa un decennio veniva mescolando insieme pragmatismo e intuizionismo e idealismo, materialismo storico e nazionalismo, aspirazioni sorelliane e nietzschiane e anarchiche, umanitarismo e misticismi decadenti. E, nella crescente confusione, mentre D'Annunzio dall'esilio di Francia eccitava gli animi con le *Canzoni della gesta d'Oltremare*, F.T. Marinetti, dalla Francia tornato in Italia, si dava a bandire il verbo futurista, seguito da turbe sempre più numerose e clamorose di adepti, cui non mancarono di accodarsi inattesi convertiti, affascinati, sia pure per un breve momento, dai nuovi miti dell'attivismo e della violenza, quali, per esempio, i "vociani" scissionisti, che, sotto la guida di Papini e di Soffici, dettero vita a *Lacerba*» (A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. I, Bari, Edizioni del "Centro Librario", 1966, pp. 30-31).

3 Del periodo che va dalla nascita alla giovinezza di Ugo, con interessanti indicazioni sulla sua formazione culturale, ci rimane la rievocazione che ne ha fatto il padre Tullio in un album della lunghezza di un centinaio di pagine. L'album, che ha la struttura di una lunghissima lettera indirizzata, ancorché mai spedita, al figlio, nasce in un momento particolare: finita la prima guerra mondiale, il padre stava infatti attendendo ansiosamente a Parma il ritorno del figlio. Dall'album paterno si apprende della particolare predilezione di Ugo per i «libri di avventure e di viaggi di Salgari e Verne». Il padre inoltre conduceva Ugo, fin da piccolo, al «Casino di lettura» di Parma dove il figlio leggeva un po' di tutto su riviste e periodici («La Nuova Antologia», «Minerva», «Lettura»). Dall'album si viene a sapere anche dei primi esercizi letterari di Ugo. In particolare, una «poesiola» dal titolo *L'Aurora*, in cui Ugo descrive in acerbi settenari un «gran castello», che, dall'alto, guarda verso la campagna e il mare.

Chi venga dall'Umbria lungo il corso del Potenza, per la via Prolaquense oppure per quel ramo della via Flaminia che da Foligno valica l'Appennino al Colfiorito scendendo lungo il Chienti, vede a un certo punto, superate alcune strette, la valle allargarsi, le ripe addolcirsi, le groppe desolate o rocciose cedere il posto a una coltivazione ostinata, amorosa, fatta di piccoli scacchi di stoppie e di verde, con filari d'olmi vitali. Interrotto per qualche chilometro fra l'una e l'altra valle il dosso montano, si apre una regione collinosa abbastanza vasta, ricca di case d'alberi d'acque, ricinta e quasi protetta pressoché interamente, tranne che verso il nord, da montagne scoscese, con pochi valichi rotabili, traversata, con molti pioppi e mulini, dai due fiumi anzidetti, che poi proseguono ad est verso altre strette di monti nuovamente alti e brulli. Al centro di questa regione, che non è più Umbria e non sempre fu Marche, sul più alto colle di essa, in posizione da poterla quasi tutta sorvegliare dalle sue torri, è la città di Camerino.

Solo avendo presente una tale posizione di monti e di valichi si potrà capire quel che sia e sia stata questa notevole città italiana antichissima... La si vede quasi con meraviglia, uscendo dai monti, sul cocuzzolo d'un colle eminente, isolato. Dove l'occhio si aspetterebbe di trovare un ciuffo d'alberi, si vede sorgere, solitario, una specie di castello con mura molto alte e irregolari sormontati a loro volta da absidi e torri. Niente la annuncia intorno, né borgate, né orti, né osterie rumorose. Terminano i campi arati, s'alzano quelle mura silenziose, con cinque porte, quasi tutte ad arco, dai grossi cardini ancora infissi. Un forestiero che salisse tra la nebbia, se la troverebbe davanti come un'apparizione. La città non dà confidenza alla campagna, anche il suo profilo lontano esprime un destino di signoria.

Entrati, si è sorpresi, dapprima, dal silenzio. Per le vie strette, molto pulite, talune assai ripide, fiancheggiate da corrimano di ferro e da case scure (molte delle quali furono monasteri) si aprono tagli improvvisi, con montagne lontanissime, azzurre, rosee... A poco a poco, però, si sente che non c'è silenzio. Un suono musicale, quasi un respiro, passa leggermente, si fa più vivo allo svolto, tace, ritorna trascinandosi una carta, ci segue dolcemente. È il vento, questo vento che accompagnò la mia infanzia...<sup>4</sup>.

Camerino, dunque, come luogo d'infanzia, di memoria, di confine, luogo, per Betti, di dense e palpitanti emozioni, scoperte, apparizioni, e da lui letto, proprio per certe significative tramature di carattere simbolico e antropologico, come paradigma culturale; paradigma che già apre, a rimanere all'evocatività di certo lessico, in direzione della sua produzione teatrale. Descrivendo Camerino, Betti mette a fuoco alcuni temi e immagini che ritroveremo nella sua scrittura teatrale: il «forestiero», l'«infanzia», il «silenzio», il «vento», l'«acqua», gli «alberi», le «montagne», le «valli», un «suono musicale» che diventa quasi «respiro». Tutti elementi che compongono una geografia inconfondibilmente simbolica ed evocativa e che può forse aiutare a capire il suo esordio poetico. E il confine, inteso nella sua dimensione sia fisica che morale, rappresenterà per Betti una sponda

4 U. Betti, *Camerino*, in «Gazzetta del Popolo», 14 agosto 1934. Iniziata nel 1931, la collaborazione di Betti alla terza pagina del prestigioso quotidiano torinese continuò, sia pure in maniera saltuaria, fino al 1953.

importante della sua scrittura teatrale. A questo riguardo ha scritto Giorgio Fontanelli: «Troppe volte nel suo teatro [...] i confini fisici e morali delle vicende e dei personaggi ci appariranno picchettati da valichi e monti, da venti e da acque – tutti immersi, come divinità discese in mezzo ai mortali, in una magica nebbia, di fronte alla quale anche l'indigeno più umile e devoto può sentirsi d'un tratto straniero. Straniero ma mai solo»<sup>5</sup>.

A questo scenario naturale, ricco di simbolismo e di epifanie, è senz'altro da ascrivere l'attenzione di Betti per il mondo animale; attenzione che si traduce in un articolato e denso bestiario. Bestiario che in Betti conosce risvolti anche di tipo espressionistico, lambendo le zone più corruscate e inquietanti della coscienza, quella coscienza non a caso definita da Betti nella *Prefazione a La padrona* una «grave corona sul nostro capo», a dire, in sostanza, delle spine, delle ferite, e più in generale del sentimento di dolore che quella coscienza determina in ogni uomo. Ed è soprattutto nella scrittura teatrale che si disegna il risvolto espressionistico del bestiario bettiano, là dove la parola affonda di più nel buio della coscienza. In *Corruzione al Palazzo di Giustizia* segnaliamo almeno due passaggi:

CUST [...] Sapete qual'è l'operazione più temuta dal cacciatore?

CROZ No.

Cust Finire le bestiole ferite. Esse seguitano a dibattersi, occorre averne pietà. Saremmo loro così riconoscenti se esse spirassero da sé. Invece, no, resistono, sus-sultano, mettono in ciò del puntiglio. Si prova quasi un rancore perché in fondo sono esse che ci costringono... (*abbassando di più la voce*) a schiacciare loro la testa. Brutto, vero? Ma bisogna farsi coraggio (atto I, scena unica, pp. 1105-1106)<sup>6</sup>.

E ancora:

CROZ (*sghignazzando*) Fuori dal gioco? Ma non si è mai fuori dal gioco, caro Erzi! Mio caro, voi figuratevi uno di quegli insetti neri, brutti, pinzuti. E uno lo stuzzica: e quello pinza. E uno lo storpia: e quello pinza: e uno lo tronca in due: e quello pinza. E uno gli trafigge e gli schiaccia anche la testa: e le pinze seguitano a pinzare, a pinzare, a pinzare. Così, per nulla. La vita è questo (atto II, scena unica, pp. 1115-1116).

Passaggi che evocano, proprio in questa marcata cifra di crudeltà, certe atmosfere di Dino Buzzati e di Tommaso Landolfi. Crudeltà che Betti riprende, sia pure attutendola in una impaginazione più arcaica e rituale, in *Delitto all'Isola delle capre*:

AGATA [...] Silvia, un giorno – tu eri piccola così – il garzone portò qui un grazioso

5 G. Fontanelli, *Il teatro di Ugo Betti*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 30.

6 D'ora in poi, le citazioni delle opere teatrali di Betti si riferiscono alla seguente edizione: U. Betti, *Teatro completo, Prefazioni* di Silvio D'Amico e Achille Fiocco, Bologna, Cappelli, 1957 (la *Prefazione* di D'Amico è la stessa pubblicata nel volume: U. Betti, *Teatro*, Bologna, Cappelli, 1955). Alle citazioni seguono nel testo le relative pagine.

capretto per ucciderlo. (*Come vedendo*) Lo scannò lì, sulla pietra, ficcandogli giù il coltello. Lo spellò, lo aprì, gli cavò le viscere, accanto c'era un bacile di sangue nero che fumava, io aiutavo e avevo le mani rosse, gli occhi del capretto erano rimasti aperti. E d'un tratto io mi voltai... (*veramente spaventata*) e tu eri lì, Silvia, lì, su quella porta, da mezz'ora! Rigida, bianca, le pupille dilatate! Tu non avevi mai visto nulla di simile, eri troppo piccolina! Cominciasti a piangere, che pianto tremendo, io non riuscivo a consolarti, non sapevo più che fare, dapprima non avevo neanche potuto abbracciarti, perché avevo le mani... Durasti ore, convulsa, io ti pregavo, ti promettevo le cose più incredibili, mi inginocchiavo, ti dicevo che non era vero... Poi t'addormentasti. E ora tremavo io! Piangevo io, ora; ero sudata, atterrita! Non so bene che cosa promettevo, che cosa gridavo a me stessa! Questo: che tu no! La bambina no. La bambina pulita, la bambina salva. Per me le mani rosse, il catino di sangue, la morte, la carne, la terra, per me questi sudori. Questa condanna... l'odore di bestia... il pozzo. La bambina no. Fuori, salva, lontana. Vattene, Silvia. E se davvero hai dentro... (*Accostandosi alla figlia e carezzandola con tenerezza*) Mi dispiacque un po' vederti crescere, mutare. Si spera sempre che i figli... che tutto vada meglio. I figli sono questo (*Si interrompe*) (atto III, scena seconda, p. 1216).

Riflessioni importanti sul bestiario bettiano, visto non solo nella sua dimensione simbolica, ma anche come diretta espressione di un'arcaica cultura popolare, si devono a Giorgio Fontanelli. In particolare, un capitolo dal significativo titolo «Un topo sotto la scarpa del contadino» (che sono poi le parole pronunciate da Argia in *La Regina e gli Insorti*) del suo libro *Il teatro di Ugo Betti*<sup>7</sup> è interamente dedicato a questa questione. Bestiario che riguarda alcuni importanti testi teatrali di Betti: in *La Regina e gli Insorti* troviamo un «topo bagnato», un «coniglio impazzito», «piccoli vermi», in *Frana allo Scalo Nord* si parla di un «gattino» spiacciato da un garzone con le proprie scarpe sul pavimento, in *Una bella domenica di settembre* di un «gattino bianco», che, col passare degli anni, non vuole più uscire di casa, come se il fuori, prima da lui tanto agognato, gli facesse improvvisamente paura, e di un altro «gattino» che, dopo aver giocato con dei bambini, finisce sotto una ruota d'automobile diventando «una cosa insanguinata, appiccicata sul selciato», un altro «gatto» si trova in *Favola di Natale*, «gatto» perseguitato a urla e sassate da alcuni ragazzi, un «cane sperso» in *Il vento notturno*, un «cane» «senza padrone» in *Spiritismo nell'antica casa*. Immagini d'infanzia e di un mondo popolare che Betti, nella sua scrittura teatrale, continua a sentire come presenze assolutamente vive, pulsanti, ancorché legate a un senso di colpa. Mondo popolare che Betti osserva, a partire dalla sua produzione lirica, con occhio poco incline a certe soluzioni idilliche, arcadiche, là dove legge nel paesaggio elementi non più semplicemente decorativi, ma elementi che orientano verso scoperte che hanno a che fare con una complessa e già tormentata interiorità, come se Betti, pur indigeno e tenace abitatore di quei luoghi, si trovasse improvvisamente egli stesso «forestiero».

Del resto, questo sentirsi «forestiero» è condizione che più di una volta affiora anche nella sua produzione lirica. Spesso Betti si cala nelle vesti di un «io» vian-

7 Ivi.

dante, pellegrino, «sperso per la strada nera», già portatore, in qualche modo, di una esigenza di racconto. Ci basti solo qualche esempio: «Qualche volta uno straniero / cammina dolcemente / per le viuzze scoscese / di quel paese...» (*I ricordi*); «Tutte le notti si sente chiamare: / – Buona gente, fatemi alloggiare! / Sono un pellegrino, m’ha colto la sera, / sono spero per la strada nera. / Per voi crepita il fuoco dolcemente... / Apritemi la porta, buona gente! →» (*Le notti senza luna*); «Bizzarri pensieri lo vanno a trovare / come stranieri / che ad una porta / un po’ di luce hanno visto brillare!» (*Il cuore sepolto*); «Ma un forestiero batte alla porta. / È stanco e vuole riposare; / ha una bisaccia sulle spalle / con tante cose da raccontare» (*Canzonetta*); «E il viandante si corca supino / e dimentica il suo cammino. / Sulla proda del pensiero / fa la notte da lenzuolo, / da guanciaie il mondo nero, / da ninna nanna un usignolo...» (*Canzonetta del viandante notturno*); «Un passo leggero / ci segue. Uno sconosciuto nero / muove le fronde... / Si nasconde / come per farci sgomento!» (*La notte*). Quadri, scene, movimenti, epifanie, percezioni di un teatro inconfondibilmente popolare, essenziale, quasi minimalista, ma dove pure si sente, come cifra già unificante, il ritmo antico di una cantilena, di un «suo-no musicale», che dà a questi esempi un carattere, una pienezza quasi da apologo.

### *La poesia prigioniera: la Baracca 15/C*

Nella vita di Betti c’è un evento che ha avuto una certa rilevanza nella sua formazione umana e culturale: la grande guerra, scoppiata in Europa proprio in quel 1914, anno in cui egli cominciò a seguire a Torino i corsi dell’Accademia militare. Il 1916 è l’anno del suo arruolamento volontario. Il 1917 è per l’Italia, sul fronte bellico, un anno particolarmente drammatico e doloroso: l’anno della disfatta di Caporetto a seguito della quale Betti è fatto prigioniero e condotto in Germania, prima a Rastatt, poi a Cellelager. In quest’ultima località, la vita di Betti trova un senso particolare nella Baracca 15/C, luogo di sofferenza, di dolore, e dove il tema della libertà umana violata, calpestata assume un forte timbro esistenziale, ontologico. Quella della prigionia è stata un’esperienza indubbiamente terribile, dolorosa, lacerante, avendo contribuito a mettere la persona, senza maschere e infingimenti, davanti alla propria coscienza, e dunque al tema (che tanto sviluppo avrà peraltro nella produzione teatrale) della responsabilità, ma è stata anche un’esperienza capace di risvegliare i grandi sentimenti dell’amore, dell’amicizia, della solidarietà. In quel luogo così difficile e claustrofobico (claustrofobia che torna in *Corruzione al Palazzo di Giustizia*), Betti ha costruito, giorno dopo giorno, con pazienza e coraggio la propria salvezza, entrando sempre più in sintonia con i suoi compagni, personaggi emblematici di un teatro dalle forti tinte drammatiche.

In quella Baracca 15/C Betti ebbe la fortuna di incontrare due importanti figure della nostra storia letteraria neventesca: Bonaventura Tecchi e Carlo Emilio

Gadda. Figure che di quella drammatica esperienza di prigionia ci hanno dato pagine assolutamente intense sotto il profilo sia umano sia artistico. Tecchi ha compendiato tutta quella sua esperienza in un libro di memorie dal titolo *Baracca 15 C*<sup>8</sup>, Gadda, l'«ingegner» Gadda, nel *Giornale di guerra e di prigionia*<sup>9</sup>. Del rapporto Betti-Gadda ci parlano anche le cinquantasei tra lettere e cartoline indirizzate da Gadda dal 1919 al 1930 a Betti<sup>10</sup>. Uomini in fondo disperati, «sommer-

8 L'opera di Tecchi uscì nel 1961 a Milano presso Bompiani.

9 C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia. Con il «Diario di Caporetto»*, Milano, Garzanti, 2002 (la prima edizione uscì a Firenze presso Sansoni nel 1955). Più volte, Gadda ricorda Tecchi e Betti, compagni di prigionia a Cellelager. Di Tecchi dice: «Bonaventura Tecchi, magro, nervoso, dagli occhiali, ora un po' malato; è un signore del Lazio, al confine umbro: Bonaventura da Bagnorea. Come il suo grande omonimo e concittadino, ch'io vengo nel 12.º del Paradiso con fervore immenso, è una volontà e un ingegno di prim'ordine, splendido esemplare della nostra stirpe dov'essa è migliore; e un animo oltremodo puro ed onesto. Volontario di guerra, volontario in fanteria e sul Carso, volontario sul Col di Lana, volontario dopo esser stato esentato, ha due medaglie e tre ferite e mi eguaglia nell'ardore per la guerra, mi supera certo per merito e per quello che si chiama lo "stato di servizio"». Giudizio maturo, fermo, sicurissimo, in una età in cui sono rare queste qualità così nobili; è del '96» (p. 372). E di Betti: «Gettando un'occhiata a questa gente, si vede una combriccola meno losca del solito, dove abbondano i bravi ragazzi, gli studiosi, i settentrionali. (non vuol essere questo un peccato di campanilismo). Quale differenza dall'atroce gentaglia con cui divisai altre stanze di prigionia, specie il carcere nel fondo della Kaponiere 17, alla Friedrichsfestung. Raggruppati per luogo di nascita, questi 26 individui sono: tre milanesi: (io, Gallone, Mercandalli); tre bergamaschi: (Cola, Pianetti, Taschini); un bresciano: (Nobili); due udinesi: (Bruno, Scoccimarro); quattro parmigiani: (Sciajno, Betti, i due Anguissola); tre genovesi: (Sciaccaluga, Corsànego, Silva); sei romani o latini: (Tecchi, Savini, Rossetti, Meucci, Ederli, Nugari); un marchigiano (Cermignani); un siciliano: (Turino); un valtellinese: (Nani); un lodigiano: (Tagliabue). – Gli studenti o laureati in legge sono nove, in lettere uno, in farmacia uno, in ingegneria uno. E tutti, o quasi, sono di buona famiglia ed agiata; io ed Ederli, credo, siamo i più poveri. Io sono povero davvero. – / I poeti e facitori di versi, me escluso, che ne feci ma non ne faccio, sono sette od otto» (pp. 374-375). Relativamente a Betti, Gadda lo mette tra i parmigiani, pur essendo di origine marchigiana. Ugo Betti si era trasferito a Parma nel 1901 dove il padre Tullio, medico condotto, era stato nominato direttore del locale ospedale municipale. Forse è per questo che lo annovera tra i compagni "parmigiani". Altri fugaci riferimenti a Betti si leggono qua e là: «Cellelager, 18 dicembre 1918. – Ore 22. – Baracca 15. – / Scrivo alla tavola comune, una pancaccia, con la luce accesa di frode, a dispetto dei tedeschi. Tecchi, che è ufficiale di ordinanza del generale Fochetti, comandante il campo, mi aveva promesso di condurmi oggi a Celle. Riusci infatti ad ottenere il permesso per me, per Bruno, per Betti, e per sé» (p. 395). Relativamente al "duello" «come mezzo santo di soddisfazione e riparazione», scrive sulla serietà e affidabilità di Betti: «Ho scelto per rappresentarmi due che hanno una gran serietà e un grande buon senso, che capiscono il mio stato d'animo e non sono buffoni. Betti mi conosce ed è serio; mi condurrà ad avere o una intera riparazione o una giusta vendetta» (p. 401). Un Betti, a volte, anche molto duro nei giudizi su Gadda, ma che non fa venir meno a Gadda la considerazione nei suoi confronti: «Sottoposi a Terzi, l'altra sera, e oggi a Betti, la questione psicologica del come e del perché io, che non mi credo cattivo, son destinato ad attaccar brigata con tanti e per tanto diversi motivi. Terzi fu più lusingatore nella risposta: (le mie buone qualità che non appaiono ad osservatori superficiali); Betti fu più spietato e più coraggioso: io non sono buono; reagisco male e fuor di proposito; bontà e cattiveria, secondo Betti sempre, non esistono, ma sono in realtà furberia e mancanza di furberia. In conclusione non ho tatto, non so vivere. (Vero; nel mio diario di quest'estate notavo io stesso, per la millesima volta, la mia incapacità d'espressione, almeno oralmente, che è quel che più importa.). Betti disse anche che io sono stimato dagli altri più di quel che valgo e lo disse con assoluta serietà» (pp. 403-404).

10 Cfr. C.E. Gadda, *L'Ingegnere fantasia: Lettere a Ugo Betti 1919-1930*, a cura di Giulio Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984.

si» (per dirlo con Primo Levi), vittime di una guerra drammatica e insensata, ma che pure in quella difficile condizione riuscirono a sopravvivere non solo grazie a un legame che li unì per tutta la vita, ma anche grazie a un sogno letterario (una sorta di salvezza) che nel caso di Betti andò a ispirare la sua scrittura lirica.

Durante la prigionia a Celledager, comincia infatti a prendere forma nel laboratorio bettiano la raccolta poetica *Il Re pensieroso*<sup>11</sup>, che avrà un recensore di eccezione: l'amico di prigionia Carlo Emilio Gadda. Gadda farà uscire il 20 aprile 1923 su «La Patria degli Italiani» (Buenos Aires) un articolo pervaso di una non comune sensibilità critica dal titolo “*Il Re pensieroso*” di Ugo Betti. *Il Re pensieroso* non è in assoluto l'esordio poetico di Betti: nel 1910 erano uscite a Camerino *Le nozze di Teti e Peleo* (versione da Catullo). Rispetto a quest'ultima raccolta, *Il Re pensieroso*, nel cui titolo Betti sembra rovesciare l'assunto di fondo del genere favolistico, introducendo una nota di malinconia, di pensosità, emergono già alcuni elementi di un certo interesse. In particolare, una pervasiva nota di malinconia e infelicità che se certo non può avere a quell'altezza cronologica la stessa densità espressiva che essa conoscerà più avanti, è tuttavia di una certa rilevanza per capire anche alcuni risvolti successivi della scrittura bettiana. Quel primo e timido esercizio poetico si può leggere benissimo come una sorta di premessa alla scrittura teatrale, fermo restando la diversa caratura artistico-letteraria fra i due registri espressivi. Betti dà artisticamente il meglio di sé sul fronte della scrittura teatrale. Tornando alla recensione de *Il Re pensieroso*, Gadda, dimostrando indubbio talento critico, è fra i primi a cogliere un elemento di continuità fra la scrittura poetica e teatrale di Betti. Panoramicamente vista, la raccolta *Il Re pensieroso* gli dà la sensazione di «un'intensa significazione drammatica». Assunto critico che non solo inaugura un interessante filone esegetico, ma che sostanzialmente affranca quell'iniziale esperienza poetica (ma il discorso è valido anche per altre raccolte poetiche successive)<sup>12</sup> da certe facili interpretazioni descrittive e bozzettistiche. In quel fraseggio pure a densa ispirazione naturale Gadda coglie i segni, esistenzialmente già sfrangiati e inquieti, di una più vasta tragedia cosmica, universale, quasi un'anticipazione (e sia detto con tutte le cautele del caso) di quel sentimento religioso che caratterizzerà la scrittura bettiana nell'ultima fase. Parliamo ovvia-

11 *Il Re pensieroso* uscirà nel 1922 a Milano presso Treves.

12 Dopo *Il Re pensieroso* (Milano, Treves, 1922), Betti pubblicò le seguenti raccolte poetiche: *Canzonette – La morte* (Milano, Mondadori, 1932); *Uomo e donna* (Milano, Mondadori, 1937); *Poesie* (ripubblicazione delle precedenti raccolte e pubblicazione di liriche inedite, composte fra il 1938 e il 1953) (Bologna, Cappelli, 1957). Relativamente alla figura di Betti come poeta, Dino Garrone, forse con un po' di esagerazione, lo indicava, in una lettera del 27 agosto 1930 a Berto Ricci, come uno dei pochi veri poeti italiani degni di essere pubblicati sulla rivista «L'Universale»: «E te lo dico subito: di poesie io all'*Universale* non ammetto che quelle di Berto Ricci, Luigi Bartolini (che non collaborerà; è un nostro nemico ormai, ma lo dico avendo occhio unicamente all'arte), Ugo Betti, gli unici tre poeti davvero, che vedo in Italia». Giudizio sostanzialmente ribadito in un'altra lettera, in data 30 aprile 1931, a Mario Puccini: «Io sono per la critica serrata e, dirò pure, pesante, ma si capisce Ricci è un poeta – le sue poesie sono con qualche cosa di Betti e di Bartolini, le *uniche cose vive* della poesia italiana contemporanea» (D. Garrone, *Carteggi con gli amici (1922-1931)*, a cura di Tiziana Mattioli e Anna T. Ossani, 2 voll., Urbino, QuattroVenti, 1994, vol. II, pp. 934 e 1106).

mente di premesse ancora generiche, di intuizioni appena accennate, di segnali discontinui, intermittenti, ma nella cui intelaiatura poetica sembra emergere il bisogno di Betti a non fermarsi alla semplice apparenza delle cose, e tantomeno a una interpretazione idillica della natura.

Natura che ha già un fraseggio fortemente drammatico, in linea con quello che è il grande tema dell'universo bettiano, vale a dire quel timbro inconfondibilmente tragico inerente la stessa condizione umana e che fa sì che nello scrittore camerte anche la natura subisca un forte processo di teatralizzazione. In Betti c'è un teatro che sta prima fuori, e cioè nella natura (quello disegnato dalla produzione poetica), e poi un teatro che guarda sempre più all'interno dell'uomo (quello disegnato dalla produzione teatrale). Perché per Betti tutto in fondo è teatro, tutto è sottoposto a un processo di teatralizzazione, compresa ovviamente la poesia. A questo proposito, Gaetana Marrone, prendendo spunto da un importante articolo di Betti uscito nel 1941 su «Il dramma» (vol. 17), dal titolo *Una stupenda e pericolosa parola per il teatro: Poesia*, scrive che la poesia «come “una grande ardente incantevole regina” [...] dà udienza in teatro»<sup>13</sup>. E dove quel dare udienza della poesia in teatro ci ricorda un po' Pirandello: lo scrittore agrigentino diceva di concedere appunto udienza, tutti i giorni e in un orario di ufficio, ai propri personaggi. Teatro e poesia in Betti risultano molto legati, intrecciati. Intreccio che non è certo sfuggito alla critica più avveduta, là dove quell'approccio bettiano, inizialmente di tipo poetico, con la natura è servito a capire l'importante sottofondo antropologico che anima la sua scrittura teatrale. E non a caso *Il Re penseroso* è la raccolta che è stata spesso richiamata dalla critica (fra i primi il Cologni) per indicare uno snodo particolarmente importante dell'intera poetica bettiana. Relativamente alla persistenza di certa memoria antropologica nel teatro di Betti, anche nel suo risvolto più giudiziale e claustrofobico, ha osservato Gaetana Marrone: «Dopo lo sforzo severo, ma limitato, di *Il re penseroso*, Betti si inventa una sintassi che sembra animata da una costante ricerca escatologica dell'uomo negli spazi tragici di una memoria antropologica: negli scandenti della poesia, ecco proiettarsi l'esaltazione assoluta dell'uomo morale»<sup>14</sup>.

Ne *Il Re penseroso* si trovano, come ha ben sottolineato Emilio Barbetti<sup>15</sup>, «spunti ideologici e motivi poetici», intreccio che si riverbera, oltre che nella raccolta di novelle *Caino* pubblicata sul finire degli anni Venti (Corbaccio, Milano, 1928), anche nell'opera successiva di Betti. Osserva lo studioso: «In una svagata o, talvolta, smagata atmosfera di favola vengono tessute esili trame di racconti, osservate e descritte le piccole cose, rappresentate immagini d'amore e di sogno, tentate, in chiave melanconica, ingenue personificazioni mitologiche. Qua e là, la pur vaga visione di un mondo sognante è bruscamente interrotta da immagini

13 G. Marrone, *La ragione cosmica, ovvero le ipotesi della trascendenza*, in U. Betti, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (Dramma in tre atti), a cura di Gaetana Marrone, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2006, p. 8.

14 Ivi, pp. 8-9.

15 E. Barbetti, *Il teatro di Ugo Betti*, Firenze, La Nuova Italia, 1943, p. 3.

tristi, brutali persino; è insidiata da non bene identificabili tremori spirituali; da angosce addirittura, da inconfessabili istinti, da dubbi e inquietudini e preoccupazioni etiche e, perché no, metafisiche. Il reale, nella sua dura concretezza, sembra gravare incessantemente sull'anima del poeta, invaghita, per ora, di fantastici sogni. E sembra ricordargli che si tratta, soltanto, di una sosta provvisoria»<sup>16</sup>.

In questa affermazione ci sono già i segni inequivocabili della poetica bettiana, a partire da quel suo porsi nei confronti del reale con occhi disincantati, un reale letto appunto nella dura concretezza e capace di sprigionare immagini forti e persino conturbanti, smarcando Betti da una cifra superficialmente idillica e arcadica. Tutto sta in quel rapporto ineludibile con la natura che certa critica (Momigliano, Calendoli, De Michelis) ha voluto ricondurre, e anche con qualche buona ragione, a un certo influsso crepuscolare, pur mancando a Betti quello scatto autoironico che caratterizza, per esempio, la scrittura di Guido Gozzano. Ma altri nomi di quell'area estetica si potrebbero benissimo richiamare: Palazzeschi, Govoni, Corazzini, Maeterlinck. Influsso crepuscolare che in Betti si risolve in una melodia antica e in una lirica di tono popolare, quasi da canzonetta, che, come ha osservato Aldo Capasso, «assumendo una certa consistenza narrativa sfocia nella fiaba»<sup>17</sup>. Fiaba sempre molto vicina all'apologo, e cioè a quel tratto di verità morale che soprattutto la scrittura teatrale saprà indagare con straordinario talento, e che si rivela, già in quei primi movimenti, un assunto fondamentale della poetica bettiana. Come se quella prima produzione in versi costituisse già un ponte naturale con la scrittura teatrale che proprio a metà degli anni Venti comincia a prendere forma.

La seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta sono anni particolarmente intensi sul fronte della scrittura teatrale, affollandosi, nel laboratorio bettiano, le stesure di testi come *La Padrona*, *La donna sullo scudo*, *La casa sull'acqua*, *L'Isola meravigliosa*, *Un albergo sul porto*, *Il Diluvio*, ed essendo, il 1932, un anno già di svolta, di grazia per Betti, l'anno di *Frana allo Scalo Nord*, testo che segna, sia per risultato artistico sia per impaginazione tematica, una vera e propria svolta nel suo teatro, e dove quelle scoperte esistenziali (affiorate qua e là in forma ancora di abbozzo nella produzione poetica) fanno vedere meglio la loro vocazione a tradursi in simbolo, tendendo, la parola, a sconfinare dal suo livello referenziale. Tendenza alla simbolizzazione utilizzata da Betti come strumento di conoscenza, di scoperta del mondo, della realtà, naturalmente con tutti quei riverberi emotivi (e non sono pochi) che questo particolare approccio determina. E forse il migliore antidoto di Betti al cerebralismo, quello che caratterizza, per esempio, un certo teatro pirandelliano, nasce da questo forte processo di simbolizzazione del reale, del mondo. Antidoto che segna una importante differenza di atmosfera e anche stilistica del teatro bettiano da quello pirandelliano, là dove lo scrittore

16 F. Cologni, *Ugo Betti*, Bologna, Cappelli, 1960, p. 12.

17 A. Capasso, *Il mondo poetico di Ugo Betti*, in «Il Bacchino», a. II, n° 20, 15 dicembre 1948, p. 11.

camerte manterrà sempre aperto e funzionale, anche nei momenti più riflessivi e raziocinanti della sua scrittura teatrale, un qual certo discorso con la natura. Ecco perché giustamente la critica ha insistito nel dire che Betti rimane sempre, al di là delle stagioni del suo teatro, un «contenutista», e i segni di questa vocazione al contenutismo si leggono nella sua giovanile attività poetica. Ha scritto a questo riguardo Giovanni Calendoli: «Dal formalismo, dall'ermetismo si è tenuto sempre lontano. La sua fondamentale ed umana esigenza, pur fra le inevitabili incertezze degli inizi, è stata quella di prendere possesso, senza infingimenti, della dolorosa realtà quotidiana alla quale l'uomo è legato e di esprimerla poeticamente nella forma più immediata e scoperta»<sup>18</sup>. Dunque, dolorosa realtà quotidiana e impegnativa verità morale, che, oltre a costituire un valido antidoto a certe vuote fughe idilliche e arcadiche, predispongono la scrittura bettiana al simbolo, o meglio a quella condizione di ricerca, di tensione conoscitiva che è una cifra dominante della sua produzione teatrale.

Franco Cologni, che ha scavato con finezza nel rapporto fra la giovanile attività lirica e la successiva attività drammatica, individuando proprio su questa traiettoria un significativo passaggio di «genere», ha scritto: «Tutto questo serve a suggerire un ulteriore, significativo e suggestivo rapporto tra la giovanile attività lirica e l'attività drammatica dell'uomo maturo: la poesia, all'imminente sopravvenire della angosciosa problematica della vita, si dissolverà come "genere" per incarnarsi, sincera e tutta, nel dramma. Il testo drammatico bettiano verrà compendosi lungo una parabola che sarà scaturita dalla lirica. / Il sogno così si dissolve e le liete immagini di ieri appaiono ora sofferenti e gravi: la poesia si fa prosa, la lirica dramma. Muore il poeta e nasce il drammaturgo. Perciò, l'opera "letteraria" dell'Autore sarà da considerarsi "minore" nei confronti della sua drammatica; di cui è, spesso, una anticipazione e una introduzione»<sup>19</sup>. Giudizio che coglie, al di là di certe fisiologiche differenze che il passaggio di «genere» determina, pienamente nel segno, sia pure in una costante e quasi necessaria specificazione di percorso. Relativamente al termine «favola», che indubbiamente aiuta Betti nel processo di simbolizzazione del reale, usato sia ne *Il Re pensieroso* sia ne *La padrona* (il testo del suo esordio teatrale), Cologni sottolinea una sensibile differenza culturale. Se ne *Il Re pensieroso* la tastiera stilistica risulta più varia e mossa (le favolette hanno infatti un andamento ora allegro, ora triste), ne *La Padrona* è la «cruda materialità» a imporsi, suggerendo conseguentemente due prospettive culturali diverse. Ma quello che più conta è la partenza favolistica di Betti, determinante nel suo viaggio di avvicinamento al mito, quel mito che in Betti rimane sempre una sostanza viva e pulsante.

18 G. Calendoli, *Giustizia contro pietà nell'opera di Ugo Betti*, in «Teatro-Scenario», a. XVII, n° 10, 16/31 maggio 1953.

19 F. Cologni, *Ugo Betti*, cit., p. 15.

Cifra favolistica, quella messa in campo ne *Il Re pensieroso*, che serve a capire meglio certe affinità di Betti con Pirandello, fermo restando che il rapporto rimane complesso, problematico, pur essendo affascinato lo scrittore camerte dall'intreccio pirandelliano di «verità» e «finzione». Visto panoramicamente, il rapporto Betti e Pirandello più che sul piano «metateatrale», di cui pure qualche suggestione è stata qua e là carpita, e che è tra l'altro il piano che apre in direzione più sperimentale e avanguardistica, si determina maggiormente sul piano lirico e mitico. Betti e Pirandello sono, in fondo, portatori di due visioni drammaturgiche contrarie. Ha scritto giustamente Ruggero Jacobbi a questo proposito: «Più complesso è il rapporto con Pirandello, che è in un certo senso il contrario dell'ipotesi drammaturgica e della formazione letteraria di Betti, ma certo nell'opera di quest'ultimo vi è un omaggio alla vena espressionistica e allucinatória sviluppatasi intorno ai *Sei personaggi*, una dedica implicita a chi osò un "teatro nel teatro" da parte di chi si ostinò a far sempre e direttamente "teatro", in prima battuta, sia pure senza rinunciare a soccorsi di tipo simbolico. La tensione preparatoria delle scene, il mettersi in moto di un'implacabile inchiesta, è ciò che più profondamente Betti ha imparato da Pirandello; fenomeno che si constata nei suoi "primi atti" giustamente famosi. E anche certa formulazione della parabola lirica e mitica, al modo del *Lazzaro* e della *Nuova colonia* e delle altre opere ultime dell'agrigentino. Ma l'autore di *Frana allo scalo nord* è sempre pronto a mettersi dalla parte dei suoi personaggi, fino al punto di scrivere per loro»<sup>20</sup>. Per chiudere il cerchio, aggiungerei ai giusti richiami di Jacobbi anche i *Giganti della montagna*, dove ci sembra che quella comune parabola lirica e mitica possa meglio definirsi. Il Pirandello cui Betti guarda con più interesse è quello dei «miti», versante che peraltro chiude in Pirandello un significativo cerchio pensando alla partenza siciliana e a quel denso portato mitico e corale che ne è derivato (su tutti *Liola*). Versante mitico che Pirandello ha esplorato nella declinazione sociale, religiosa, artistica, e i cui riverberi si leggono qua e là nella scrittura bettiana. Si apre, a questo punto, un discorso relativo ai non facili rapporti di Betti con la cultura letteraria, e più specificamente teatrale, dell'epoca. La cosa che immediatamente colpisce è la non appartenenza di Betti (nonostante alcuni punti di tangenza) a quelli che sono i percorsi storiograficamente più canonici del teatro italiano del tempo, perché se è vero che in Betti si respira qua e là qualcosa di quel clima, è altresì vero che in lui c'è sempre una continua azione di smarcamento che ne fa una figura anomala, singolare, un vero e proprio caso. Se per Pirandello valgono le considerazioni già fatte, là dove Betti sembra effettivamente stare dentro e fuori la lezione pirandelliana, lo stesso discorso vale senz'altro per altri nomi e percorsi: per D'Annunzio di cui Betti respira qualche atmosfera del «teatro di poesia», per la linea del «grottesco» (*La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli è un

20 R. Jacobbi, *La «pagina teatrale» di Ugo Betti*, in *Ugo Betti* (Istituto di Studi Pirandelliani – Quaderni 4), Roma, Bulzoni, 1981, pp. 56-57.

testo che Betti conosce bene), che scava nel rapporto tra «verità» e «finzione», del teatro intimista o del silenzio, là dove con il termine intimista si intende, secondo Giorgio Pullini, «alludere a tutta una serie di fenomeni teatrali riconducibili ad un clima italiano ed europeo non circoscrivibile in una etichetta schematica di scuola né dentro confini cronologici precisi, ma diffuso nei primi decenni del Novecento, con particolare – ma non esclusivo – riguardo all’Italia e alla Francia», distinguendo opportunamente fra «teatro intimista» e «teatro del silenzio», «due volti non opposti, ma neppure coincidenti del teatro europeo di quegli anni. “Intimista” è una indicazione più ampia e generica di un fenomeno che, all’interno, si può suddividere almeno in due grandi categorie: da un lato quella più elastica di “crepuscolare”, dall’altro quella più specifica di “teatro del silenzio”»<sup>21</sup>. Spunti, suggestioni, che hanno indubbiamente aiutato Betti a definire quel teatro d’atmosfera che è la cifra stilistica e culturale predominante della sua scrittura.

Forse l’autore italiano con cui Betti è stato più in sintonia è Rosso di San Secondo, non a caso l’autore che per la sua anomalia culturale ha rappresentato un vero e proprio «caso». *Marionette, che passione!* (1918) aprì la strada tra l’altro a Rosso di San Secondo al successo internazionale. Quel Rosso di San Secondo la cui principale novità sta soprattutto in una diversa costruzione dei personaggi, là dove, per riprendere una interessante distinzione di Giovanni Calendoli<sup>22</sup>, quelli di San Secondo sono personaggi «eccentrici», personaggi cioè che passano «vertiginosamente da un’esperienza all’altra e tutte le iniziano» mentre quelli pirandelliani sono personaggi «accaniti, insistiti, puntigliosi», rivelando, in questa loro natura, un che di patologico e malato. Non ingannino certe affinità di atmosfera, perché il rapporto di Betti con Rosso di San Secondo è fatto essenzialmente, come ha notato Ruggero Jacobbi, di «differenze», di elementi di discontinuità: «Nella sua generazione italiana (e fuori non gli vedo altri vicini che un Salacrou o un O’Neill) egli [Betti] è il più compiuto esempio di drammaturgo. Non esegue operazioni drammaturgiche convenzionalmente ortodosse, ma non può essere, non riesce ad essere altro che drammaturgo. Qui il ricordo così agitato e combattuto di Rosso di san Secondo può offrire una serie abbastanza ricca d’illuminanti differenze. Il suo dramma più celebre – lasciando spazio anche a questa determinazione esteriore, – *La bella addormentata*, è una galleria di ritratti; coloriti quanto volete, arricchiti di tutta la fabulazione di Rosso, con la tentazione del tragico che era dell’autore, ma ritratti»<sup>23</sup>. A *La bella addormentata*, che segna un ritorno alle radici siciliane (il mondo delle zolfatane, la saga dell’amore e della maternità), si devono aggiungere altri testi (*Marionette che passione! Il delirio dell’oste Bassà*, *Lo spirito della morte*) con i quali Rosso di San Secondo scardina sempre di più la struttura del dramma borghese. Pirandello e Rosso di San Secondo sono gli autori teatrali italiani con i quali Betti dialoga, nonostante le tante differenze, più

21 G. Pullini, *Il teatro intimista*, in M. Verdone (a cura di), *Letteratura Italiana del ‘900*, Roma, Lucarini, 1981, p. 389.

22 G. Calendoli, *Il teatro di Rosso San Secondo*, Roma, Vito Bianco, 1957.

23 R. Jacobbi, *La «pagina teatrale» di Ugo Betti*, cit., p. 57.

intensamente sentendo Betti lontana dalla sua visione teatrale l'esperienza avanguardistica futurista.

Non a caso molta critica ha visto nella triade Pirandello, Rosso di San Secondo, Betti le voci più autorevoli della drammaturgia italiana del XX secolo in proiezione anche europea, pensando a nomi come Cechov, Ibsen, Strindberg, Maetelinck. Una costellazione di nomi, di sensibilità, di suggestioni assolutamente determinante per la messa a fuoco dello stesso concetto di dramma moderno, riconducibile, secondo Nicola Chiaromonte, a due principali caratteristiche: «La prima è che, attraverso la volontà d'interrogarsi e d'interrogare gli spettatori sul senso dell'azione che egli mette in scena, il drammaturgo diventa effettivamente personaggio del dramma e coinvolto lui stesso nell'azione, responsabile della questione che solleva e obbligato a rendere conto della sua verità, del suo svolgimento, e dell'esito finale, ossia della risposta che egli dà alla domanda che ha sollevato. La seconda caratteristica del teatro moderno, parallela alla prima, è che lo spettatore, anche lui, è coinvolto nell'azione, anche lui è sulla scena, costretto a porsi le domande che si pongono i personaggi, a giudicare la logica (ossia la necessità) dei loro atti, a discutere infine le loro conclusioni»<sup>24</sup>.

Relativamente a Betti, ci appare decisamente più funzionale e operativa la prima caratteristica, quella cioè che riguarda più direttamente il rapporto del drammaturgo con il personaggio e il suo coinvolgimento nell'azione, risultando a Betti sostanzialmente più estraneo, tranne qualche eccezione (*Acque turbate*), il discorso sul coinvolgimento dello spettatore; discorso che intercetta istanze più avanguardistiche, anche perché Betti non ha mai sentito, per la verità, quella dello spettatore come una questione urgente e prioritaria, e questo può forse spiegare la sua distanza sia da certa visione metateatrale di Pirandello, sia da certa estetica futurista; esperienze, entrambe, incentrate sulla valorizzazione del ruolo dello spettatore, là dove la visione teatrale di Betti è tendenzialmente determinata da un simbolismo che si traduce in «emblematismo». Franco Cologni è stato tra i primi a individuare, con estrema finezza metodologica, questa traiettoria di fondo del teatro bettiano: «Prima di procedere alla rassegna dei drammi, riteniamo indispensabili due appunti: il primo: la drammaturgia bettiana prende l'avvio da due matrici espressive ben distinte, una naturalista (o realista) e una simbolista; di esse l'Autore tenta poi la fusione in quella cifra stilistica e d'arte che costituisce forse la sua peculiare e sincera scoperta, l'*emblematismo*. Il secondo: sono da riconoscersi due misure, due modelli, e poetici e tecnici, dell'opera bettiana; da una parte un teatro che potremmo chiamare "del personaggio", di origine, romantica; dall'altra parte, un teatro che definiremmo "corale", e che è la più ragionevole riscoperta della scena contemporanea. Betti tenterà una fusione anche di questi due aspetti dell'arte drammatica in una sintesi scenica che troverà l'esito secondo noi maggiormente compiuto in *Acque turbate*»<sup>25</sup>.

24 N. Chiaromonte, *La situazione drammatica*, Milano, Bompiani, 1960, p. 225.

25 F. Cologni, *Ugo Betti*, cit., pp. 17-18. Relativamente alla traiettoria di sviluppo del teatro di

Diretrici davvero importanti, anche nel loro fisiologico intreccio, per tentare di capire l'evoluzione stilistico-letteraria del teatro bettiano. In Betti è estremamente difficile distinguere drasticamente fra dramma naturalista e dramma simbolista, così come pure fra teatro del personaggio e teatro corale, là dove un elemento finisce per interagire necessariamente con l'altro. Franco Musarra ha individuato tre precisi momenti della drammatica bettiana: «[...] l'opera bettiana si caratterizza soprattutto per l'armoniosa evoluzione da un incipit fortemente realistico, con la predominanza dell'oggetto sul soggetto, ad una fase intermedia di penetrazione nella psiche dei personaggi, quindi con la predominanza del soggettivo/individuale, alla fase finale in cui sia l'oggetto che il soggetto vengono inseriti all'interno di grandi problematiche "religiose" ed esistenziali come la morte, la sopravvivenza, l'entità dello spirituale. Con "oggetto" intendo tutto ciò che procede dal mondo dei fenomeni, dal mondo empirico, quindi sia gli spazi in cui l'uomo (il personaggio) vive, sia le modalità comportamentali che il contesto sociale impone, sia l'uomo stesso in quanto parte del mondo; quindi l'uomo e lo spazio accanto all'uomo nello spazio. L'evoluzione ha luogo all'interno delle varie opere, ma giunge spesso a "rispecchiarsi" anche in singoli enunciati; è presente quindi sia a livello macrostrutturale che microstrutturale. / Facevo presente che l'ubicazione della maggior parte delle opere bettiane si colloca nei luoghi familiari all'autore. I personaggi sono rappresentazioni dell'uomo del ventesimo secolo, più precisamente del periodo a cavallo dell'ultima guerra mondiale, con una galleria di giudici, avvocati, impiegati, politici, carabinieri, proprietari terrieri, casalinghe, operai, contadini etc., personaggi che rispecchiano il quadro sociale italiano tra gli anni trenta e cinquanta e si servono del codice linguistico della media borghesia, quindi dell'ambiente in cui Betti visse»<sup>26</sup>. Ed effettivamente la scrittura teatrale di

Betti dal «personaggio» al «coro», Franco Musarra ha parlato giustamente di «due schemi di costruzione»: «Prima di analizzare le trasformazioni dell'eroe centrale, dell'io intorno al quale ruota il dramma, bisogna far presente che Betti conosce due schemi di costruzione: nel primo, il più usato, l'azione è fortemente accentrata su di un solo personaggio [per esempio: *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, *Il Cacciatore d'anitre*, *Noite in casa del ricco*, *Vento notturno*, *Il giocatore*, *La fuggitiva*]; nel secondo si ha la frantumazione dell'io centrale in vari ii che si alternano come enti primari sino a dar vita ad un tipo di rappresentazione che si può chiamare "corale". Di quest'ultimo tipo sono drammi come *Frana allo Scalo Nord e Ispezione*; nel primo si ha un'identificazione tra il giudice Parsc e l'accusato Gaucker, nel secondo il nucleo centrale non è un personaggio bensì una famiglia, schematizzata nelle varianti più comuni: vecchia madre, due figlie delle quali una sposata e l'altra fidanzata. La "confessione" ha luogo in tutti i membri interni della famiglia partendo da una ragnatela di contrasti nella quale tutti sono impigliati nelle più disparate differenziazioni di questo nucleo della società. Lo specchio riflettente dell'io centrale si frantuma in questi drammi, ma mantiene una sua unità nel procedere attraverso le tre fasi (sociali, psicologia ed escatologica) con una continuità di strutture notevole» (Cfr. F. Musarra, *Corrispondenze tematico-stilistiche e strutturali nel teatro bettiano*, in *Ugo Betti* (Istituto di Studi Pirandelliani – Quaderni 4), Roma, Bulzoni, 1981, p. 65). Qualche anno prima, e più precisamente in una monografia del 1974, Musarra aveva indagato la struttura tipica delle opere bettiane, individuando, sostanzialmente, tre fasi: impegnata, psicologica, escatologica (Cfr. F. Musarra, *Impegno e astrazione nell'opera di Ugo Betti*, L'Aquila, Japadre, 1974).

26 F. Musarra, *Il teatro 'leggero' di Ugo Betti*, in Anna T. Ossani e T. Mattioli (a cura di), *Anna Bonacci e la drammaturgia degli anni '30 - '50*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, pp. 215-216.

Betti conosce nell'oscillante pendolarismo fra «oggettivo» e «soggettivo», che la sua professione di magistrato gli fece toccare quotidianamente con mano, tre importanti scansioni stilistiche e culturali.

### *L'esordio teatrale: La Padrona*

La produzione teatrale di Betti, che si snoda dal 1926 al 1953 (arco di tempo in cui compose ventiquattro fra drammi e commedie), ha inizio con *La Padrona* (1926) (anno in cui l'opera risultò anche vincitrice al concorso indetto dalla rivista teatrale «Le scimmie e lo specchio»)²⁷. I giudizi della critica non furono unanimi. Se critici come Silvio D'Amico, Ferdinando Martini, Alberto Cecchi, ne sottolinearono persino certe doti poetiche (D'Amico ebbe a definirla, senza mezzi termini, l'«opera di un poeta»), Marco Praga, in una pungente nota critica stesa a seguito di una replica milanese del lavoro (la prima messinscena avvenne il 14 agosto 1926 al «Teatro Politeama» di Livorno), ebbe a definirla un «drammetto realistico»; definizione non solo chiaramente riduttiva, ma che inscriveva quell'esordio bettiano nel grande capitolo della tradizione teatrale ottocentesca: «Io [...] non ci avevo visto che un dramma realistico, dall'argomento vecchio come il cucco, scritto in una lingua enfatica, quella del *monsieur qui s'écoute*, ma che non rivela un pensiero che salga più alto, o scenda più giù, più dentro, o vada oltre la misera vicenda che vediamo svolgersi sulla scena»²⁸.

Ed effettivamente *La Padrona* è un lavoro che ha non poche affinità con certo *coté* naturalista, realista, affinità che ne inibiscono però la cifra simbolista, quella che vedremo caratterizzare, di lì a poco, la scrittura teatrale di Betti. Un naturalismo già sfrangiato, mosso, soprattutto problematico, e persino con qualche significativo affondo esistenziale, se solo si guarda alla particolare ambientazione de *La Padrona*, appunto «una casa povera» («La scena, per tutto il dramma, rappresenta una casa povera»), dove si svolge il tormentato rapporto fra Pietro (figura che tende a defilarsi), nel duplice ruolo di padre e marito, Anna, sua figlia, Marina, la sua seconda moglie. Un dramma che si caratterizza, come ha ben osservato D'Amico, per la sua «fosca terzietà», essendo tutto giocato fra «l'anelito alla piena vita fisica, d'una giovanetta condannata dal mal sottile, a contrasto col trionfo del sangue in fermento d'una matrigna giovine e sensuale».

Ed è in questo rapporto che *La Padrona* raggiunge il suo apice espressivo. Del resto, che sia un testo che tende a debordare dal registro naturalistico, con alcune interessanti slabbrature di tipo esistenziale (nel naturalismo de *La Padrona* si disegna il grande tema della libertà interiore dell'uomo), ce lo dice lo stesso Betti nella *Prefazione* all'edizione del 1929, là dove dichiara che ciò che più gli sta a cuore

27 L'opera fu pubblicata, per la prima volta, nel 1929 a Torino presso Ribet.

28 Cfr. M. Praga, in «L'Illustrazione italiana», 2 dicembre 1928.

è l'«altro», o meglio «tutto l'altro». Ed è questo «altro» ad aprire verso i territori, sfrangiati e inquieti, della coscienza: la fatica, l'amore, la gioia, il dolore, l'istinto, il bisogno, il lavoro, la condanna, l'«implacabile ombra del tempo», e soprattutto la morte sono i temi maggiormente richiamati da Betti nella *Prefazione*. Temi che danno a *La Padrona*, proprio per la vicinanza al mistero insondabile della morte (tema derivato anche da Maeterlinck e da certo teatro romantico), una particolare vibrazione emotiva. Tema della morte che D'Amico, nella *Prefazione al Teatro completo* di Betti, collegava a certa produzione lirica, richiamando soprattutto un passaggio de *Il Re penseroso*, e più precisamente quello dove si parla della figura di un bambino che incontra, nelle sue toccanti quanto inascoltate richieste di aiuto, proprio la morte: «Apritevi, apritevi. Ho paura! / Sono un bambino... / È tutto buio quaggiù... / Accendete un lumicino! / Vedrò chiaro da qualche fessura, / non piangerò più. // Non c'è nessuno di là da queste porte? / Non mi sentite piangere? / Perché mi lasciate solo quaggiù? / Nessuno mi vuole più bene. / Nessuno si ricorda più! // Perché mi fate piangere? / Non facevo male a nessuno... / Sono un bambino... / Stavo buono, giocavo al sole... / Ma perché non parlate? Vorrei sentire... / C'è tanto silenzio... / Ho paura di morire. // Chiama, chiama la voce sepolta; / ma nessuno ascolta»<sup>29</sup>.

Ne *La Padrona* il personaggio che è più vicino alla morte è Anna, proprio perché, come dice Marina, «innamorata dei morti»:

ANNA (*contenta e timorosa*) Laggiù c'era una finestra... ci stavo di nascosto. Si sentivano i fischi della ferrovia che fanno venir voglia di partire, di essere felici... Cominciavano gli organetti delle osterie, veniva da piangere. E poi chiudevano la finestra. Ah! La notte! Vorrei che fosse corta corta! Di notte tutto pare incomprensibile, vero? Sapete i ferri del letto? Così ghiacci... Mi pareva di essere... morta! (*Ride nervosa; poi, rapidamente*) Una volta m'accostai, tirai su il panno... lo vidi, un morto! (*Con un brivido*) Diventano subito... non so... pieni di rancore...  
MARINA Ma tu... sei innamorata dei morti? (atto I, scena prima, p. 16).

Nell'impaginazione della scena traspare una certa sensibilità romantica, a partire da quella contiguità con la morte. Se Anna personifica la morte, Marina personifica la vita. Ed è nel rapporto fra queste due figure femminili che *La Padrona* raggiunge, in quella «casa della polvere e del freddo», la sua maggiore intensità espressiva. La gelosia di Anna nei confronti della matrigna Marina (che a sua volta bollerà Anna come la «tisica» e la «dannata»), la sua improvvisa rivelazione al padre che il bambino, che attende da Marina, non è suo, e poi la morte del bambino, evento che allontana inesorabilmente Marina da quella casa («Il bambino è morto, per lei s'è aperta la gabbia»: dice Pietro), sono tutti eventi che increspano emotivamente la scrittura. Ma è soprattutto nella conclusione, sancita dall'improvvisa morte di Anna, che *La Padrona* rivela il suo statuto di dramma, là dove la morte chiama all'appello i protagonisti per un senso finale e riassuntivo della verità:

29 S. D'Amico, *Prefazione*, in U. Betti, *Teatro completo*, cit., p. XII.

MARINA (*ridendo convulsamente*) Vedi? Non hai nemmeno cuore di guardarmi. Va, va, noi siamo amici vecchi... (*Lo scrolla ridendo, e a poco a poco il suo riso s'attacca all'uomo*) Un po' di soldi, li vuoi? Li vuoi, eh? Non c'è modo di cavarsi la sete, ecco Pietruccio scuro. Li vuoi? Li vuoi? (*Sempre ridendo, gli mette nelle mani qualche moneta; ed ecco il volto dell'uomo si trasforma*)

PIETRO (*lascia cadere le monete, il suo viso si muta in un piangere buffo*)

MARINA (*allarmata*) Che c'è? Che hai?

ANNA (*che s'è drizzata*) Uccidila!

MARINA (*balza sull'uomo tentando di dominarlo*) Che ti piglia, ora?

ANNA Uccidila!

MARINA (*lascia l'uomo, s'avventa alla ragazza, la piega*) Ah, tu non perdoni! Ti chiuderò la bocca.

PIETRO (*drizzandosi*) Perché... perché fai piangere la figlia mia?

MARINA (*udendo la sua voce e vedendogli il volto, si fa bianca*)

PIETRO (*con voce terribile*) Dio, guarda, guarda, che cosa hanno fatto di un uomo... (*Muove verso Marina*)

ANNA (*trasfigurata li guarda; ed ecco vacilla, s'appoggia al tavolo, cerca di vincersi*)

Marina Aiuto! Aiuto! (*Si slancia alla porta; raggiunta dall'uomo, si svincola, corre qua e là*) Anna! Anna! Aiutami per carità! M'ammazza. Aiuto! Dio! M'ammazza!

D'un tratto s'ode un urlo di morte; prima Pietro, poi Marina, si voltano, si fermano

ANNA (*si piega giù, aggrappandosi al tavolo, vinta; con uno sforzo sovrumano, si drizza ancora, alza un braccio verso Marina, vuole parlare, vacilla; cade giù lentamente, sostenuta dal padre; sorride*) È finito. (*Accennando col capo*) La porta... apre la porta... Io volevo... Io volevo...

Qualcuno batte alla porta.

LO ZOPPO (*da fuori*) Che è successo? Anna! Anna! Anna!

Ma Anna è morta (atto III, scena sesta, pp. 46-47).

*La Padrona*, pur avendo un inizio naturalistico (il dramma è infatti concepito secondo la tecnica naturalistica del teatro di fine Ottocento), vira poi verso un'interiorità già incredibilmente corruscata, inquieta (senza diventare come ebbe a segnalare anche Dino Garrone, banalmente un «dramma di natura intimista»<sup>30</sup>),

30 In una lettera, in data 4 aprile 1930 da Pesaro, indirizzata a Betti, Dino Garrone così scrive relativamente a *La Padrona*: «Ho ricevuto *La Padrona* con l'amichevole dedica, e la ringrazio di cuore. L'ò riletta subito. È un lavoro potente: tutto un aprirsi e chiudersi rapido di quelle porte di ferro oltre le quali vegliano ammassati gli istinti più sconosciuti e impreveduti, ma anche più veri di quelli usuali che si deformano e si appiattiscono nel gioco ambiguo della giornata civile, e finiscono col diventare consuetudine, norma, rinuncia, strada lastricata. Quella che i più, forse tutti, debbono seguire, pur sentendo (presentando) che non è la vera, che anzi spesso è contraria alla vera: l'altra profonda strada contorta, lasciata là sotto, come una viottola nascosta dalle erbe alte. Intuizioni che la sua *Premessa* delucida magnificamente, e cui *La Padrona* dà la potenza della rappresentazione raggiunta. / Chi à creduto

inaugurando una traiettoria (quella che contrassegnerà l'ultima fase di Betti) relativa al grande tema della libertà interiore dell'uomo, prefigurando, sia pure in forma ancora abbozzata, una salvezza religiosa. Gildo Moro si è soffermato su questo particolare aspetto, facendo vedere, in sostanza, la smagliatura religiosa di quel dato naturalistico di partenza: «Nel naturalismo de *La Padrona* si profilavano già le prime questioni sulla libertà interiore dell'uomo. La miseria e, quindi, l'ambiente con tutte le sue seduzioni al vizio, l'ereditarietà come fatto di sangue, che investe la responsabilità delle proprie azioni, sono tutti fattori che intaccano la libera scelta della protagonista verso un amore pulito e onesto. Ma già allora, su tutte le più tentacolari forze del male, Maria trionfa. / L'uomo nasce buono? quando la sua azione diventa cattiva? è cosciente del male che egli porta dentro di sé? perché tende al bene, ma fa il male? dov'è questo meraviglioso libero arbitrio di cui tanto si parla? / Il dolore e la colpa sono retaggio dell'uomo, in esso si agitano male e bene, senza che spesso lui stesso riesca a capire il perché; ma allora come fa Dio a giudicare bene e male, se sono così confusi nel cuore umano? / Che cosa è la libertà? / Per Betti essa è la possibilità di scelta tra bene e male, tra virtù e vizio, tra inferno e paradiso; non è la libertà positiva del filosofo che sceglie tra due beni. Ma il suo concetto di libertà, che è poi nell'accezione più diffusa e più accessibile al grande pubblico, è un tormentoso tema che assilla quasi tutti i suoi personaggi. / Nei primi drammi il tema della libertà non era scoperto apertamente come negli ultimi, dove i personaggi vanno alla ricerca dell'origine del male che è in loro; ma in tutti c'è il tormento di non aver saputo usare bene della loro possibilità di scelta, costretti in molti modi dall'ambiente e dalla tragicità della vita stessa»<sup>31</sup>.

questo dramma di natura intimista o esoterica è un fesso e non à capito nulla. A me m'à fatto pensare ad un ritorno bellissimo alla genuina essenza del *fatto teatrale*: cioè a quella specie di istituzione sacra dove la folla, il popolo, comunicano con lo spirito. Magari riottosi, magari ribellandosi» (D. Garrone, *Carteggi con gli amici (1922-1931)*, vol. II, cit., p. 738).

31 G. Moro, *Il teatro di Ugo Betti*, Milano, Marzorati, 1973, pp. 28-29. Il superamento di certi schemi naturalistici, si vede chiaramente, come annota Di Pietro, confrontando la stesura definitiva de *La Padrona* con la prima redazione dal titolo *La via e la morte*, nel tentativo di Betti di evitare «le secche di un piatto verismo e insieme le sovrastrutture intellettualistiche del simbolismo». Per ottenere questo risultato, e cioè «rendere naturale l'eco simbolica [...] egli ripetutamente si esorta, nei suoi appunti, via via che procede nel lavoro, a tenersi sempre più all'essenziale: ad «essere avarissimo di immagini (che sono sempre letterarie!»; a «diminuire i tratti inutilmente veristi che sono zavorra e catena»; a sforzarsi di fare una «presentazione tipica» dei personaggi seguendo il procedimento di «scegliere accennando appena»: di isolare, vale a dire, i gesti più significativi e le «battute fatali», dando allo sviluppo delle azioni e dei discorsi l'andamento di un «fiume carsico», che balena a tratti alla luce, nei momenti capitali, e per il resto si cela nel fondo, in maniera da circondare ogni atto e ogni parola di una «affascinante oscurità». / Che questo dell'«accennare senza sviluppare», sfondando con rigore tutto ciò che non sembri assolutamente necessario, sia l'imperativo principale a cui obbedisce la tormentata realizzazione de *La padrona* è dimostrato in maniera particolarmente perspicua dalla curva delle varianti che trasformano la sua prima redazione, *La vita e la morte*, in quella definitiva, pubblicata quasi un lustro più tardi [Torino, Ribet, 1929]. Le correzioni [...] sono costituite infatti, per la massima parte, da tagli operati per mandare il primitivo testo da ogni concessione al descrittivismo e allo psicologismo di stampo verista. Tagli a tal punto drastici che, nello sforzo di liberarla da ogni residua «adipe-morbidezza», finiscono talvolta per troncane il più sottile tessuto nervoso dell'azione, privandola della giustificazione dei suoi moventi più ovvi, che sono spesso anche i più idonei a renderla

## *Dal dramma naturalista al dramma simbolista: da La donna sullo scudo a Il Diluvio*

Con *La donna sullo scudo* (1927), scritta in collaborazione con Osvaldo Gibertini e andata in scena, per la prima volta, al «Teatro Valle» di Roma ad opera della Compagnia di Tatiana Pawlova il 1° febbraio 1927<sup>32</sup>, esattamente dieci giorni dopo la prima romana de *La Padrona*, Betti si porta sul dramma simbolico, a dimostrazione di quanto l'etichetta di dramma naturalista gli sia molto stretta già a partire dalla sua prima produzione teatrale. Quello de *La donna sullo scudo* non fu, in verità, un grande e convincente debutto, se è vero, come ci racconta lo stesso Betti, che la rappresentazione romana si concluse con una sonora bordata di fischi, boccia-tura cui seguì anche quella della critica. Così Marco Praga riassume quella che lui definisce, con un giudizio chiaramente negativo, «storiella»: «Un re ebbe nel suo paese una rivolta della plebe affamata; l'ha domata, molti rivoltosi ha fatto impiccare, altri li ha incatenati, e aspettano di essere impiccati a lor volta; allorché... Mi interrompete, lo sento, per chiedermi: Di che re si tratta? Di quale paese? Di quale epoca? – Ve lo direi se lo potessi. Ma non lo posso perché non lo so. Il manifesto del teatro nulla dice. Il re si chiama il Re, e niente altro. È giovane, di bell'aspetto, in vesti di guerriero, con fior di corazze di latta che lo ricoprono, ha i capelli e un bel barbone di lana rossa. Capelli e barboni di lana gialla hanno i suoi cortigiani e i suoi scudieri. Quindi, epoca incerta: tra il medioevo e il pecorevo. (Evo delle pecore). Il paese? Ecco, se devo giudicare dal palazzo in cui il Re abita, dev'essere del mondo della luna; di una luna, però, futurista e in malora. Futurista, perché la sala del trono e dei festini, tutta a gradini, a rialzi, a trabiccoli, non può essere che del futurismo più grottesco e più sconclusionato; in malora, perché i gradini sono ricoperti con della telaccia nera, stinta qua e là, lisa nelle piegature e negli angoli; delle travi grigie da impalcatura stanno un po' dappertutto a tener su il soffitto, che se no, c'è da supporre, rovinerebbe giù; e le pareti "sforano", come si dice in gergo scenografico, cioè son costruite con tanta economia da lasciar vedere nei fianchi del palcoscenico le finestrelle illuminate dei camerini degli attori»<sup>33</sup>.

Più in generale, Praga ha l'impressione di aver assistito a una recita di burattini, là dove accusa Gibertini e Betti di aver usato una lingua estremamente verbosa, enfatica, soprattutto astratta e poco chiara. Se Praga può avere anche ragione nel sottolineare certe criticità della lingua bettiana, relativamente alla non perfetta scorrevolezza, meno convincente ci sembra il suo giudizio sulla messinscena, sapendo delle fisiologiche differenze che intercorrono fra il TD (testo drammatico) e il TR (testo della rappresentazione). Le stesse considerazioni di Praga su certi

comprensibile e plausibile: col risultato che "la affascinante oscurità" ripromessasi dall'autore rischia talvolta di diventare oscurità senza aggettivi» (A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. I, cit., pp. 108-109).

32 *La donna sullo scudo* fu pubblicata, per la prima volta, a Buenos Aires (Carro de Tespis) nel 1957, nella traduzione di Alma Bressan e di Jorge Audiffred.

33 M. Praga, in «L'Illustrazione italiana», 27 marzo 1927.

possibili ammiccamenti di *La donna sullo scudo* al teatro futurista, guardando, per esempio, a quello sfioramento scenografico delle pareti che lascia intravedere «le finestrelle dei camerini degli attori», risultano interessanti per capire alcune potenzialità della scrittura teatrale bettiana sul piano registico.

*La casa sull'acqua* (1928)<sup>34</sup> venne rappresentata, per la prima volta, al «Teatro Comunale» di Salsomaggiore il 18 giugno 1929 dalla Compagnia Benelliana<sup>35</sup>. Si tratta, per rimanere a una precisa indicazione dell'autore, di una «commedia drammatica» in tre atti in cui Betti, sulla linea di certa lezione cechoviana e volendosi sempre più affrancare da certa drammaturgia naturalista, vira decisamente verso un «teatro di atmosfera». Scelta che indirizza la scrittura bettiana verso quella che Mario Apollonio ha giustamente definito «sostanza di vita partecipata, di vita morale»<sup>36</sup>, con le conseguenti implicazioni di carattere concettuale (la verità, la giustizia, la legge sono i temi più ricorrenti); situazione che dà alla scrittura un forte timbro analitico e introspettivo. Alla luce di questa impostazione, *La casa sull'acqua* rappresenta un momento, sotto il profilo sia tematico sia stilistico, già molto importante del teatro di Betti, là dove si respira un'atmosfera, artisticamente parlando, già molto europea, vagamente nordica (Ibsen, Strindberg) più che mediterranea, come se i precedenti timbri realistici de *La Padrona* e *La donna sullo scudo* fossero già una memoria lontana, sbiadita, se paragonate appunto a un esito stilistico capace di scavare, e non banalmente, nell'interiorità più tormentata dei personaggi. E può darsi che questa sensibile inversione di rotta sia stata, in qualche modo, favorita dalla coeva raccolta di novelle *Caino* (Milano, Corbaccio, 1928), là dove qua e là affiora nella prosa bettiana un certo registro più analitico, più riflessivo.

*La casa sull'acqua* ha intanto una ambientazione contemporanea: «Ai nostri giorni», recita infatti la didascalia introduttiva. E poi ci sono le «persone» (termine da Betti preferito a quello di «personaggi», trovando, questo termine, più in linea con un'idea di teatro classica), o meglio le poche «persone», proprio per rendere più essenziale ed espressivo quel «teatro di atmosfera», che si muovono, in maniera felpata e molto evocativa, sulla scena: Francesco (di anni 32), Marta (sua

34 Con ogni probabilità, già nell'estate del 1925, a rimanere almeno ad alcuni accenni che si trovano nell'epistolario di Bonaventura Tecchi, Betti stava attendendo a *La casa sull'acqua* e nella primavera del 1926 il dramma era in uno stato avanzato di stesura. In una lettera priva di data, ma presumibilmente del luglio 1925, Tecchi chiedeva a Betti: «Quale è la nuova cosa che ti frulla per la testa?»; e in una cartolina del 10 marzo 1926 Betti scriveva: «ho fatto del mio meglio; e pare che l'editore Barbera sia ben disposto ad accettare la commedia, ma vorrebbe attendere prima l'esito». Dal momento che di altre cose nuove a metà del 1925 non si hanno notizie, è ragionevole pensare che la «commedia» sia *La casa sull'acqua*. Da una lettera di Osvaldo Gibertini del 29 maggio 1926 si viene a sapere che la rappresentazione della «commedia» veniva data come imminente («Ho visto anche l'annuncio della *Casa sull'acqua* "che sarà presto rappresentata". Da chi?». In una lettera al Tecchi spedita il 21 luglio 1929, Betti scriveva: «Dopo due anni e più che l'avevo nel cassetto è andato in scena con la *Benelliana* il mio dramma nuovo, *La casa sull'acqua*».

35 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Comoedia», a. X, n° 8, agosto 1929.

36 M. Apollonio, *Ricordo di Ugo Betti e linee di una possibile ricognizione*, in «Drammaturgia», 1954.

moglie, di anni 30), Luca (di anni 30), Elli (di anni 26), un contadino (Benedetto), una domestica vecchia (Orsola), una domestica giovane (Donata). E la didascalia che introduce il primo atto (e che è la stessa del terzo e conclusivo atto) ci restituisce la particolare atmosfera de *La casa sull'acqua*: «(Una stanza d'ingresso con una porta vetrata che dà sul giardino e il lago, e altre porte che mettono nell'interno della casa)». In questa interessante indicazione didascalica, c'è già tutta la cifra stilistica e emotiva de *La casa sull'acqua*, testo tutto giocato sul rapporto fra «interno/esterno», «casa/lago»; rapporto che il lettore intuisce sin dalle prime battute essere assolutamente funzionale per la stessa avventura dei protagonisti. Luogo, la casa, dove un tempo si è disegnata una forma di felicità naturale, e ora invece invasa da un sentimento di precarietà, di fine, di morte, e dove gli abitanti sembrano dei veri e propri fantasmi. Una casa che si chiude peraltro – in un isolamento che sa effettivamente di morte – alla festa che si sta preparando in paese, festa che troverà nelle luminarie il suo segno più gioioso e colorato. Osserva a questo proposito Donata, la giovane domestica: «Questa sola casa resta scura. (esce; un silenzio)». Atmosfera di festa che Luca, personaggio dalla vocazione artistica mancata, vorrebbe in qualche modo far rivivere, per rimediare alla perdita di naturalezza, di autenticità che ormai si respira in quella sepolcrale casa («Il giorno della festa perché non ceniamo anche noi coi contadini in cucina? Si sta più allegri»). Cucina dove un tempo i ragazzi nelle sere d'inverno si riunivano per la cena («Quando eravamo piccoli noialtri, si cenava sempre in cucina, d'inverno»).

Quella casa un tempo luogo di felicità, di gioia, di aggregazione sociale ora si è trasformata in un luogo chiuso e quasi claustrofobico; di qui, almeno in una prima fase, il tono memoriale della scrittura piegata alla ricerca di una felicità perduta, per poi quel tono memoriale (quando il contrasto tra i due fratelli Luca e Francesco – per la contesa di Elli, la giovane e avvenente donna tornata dall'America e il cui arrivo finisce per turbare la finta serenità di quel mondo – si farà più duro) sfilacciarsi in un dettato più diretto e a tratti persino brusco, rugoso, dando allo stesso linguaggio, e anticipando una modalità che caratterizzerà i testi bettiani artisticamente più riusciti, una puntigliosità quasi giudiziaria, come se per Betti quell'acceso scambio di battute fra i due fratelli avvenisse già nella sede di un tribunale, per richiamare un luogo assolutamente emblematico della sua scrittura, quello che informerà un testo, artisticamente tra i più riusciti, come *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. C'è, ne *La casa sull'acqua*, un elemento particolarmente inquietante e minaccioso che si capisce destinato a giocare un ruolo decisivo nello sviluppo del testo: l'acqua. Un'acqua torbida, limacciosa, scura, presaga di eventi sinistri, negativi. Acqua che porta soprattutto verso quel lago, visto come parte assolutamente integrante di quella casa. Casa dove persino il silenzio, o almeno quello che l'intrusa, la «forestiera» Elli avverte come tale, è solo apparente, fittizio, un silenzio che invece parla un misterioso linguaggio musicale:

ELLI (*dopo una pausa*) Che silenzio!

LUCA (*accostandosi*) Non c'è silenzio... (*Fa cenno di tacere*)

ELLI Io non sento nulla.

LUCA (*facendo ancora cenno di tacere*) Non senti? L'acqua!

ELLI Il lago?

LUCA (*accennando verso una porticina ad arco*) Sì. L'acqua viene proprio dentro, in casa: nella darsena chiusa. Ecco, di lì si va giù.

ELLI Che cosa è?

LUCA Serviva per rimettervi le barche, d'inverno. Adesso è vuota, buia. Senti?

Così. (*Si accosta al pianoforte, tocca tre note simili al singhiozzo dell'acqua*)

ELLI (*dopo un silenzio, reagendo*) Io non sento nulla.

LUCA Bisogna far l'orecchio. Di notte si sente meglio. (*D'un tratto*) Tu per dove sei passata?

ELLI Perché?

LUCA Bisogna stare attenti. I ponticelli sono tutti fradici

DONATA Il signorino, a sentir lui... Non escirebbe mai da queste mura (atto I, scena unica, p. 54).

Fra l'altro sempre a Donata spetta il compito di paragonare quella casa a un cimitero («Sentite che pace? Pare un cimitero»). Ha ragione Donata, la giovane domestica, nel dire che Luca vive quella casa come un fortilizio, una difesa contro una società che non ha ancora perduto il gusto per la festa, lo svago, e dunque per la felicità. Ricerca di felicità che viene soprattutto da fuori, e che rende ancora più netta la dicotomia «interno/esterno». C'è, infatti, un significativo indizio linguistico di questa ricerca di felicità che viene da fuori. Quando Elli entra in scena è presentata, nella didascalia, come «La Straniera», a dire, in sostanza, della sua estraneità a quello strano e già patologico microcosmo familiare. Ma quello che ancora più conta è che Elli sia il soprannome di Felicità: «Io sono Felicità, Elli». Che non è una semplice questione di accento, quanto semmai il segnale che quella ricerca di felicità è nello statuto dei personaggi esterni, «stranieri». A inficiare ne *La casa sull'acqua* questa ricerca di felicità è l'«acqua», un'acqua fonda, vista da Betti come una vera e propria «trappola» («L'acqua è fonda. Una trappola»). Un'acqua che invade, come un silenzioso male, la stessa casa. Dell'acqua a Luca, che ha velleità artistiche, piacerebbe dipingere il vero colore, quello che solo i «matti» riescono a vedere («L'acqua, mi piacerebbe dipingere. Ma il colore vero dell'acqua... solo essi, i matti, lo vedono»). Quanto poi al particolare odore di muffa, di chiuso prodotto dall'umidità, naturale conseguenza di tutta quell'acqua che circonda la casa, Luca così risponde a Elli: «Io non lo sento quasi più. È quella bava verde, vicino a riva. La sera, per i prati, si sente molle, vien voglia di scappare! L'umidità viene su, dove si tocca si sente ghiaccio. (*pausa*) L'acqua è persino nella casa. (*si voltano ambedue verso la darsena*)».

Accanto a questa avvolgente atmosfera misteriosa ed evocativa, c'è ne *La casa sull'acqua* anche un tratto fortemente romantico. Luca è sì un artista mancato, ma qualcosa di questa sua vocazione artistica si legge in quei «bastoncini» da lui lavorati, alla maniera quasi del dannunziano *artifex* Aligi ne *La figlia di Iorio*, con un coltellino, là dove intaglia immagini curiose, prediligendo un certo bestiario

(lucertole, pellicani, uccelli, serpi, teste curiose). E poi a dare a *La casa sull'acqua* una caratterizzazione romantica, c'è il personaggio di Elli, definita da Francesco «donna fatale», capace cioè di accendere una passione devastante, e nei confronti della quale Luca e Francesco, gettata la maschera dell'ipocrisia borghese, non si riconoscono più neanche come fratelli, quando l'amore per Elli li porta, accecati di gelosia, nell'atto terzo a scontrarsi, manifestando un odio che la monotona vita nella «casa sull'acqua» ha per lungo tempo represso, inibito. L'improvvisa passione per la bella e avvenente Elli travolge entrambi i fratelli, Francesco e Luca, facendo loro sentire l'inutilità e la maschera di ipocrisia di una vita passata, senza scatti emotivi, nella «casa sull'acqua». Per dare alla situazione un timbro più fortemente romantico, e anche nell'ottica di una maggiore complicazione familiare, Betti sceglie fra i due fratelli Francesco, il più forte, il più cinico, il più inquadrato anche socialmente, essendo Luca un artista mancato e anche un po' pazzo. Insomma, un rapporto di forza senza storia, tutto dalla parte di Francesco, la cui durezza deriva anche dal fatto che sua moglie Marta è sterile. Questo spiega la sua insensibilità di fronte alle imploranti richieste di Luca, il quale, riconosciuta la vittoria del fratello, vorrebbe, per una forma superiore di giustizia, per qualcosa che «è sopra di noi» (ecco già affiorare il tema della giustizia, che informerà i capolavori bettiani), che almeno non porti via Elli dalla casa:

FRANCESCO (*quasi raccomandandosi*) Luca, è inutile, è inutile...

LUCA Non me la togliere...

FRANCESCO È inutile. (*breve pausa*)

LUCA Ascoltami, Francesco, per carità. Sopra noi... su tutto questo... sì, Francesco, deve esserci qualche cosa... una regola, una giustizia, se qualche cosa è sopra noi, tu non puoi fare questo, non hai diritto...

FRANCESCO Luca, per notti e notti ho pensato; mi torcevo le mani! Ma ormai siamo travolti come da un vento...

LUCA Non dir così, Francesco: mi fai paura.

FRANCESCO ... siamo come pagliuzze... non si può più tornare indietro.

LUCA È vero: non c'è più nulla, ormai. Solo pietà... pietà! Tu sei buono...

FRANCESCO (*come sordo*) No, no...

LUCA Abbi pietà... Ricordati di Marta... di mamma nostra, che forse... è qui dentro... ci sente!

FRANCESCO No... No...

LUCA Abbi pietà di lei, di lei, povera Elli, tanto piccola, buona... Io solo la conosco! Puoi avere rimorsi... Pietà, pietà...

FRANCESCO (*con un singhiozzo*) Luca, sono io che ti chiedo pietà! Luca, nemmeno io, voglio morire! Mi sentirei capace... d'alzare le montagne. Voglio vivere, vivere... Me la porterò via... lontano.

LUCA (*con un grido*) Francesco!

FRANCESCO Sì, Luca, sì, la porto via (atto III, scena unica, pp. 94-95).

È l'amore, o meglio l'amore che travolge romanticamente come un vento le persone, a togliere valore a quella reciproca richiesta di «pietà». In una prima ste-

sura, anche questa di segno inequivocabilmente romantico, Betti aveva immaginato un finale tragico: e cioè la morte di Elli. Marta, la moglie di Francesco, «tacita come l'acqua, vigila e prepara il castigo»<sup>37</sup> proprio nella palude, in quell'acqua cupa e minacciosa come una melma. Elli cadrà dal marcio pontile (fragilità di cui *La casa sull'acqua* ha parlato già all'inizio) dove è stata sospinta con l'inganno da Marta e sarà portata via dagli impetuosi gorgi. In una stesura successiva, Betti aveva decisamente corretto, con una soluzione più borghese, questo finale tragico. Elli, dopo essere caduta dal pontile, torna a casa sana e salva, dove ad attenderla, sull'uscio di casa, c'è Luca, al quale Francesco, presa finalmente coscienza del male commesso nei confronti del fratello e dopo avergli chiesto ripetutamente perdono, cede Elli. Relativamente a Francesco, si legge nella didascalia finale che lo riguarda: *guarda un istante Luca, che lo guarda; con un gesto di rinuncia umile insieme e quasi solenne, spinge il fratello verso la scala, e verso Elli, e poi dice*: «Tu, Luca. Va. Tu, Luca». La giustizia finalmente trionfa.

A parte questo finale aperto, con una soluzione più romantica e una più borghese, *La casa sull'acqua* è un testo in cui già si fiuta il talento artistico di Betti, un Betti sempre più lontano da certi moduli naturalisti. Parecchi sono infatti i nomi che la critica ha richiamato relativamente alla novità espressiva di questo lavoro bettiano; lavoro sempre più immerso in una idea di teatro intimista, di atmosfera: D'Annunzio (*Fiaccola sotto il moggio*), Maeterlinck (*Alladine et Palomides*, soprattutto per l'immagine della darsena), Ibsen (*Rosmersholm*), e poi ancora Cechov, Poe. Nomi, suggestioni che segnano una tappa importante nello sviluppo della scrittura teatrale bettiana. Che non significa però piena e lineare adesione a un unico registro espressivo, ancorché si intuisca chiaramente, a rimanere almeno a certi importanti esiti artistici, la predisposizione di Betti per certo teatro intimista, d'atmosfera, cifra che caratterizzerà di lì a poco l'andante drammatico di *Frana allo Scalo Nord*. Per Achille Fiocco, *La casa sull'acqua* rappresenta un passaggio importante nello sviluppo della poetica di Betti, là dove si avverte il tentativo di elaborare «uno stile capace di dar voce e scenica consistenza alla diffusa ansia anonima dell'uomo»<sup>38</sup>; confermato tra l'altro, questo orientamento stilistico di sostanziale superamento di certi apporti naturalistici a favore di una cifra favolistica e cosmica, da altre opere scritte sul finire degli anni Venti e negli anni Trenta. Oltre a *La casa sull'acqua*, Fiocco cita il volume di racconti *Le case*, il dramma-balletto *L'Isola meravigliosa*, i due volumi di liriche *Canzonette-La morte e Uomo e donna*: «In queste opere, mentre gli apporti naturalistici vengono fermamente respinti, si conservano le propensioni bettiane per le avventure favolistiche e le sinfonie cosmiche, come quelle che meglio consentono il superamento degli inestricabili conflitti terreni e la loro tregua dolorante in un'aura di soddisfatta effusione»<sup>39</sup>.

37 A. Fiocco, *Ugo Betti*, Roma, De Luca Editore, 1954, p. 16.

38 Ivi, p. 17.

39 *Ibidem*.

Notevoli sono, per Antonio Di Pietro, le affinità de *La casa sull'acqua* con *La Padrona*, intanto perché nel primo atto de *La casa sull'acqua* è riproposta l'antitesi de *La Padrona* fra la «vita» e la «morte», antitesi che passa attraverso due figure femminili (Marta e Elli). E poi soprattutto per la estrema rilevanza che hanno gli oggetti nel sostenere l'impianto teatrale: «E ancor più che ne *La Padrona* i moti dell'anima dei protagonisti che impersonano gli opposti poli dell'antitesi non sono scoperti con un processo di introspezione psicologica, ma suggeriti simbolisticamente dagli oggetti circostanti, che assumono nei confronti di ognuno un evidente valore emblematico: le "chiavi" della casa, il cestino da lavoro e i ferri da maglia per la chiusa aridità, la diligenza, la devozione di Marta; l'automobile, la "giacchetta azzurra", il profumo di "mughetto" e le "braccia nude" per la fresca gioia di vivere di Elli; l'"abito da caccia" e il "fucile" per la forza prepotente di Francesco; la giacca dalla "fodera lacerata" e l'inutile "bastoncino" intagliato col temperino per la pena e la sensibilità viva e inconcludente di Luca; e per tutti la casa dalle grosse mura che va in rovina, inesorabilmente corrosa dall'acqua. I simboli non si sovrappongono tuttavia ai sentimenti: li preannunciano anzi e li sottolineano e li riassumono nei momenti culminanti; e, sottraendoli all'amorfa indisciplina dello psicologismo verista, li chiudono in un ritmo preciso, musicalmente suggestivo: sia che accompagnino l'azione come sottofondi orchestrati con discrezione, sia che la scandiscano, ritornando in primo piano come motivi ricorrenti ad intervalli esattamente calcolati (con una tecnica che potrebbe anche dirsi, oltre che musicale, cinematografica)»<sup>40</sup>.

Alla linea di teatro poetico e d'atmosfera inaugurata da *La casa sull'acqua*, è senz'altro da ascrivere *L'Isola meravigliosa* (1929), «dramma-balletto in tre atti»<sup>41</sup>. Nel 1930 l'opera risultò vincitrice al Premio del Governatorato di Roma e in quello stesso anno, il 3 ottobre, venne rappresentata, per la prima volta, dalla Compagnia Salvini-Donadio-De Sica-Rissone-Melnati al «Teatro Manzoni» di Milano. L'ambientazione fiabesca della vicenda («In Oriente»), con chiare ambientazioni coreografiche, richiama da vicino certa atmosfera de *Il Re penseroso*, a

40 A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. I, cit., pp. 127-128. Per quanto riguarda il riferimento a certa tecnica cinematografica, Betti in una lettera dell'ottobre 1928 a Tecchi, in cui si lamentava della miopia di certa critica, e sia pure riferendosi ad alcune sue novelle, sottolineava, come elemento di modernità, proprio certo suo modo cinematografico e cubista: «Solo fra un bel po' di tempo si accorgeranno magari di come sia moderno quel mio modo quasi cinematografico di raccontare mediante visioni sintetiche e un po' cubiste». Se le «visioni sintetiche» rinviano all'esperienza futurista, interessante, e ancora tutto da esplorare, resta il riferimento all'esperienza cubista; indicazioni di costruzione, di montaggio del reale che potrebbe aprire un discorso senz'altro nuovo relativamente al rapporto di Betti con alcune avanguardie storiche del Novecento. Se Betti non si può certo considerare un autore avanguardista, vincendo sostanzialmente in lui una preoccupazione di tipo formale e un valore assoluto della parola proprio per sostenere l'impianto dialettico del suo teatro, questo non toglie però che qualcosa di quell'esperienza avanguardista non sia filtrato in lui, almeno a livello, come dimostrano peraltro alcuni suoi testi teatrali, di idea scenografica, realizzatrice. Relativamente al cinema, non si dimentichi che Betti scrisse alcune sceneggiature per registi importanti come Roberto Rossellini, Augusto Genina, Alessandro Blasetti.

41 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Scenario», a. V, n° 12, dicembre 1936.

dimostrazione di come la scrittura teatrale di Betti intrattenga più di un rapporto con quella lirica. Ancora una volta, a Betti sta a cuore il tema della ricerca della felicità, anche se ora lo persegue lungo una direttrice fiabesca. *L'Isola meravigliosa* si apre e si chiude con la seguente espressione messa in bocca a «una voce» che viene dal mare: «Allegri! Allegri! Passa sul mare il Re Nadir che va verso terre felici!». Ed effettivamente il Re Nadir, descritto come «bisbetico, troppo amante dei viaggi e poco del suo regno, vestito di panni delicati, e soprattutto assai noncurante della sua storica corona, forse un po' greve pel suo gracile collo», e sul cui aspetto i pareri sono discordanti (per alcuni «decrepito, bruttissimo, il naso adunco, il labbro pendulo, l'occhio grifagno», mentre per le fanciulle «è bello e fa rubare le donne»), sbarca in un'isola dove pensa di trovare la vera felicità. Quella che Corus, chiamato Sparamosca, «mago da baraccone e venditore di specifici, facinoroso per eccesso di sangue, ciurmatore per eccesso di immaginazione, sciocco abbastanza da credere a le sue stesse bugie» (così ce lo presenta Anfis, medico del re), pensa di regalargli.

Di fronte alla perentoria affermazione del Re («Vorrei... essere felice [...] Io non sono contento»), Sparamosca rivela la sua idea di felicità: «Tutte le cose, Maestà, sono scontente, dapprima. Perché sono imperfette e vogliono acquistare perfezione», portando l'esempio di un accattone da lui visto lungo la strada, il quale accattone, pur non possedendo nulla, «tranne sette dozzine di pidocchi», se ne stava «sdraiato in un prato d'erba nuova», cantando. A dire che la vera idea di felicità risiede nelle cose più semplici, più quotidiane, e che pensare alla felicità in termini assoluti è una cosa sbagliata. Se il Re desidera, «dopo tanto viaggiare», l'amore di una donna, ne vorrebbe una non come le altre, ma una che dia finalmente senso a quella ricerca di assoluto. Del resto, il Re Nadir lo dice esplicitamente: «Ecco, quello che cerco: un sogno che non c'è». Mastro Corus (chiamato Sparamosca) si mette subito a disposizione del Re per «fabbricargli», «impastargli» una donna che non c'è. E così fa, presentando alla fine al Re una bellissima ragazza di nome Maidune, nome che significa «Quella che ognuno vuole e che nessuno trova».

Ma la fiaba di Betti ha un tempo narrativo corto, anzi cortissimo: quel disegno di felicità, di cui le fiabe naturalmente parlano, subito si spezza: il Re Nadir vede dietro di sé una scia di cose possedute, ma già morte, personaggio di una moderna nota malinconica, anche se quella «sua malinconia non è [...] un morbido atteggiamento o una sorta di autocompiacimento narcisistico, e dunque estetismo, ma qualcosa di più profondo e più vero»<sup>42</sup>. E una nota di malinconia lo assale proprio nel giorno in cui deve sposare Maidune. Il patriarca, facendosi forte della frase latina «Intus aspice», così lo ammonisce: «Dentro di te, devi guardare, non fuori!». Da questo momento in poi, una nota di pessimismo e di nichilismo (forse di memoria leopardiana, dove quella felicità sta più nel tempo dell'attesa che in quello della sua concreta realizzazione) si impadronisce de *L'Isola meravigliosa*,

42 S. Torresani, *Ugo Betti*, in Id., *Il teatro italiano negli ultimi vent'anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965, p. 67.

contravvenendo persino a quel disegno di felicità implicito nella grammatica fiabesca. Pessimismo e nichilismo («Il mio pensiero è pieno di cose tetre. Sento tutto questo, le pietre, le montagne, la mia stessa persona, tutte le cose diventar fredde, morire»: dice ancora il Re) che non solo nessuno riesce a capire, ma che anticipano la confessione di Maidune, là dove parla della sua umile origine: «Io sono una poveretta, andavo per le strade sbocconcando il pane, ero vestita con uno scialletto... e m'incantavo a sentire quando parlavano di te. Da piccola avevo una pupa di stracci, il mio nome non è Maidune, è Nidah». Confessione che significa, in sostanza, che il tempo della fiaba, del sogno a occhi aperti, è davvero finito. Sparamosca, artefice di tutto quell'inganno, lo dice chiaramente al Re: «Che è finita una fiaba. Riapri gli occhi. Re pazzo! Tienti i tuoi tesori, i tuoi spettri. A noi ci basta una strada fra i boschi. Vieni, Nidah».

Idea di felicità rincorsa in uno scenario naturale, e più precisamente in quella «strada fra i boschi», e non più in luoghi, il bel palazzo regale, dove la felicità è solo fittizia, cerimoniosa, astratta. Dunque, Maidune o Nidah, felicità o inganno, è la scelta che il Re ha di fronte. E quando gli abitanti dell'isola si solleveranno contro il Re per punirlo del trattamento malvagio riservato alla bella Maidune, sarà proprio quest'ultima, in un atto di eroismo che sa di sacrificio (forse un ultimo tratto di romanticismo), a salvarlo. Il Re potrà così riprendere il suo viaggio alla volta di lidi sconosciuti, mentre Maidune, non sopportando l'idea di poter vivere lontana da lui, muore per il dolore. Anfis, il medico del Re, così lo prepara alla partenza: «(è scivolato accanto a lui, gli ha messo una mano sulla spalla) Svegliati, Re Nadir. Le navi sono pronte, si fa giorno sul golfo. Forse è nato per te, dal buio, un mondo nuovo...», mentre una anonima «fanciulla» prepara a Maidune la vera incoronazione: «(mentre alcuni sollevano la morta e si accingono a portarla via) Le metteremo vicino l'ultima uva d'autunno». Una incoronazione poetica nel segno della natura, della autenticità delle cose, e in fondo anche della vita. Dopo questi felpati passaggi, l'inizio fiabesco de *L'Isola meravigliosa* ci appare una memoria sbiadita, lontana, anzi lontanissima. Ne *L'Isola meravigliosa* Betti ha voluto affrontare il tema della felicità, o meglio della irraggiungibile felicità, togliendo, questa ricerca, spessore drammatico alla scrittura, al punto che *L'Isola meravigliosa* ci dà l'effetto di un dramma mancato, più intenzionale che realizzato. Ha scritto giustamente Gildo Moro relativamente al tema della felicità, indagato da Betti nel suo percorso teatrale attraverso una ricca tastiera emotiva ed espressiva: «Pur nella tenuità dell'azione, c'è nel lavoro il tentativo di affrontare uno dei più grandi temi dell'umanità: quello della felicità, che per la gente semplice come Maidune si trova nel volersi bene, nel compiere il proprio dovere, nella tranquillità della coscienza e nell'attesa del premio finale. Chi non sa accontentarsi della propria sorte è naturale sia insoddisfatto e cerchi nuovi lidi come re Nadir. *L'Isola meravigliosa* va perciò vista come una bella fiaba, dove aleggia la poesia e l'amore caldo e appassionato. Il resto è solo abbozzo, che meritava maggiori approfondimenti, che verranno qua e là nelle

opere future»<sup>43</sup>. A parte questi limiti, si respira comunque, nell'opera, un senso moderno delle proporzioni.

*Un albergo sul porto* (1930), dramma in tre atti, fu rappresentato, per la prima volta, a Torino al «Teatro Alfieri» il 23 dicembre 1933 dalla Compagnia Pawlova-Picasso<sup>44</sup>. Opera di timbro fortemente naturalista, sulla linea di certo realismo verghiano e gorkiano, *Un albergo sul porto* ha una ambientazione nordica, il cui *focus* emotivo è costituito, lungo quella dicotomia «indigeno/straniero», peraltro non nuova nella scrittura teatrale bettiana, da una comunità di emigranti («L'azione ha luogo in un porto del nord, fra emigranti di vari paesi»). La foto più emblematica di questa comunità ce la dà la didascalia introduttiva all'atto primo: «L'androne di un piccolo albergo sul porto. Una scala sale dal basso proseguendo verso i piani superiori. Si vede, oltre una tenda, un'altra stanza con tavoli. È l'alba. Alcuni emigranti già pronti per la partenza, sono seduti sui loro fagotti, mangiando macchinalmente del pane. Davanti a loro, Francesco e Vincenzo».

Il primo, Francesco, padre di Maria, il personaggio femminile più tormentato e in un certo senso anche più indifeso di *Un albergo sul porto*, il secondo, Vincenzo, figliastro di Simone, padrone dell'albergo. Sin dalle prime battute si respira chiaramente un clima di povertà, di sofferenza, di emarginazione (e la succitata didascalia ne è una chiara conferma), che quell'essere «emigrante», con il senso di precarietà che evoca, getta sulla pagina come una difficile e sofferta verità, dando allo stesso realismo bettiano un carattere più diretto e asciutto. Un punto vista sulle cose dal basso, quello che quegli «emigranti», «seduti sui loro fagotti», dove custodiscono il senso della loro vita, e pronti per la partenza, esprimono. Che quel mondo di «emigranti» sia il *focus* della scrittura di Betti, ce lo dice chiaramente, proprio ad apertura, la figura dell'«emigrante», che, accorgendosi di Francesco particolarmente pensieroso, gli chiede: «UN EMIGRANTE (*un po' trasognato*) Che vi succede, nonnino? FRANCESCO Fra pochi giorni terminerà la dilazione, capite? Dovremo lasciare la casa, dovremo andare accattando, io e mia figlia...». E la «rovina» di Francesco è la conseguenza di un tradimento («Mi è stato detto, forse sarà una bugia, che la mia rovina fu causata da un tradimento...»; e ancora: «... che la proprietà di questo albergo mi è stata rubata proprio dalla persona... che mi doveva aiutare»). Tradimento che «certe carte» peraltro attesterebbero chiaramente.

Insomma, Betti qui affronta il tema della «proprietà», della «roba», di qui la pertinenza del richiamo a certa lezione verghiana, anche al di là del risvolto rappresentativo del suo realismo, e non dimenticando che, in un momento in cui *Un albergo sul porto* raggiunge la sua maggiore intensità espressiva, Maria e il figlio che porta in grembo saranno visti da Simone, il padrone dell'albergo e il responsabile di quella maternità rubata, come una «roba», una «proprietà»: (*alzando la voce*) «No. Starai qui, con lui, con tuo figlio. Voglio anche quello. È mio. (*Riafferrandola per*

43 G. Moro, *Il teatro di Ugo Betti*, cit., p. 49.

44 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Il dramma», a. XIX, n° 406-407, agosto 1943.

un polso) E tu con lui. Roba mia». Ma già prima di questo finale particolarmente acceso, *Un albergo sul porto* raggiunge il suo centro emotivo soprattutto nel rapporto fra Simone e Diego: il giovane che si è innamorato di Maria, e che si sente ovviamente tradito da quella maternità che Maria ha dovuto accettare per far fronte alle difficoltà economiche della sua famiglia, come se la cifra romantica dell'amore soccombesse di fronte al realismo della vita, alla dura e violenta legge del denaro. E Simone, in un serrato dialogo con Maria, la quale gli chiede insistentemente la «carta verde» per poter partire, sottolinea proprio questa natura cattiva degli uomini («Gli uomini sono cattive bestie, Marietta; da questa parte del mare o da quell'altra, è lo stesso»), là dove Maria è personaggio tutto orgoglio, puntiglio, testardaggine, dignità, valori autentici della vita, nonostante quella maternità che le è stata imposta. Maria che ha qualcosa, in fondo, della natura dell'emigrante, di quella «gente di buon cuore»; affinità che dà persino nuovo senso alla sua partenza: «Simone. C'era qui un emigrante, una volta; parlava sempre d'un paese.. il suo paese. Diceva che era tanto bello, laggiù... tanti begli alberi... la gente di buon cuore... (*Tace d'un tratto*) Lasciami andare. (*Un silenzio*)».

Sia che Betti si porti in *Un albergo sul porto* sul registro romantico oppure su quello realista, si sente un certo effetto di distorsione della scrittura, quasi un arretramento, come se certe significative conquiste precedenti (si pensi soprattutto a *La casa sull'acqua*) fossero andate, improvvisamente, smarrite. Come ha osservato Cologni: «I personaggi di *Un albergo sul porto*, chiusi in una disperata rassegnazione, sono dunque posti all'infimo della grande scala della vita»<sup>45</sup>, in un generale e desolante smarrimento morale, in una palpabile e sempre più chiusa, cupa rassegnazione, che sembra rendere difficile persino quel disegno di salvezza cui generalmente tende il teatro bettiano. Salvezza che in *Un albergo sul porto* ci viene solo da Maria, per quel suo cuore aperto e sincero da «emigrante», e dalla creatura che porta amorevolmente in grembo. Ed effettivamente Maria è il vero epicentro affettivo del testo. «Attorno ad essa gravitano poveri miserabili abbruttiti dalla vita e rassegnati, ognuno dei quali porta con sé una dolorosa storia di miseria e di bassezza morale»<sup>46</sup>. Ciò che rende Maria così diversa dagli altri, è quella nota di profonda e dolente umanità: «Ella è profondamente umana, di una umanità sofferta e tormentata che, pur vivendo in un ambiente squallido, aspira alle pure gioie dell'amore e quando questo giunge ormai troppo tardi, ha una forza e una dirittura d'animo nel sapervi rinunciare e nell'affrontare da sola il doloroso calvario che veramente sorprende e ci commuove. Ne nasce una figura luminosa, che rischiarata tutto il dramma di una luce di fede e di speranza nei destini della vita»<sup>47</sup>. Sprazzi, dunque, di luce, di vita, di dignità, di sogno, in «quell'albergo sul mare» dove si consumano tante miserie, crudeltà, avvilitimenti, sconfitte, ma anche tante rivincite, affermazioni, speranze.

45 F. Cologni, *Ugo Betti*, cit., p. 35.

46 G. Moro, *Il teatro di Ugo Betti*, cit., p. 51.

47 Ivi, p. 53.

Di diversa ambientazione sociale è certamente *Il Diluvio* (1931), «farsa in tre atti», la farsa del piccolo borghese. La prima rappresentazione avvenne, non senza qualche sonora disapprovazione, il 28 gennaio 1943 ad opera della Compagnia De Filippo al «Teatro Argentina» di Roma<sup>48</sup>. La prova del palcoscenico è stata sempre alquanto problematica per *Il Diluvio*. «Farsa» che si caratterizza per una ambientazione marcatamente borghese della vicenda («L'azione ha luogo nella casa del professore Arcibaldo Mattia, nello spazio di un pomeriggio, ai nostri giorni»). Se in *Un albergo sul porto* i protagonisti erano dei personaggi socialmente umili, appunto «emigranti», ne *Il Diluvio* il protagonista è ora un professore di computisteria, e dunque, in un certo qual senso, un intellettuale, sia pure *sui generis*, ancorché visto attraverso una deformante lente farsesca. «Eh, voi siete un uomo di prim'ordine. Un intellettuale»: dice Leonia, ammirata, di Arcibaldo Mattia. Intellettuale che a tratti (ma sia detto con le dovute cautele) sembra avere quasi la natura di certi personaggi pirandelliani, personaggi che risolvono il loro statuto teatrale in un assurdo e sempre più solitario fraseggio analitico, riflessivo, in una sorta di parossismo che ovviamente ne *Il Diluvio* non c'è e che ne fa, in quell'avvitamento riflessivo, un'opera con personaggi senza ritorno. Per rimanere a un confronto culturalmente meno ardito e all'interno della stessa produzione bettiana, ne *Il Diluvio* non c'è più l'infima e disperata condizione umana e sociale degli «emigranti», non c'è più l'asettico e freddo «androne di un piccolo albergo sul porto», condizioni che avevano dato a *Un albergo sul porto* un particolare timbro corale, ma lo studio-salottino del professor Arcibaldo Mattia, luogo tipicamente borghese dove si muove un personaggio altrettanto borghese, quasi meccanicamente determinato da quella condizione.

«Farsa», *Il Diluvio*, dal fraseggio anche molto equivoco, derivante, come lo stesso Betti ebbe ad evidenziare, da una sorta di oscillazione di genere letterario. In una nota di commento alla pubblicazione dell'opera sulla rivista torinese «Il dramma», Betti ebbe a rimarcare proprio questa equivocità di fondo: «Quando ebbi finito di scrivere *Il Diluvio* mi accorsi che invece di una tragedia avevo scritto una farsa». Come se la scrittura, pur partita da un certo disegno tragico, si fosse ritrovata, strada facendo, farsa; soluzione che ben esprime il suo risvolto parodistico e comico. Ne deriva a *Il Diluvio* una costruzione un po' disordinata, come se a Betti stessero più a cuore certe soluzioni ad effetto, ricche di colpi di scena (senza peraltro mai raggiungere livelli artisticamente convincenti), che certi indugi di natura psicologica. Di qui un fraseggio confuso e da un punto di vista dell'azione decisamente assordante. Non per niente certa critica (Cologni e Barbetti soprattutto) ha messo l'accento su alcuni elementi che allargano decisamente il campo dell'ispirazione bettiana: le «comiche finali» (tutta azione e colpi di scena), le commedie «giocose», il giornalismo umoristico di primo Novecento, la lezione

48 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Il dramma», a. XIX, n° 397-398, marzo 1943. *Il Diluvio* è stato presentato in occasione del XXIX Festival Nazionale dei GAP (Gruppi d'Arte Drammatica), promosso dalla FITA e dall'ENAL e svoltosi a Pesaro dal 2 al 24 ottobre 1976.

comica di certo cinema americano, la lezione della *pochade* francese (Bisson, Feydeau), un mordi e fuggi continuo di riferimenti, di citazioni senza però mai affondare veramente i colpi, che dà alla scrittura, nel suo complesso, un effetto di superficie, di levigatura insistita. Ecco perché a fronte di un quadro, da un punto di vista delle suggestioni culturali, così mosso, variegato, *Il Diluvio* risulta un'opera monocorde e scontata, là dove paga, anche vistosamente, una evidente carenza psicologica; dimensione, quest'ultima, che sarà invece alla base della più matura scrittura teatrale bettiana.

In quel mondo borghese, fintamente benestante e sereno, di cui parla *Il Diluvio* affiora il tema della necessità, dell'interesse. Leonia, madre di Fatma, lo dice chiaramente a Arcibaldo, il solo, proprio per la sua condizione di intellettuale, capace di aiutarla: «Voi dovete capire quel che deve sudare una madre quando c'è una ragazza da maritare... le villeggiature, le spese...». E tutto questo perché un uomo, come subito intuisce Arcibaldo, è «entrato nella vita della fanciulla». Un uomo, un certo Lindoro Polten-Bemoll, non come tanti altri, ma un milionario, un ricco sfondato, proprietario di due o tre bastimenti, o meglio di «yachts», come si affretta a precisare Fatma alla madre Leonia, un uomo che ha mostrato un certo interesse per Fatma e che potrebbe risolvere davvero la situazione economica non proprio florida della intera famiglia, sempre più incalzata da una folla di creditori (il trattore, il droghiere). A fronte di questa folla di personaggi che, con tratti caricaturali, improvvisamente si anima, c'è Arcibaldo, personaggio lontanamente pirandelliano, quasi un *raisonneur*<sup>49</sup>, qualità che certamente gli deriva da quel suo essere intellettuale, scrittore, soprattutto autore di un'opera singolare e ancora *in fieri*, dal titolo «Il Diluvio» (da cui il titolo dell'opera bettiana), opera peraltro che è difficile incasellare in una precisa categoria letteraria: Leonia la definisce un «dramma», Fatma un «diario spirituale», e anche lo stesso Arcibaldo ha difficoltà a definirla esattamente: «Non so. Metto giù qualche scarabocchio, ogni tanto. Pensieri. Prima di cena; oppure la domenica». Ma quello che più colpisce in Arcibaldo, e che lo rende molto diverso dagli altri personaggi, è, oltre al suo statuto di personaggio-ragionatore, la particolare concezione che ha dell'uomo come «un piccolo congegno»: «L'uomo è un fantoccio, signora, di cui non è difficile toccare le molle. È un piccolo congegno». E ancora avvalendosi più chiaramente di certe categorie pirandelliane: «Ragiono un po'. (*Con un gesto da orologiaio*) Le cose io le smonto, signora. Le svito. Nella seconda parte del "Diluvio"... [...] Diluvio... universale (*Facendo cenno di tacere, ed estraendo da sotto un armadio una valigia spelacchiata*) Ecco qua». E in quella «valigia spelacchiata», segno del passare del tempo, ci sono i suoi «scarabocchi».

Si avverte nella costruzione del personaggio di Arcibaldo una qual certa memoria pirandelliana, memoria che continua, sempre con le debite distanze, in

49 Sulla figura del *raisonneur* nel teatro di Betti, nonché sulla drammaturgia di tipo inquisitorio nel secondo dopoguerra, cfr. P. Puppa, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, vol. II, Milano, Garzanti, pp. 713-865 (in partic. pp. 816-832).

quel «gioco delle parti» che Arcibaldo è invitato da Leonia a recitare. Arcibaldo è il solo, agli occhi di Leonia, capace di creare quel «gancio» necessario perché nasca la giusta «affezione» tra Fatma e il milionario Lindoro Polten-Bemoll. E il «gioco delle parti» consiste infatti nel calarsi in una parte diversa, nel far finta cioè di essere padre di Fatma e marito di Leonia. Proposta cui Arcibaldo reagisce inizialmente un po' stizzito e quasi offeso («Ma come, ma come! Padre di Fatma! Marito vostro. Io sono marito di Clelia. Io sono una persona seria, un professore...»), per poi pian piano calarsi in quella parte, dopo che Leonia gli ha confidato che il milionario Polten-Bemoll ha mostrato un certo interesse per la sua opera «Il Diluvio». Il momento più comico e, teatralmente parlando, più mosso *Il Diluvio* lo raggiunge nella scena del pranzo in casa di Arcibaldo, pranzo alla cui realizzazione concorrono alacramente gli stessi creditori nella speranza di essere finalmente pagati. Il secondo atto, quello dove si consuma l'equivoco di fondo de *Il Diluvio*, là dove le attenzioni del milionario si indirizzeranno sempre più verso Clelia (la moglie del professor Arcibaldo) che verso Fatma, è tutto dominato dalla scena del pranzo, scena che ricorda nella sua impaginazione, come precisa lo stesso Betti nella didascalia introduttiva, certa atmosfera fiabesca. Cifra fiabesca, si badi, non pura, ma contaminata da una serie di incongruenze che rendono quella stanza decisamente particolare e anche un po' claustrofobica: «La stanza da pranzo di casa Mattia trasformata. L'aspetto di essa è impressionante. Sembra di trovarsi in una fiaba delle Mille e una notte messa in scena da un rigattiere maligno. Il luogo è talmente pieno di cose strane e incongrue, che sembra difficile respirare».

Ma è soprattutto sul tema d'amore che si consuma una ulteriore incongruenza de *Il Diluvio*, là dove tutto concorre, a partire da certe involontarie azioni dello stesso Arcibaldo (per esempio, i due giri di chiave con cui inavvertitamente ha chiuso sua moglie Clelia e il milionario nella «stanza fatale»), a favorire l'incontro fra i due. Nel terzo atto, Arcibaldo è un personaggio sempre più solo, sempre più pirandelliano, sempre più (prova ne sia il colpo che fa partire dalla rivoltella) grottesco. È una consapevolezza, la sua, dai risvolti amari e quasi autopunitivi:

ARCIBALDO [...] Ci si figuri l'attimo dei due giri di chiave, quando le due persone cui alludo, nella stanza fatale, udirono, tric-trac, la serratura girare. Che sussulto! Che gelo! Che paralisi! Non basta. Il più bello è dopo, quando, alle prime schermaglie, lui fa: «Signora, non dovete titubare. Abbiamo il parere favorevole?». «Di chi?» dice lei. «Del professor Arcibaldo!». «Possibile? Lui!? Mio marito!» Altro sussulto, altro gelo, altra paralisi. Scoprirsi presi dentro l'ingranaggio di un oscuro tranello, sentirsi inchiodare da un invisibile sguardo dominatore, sarcastico: il mio. Che salto indietro! Che crollo! Ecco l'inclinazione e magari la tentazione, se mai vi fu, cauterizzata, sterilizzata, anzi rovesciata in che cosa? In repulsione. È matematico. Ed io insensato che avevo potuto immaginare, sopporre... Povera Clelia! Povera bambina! La verità, viceversa, è che io sono un despota; sono io, che sono troppo aguzzo, conscio e crudele! Ho dei rimorsi. Troppo, troppo diabolico. Ma pensate soltanto alla mossa aggirante dei due giri di chiave. Mossa infernale! Napoleonica! Venuta poi così, senza pensarci, quasi per caso: il fiuto dello stratega nato. Rovesciare il

danno in profitto. Figuratevi un fico d'India: voleva pungermi, il bricconcello! E io che cosa faccio? Cavo le spine e mangio il fico (atto III, scena prima, pp. 423-424).

Di lì a poco, Clelia gli rimprovererà il suo essere personaggio vuoto e quasi inesistente, sia nel bene che nel male:

CLELIA [...] Avere a fianco un uomo che non ha intuito, che non ha magnetismo, che non ha dinamismo, che non ha il passo elastico, che non incute, che non ha ardimento, che non osa nemmeno far dei veri debiti, che non è nemmeno capace d'essere perverso, non sei mai stato capace nemmeno di darmi uno schiaffo! Alla lunga non se ne può più, fa disgusto (*Severissima*) E quei foruncoli? (atto III, scena quarta, p. 432).

Insomma, Arcibaldo *non è*, ed è questa condizione che lo rende disgustoso e insopportabile agli occhi di Clelia che sente in lui un «odore di imbottitura di vecchia poltrona ammuffita». Alla fine di questa dura verità, Arcibaldo, dopo che finalmente i suoi occhi si sono aperti, vede «Il Diluvio» non più come una sua opera incompiuta, infarcita di quei scarabocchi che attendono di essere decifrati, ma un «diluvio universale», di portata biblica, calzante metafora di una società sempre più in rovina, in sfacelo. E su quel diluvio vediamo scivolare una arca il cui «ammiraglio» è lo stesso Arcibaldo. Un Arcibaldo che sembra impersonare una sorta di ultima verità contro l'ipocrisia della società: «L'ammiraglio sono io. Il timone, la bussola, le vele: tutte bugie, imbrogli, fandonie e trappole. Il mare: un mare di buscherature, di cabale, di trucchi di mercanzie tarlate, bilance addomesticate, cuscini orientali fatti a Monza, trabocchetti, cavilli, intrighi, bancarotte, foruncoli milionari, professori cornuti, ladri, ruffiane, libri mastri ammaestrati, marachelle, pasticci, impicci, intrugli, guazzabugli, imposture e fregature. Noi navigheremo su questo mare e faremo stupire il mondo!».

Se *Il Diluvio* non può considerarsi ancora il capolavoro teatrale di Betti, questa presa di consapevolezza finale del mondo come intrigo, guazzabuglio, trappola rivela nella scrittura smagliature, crepe, voragini che la portano sempre più lontana dal registro naturalistico, là dove proprio in chiusura il personaggio di Arcibaldo, dopo essere grottescamente scampato a un colpo di rivoltella, si vede morto. A Raimondo, segretario di Polten-Bemoll, che lo scuote dopo essere caduto al suolo, Arcibaldo, un po' intontito, chiede: «Non sono morto?». E alla rassicurazione del segretario («No. Siete del tutto incolume. L'avete scampata bella») risponde: «(*rialzandosi a mezzo, cortesemente*). Muoio ugualmente, signore. Il mio cuore era debole. (*con un filo di voce*) Credo che possiate andare a ordinarvi le esequie. (*Si ricorica sul pavimento e muore*)». Situazione davvero grottesca, secondo una categoria teatrale ben conosciuta da Betti, ma anche tragica e pirandelliana nella sua conclusione.

## *La parola d'atmosfera*: Frana allo Scalo Nord

Con *Frana allo Scalo Nord* (1932), nonostante la tiepida accoglienza ricevuta sulle scene (l'allestimento ad opera della compagnia Palmer-Almirante-Scelzo al «Teatro Goldoni» di Venezia la sera del 28 novembre 1936 riscosse molte critiche: da Orazio Costa, il grande regista di Betti, che aveva curato i bozzetti di scena, a Emilio Barbetti, il quale parlò, senza mezzi termini, di messinscena sciagurata non essendo riuscita a rendere nulla della particolare «atmosfera» dell'opera), la scrittura teatrale bettiana conosce una importante impennata artistico-letteraria, un risultato pari, se non addirittura superiore, a quello di *Corruzione al Palazzo di Giustizia*<sup>50</sup>. Qualità artistica che non solo ne determinò una certa fortuna nel repertorio dei teatri d'avanguardia di quegli anni, ma che segnò anche la definitiva consacrazione di Betti nel panorama del teatro italiano. *Frana allo Scalo Nord* inaugura la linea di un certo teatro di «atmosfera», di una parola sempre più nuda, diretta, essenziale e senza più inutili, fastidiosi e ingombranti orpelli retorici e superficialmente intimistici. C'è nel testo una sorta di esistenzialismo *ante litteram*, quello che, per esempio, ispirerà opere come *Piccola città* (1938) di Thornton Wilder e *A porte chiuse* (1944) di Jean-Paul Sartre. Le ragioni di un riconoscimento artistico così immediato di *Frana allo Scalo Nord* risiedono essenzialmente in quel tema, se si vuole anche di ispirazione pirandelliana, della verità, che Betti però seppe affrontare e dipanare senza vuoti cerebralismi, e soprattutto con una forza e asciuttezza di linguaggio derivategli dalla sua professione di magistrato. Ruolo che quotidianamente lo poneva di fronte al sempre sofferto e drammatico tema della verità, sentita non solo come connaturata alla natura dell'uomo, ma anche come estremamente sfuggente e sempre devastante a livello psicologico, emotivo, là dove, come ci dice proprio il finale di *Frana allo Scalo Nord*, quella verità è di tutti e di nessuno, in una complessa dinamica di pensiero, di cui Betti sa restituirci, con assoluto talento, i movimenti più interiori, segreti, increspati.

Con *Frana allo Scalo Nord* (il cui primo titolo fu *Franamento in via Suez*) Betti inaugurava, nel teatro italiano e europeo, un tema, più propriamente un «emblema», quello del «processo». «Processo» non come tanti altri che si celebrano normalmente nelle aule di un tribunale, in un Palazzo di Giustizia (altro «emblema», il «Palazzo di Giustizia», al centro di *Corruzione al Palazzo di Giustizia*), ma un «processo-inchiesta», con la inevitabile sequenza di accusa, difesa, prove, testimoni, sentenza, che riguarda un po' tutti, vivi e morti, nessuno escluso. Sul fatto che anche i morti vengano evocati al tribunale della giustizia, della storia per cercare una verità continuamente sfuggente, questo è un elemento di possibile contatto con l'opera teatrale di Pirandello, e in particolare con i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), là dove appunto quella ricerca di un «autore» è una ricerca

50 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Scenario», a. IV, n° 1, gennaio 1935, inaugurando una particolare sezione di inediti (precedentemente la rivista aveva infatti pubblicato solo opere rappresentate).

che riguarda quei sei personaggi misteriosi, impalpabili, eppure drammaticamente reali e vivi; ricerca spasmodica e incompiuta, cui certamente si deve aggiungere il personaggio «evocato» (come recita la didascalia pirandelliana) di Madama Pace. Personaggio, quest'ultimo, ancora più misterioso, enigmatico, conturbante, e la cui particolarità gli deriva proprio dall'essere un personaggio «evocato», e dunque ancora più incompiuto di altri; personaggio, in definitiva, di un teatro psicologico sempre più toccato dal tema della morte, tema che mette in crisi il tradizionale statuto del personaggio teatrale. Personaggi, quelli pirandelliani, vivi e morti al tempo stesso, presi in una sorta di drammatico cortocircuito di «verità» e «finzione», che è poi un tema tra i più importanti del teatro europeo di quegli anni. Che *Frana allo Scalo Nord* lambisca, per atmosfera e trama espressiva, certo teatro di Pirandello, è stato Manlio Lo Vecchio Musti<sup>51</sup> a segnalarlo tra i primi, parlando dell'opera bettiana come tra le più significative apparse sulle scene dopo i *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Alcune importanti riflessioni di Betti sul tema della giustizia possono fare da introduzione a *Frana allo Scalo Nord*: «Giustizia vuol dire paragone [fra] un oggetto e un'unità di misura: fra un fatto e una norma, fra una vita e una legge, fra una creatura e un codice. Dunque, mentre da un lato suppone una entità contingente, una vita, un fatto, una creatura, un dolore, un piacere; dall'altro una norma superiore, il che vuol dire una visione superiore, [...] cioè l'unificarsi di tutti i fatti, creature, piaceri, dolori in un programma unico, con ombre e rilievi. Il che vuol dire che tutti quegli episodi, tutte quelle contingenze tali ci sembravano ma non erano episodi e contingenze: avevano un senso, un significato, un valore un'importanza una durata superiori a quelli empirici [...] In fondo vuol dire [...] che c'è un Dio o un angelo, con un grande registro, che segna il dare e l'avere [...]; si paga, se c'è da pagare, e poi si è *in pari* [...]. Questo è il significato di *giustizia*; un concetto che è solo nostro, non esiste in natura, [...] esiste solo negli uomini (vedi prefazione della *Padrona*) [...] solo noi uomini diciamo [...]: questo è giusto – questo non è giusto. Non è giusto che io sia storpio, che colui sia gobbo, che l'altro sia morto giovane, che l'altro sia malvagio. Non è giusto: il che vuol dire che noi siamo sicuri *da prima*, che una giustizia vi sarebbe. Nel caso non viene applicata, ma vi sarebbe, vi è, è alla radice di ogni nostro pensiero, anzi di ogni nostra sensazione; è di tutti gli uomini, quindi è dell'uomo e solo dell'uomo. È il punto forse più costante, tranquillante nel quale la coscienza (o il subcosciente) dell'uomo

51 Si legge nella lucida e graffiante nota di Manlio Lo Vecchio Musti, uscita su «La Ruota», in difesa di *Frana allo Scalo Nord*: «Qui bisogna guardarsi in faccia e parlare chiaro. Che cosa ci stanno a fare i critici? Per levare alle stelle scemenze francesi, inglesi, ungheresi e americane, e per stroncare i capolavori italiani? Onorifico mestiere! Ma lasciamo stare. La *Frana* di Betti è per noi l'opera di teatro più viva, più potente e più profonda apparsa sulle nostre scene dopo i *Sei personaggi* di Pirandello. Eppure, cosa chiediamo? [...] Chiediamo una sola cosa, infinitamente più agevole: un po' di cortesia. Non una cortesia sciocca e servile quale viene dispensata senza remore a stranieri superficiali, vacui, e spesso osceni, ma una cortesia sana, virile, cameratesca, quale si conviene a un artista della levatura di Ugo Betti. Volete stroncarlo? Stroncatelo. Ma rispettate!» (Cfr. G. Antonucci, *La fortuna scenica del teatro di Betti*, in *Ugo Betti* (Istituto di Studi Pirandelliani – Quaderni 4), Roma, Bulzoni, 1981, p. 35).

dimostra di essere certa dell'esistenza di Dio»<sup>52</sup>. Da cui risulta sin troppo evidente lo sconfinamento del concetto di giustizia dal piano contingente, umano a quello trascendente, assoluto. Assunto che ispirerà l'intero dettato artistico bettiano.

Oltre a questo piano tematico, concettuale, in *Frana allo Scalo Nord* c'è poi una dimensione, stilistica e culturale, altamente simbolica, quella che dà alla scrittura bettiana una particolare forza espressiva e poetica, quasi un tratto inconfondibile del suo teatro: «l'inchiesta come struttura (che è, poi, quella archetipica dell'*Edipo re* sofocleo), la ricerca della responsabilità e della colpa degli atti irrimediabili che, per errore, per disattenzione, per calcolo, per dolo, i personaggi compiono, con tutto l'accompagnamento di elusività, di viltà, di menzogna, di tentativo vano di inganno, che comportano nella coscienza, incapace di accettare il peso e l'espiazione nel riconoscimento del male commesso»<sup>53</sup>. E tutto questo in un significativo disorientamento delle stesse categorie di bene e male. E l'«inchiesta come struttura» conduce naturalmente al «processo», quello che normalmente si celebra nelle aule di un tribunale, di un Palazzo di Giustizia, e dove quella spasmodica e al tempo stesso ineludibile ricerca della verità è tutta giocata in un serrato corpo a corpo tra accusatore e accusato, incriminatore e incriminato, ma dove traspare anche la assoluta necessità di arrivare a un giudizio, a un verdetto finale, sia esso di colpevolezza oppure di assoluzione. Ed è proprio all'interno di questa necessità che Betti lavora, non solo scardinando il rapporto consequenziale tra accusa e difesa, ma facendo vedere, con molta abilità e sottigliezza, l'assoluta precarietà del ruolo di accusatore. Perché, a ben guardare, è soprattutto questa figura a vivere una condizione di maggior disorientamento umano, esistenziale, là dove il «processo», in linea con certa atmosfera di oppressione psicologica del meccanismo giudiziario che si legge ne *Il processo* di Franz Kafka, anziché chiudere rilancia continuamente il discorso sulla verità, per una nota di amaro e lucido pessimismo che si incunea nella scrittura bettiana. Nota che non è certo mancata nei precedenti lavori teatrali di Betti, ma ora in *Frana allo Scalo Nord* si ha l'impressione che lo scrittore camerte voglia andare al di là di questa pur importante nota, in ragione di una visione della vita sempre più complessa, tormentata, al limite quasi della patologia, visione che non può non toccare lo stesso concetto e statuto della verità. Verità che, per Betti, non ha più un bianco e un nero ben definiti, viaggiando ormai su traiettorie sempre più sfrangiate, aperte, e mettendo perciò a grave rischio il principio stesso di oggettività.

Riferendosi a *Frana allo Scalo Nord*, osserva Giovanni Antonucci: «La visione amara e sostanzialmente pessimistica di Betti si tramutava in un atteggiamento assai più partecipe nei confronti delle debolezze umane»<sup>54</sup>. Cifra che inaugura nuovi e più tumultuosi orizzonti conoscitivi, nuove e più spiazzanti «frane» (altro

52 A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, Bari, Edizioni del "Centro Librario", 1968, p. 57.

53 G. Bárberi Squarotti, *Diego Fabbri e Ugo Betti: teatro puro, poesia e confessione* (capitolo IX: *Il teatro*), in Id., *Il secondo Ottocento e il Novecento* (vol. V), Tomo secondo, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 1996, p. 1314.

54 G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Edizioni Studium, 1988, p. 130.

emblema, la «frana», della curva sempre più interiore del teatro bettiano), nuovi e sempre più rovinosi smottamenti psicologici, esistenziali. In *Frana allo Scalo Nord*, questo slittamento decisamente più interiore e corruscato della scrittura rende, come già si è accennato, estremamente precario il confine fra bene e male, determinando, per avvalerci di una nota formula del linguaggio giudiziario, una sorta di blocco, di «non luogo a procedere» della scrittura, là dove questa si attesta su confini sempre precari ed evanescenti. Che non significa però un suo completo arresto sul fronte conoscitivo, quanto piuttosto una sua maggiore consapevolezza che la proietta al di là di certe classiche categorie morali, pur non perdendo mai di vista, Betti, la funzione sociale del teatro. Teatro sì di atmosfera, con la conseguente impalcatura simbolica che ne discende, ma dove il legame con la realtà rimane pur sempre un dato importante.

Nella didascalia introduttiva a *Frana allo Scalo Nord*, si legge un interessante indicatore socio-culturale (peraltro già richiamato in *Un albergo sul porto*), là dove Betti si porta sulla dicotomia «indigeno/straniero», e dove la casella «straniero» è occupata, forse un richiamo alla realtà italiana di quegli anni, dalla figura dell'«emigrante»: «L'azione si svolge in una città straniera, fra gente del luogo ed emigranti di vari paesi. Ai nostri giorni». Figura di «emigrante» che l'imprenditore Riccardo Gaucker, per il quale la «frana» si sarebbe verificata a causa dell'incuria e del malvolere degli operai, dipinge in termini molto negativi, come se quell'essere «emigrante» fosse un «emblema», fra i tanti che affollano la scrittura teatrale bettiana (in *Frana allo Scalo Nord* anche la «macchia» sulla faccia di Gaucker ha questo valore: «Ho una macchia. Ci sono nato, non è colpa mia»), di esclusione: «Gli operai erano gente raccogliatrice, immigrati. Generalmente fannulloni, canaglia. Si verificavano furti, in quantità incredibile», così come pure un «emblema» sono le «mani azzurre» di Kurz, segno di una vita ormai sempre più spenta e stentata.

Ma quel processo, o meglio quel «maledetto processo» di cui parla il consigliere Parsc («Questo maledetto processo»), processo da leggersi come metafora di una sofferta condizione umana e di una verità che diventa, pirandellianamente, «una, nessuna e centomila», disvela un livello ancora più profondo e misterioso della coscienza, come se tutti i personaggi si sentissero non solo un po' fuori posto, fuori chiave, ma avvertissero anche una certa insofferenza a stare in un ruolo che non sentono più proprio. Lo stesso accusatore generale Goetz avverte da subito tutta la difficoltà nell'allestire l'istruttoria, mettendo in crisi il rapporto accusatore e accusato. Dice infatti a Parsc in tono evasivo e con parole che sembrano già una resa: «Sono istruttorie difficili. Non si vede netta la linea, il confine». Quella «frana» (una «vera catastrofe») la definisce Parsc ha prodotto non solo tre morti, quelli che, in una atmosfera molto pirandelliana, verranno chiamati a deporre al processo, ma anche tanti «infelici» e peggio ancora tanti «dementi», «pazzi». «Frana» i cui devastanti effetti vanno al di là persino della morte, evento già di per sé terribile e drammatico, evocando una sorta di infelicità vivente, che appunto quei corpi infelici, dementi ed ebei esibiscono come un marchio, come un «emblema». Né si

trascuri, accanto alla «frana», da leggersi come metafora di una inarrestabile deriva mentale e interiore, il profilo di denuncia sociale che un testo come *Frana allo Scalo Nord* dichiara apertamente, là dove affronta il difficile tema della morte sul lavoro. Perché se è vero che in *Frana allo Scalo Nord* c'è, nonostante l'evidente timbro giudiziario, tanta dimensione simbolica (quella che ascrive naturalmente l'opera al capitolo del teatro d'atmosfera), non si può dimenticare questo altro importante versante di denuncia sociale, anche se la cifra simbolica, d'atmosfera è quella vincente e artisticamente meglio resa.

Cifra simbolica ed evocativa che meglio ci fa capire peraltro certe affinità di *Frana allo Scalo Nord* con *La casa sull'acqua*, non solo a partire da quell'acqua che in *Frana allo Scalo Nord* è vista, almeno per Gaucker, come la vera causa di tutta quella «catastrofe» («Io? Obbligavo? Venivano a supplicare, insistevano, pel soprassoldo. La disgrazia è successa per colpa loro, Eccellenza. La causa è stata l'acqua: è stato dimostrato. Hanno lasciato di vuotarla»), ma anche per una più generale atmosfera di fine. A *La casa sull'acqua* rinvia anche un altro significativo passaggio di *Frana allo Scalo Nord*, là dove il motorista Anselmo Bert, rispondendo a Gaucker sul tipo di armature impiegate nei lavori, parla di «poche tavole, marce». E più avanti lo stesso Gaucker, una volta dichiarata apertamente la propria colpa e responsabilità, dirà a Parsc: «Sa tutto. (Pausa) Ora capite? La sentenza, su me, già è stata data, signore. L'ha data lei, mia moglie. (Un silenzio; con tono pacato, quasi distratto) Non era malato, il sorvegliante: volevo risparmiare un salario. Anche le tavole. È vero. Erano marce. Sono stato un omaccio, un padrone cattivo. Per anni e anni. (Un silenzio)». Queste «tavole marce» ricordano da vicino il «pontile fradicio» de *La casa sull'acqua*, pontile dove si consuma tra l'altro un drammatico finale. Ciò che in *Frana allo Scalo Nord* sgretola e disorienta il piano della verità, piano che il «processo» vorrebbe esplorare attraverso vie consuetudinarie e in fondo burocratiche, è l'autoconfessione, sempre spiazzante e scomoda, dei personaggi, a partire da quelli, *in primis* l'imprenditore Riccardo Gaucker chiamato a rispondere giudiziariamente all'accusa, che invece dovrebbero continuare nella loro recita, maschera, ipocrisia. Autoconfessione che apre la strada a un vedersi. Ed è significativo che questa particolare condizione la viva un personaggio come Gaucker, portatore con la sua «macchia» sul viso di un «emblema», come se a un tratto si trovasse, come tanti personaggi di Svevo, con il capo improvvisamente scoperchiato, aperto, trasformando l'«emblematismo» in qualcosa di più interiore, patologico. L'autoconfessione che Gaucker fa a Parsc è aiutata dalla immagine della propria moglie, moglie che ostinatamente dice che è tutto un complotto:

GAUCKER [...] Il primo giorno del processo, Eccellenza, me la sono vista nell'aula. Aveva sentito: tutto. Io stavo lì un po' inquieto, non sapevo neanche il perché. Lei mi guardava... e d'un tratto mi cominciai a sentire una vergogna... una vergogna orribile, un dispiacere, un male, ma soprattutto vergogna! Lei mi dava ragione, che era tutto un complotto, mi dice sempre così. Ma io lo so, signore, che lei non

pensa mica in questo modo. Io lo so quello che pensa. Forse a casa mi guarda, di nascosto... Paura! Faccio paura anche a lei! Ma il peggio è questo, signore: che... mi sono visto anche io, come se mi si fosse spaccata una crosta, capite? Sono... una cosa brutta. M'ero quasi scordato d'averne questa: la faccia macchiata. Per notti e notti mi sono messo a pensare; a ricordarmi... tutte le cose che avevo fatto di male. Anche oggi, signore... (*Accenna la porticina*) Sono entrato lì per cercare... Volevo ricordarmi... di quelli (atto II, scena quinta, p. 237).

E «quelli» sono proprio i «morti», «quelli rimasti là sotto» che Gaucker non riesce più a togliersi dalla testa, morti che diventano i depositari di una verità ancora più in presa diretta e che come una forte onda emotiva investe davvero tutti. Dal «testimone miope» viene una dura verità, e cioè l'amara consapevolezza che il «processo» non potrà avere una soluzione, là dove i fatti non possono essere più letti isolatamente ma in un quadro più generale: «Questo processo non si può risolverlo a sé, isolato». Quella «frana» è il simbolo di una idea di società e di progresso, ma anche di morte, che rischia di impadronirsi di ogni cosa. Il «testimone miope» ricorre a una calzante immagine per esprimere il senso di una società sempre più insensata e meccanizzata: l'immagine di un «torchio da uva» dove tutti saranno, metaforicamente, schiacciati, spremuti: «... trascinati; travolti, dentro un torchio, signore. (*Con l'indice teso*) Congegni, ruote, orari: un torchio da uva, signore. A poco a poco tutti, veniamo spremuti lì dentro. (*A Gaucker*) I vostri manovali ci hanno lasciato le ossa». Il terribile meccanismo del guadagno e del progresso pone la statistica prima di ogni altra cosa (in fondo sono solo tre le persone morte sotto la «frana», gli altri sono tisici, dementi, e più in generale infelici che per le statistiche non contano, rimanendo pur sempre nella categoria dei vivi). In *Frana allo Scalo Nord*, sempre per bocca del «testimone miope», affiora un'altra dura verità: quella dell'interesse, del calcolo economico su tutto e su tutti, e che fa sì che lo stesso infortunio sul lavoro risulti un dato semplicemente e freddamente numerico; visione di cui si fa portavoce Gustavo Kurz. Il «testimone miope» così riassume questa terribile quanto disumana filosofia di vita: «Lo scopo è di aumentare il rendimento; di dare al torchio qualche altro giro, signore. Statistiche, infortuni... postriboli... Tutto calcolato, incastrato, direbbe Kurz. Infortuni vuol dire gente schiacciata, signore, tagliata in due», come se quegli infortuni producessero, in una sorta di cortocircuito espressionistico, più persone, più forza lavoro.

Nelle parole del «testimone miope» sfila soprattutto una dura consapevolezza della morte. Una sorta di meccanismo terribile, che non risparmia davvero nessuno, neanche quella bella «bambina coi boccoli» che un giorno verrà tagliata in due da un autobus («Capite il meccanismo? Questa bella bambina coi boccoli, per esempio; il giorno tale, in via tale, l'autobus tale la taglierà così. (*Facendo la voce di un altro*) Ma signore... la mia bambina, così vivace... (*Fingendo di rispondere*) Mi dispiace, c'è l'ordine: acceleramento del traffico»). A muovere tutto questo infernale e drammatico meccanismo, che non conosce soste e pentimenti, è

il signor Kurz. Quel Kurz, «un uomo vecchio dall'aria molto malata» (così lo definisce una didascalia), accusato di aver causato la morte di alcuni uomini, che, nel terzo atto, appare nell'aula del tribunale. Il quale Kurz deve prima di ogni altra cosa difendersi dal figlio Guido, che gli assomiglia così tanto da odiarlo anche perché è cresciuto sotto la sua ombra. Ma anche Kurz rovescerà, in un rimbalzo di responsabilità senza via d'uscita, la colpa sugli altri, compreso il consigliere Parcs: «Certo, Eccellenza. Anche voi, la sera della frana, per esempio, chi sa che facevate, ben nutrito, tranquillo, col sigaro... Voi, tutti! Siete voi, i responsabili! Voi! Tutti quanti!».

C'è, in questa incontenibile deriva delle colpe, delle responsabilità, una esigenza, quella che il «processo» fisiologicamente richiede: emettere assolutamente una «sentenza» che, come dice Goetz, tutti aspettano («È un po' che aspettano. Bisogna dare una sentenza, stasera»). Solo che tutto concorre in *Frana alla Scalo Nord* a che questa «sentenza» non sia emessa, ed è la cosa peggiore che possa capitare a una ricerca della verità nata su presupposti fragili, ambigui. Tutti infatti, compresi i tre morti chiamati a deporre, si sentono colpevoli, tutti in fondo responsabili di quella «frana» che li ha radicalmente cambiati, disorientando persino il concetto stesso di verità, cui un tribunale non può sottrarsi. Ed è proprio quella vacanza di giudizio che Parcs sente come un vuoto terribile, un non senso inconcepibile per un «processo» che non può sfuggire al verdetto finale: «bisognerà bene che ci sia un responsabile, che ci sia un innocente. Se no tutto va all'aria, è finita». Ma Parcs, sollecitato dall'accusatore generale Goetz, non sa andare al di là della formula introduttiva della sentenza, non sa andare al di là di quel «In nome di dio, secondo la legge...». Non solo quelle parole fanno fatica a uscire, ma è il concetto stesso di verità a crollare, là dove Parcs confessa (di quante confessioni è intessuto un testo come *Frana allo Scalo Nord!*) a Goetz una cosa curiosa: e cioè che in tutti quegli anni in cui ha ricoperto, e anche con puntiglio, il ruolo di consigliere, forse non ha mai creduto veramente a quel ruolo. E ora stanco di recitare la parte del pagliaccio getta finalmente la maschera dell'ipocrisia, della finzione, lasciando che la «verità» finalmente esca fuori senza alcun condizionamento, limite, in uno slancio solidaristico che fa scattare in *Frana allo Scalo Nord* un timbro altamente poetico e umano, quello che si compendia nella richiesta di pietà, ovviamente per tutti, nessuno escluso. Esclama infatti Parcs: «Noi dichiariamo che questi uomini... non meritano di essere condannati; né forse assolti; spetta ad essi qualcosa di più alto: la pietà». E alle sue parole fa eco il coro unanime di tutti i presenti: «Pietà... Pietà...». Pietà che si carica di significative risonanze religiose. Ha scritto Antonio Di Pietro: «In questo coro di alta ispirazione religiosa, in cui si fondono in una sola le voci dei miseri e dei potenti, degli oppressi e degli oppressori, dei vivi e dei morti, culmina e coerentemente si conclude il dramma, che ha preso l'avvio dal rito profano del servile ossequio e dall'impetosa denuncia delle colpe altrui, in difesa del proprio egoismo»<sup>55</sup>. Se in *Frana allo Scalo Nord* c'è tanto funzionale

55 A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit., p. 75.

«emblematismo», non sarà certo da trascurare, soprattutto in proiezione futura, e più specificamente guardando a un testo come *Il Cacciatore d'anitre*, certa valenza anche «corale», «polifonica» della scrittura bettiana; effetto di un'azione di progressivo e puntiglioso annullamento dei personaggi, sempre più voci, parvenze che volti, corpi. Personaggi quasi annullati nella loro soggettività e risucchiati nel movimento corale dell'opera, quello che ne aumenta persino l'intenso valore poetico. Testo, dunque, *Frana allo Scalo Nord* corale, testo che segna, accanto a *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, un momento artisticamente tra i più alti e riusciti dell'intero teatro bettiano. E in questo movimento corale assume ancora più rilievo persino quella finale e toccante richiesta di pietà. Segno che il dramma bettiano non segue più, come certo teatro d'atmosfera, la direttrice che va dall'esterno ai personaggi, ma parte dai personaggi, o meglio dalla loro progressiva dissoluzione, per ritrovare una verità corale.

Ha osservato giustamente Cologni: «Con *Frana allo Scalo Nord*, Ugo Betti tenta e inizia la tragedia; ne *Il Cacciatore d'anitre* la consuma. Nell'un testo, la pietà era il limite terreno cui il poeta era costretto a fermarsi; l'altro, posteriore soltanto di due anni, giunge al culmine dell'inchiesta bettiana e, sia pur velatamente ma con più caldo anelito, consegna agli uomini l'esito del loro destino»<sup>56</sup>. In *Frana allo Scalo Nord* Betti passa, con estrema naturalezza, dal reale, visto nelle sue punte più aspre e tragiche, a un piano altamente evocativo, fantasmatico, mischiando non solo personaggi reali ed enigmatici, ma andando anche al di là persino della loro gerarchia sociale. E tutto questo per raggiungere quella dimensione corale che è un tratto stilisticamente rilevante di *Frana allo Scalo Nord*, dove appunto le singole voci si mischiano in un coro tragico, surreale. Su questo superamento della barriera tra reale e ideale, ha scritto Torresani: «La pena si sconta vivendo, vivendo con l'ansia di riparare, con l'angosciato rimorso di aver tradito se stessi, di non essere in regola, invocando punizione e invocando pietà. Il trapasso dal reale al superumano avviene in *Frana allo scalo Nord* con una facilità ed una coerenza esemplari: personaggi reali ed enigmatici stanno l'uno accanto all'altro senza stridente contrasto, e, stringendosi ai morti che compaiono a testimoniare, caricano di significati la natura corale dell'opera, annullando le barriere tra il reale e l'ideale»<sup>57</sup>.

## La «tragedia moderna»: *Il Cacciatore d'anitre*

La sfida di Betti è sulla natura del personaggio. Pressoché dissolto, azzerato in *Frana allo Scalo Nord*, è ora invece ne *Il Cacciatore d'anitre* (1935) portato, surrettiziamente, di nuovo in scena, sia pure assimilato al coro. Seguendo questa

56 F. Cologni, *Ugo Betti*, cit., p. 51.

57 S. Torresani, *Ugo Betti*, cit., p. 73.

direttrice, c'è chi ha parlato di una certa linearità nella scrittura teatrale bettiana: «Il cammino è stato lineare: da *La padrona* a la *Casa sull'acqua*, attraverso l'indispensabile esperienza della *Frana*, giungiamo qui, a *Il cacciatore*, in cui ha luogo il ritorno del coro e l'assimilazione di questo nel personaggio. Personaggio diviene, pare a noi, emblema "umano", immagine di un uomo, il cacciatore d'anitre, per mezzo del quale Betti ci svela il segreto "degli" uomini»<sup>58</sup>.

*Il Cacciatore d'anitre*, ambientata «In una città sulle rive dell'Oceano Atlantico, ai nostri giorni», e rappresentata, per la prima volta, il 14 gennaio 1940 al «Teatro Manzoni» di Milano ad opera della Compagnia dell'Accademia d'Arte Drammatica<sup>59</sup>, rappresenta un significativo ritorno di Betti alle ragioni classiche della «tragedia», là dove il tema della morte, nevralgico nel genere tragico, è un tema che crea una forte vibrazione emotiva nella scrittura. Vibrazione che si avverte maggiormente «nelle parole delle donne, stupite e timorose di fronte a Marco, in alcuni momenti del dibattito processuale e nello stupendo finale, ove il dolore, l'ansia del riscatto e del perdono, il rammarico per il tradimento operato a danno dei nobili ideali si fondono in un'aura di superiore serenità e di felice abbandono. Marco è l'eroe del dramma, ma nel mondo non v'è posto per l'eroismo, solo per il peccato, il dolore e la tristezza»<sup>60</sup>. Lampi, in un'opera complessivamente statica, dalla parola spesso opaca e prevedibile.

*Il Cacciatore d'anitre* ha l'andamento di una favola tragica, quasi un «ritorno inatteso – a voler parafrasare un calzante titolo di un intervento di Silvio D'Amico<sup>61</sup> – alla tragedia primordiale», nonostante qualche significativo ammiccamento alla tragedia moderna (Shakespeare, Goethe), soprattutto là dove il tempo cronologico e il tempo psicologico alimentano una qual certa cifra poetica. Del resto, questo deciso ritorno alla tragedia, sia pure in una declinazione più primitiva e arcaica, aiuta a capire anche il superamento di Betti della concezione naturalistica del teatro, se è vero che quella virata poetica favorisce ne *Il Cacciatore d'anitre* un effetto quasi antiteatrale, antirappresentativo. Effetto che distingue sensibilmente la visione teatrale bettiana da quella, per esempio, di Pirandello. Entrambi straordinari interpreti della tragedia moderna, ma con esiti stilistici e culturali molto differenti. Se in Pirandello la concezione tragica segue il canovaccio di una serata e lucida dialettica, dando alla scrittura una connotazione sostanzialmente più discorsiva, in Betti quella stessa concezione tragica ha invece un risvolto decisamente più poetico, più concentrato. E questo spiega perché ne *Il Cacciatore d'anitre* si assista a una marcata ripresa del simbolo e del mito, leggibile soprattutto in quell'affioramento (una prima volta a conclusione del quadro secondo e per ben due volte nel quadro terzo del primo atto) di un coro di voci maschili.

Sul fronte della rete culturale, il primo nome che verrebbe da fare, anche in

58 Ivi, p. 52.

59 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Il dramma», a. XVI, n° 329, maggio 1940.

60 S. Torresani, *Ugo Betti*, cit., p. 74.

61 S. D'Amico, *Un ritorno inatteso alla tragedia primordiale*, in «Teatro-Scenario», a. XVII, n° 10, 1953.

considerazione del titolo, è quello di Ibsen, la cui influenza va tuttavia precisata. Per Achille Fiocco, *Il Cacciatore d'anitre* «poema drammatico in prosa [...] non ha nulla che vedere con l'ibseniana *Anitra selvatica*, ma semmai mette a frutto l'esperienza molteplice dell'Ibsen mediterraneo di *Peter Gynt* e la faustiana antinomia di Goethe, ripresa dall'Andreiev di *Anatema*»<sup>62</sup>. In questa «tragedia moderna» Betti affronta il tema della corruzione (già toccato, sia pure in chiave grottesca, ne *Il Diluvio* e indirettamente in *Frana allo Scalo Nord*), tema che è espressione della società capitalistica contemporanea. Per Betti la dannata potenza del denaro è qualcosa che rinfocola l'eterna guerra fra il bene e il male. Come ha scritto Antonio Di Pietro, una «guerra eterna, che si sviluppa, in questa “tragedia”, fin dall'inizio, con il ritmo (già assunto da *Frana*, ma solo nelle ultime scene) d'una sacra rappresentazione; dove tutta moderna è però la lucida intelligenza con cui l'autore strappa le “frange” e i “parati” dei sentimenti più rispettabili, per fissare lo sguardo nelle “incrinature” attraverso le quali filtra, goccia a goccia, il veleno del male, e li contamina»<sup>63</sup>.

*Il Cacciatore d'anitre* ruota, sostanzialmente, attorno a tre personaggi maschili principali: il ricco mercante di pesce Michial, il cacciatore d'anitre Marco, e Aurelio, questi ultimi due lontani parenti del vecchio e ormai malato Michial. A questi personaggi maschili si devono aggiungere due figure femminili di un certo spessore psicologico: Fausta, nipote di Michial, e Elena, amante di Marco. Ne *Il Cacciatore d'anitre* le presenze femminili sono in tutto tre: Fausta, Elena, e, decisamente secondaria, la «donna spettinata». L'abilità di Betti consiste nel fare de *Il Cacciatore d'anitre* un significativo esempio di teatro d'atmosfera, superando certi retaggi del teatro naturalista: non si dimentichi che al centro del dramma ci sono i temi, peraltro molto verghiani, della «roba», del «patrimonio», della «ricchezza», della «eredità»; temi che si dissolvono, in linea con quell'idea di teatro d'atmosfera, in una tramatura di timbro interiore, ma non trascurando neanche certe affinità, sia pure con esiti artistici decisamente minori, con *Frana allo Scalo Nord*. Si pensi solo all'immagine del «torchio» che Ignazio, segretario di Michial, segretario senza scrupoli che porterà subdolamente Marco a desiderare la ricchezza del mercante di pesce e a scontrarsi con l'amico Aurelio, usa per rendere la condizione di abbruttimento umano cui quello spasmodico e patologico desiderio può condurre:

IGNAZIO [...] La ricchezza. Come va che tutti cercano lei, lei sola, tutti? E ciò che di concreto, di reale viene spremuto da ogni vita d'uomo, come una gocciolina da un torchio, l'unica cosa che resta in quel dato angolo della terra, dopo che sopra di esso si è consumata una vita, che altro è, signore, se non quel meschino gruzzolo? Esso è formato proprio da tante goccioline indurite: la ricchezza: una grossa forza; magari chiusa in un piccolo cassetto. Una mina, lì, pronta. E noi, d'un tratto, a distanza di secoli, come dando fuoco a una miccia, possiamo farla rivivere. E farla diventare forza nostra (quadro I, pp. 334-335).

62 A. Fiocco, *Ugo Betti*, cit., p. 21.

63 A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit., pp. 120-121.

Una mina pronta a esplodere, una conflagrazione che fa saltare i rapporti di amicizia, di stima, di solidarietà, e persino, come dimostra il duro faccia a faccia di Fausta e Elena, di amore. All'amante Elena Fausta esibirà il segno tangibile, quasi un «emblema» fisico, del suo amore con Marco: un figlio. Oppure si pensi all'immagine della «frana», qui ne *Il Cacciatore d'anitre* in un risvolto sia psicologico che fisico, che Ignazio usa per confortare Marco nella sua difesa contro l'accusa di aver ucciso Michial: «MARCO Mi sospettate a torto, signori: è stata una disgrazia. IGNAZIO Proprio così. Ero presente. Non ero distante. Una frana». Difesa estremamente debole, là dove tutti leggono la colpa di Marco stampata, come un «emblema», sulla sua faccia («La faccia! La faccia, guardategli! – Porta la colpa stampata! – Non ha più goccia di sangue!»). Ad avvicinare poi *Il Cacciatore d'anitre* a *Frana allo Scalo Nord*, c'è un altro importante «emblema», il Palazzo di Giustizia, «emblema» morale e fisico al tempo stesso, con al centro quell'aula di tribunale, dove la ricerca di giustizia si svolge nel segno di una indecisione. Marco si auto-definisce «verme»: «Diciamo un verme, signori. Lo strano della cosa è che non so più io stesso se hanno ragione o se sbagliano». Indecisione non nuova in Betti, se anche in *Frana allo Scalo Nord* l'indecisione aveva determinato una ricerca sempre aperta e incompiuta della verità. Se è vero che *Il Cacciatore d'anitre* guarda, per alcune direttrici tematiche e culturali, indietro (*Frana allo Scalo Nord*), è altresì vero che guarda, relativamente al tema della «corruzione» al Palazzo di Giustizia, anche avanti (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*). Con fare malizioso, subdolo, così si rivolge Ignazio a Marco: «Scommetterei, signore. Vincerete tutte le cause. C'è molto da sperare. A meno che... [...] (*in segreto*) A meno che non vi sia corruzione di giudici. Corruzione, signore. Fidatevi sempre di Ignazio...». Idea di «corruzione» che Marco rifiuta con sdegno: «(*scostandolo con odio*) Vattene, serpe. Via. Via tutti. All'inferno». E per un attimo, almeno per bocca di Marco, *Il Cacciatore d'anitre* si porta sul difficile discrimine fra giudice e giudicato, fra accusa e difesa: «Sì, vi è un momento in cui gli uomini si accostano, si guardano. Niente più li distingue: giudici e giudicati non sono forse tutti uomini?».

Indecisione che in *Frana allo Scalo Nord* ha tratti sicuramente più laceranti, dolorosi e sempre risolti in un alto livello artistico, rispetto a *Il Cacciatore d'anitre*, dove invece la sentenza, pur fra tanti rinvii, alla fine arriva. Sentenza che scagiona definitivamente Marco dall'accusa, e la cui difesa più convinta gli viene proprio da Fausta, nipote di Michial («Ho visto io stessa il vecchio scrivere il testamento, lo vidi anche cadere, buoni giudici. (*Indicando Marco*) Il cacciatore è innocente, non v'è respiro in lui che non sia altezza e bontà»). Sentenza che porterà gli avversari di Marco a rimborsargli ogni cosa (spese, indennizzi, interessi, oggetti, carte), ma è anche una sentenza che cambia profondamente Marco, il quale, invece di far trionfare le ragioni del vincitore, ha quasi un moto di sarcastico fastidio per tutta quella «roba» che gli è caduta, anche alla luce di una sentenza, addosso: «Ora sono veramente ricco, non è vero, Ignazio? Accendi altri lumi. (*Toccando intorno*) Ora questa roba è proprio mia. Ah!»). Espressione in cui non c'è nulla del paros-

sistico attaccamento verghiano, quanto semmai la piena e amara consapevolezza che il senso della vita non si può ridurre semplicemente al concetto di proprietà. E infatti Marco, dopo essersi guardato allo specchio, si riconosce cambiato («Sono mutato»), quasi estraneo a quella «roba» e a quella «ricchezza» che hanno mosso l'intreccio de *Il Cacciatore d'anitre*. Insomma, una pressoché generale trasformazione del personaggio avvenuta, ancora una volta, proprio sul tema della «giustizia». Tema, quest'ultimo, davvero croce e delizia della scrittura teatrale di Betti.

### *Intermezzo borghese tra realtà e sogno: da Una bella domenica di settembre a Spiritismo nell'antica casa*

Dopo *Il Cacciatore d'anitre* si apre un periodo, cronologicamente parlando, di intermezzo, di transizione nella produzione teatrale di Betti, in attesa di un altro indiscusso capolavoro: *Corruzione al Palazzo di Giustizia*. Ci riferiamo, sempre a voler seguire la catena temporale di stesura, a opere come: *Una bella domenica di settembre*, *Favola di Natale*, *I nostri sogni*, *Il paese delle vacanze*, *Notte in casa del ricco*, *Il vento notturno*, *Marito e moglie*, *Spiritismo nell'antica casa*. Opere di minore caratura artistica, al punto che la critica ha parlato di un teatro meno intensamente poetico, là dove Betti tende a privilegiare una cifra più diretta e conseguentemente meno evocativa, con qualche vistosa *defaillance* di quel teatro d'atmosfera, che rimane indubbiamente uno degli approdi meglio riusciti della sua scrittura teatrale. Se in *Frana allo Scalo Nord* e *Il Cacciatore d'anitre* l'azione si svolge preferibilmente in quel Palazzo di Giustizia, significativo «emblema» di una necessaria quanto tormentata ricerca della verità, «emblema» centrale in *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, in *Una bella domenica di settembre* l'azione, con risvolti persino tragicomici e grotteschi, inizia, come si legge nella didascalia introduttiva, in un «giardinetto con panchine davanti all'edificio della Prefettura» in un pomeriggio di domenica; edificio che allude a un particolare e burocratico interno in un testo che tendenzialmente si porta verso il fuori.

Rappresentata per la prima volta il 7 dicembre 1937 al «Teatro Margherita» di Genova dalla Compagnia Maltagliati-Tofano, *Una bella domenica di settembre* (1935) «si svolge in una piccola città, al principio del secolo»<sup>64</sup>. La quarantenne e ancora avvenente signora Adriana, che proprio quel giorno festeggia il suo compleanno, si ritrova, con i figli Lia e Roberto, nelle vicinanze del Palazzo della Prefettura, in attesa che suo marito Federico Norburi, consigliere distrettuale e impegnato in una seduta plenaria del consiglio superiore della prefettura, termini la sua riunione molto importante, per poi andare tutti insieme a fare una gita al lago. Riunione destinata purtroppo a prolungarsi nel tempo a causa dell'assenza

<sup>64</sup> L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Il dramma», a. XVI, n° 330, 15 maggio 1940.

del vicesottoarchivista Carlo Lusta, il quale, per un «ingranaggio di combinazioni addirittura diaboliche», si è dimenticato di quella riunione. In *Una bella domenica di settembre* Betti affronta, in una intelaiatura tipicamente borghese, il tema della noia che ormai regna nell'amore coniugale; amore sempre più spento, grigio, burocratico, in una visione della realtà in cui prevalgono gli interessi economici e di carriera. Una «borsetta» lasciata sbadatamente da Adriana su una panchina, dopo che i figli se ne sono andati, e trovata proprio da Carlo, accorso in quel posto per cercare di porre rimedio alla sua ingiustificata assenza, fa incontrare i due. Adriana confessa subito a Carlo, in maniera persino spiazzante, la condizione di noia e di insofferenza nei confronti di una vita borghese. «Vivo... invecchio [...] ... M'annoio un po'...»: confessa infatti Adriana a Carlo. Ma soprattutto quell'inaspettato ritardo del marito, e alla luce anche di una giornata di settembre particolarmente bella e tiepida («Sono gli ultimi bei giorni, siamo di settembre. Peccato»), le fa dire in tono molto malinconico: «Peccato perché io invece dovrò andare a casa, non ve l'ho detto? Dove sarò sola fino a sera. La bella giornata passerà e io non sarò andata sulla riva del lago. Da vecchia ne avrò rimorso, non è vero? Rimorso per questa bella domenica, rimorso pel Paradiso, rimorso per tante altre cose».

È quel rimorso delle cose desiderate e non realizzate che caratterizza il mondo borghese, mondo che antepone sempre degli ostacoli a quei piccoli sogni di evasione e di felicità. Sulla riva del lago si balla e si ritrovano gli innamorati, ed è questo forse il rimorso che Adriana sente più vivo. Posto dove vi sono dei «piccoli caffè coi pianoforti a moneta» (forse una memoria crepuscolare, alle musiche prodotte dagli organetti di Barberia), e dove Carlo tra l'altro era in procinto di andare, se non fosse intervenuto quel contrattempo, e più precisamente alla «Riva delle Ninfe», posto «un tantino equivoco», ma che affascina Adriana, al punto da chiedere a Carlo: «E se io vi chiedessi di condurmici, sentiamo un po'»?». Sfida, provocazione, forse anche necessità di un desiderio represso, inibito, che quella bella domenica di settembre Adriana sente il bisogno di dichiarare apertamente, anche se la visione borghese della vita introduce subito una preoccupazione, un'ombra, e cioè che Carlo non si approfitti poi della situazione: «Ma poi siamo sicuri che non vi verrebbe in mente di voler approfittare della circostanza per tentare la mia conquista?».

Se nel primo atto Adriana è spavalda e coraggiosa, già ad apertura del secondo atto, che si svolge in una «terrazza-pergolato» alla «Riva delle Ninfe», terrazza occupata, come si legge in una didascalia, «da vari tavoli, ai quali sono sedute coppie con le mani nelle mani», prima ancora di entrare in quel «localuccio» dalla fama equivoca è già pentita della scelta e vorrebbe tornarsene a casa, forse presagendo il pericolo imminente («Sono pentita. Torno a casa»). E il maggior pericolo verrà ad Adriana proprio da sua figlia Lia, andata di nascosto in quel «localuccio» in compagnia di un aspirante fidanzato per una scappatella, una «innocente scappatella». Mentre tutto sembra scivolare via tranquillamente, interviene un fatto inaspettato a dare una particolare accelerazione a *Una bella domenica di settembre*. Lia, la figlia di Adriana, sempre in quella «Riva delle Ninfe», a causa di un

«cattivo liquore» è invasa da una incontenibile «allegria» che la rende «eccessiva, facinorosa, aggressiva». A un certo punto, il panico sembra impadronirsi della «Riva delle Ninfe» per una «sorpresa della polizia» (la quinta in due mesi), che coglie un po' tutti impreparati, e soprattutto Adriana che pensa di essere scoperta in quella situazione imbarazzante, e che i giornali il giorno dopo potrebbero pubblicizzare. La polizia (nelle vesti dello stesso sergente che all'inizio di *Una bella domenica di settembre* si è insospettito di Carlo vedendolo, nel giardinetto vicino al Palazzo della Prefettura, frugare nella borsetta di Adriana) è incuriosita soprattutto dal comportamento apprensivo di Carlo, il quale fa di tutto per indirizzare la ricerca della polizia verso la ragazza: «Vi assicuro, signore, vi giuro... (*Indicando, disperato*) È la ragazza, che spara! È di là!».

E il Vice Consigliere Linze, accorso sul posto, e che ha riconosciuto in Lia la figlia di Federico e di Adriana, così rassicura quest'ultima, interpretando la sua presenza in quel «localuccio» poco raccomandabile come un naturale gesto d'amore di una madre nei confronti di una figlia: «(*d'un tratto, andando incontro ad Adriana con comprensione, approvazione, e mani tese*) Madre ammirabile! Ero quasi certo di trovarvi sul luogo. Una vera madre sa sempre prima di tutti! Ed è la prima ad accorrere. Tranquillizzatevi, non è stata che un'innocente scappatella. Vostra figlia sta già molto meglio...». Riconoscimento che le viene dallo stesso marito Federico, accorso anch'egli sul luogo: «Ah, povera Adriana! È corsa anche lei. Vera madre». Ma è nel terzo atto, quello che si svolge in una stanza della casa del consigliere Norburi, che in *Una bella domenica di settembre* si tocca con mano l'ipocrisia del mondo borghese, là dove Adriana, che per un attimo ha sfiorato la caduta morale, torna a essere, soprattutto agli occhi del marito Federico, l'«angelo della famiglia», e cioè colei che ha saldamente ricomposto un ordine familiare che per un attimo è stato sull'orlo del fallimento, della crisi, della condanna morale più infamante: quella del tradimento che il perbenismo borghese non ammette. È quell'«angelo della famiglia» infatti a risistemare le cose, in una soluzione beffarda e quasi tragicomica, più comica che tragica, per lo scampato pericolo. E anche quando Adriana confessa apertamente, in un ultimo sussulto di dignità, di sentirsi estranea a quel mondo, quella sua confessione viene letta addirittura dal marito come una offesa: «Lo sapete perché s'è offesa? Perché noi abbiamo fiducia in lei! Cose da pazzi. S'è offesa, ha detto che si sente una estranea, fra noi!».

Forse la vera verità, in quel tragicomico *tourbillon* di situazioni, la dice Carlo Lusta rivolgendosi a Norburi, marito di Adriana: «Signore, vi sono donne che sopportano per anni, incomprese, vegetando in una fredda ombra. Poi, un bel giorno, un lampo: capiscono. E allora addio, più niente da fare, la catena è rotta, per sempre. La signora Adriana se ne andrà», e questo per una «misteriosa giustizia» (ancora il tema della giustizia) che nonostante tutto trionfa sempre. Quel Carlo che dice a Norburi senza mezzi termini: «Sì, siete un uomo opaco e limitato. C'è da inorridire pensando che la signora Adriana ha dovuto subirvi, finora [...] Essa vi lascerà; e così finirà questa ridicola stonatura nella sinfonia dell'universo». Ma

neanche queste parole così dure riescono a rompere la maschera di ipocrisia del mondo borghese. Norburi infatti invita Carlo a parlare ad Adriana, essendo il solo in grado di «accomodare la cosa»: «(d'un tratto) Lusta! Lusta! Sentite. Soltanto voi potete accomodare la cosa. Parlatele così. Parlate voi, a mia moglie». *Una bella domenica di settembre* è un testo di confessioni e di inviti mancati.

Alla fine sembra che tutti si ritirino in una comoda e rassicurante logica borghese. Lia e Michele, ormai fidanzati ufficiali, filano via alla chetichella dalla parte del giardino, Adriana aiuta il marito Federico a riprendere, proprio nel giorno del suo compleanno, il filo della vita borghese, invitandolo a non mancare all'appuntamento con Aldenai, all'Hôtel Astra, appuntamento importante per la sua promozione. E la cosa più grottesca è che Federico lascerà sola in casa Adriana in compagnia proprio di Carlo, del «matto» Carlo («E poi, ma sicuro, ti lascio il nostro Lusta. È un po' matto, ma in fondo non è antipatico. Ti farà compagnia»), come se quel vento di follia, quel sogno di evasione che ha percorso come una folata di vento malato *Una bella domenica di settembre* si volesse riprendere una rivincita sulla granitica e assurda logica borghese.

In altri testi di questo periodo, la scrittura teatrale di Betti sembra oscillare tra un registro più propriamente realistico, con la conseguente impaginazione borghese della scena, e un registro di timbro più favolistico, con una tendenziale preferenza, però, per il primo registro, rappresentando, quella favolistica, una soluzione mai definitiva, come se la realtà si volesse riprendere una rivincita sul sogno, sull'evasione. Ne *I nostri sogni* (1936) «Commedia in tre atti» e rappresentata, per la prima volta, nel 1937 dalla Compagnia Benassi-Morelli al «Teatro Regio» di Parma<sup>65</sup>, questa oscillazione è leggibile chiaramente nella vicenda di Leo, il giovane protagonista, alla ricerca di un lavoro che il signor Posci, direttore di una importante ditta, sempre gli nega, finché un giorno, dopo aver ricevuto due posti da un giornalista in visita alla sua ditta per una serata al Teatro Apollon e avendo pensato in un primo momento di regalare quei due posti al vecchio impiegato Ladislao Moscopasca, il quale, non avendo l'abito da sera, deve rinunciarvi, si rivolge a Leo, quasi a premiarlo per la sua costanza, perché accompagni Matilde, la figlia del vecchio impiegato, a teatro. Leo, presentatosi come il ricco figlio del proprietario della ditta, è una sorta di dispensatore di felicità: a Matilde che tanto desidera cenare all'osteria del Gelsomino, al signor Moscopasca, al quale promette un posto da direttore, e a sua moglie, alla quale promette un appartamento in un elegante quartiere residenziale. Promesse che si riveleranno fallaci quando Leo confesserà a Matilde la sua umile condizione; confessione cui Matilde non crede pensando che sia il solito stratagemma, cui ricorrono i principi nelle favole, per mettere alla prova le fanciulle innamorate. Prima di questa confessione, Leo chiede al signor Posci, il vero responsabile di tutta quella messinscena, un oggetto della sua ditta: un «diadema di latta» che brilli come uno vero, una sorta di oggetto fatato come tanti se ne trovano nelle favole. Ed è a questo punto che *I nostri sogni*

65 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Scenario», a. X, n° 7, luglio 1941.

piega decisamente verso una certa cifra favolistica. Cifra che è Leo per primo a rinnegare, mentre gli altri (soprattutto Matilde), ai quali egli ha indirizzato certe promesse di felicità, credono che questo comportamento sia finto. *I nostri sogni* esibisce, in maniera pedagogicamente anche esplicita, una morale di segno leopardiano: più che il raggiungimento effettivo della felicità, conta la sua ricerca, la sua conquista, una felicità che sta soprattutto nelle cose semplici, nella quotidianità, dando a quella stessa ricerca di felicità un profilo decisamente meno astratto e più concreto, umano.

Morale che ispira *Il paese delle vacanze* (1937), «idillio in tre atti», la cui prima rappresentazione avvenne al «Teatro Odeon» di Milano il 20 febbraio 1942 ad opera della Compagnia Tofano-Rissone-De Sica<sup>66</sup>. Due sono i protagonisti principali della vicenda che si «svolge in un piccolo paese nello spazio di un pomeriggio»: Francesca e Alberto. Relativamente a questi due personaggi, ha scritto Betti nell'*Avvertenza*: «Francesca è una calma e bella figliola, come ce n'è tante: che portano scritto in fronte la vocazione di prender marito e mettere al mondo dei bambini. Alberto è un simpatico giovanotto come ce n'è tanti: la cui singolarità consiste nel non aver nulla di singolare, nell'essere un buon ragazzo qualunque, senza pose (ma tutt'altro che sciocco). Insomma, una ragazza e un giovanotto che sono come la maggior parte dei giovanotti e delle ragazze». Dunque, da una parte un personaggio come Francesca, ventiquattrenne, ben disegnato, sia pure nella sua vocazione tipicamente borghese (sogna il matrimonio, i figli, una vita tranquilla), dall'altra Alberto, ventottenne, personaggio senza nulla di singolare, e quasi determinato, pur non essendo affatto sciocco, da una sorta di opacità morale (una bella carriera, un buon posto, i soldi, gli amori facili sono i suoi sogni); opacità che ne fa un personaggio sostanzialmente chiuso nel suo egoismo.

A risvegliarlo da questo torpore, è proprio Francesca quando, per un moto di gelosia, spinge Alberto, inseguito dal fratello di una piacente vedova con la quale ha una relazione sentimentale, in un burrone, che fortunatamente si rivela essere una grossa buca irta di pruni (anche Leo ne *I nostri sogni* lo abbiamo visto nascondersi fra i pruni). Gesto comunque che serve a risvegliare Alberto dalla sua opacità morale, con un lieto fine (i due si ritroveranno in una «stanza rustica nella casa di un contadino dei dintorni») un po' strappalacrime e melenso:

ALBERTO (*scostando il dottore e gridando*) E allora, se vuoi saperlo, ti dirò che anche io, prima ero innamorato di te, prima! Io non lo sapevo: ma quando tornavo a casa, in treno, lo sai che ero felice, fischiettavo e tutti si voltavano? Sai per chi era? Per te. Perché tra poco ti avrei veduto, parlato. Poco fa, quando sono sceso dal monte per cercarti, ne ho preso della pioggia, avrei potuto anche cadere in qualche fosso e morire, no? E io niente. Perché era per te! Anche a prendere un malanno – e forse l'ho preso, sai? – (*si sforza di tossire*) non mi importava perché ti volevo bene. E invece, vuoi saperlo? Mi è successo come a te, preciso. È finito tutto (atto III, scena sesta, p. 501).

66 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Scenario», a. XI, n° 5, maggio 1942.

Ne *Il paese delle vacanze* torna la stessa morale de *I nostri sogni*: e cioè che la felicità è qualcosa che si può trovare, raggiungere nella quotidianità, nelle cose più umili, più semplici. Peccato che questo progetto risulti inficiato da una scrittura, a tratti, un po' impacciata e piena di enfasi, segnando un brusco arresto nell'ispirazione bettiana, quella che trova nella cifra del teatro d'atmosfera la sua espressione più naturale e più riuscita.

In *Favola di Natale* (1935-36), «commedia in tre atti» («Ai nostri giorni, durante le feste di Natale») <sup>67</sup>, e rappresentata, per la prima volta, a Milano al «Teatro Olimpia» il 16 novembre 1948 ad opera della Compagnia Tofano-Solari, torna il solito sogno di evasione dalla vita di tutti i giorni. Marta, detta Martino, ventottenne, e Zizi, per curiosità, per scherzo, per burla, ma anche per uscire dal solito tran tran della vita borghese, accettano di farsi accompagnare da due sconosciuti in un «circolo di ballo della periferia, equivoco e piuttosto lercio, a sera inoltrata». Il solito colpo di scena, neanche poi tanto originale, interviene a creare un momento di agitazione: le due ragazze vengono infatti sospettate del furto di un portafoglio, fortunatamente subito ritrovato. Ma è sul tema d'amore che *Favola di Natale* tenta di sollevarsi (non riuscendoci) artisticamente, là dove una delle due ragazze è riconosciuta da un giovanotto, il quale comincia una sorta di tortura psicologica su di lei, minacciando di svelare l'evasione in quel circolo equivoco della periferia al suo fidanzato. Strategia così mirata e insistente che porterà alla fine la giovane ad arrendersi alla proposta di matrimonio del ragazzo. Un lieto fine piuttosto macchinoso e lento nella sua dinamica, se anche qui non intervenisse un qual certo insegnamento morale, che vuole che si rimanga nei confini, ancorché psicologicamente asfittici, della realtà.

Con *Notte in casa del ricco* (1938), «tragedia moderna in un prologo e tre atti», e rappresentata, per la prima volta, il 15 novembre 1942 al «Teatro Eliseo» di Roma ad opera della Compagnia di Renzo Ricci <sup>68</sup>, è un testo che rivela, a partire dal Prologo considerato dalla critica uno dei momenti meglio riusciti dell'intero teatro bettiano, una importante maturazione artistica. Non che manchi in *Notte in casa del ricco* una certa ambientazione borghese e provinciale («Circa ottanta anni or sono in una piccola città»), che colloca l'azione alla fine del secolo decimono-

67 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, nella raccolta del *Teatro* (Bologna, Cappelli, 1955) di Betti. Accettando la tesi di Antonio Di Pietro, la stesura di *Favola di Natale* sarebbe avvenuta tra il 1935-36. Nel *Teatro completo* (Bologna, Cappelli, 1957) si dà come datazione il 1940, considerata errata da Di Pietro. L'ipotesi di Di Pietro sarebbe avvalorata da due indicazioni dello stesso Betti. La prima relativa a una domanda di partecipazione al Premio San Remo, scritta in data 30 luglio 1937, dove Betti elenca «le sue più recenti opere teatrali nell'ordine seguente: "1° *Il cacciatore d'anitre*, 2° *Frana allo Scalo Nord*, 3° *Una bella domenica di settembre*, 4° *Favola di Natale*, 5° *I nostri sogni*"». L'ordine, come osserva Di Pietro, «non è rigorosamente cronologico, ma che *Favola di Natale* sia da porre fra *Una bella domenica di settembre* e *I nostri sogni* ci è assicurato dal fatto che negli appunti preparatori di *Favola di Natale* si accenna a *Una bella domenica di settembre* e in quelli de *I nostri sogni* a un personaggio di *Favola di Natale*» (Cfr. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit., p. 132, n. 2)

68 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Scenario», a. XI, n° 12, dicembre 1942. In una prima redazione dattiloscritta, *Notte in casa del ricco* si intitolava *Il vincitore stanco*.

no, ma è soprattutto il carattere di «tragedia moderna», con quel Prologo dove meglio si legge la vocazione bettiana per il teatro di atmosfera, a dare al testo un timbro psicologico del tutto particolare. Nella prima didascalia del Prologo, Betti precisa infatti con molta efficacia l'atmosfera di attesa e di silenzio, impaginazione da cui scaturisce un particolare movimento della scrittura. Scrittura di silenzi, di epifanie, di confessioni. Si legge: «Quasi ottanta anni fa, in una stazioncina ferroviaria isolata fra i monti delle Marche dove la linea fa bivio. Nella sala d'aspetto tre viaggiatori taciturni accanto alle loro valigie»<sup>69</sup>. E ancora: «Si ode un fischio lontano, quindi il rumore di un treno che si avvicina tra le gole dei monti».

Basterebbero già questi significativi indicatori di atmosfera a farci capire il particolare livello artistico ed evocativo di *Notte in casa del ricco*, per il cui Prologo è stato avanzato (Cogni), a livello di intensità emotiva, un rapporto con il primo atto di *La via di Damasco* di August Strindberg. E a Strindberg, o meglio alla cifra altamente evocativa, d'atmosfera del suo teatro, rinviano, in verità, altri momenti di *Notte in casa del ricco*, in una ambientazione peraltro tutta marchigiana della vicenda, di un luogo che c'è e non c'è, proprio perché Betti va subito al di là di un calligrafico bozzettismo. Di qui certo risvolto evocativo e simbolico della scrittura, là dove nel paesaggio marchigiano Betti legge i segni, o meglio ancora gli «emblemi» (per rimanere a una costante della scrittura), di una ricerca più interiore, scavata. Emblema fisico è, per esempio, quella isolata, sperduta, stazioncina da cui *Notte in casa del ricco* muove. E un altro interessante «emblema» è rappresentato da quella «linea» che «fa bivio», significativo richiamo a certo immaginario letterario marchigiano (a partire dalla leopardiana «siepe, che da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»), un «emblema» già molto sfrangiato (la linea appunto che fa bivio).

La particolare atmosfera di attesa che si respira in *Notte in casa del ricco*, prima di una ripresa del viaggio, è determinata anche dall'immagine del treno. Quel treno che sta per arrivare in una sperduta stazioncina ferroviaria isolata fra i monti delle Marche è diretto, secondo una particolare direttrice della letteratura di viaggio marchigiana (per esempio: *La strada per Roma* dell'urbinate Paolo Volponi e *Carlone* del matelicense Libero Bigiaretti), a Roma. «Ecco: va via. Il treno per Roma»: esclama Tito, uno dei viaggiatori rimasti nella sala d'attesa di quella stazioncina, che ha quasi il valore di un «emblema» fisico. Non si dimentichi inoltre

69 Relativamente al riferimento alle Marche, osserva Di Pietro: «È la prima volta che in un lavoro del Betti compare un riferimento preciso a luoghi concreti. E che i luoghi siano proprio quelli della sua infanzia (Camerino è esplicitamente ricordata negli appunti) e siano gli stessi luoghi resi sacri alla poesia dal Leopardi, non ci sembra un fatto casuale; ma un segno del riemergere – che diverrà sempre più frequente – nel cuore del Betti maturo delle memorie della prima età e, insieme, della consonanza sempre più profonda ch'egli, sul filo soprattutto di quelle memorie, scopre con l'opera del suo grande conterraneo. In un "pensiero sul Leopardi" infatti egli insiste sull'indissolubile nesso che c'è fra la sua poesia e la sua terra: "Mi pare che debba riuscire difficile capire che profonde radici abbia nella terra marchigiana la poesia di Leopardi, se non si conoscano assai bene quella bella regione e quella gente [...] Certo non è possibile immaginare quelle poesie nate altrove che in quelle cittadine silenziose sui colli" (cfr. "Augustea", ag. 1937)» (Cfr. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit. p. 153, n. 1).

che in quella stazioncina «la linea fa bivio», quasi una biforcazione, volendo forse alludere Betti alla necessità, anche in quell'attesa del viaggio, di una scelta, di una decisione, a fronte delle tante scelte mancate in sede giudiziaria. Ecco perché in *Notte in casa del ricco* più che il viaggio conta la condizione di attesa, quella che favorisce la confessione fra due uomini, Mauro e Tito, che per caso si sono incontrati in quel luogo. Ecco allora la vita con le sue spiazzanti sorprese, verità, una vita che fa sentire il grumo di tragedia che c'è in ogni uomo.

In quella solitudine, Mauro e Tito si confessano, si aprono l'uno all'altro, e lo fanno in un'atmosfera molto leopardiana. «In un'atmosfera assorta, arieggiante quella di talune *Operette morali* del Leopardi (al quale il Betti si è venuto sempre più intimamente accostando, dopo la breve parentesi della sua passione dantesca), si svolge appunto [...] il colloquio tra Mauro e Tito per tutta la durata del “prologo”: destinato sì – come tutti i prologhi – a rendere edotto il pubblico dell'antefatto, ma ancor più a chiarire i termini del problema che soprattutto appassiona l'autore, mediante l'enunciazione e la difesa delle opposte tesi, affidate (secondo un'ormai vecchia consuetudine bettiana) ai due interlocutori. Tito, che (facendo suo sostanzialmente un atteggiamento comune a tanti personaggi pirandelliani) si ribella alla catena delle responsabilità, in nome dell'incontrollabile arbitrio del caso proposto alle azioni umane [...]. E Mauro, che invece (creatura tutta bettiana) si ribella all'idea che un'azione, quale si sia, possa non aver seguito e cadere assurdamente nel nulla»<sup>70</sup>.

È stata la casualità a farli incontrare quella notte in quella spoglia e fredda stazioncina (il primo treno passerà all'alba) sperduta sui monti, mentre fuori si disegna un minaccioso «nero di montagne deserte». Come se quelle reciproche e quasi necessarie confessioni, che già dai primi movimenti si capisce che andranno a scavare in una zona buia e tormentata della coscienza, avessero assolutamente bisogno di quella cornice, fatta di silenzio, di freddo, di buio. Chi per primo sente il bisogno di aprirsi a una verità tenuta per molti anni nascosta è Tito, personaggio che avverte tra l'altro, in uno stile pirandellianamente analitico, il soffocante determinismo dell'azione:

TITO Io certe volte penso a questo, sentite un po', voglio sentire il vostro parere. Dunque noi, un giorno, si compie un'azione. Un fatto qualsiasi. Non qualche cosa che resti, come sarebbe, che so, prendere una pietra e metterla lì. No, un altro fatto, che finisce, passa, potremmo anche dimenticarcene. Ebbene, questa azione, che ormai è passata e non c'è più, invece certe volte seguita a star lì peggio di una pietra. (*Breve pausa*) O meglio, è come se camminasse e ci venisse dietro: si trasforma come per non farsi riconoscere, e ci costringe... ci costringe... (*Si interrompe*) Ma forse è il caso. Il maligno caso (Prologo, pp. 571-572).

E più avanti:

70 A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit., pp. 151-152.

**Tito** Sì. Per esempio io voglio andare là. (*Indica un punto*) E invece no: a causa di un'azione che ho compiuto tanto tempo fa, ecco che io ora, senza neanche accorgermene, anziché avere la libertà di andare là, dove vorrei, mi trovo là. (*Indica un altro punto*) Come se una forza maligna mi costringesse a percorrere, punto per punto, una certa strada, obbligata, fra due muri (*Accenna con la mano come se disegnasse una strada tortuosa; fermanosì*) Non vi sembra curioso, che un uomo voglia fare una cosa e ne faccia un'altra? Io alle volte ho riflettuto a lungo su questo, ma non ci so cavare il filo (Prologo, p. 572).

Ed effettivamente in *Notte in casa del ricco* si respira, sin dalle prime battute, una «forza maligna», non solo destinata a dare un'accelerazione tragica alla vicenda (non si dimentichi che alla fine il testo si concluderà con la morte di Adelia), ma che porta nella prima parte, quella a nostro modo di vedere psicologicamente più densa e riuscita, Tito e Mauro a confessare reciprocamente il loro dramma. Per Tito, si tratta della confessione del suo amore per la figlia del padrone, Adelia, amore consumato sempre in «miseri nascondigli», e che lo rivela in tutta la sua miseria, bassezza morale, umana; per Mauro, ormai malato, «vecchio e poveramente vestito», si tratta del suo forte sentimento di rivalsa su Valerio, che solo più tardi si scoprirà essere lo stesso padrone di Tito, ricco, potente e rispettato da tutti, e dal quale Mauro si sta recando con un «fagotto» pieno di vecchie carte relative a un loro processo, solo perché vuole riprendersi, come forma di risarcimento morale, Adelia («La moglie morta aveva dato a quell'uomo una figlia. (*Un silenzio*) Io... voglio questa figlia»: dice Mauro a Tito).

Come si è detto, i temi tipicamente bettiani (la confessione, la giustizia, la felicità) di *Notte in casa del ricco* sono concentrati soprattutto nella prima parte, là dove Tito e Mauro ci appaiono, in quella loro necessaria confessione, figure quasi evocate, emerse improvvisamente da un mondo misterioso, enigmatico. Il Prologo, interamente intessuto su questo incontro ravvicinato fra Tito e Mauro, e dunque sui loro rispettivi drammi, ha un valore artisticamente alto e autonomo, una parte testuale che Betti sembra isolare, difendere, quasi per non contaminarla con quella cifra borghese che subito *Notte in casa del ricco* evidenzia a partire dal primo atto. Atto ambientato in una sala della casa di Valerio, personaggio che Betti qualifica significativamente con l'avverbio «stranamente». Sisto, Antonio, Quirino (quest'ultimo si adopererà anche per favorire un incontro tra suo figlio con la figlia di Valerio), i consiglieri della città che si sono recati in casa di Valerio per proporgli la sua nomina ad assessore, capiscono già dalla eleganza della casa («Non manca nulla») che quella ricchezza, accumulata in così poco tempo, ha qualcosa di poco chiaro, senza nulla togliere ovviamente alla abilità di Valerio («Ha saputo fare»). Ecco perché per Quirino, Valerio sta tutto in quell'avverbio «stranamente», che sottintende un passato equivoco: «È stranamente arricchito; è stato stranamente duro, stranamente onesto, stranamente solitario e anche è stato buono, è stato stranamente buono». «Stranamente»: induce illazioni, sospetti.

*Notte in casa del ricco* conosce un altro momento artisticamente molto intenso

nel secondo atto, quello che vede di fronte Mauro e Valerio, là dove Betti affronta il tema della felicità, una felicità non equamente distribuita, ma tutta a favore di uno. A Mauro che lo riconosce cambiato: «Sei un po' cambiato», Valerio risponde: «Sì. La tua vita è stata migliore». Ed è da questa amara constatazione che si sviluppa l'insanabile frattura fra i due personaggi. Mauro è venuto con tutte quelle carte per dimostrare la latitanza di Valerio di fronte a una figlia che è cresciuta senza l'amore paterno, e che ora Mauro, come forma di baratto con tutte quelle carte che giudiziariamente potrebbero inchiodarlo, reclama per sé. Baratto che Valerio non accetta, determinando una forte accelerazione tragica di *Notte in casa del ricco*. Con la complicità del suo dipendente Tito, che da tempo intrattiene una losca relazione amorosa con la figlia Adelia, Valerio riuscirà a non cedere a quel terribile baratto. Nel rogo della casa da lui stesso provocato, Tito riuscirà a bruciare le compromettenti carte del processo, aiutando così Valerio in quello sciagurato disegno. Rogo in cui troverà la morte anche Mauro. Ma quell'indicazione di «tragedia moderna» pensata da Betti per *Notte in casa del ricco* richiede un supplemento di tragedia per meglio determinarsi. Supplemento ancora più terribile e devastante rispetto alla richiesta di baratto presentata da Mauro: e cioè la morte, dopo essersi avvelenata, di Adelia. Con cui si chiude un testo come *Notte in casa del ricco* che solo nelle pieghe emotive (a partire dal Prologo) di una «tragedia moderna» riesce a trovare i suoi momenti artisticamente migliori.

Non sempre però, come dimostra *Marito e moglie* (1942-43)<sup>71</sup>, «dramma in tre atti» (anche se poco prima lo stesso Betti aveva oscillato tra «commedia», «dramma», «tragedia») ambientato «Ai nostri giorni», e rappresentato, per la prima volta, il 21 novembre 1947 dalla Compagnia dell'Istituto del dramma italiano al «Teatro Arti» di Roma<sup>72</sup>, il «dramma» ha felici e scorrevoli esiti in Betti. A differenza, per esempio, di *Notte in casa del ricco* dove i faccia a faccia fra alcuni protagonisti (Tito e Mauro, Mauro e Valerio, Valerio e Adelaide) predispongono la scrittura a certo teatro d'atmosfera, *Marito e moglie*<sup>73</sup> è un testo complessivamente stanco e

71 Almeno due dati farebbero propendere per questa datazione: il primo relativo a una lettera (11 settembre 1942) di Betti a Emilio Barbetti, in cui si legge: «Sto lavorando a... non so bene cosa, commedia, dramma, tragedia [...] un lavoro [...] il quale sembra promettere di riuscire interessante; il secondo, là dove, sempre in una lettera (24 maggio 1943) a Barbetti, afferma di avere «due lavori nuovi [*Il vento notturno* e *Marito e moglie*], uno completamente finito e l'altro in via di esserlo».

72 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Teatro», a. I, n° 1, 15 novembre 1949.

73 Alcune significative affinità di atmosfera e di timbro psicologico si potrebbero avanzare tra quest'opera di Betti con l'opera teatrale di Anna Bonacci dal titolo *Dialogo muto*. Opere, sia *Marito e moglie* che *Dialogo muto*, entrambe contrassegnate da una dolorosa incomunicabilità di fondo quella che domina la sfera coniugale; incomunicabilità che se in Betti non riesce a dispiegarsi in una scrittura pienamente convincente, nella Bonacci si traduce invece in un silenzio, in un doloroso azzeramento del piano comunicativo della parola, da cui prende le mosse una spietata e lucida confessione mentale dei protagonisti, quasi una mimica, un teatro della mente che fa sentire ancora di più la maschera, l'ipocrisia della società borghese. Confessione sarcastica e dolorosa, quella della Bonacci, con punte decisamente distruttive, come conseguenza di un amore ormai finito da tempo e che stancamente si prolunga in una vita senza più accensioni. In una lezione tenuta l'8 luglio 2011 proprio su *Dialogo muto*, in occasione dell'assegnazione del Premio Falconara 2011 da parte del Comune di Falconara,

monotono, dall'azione teatrale piuttosto prevedibile e impacciata, mancando proprio quegli «espedienti» che favoriscono nella scrittura teatrale bettiana soluzioni artisticamente più convincenti. Di qui un certo monotonalismo di fondo, mancando, per esempio, quei faccia a faccia che in *Notte in casa del ricco* avevano favorito soluzioni stilisticamente più brillanti. Torna, in *Marito e moglie*, la solita ambientazione borghese, ma senza quelle impennate (neanche il terzo atto, dove pure si capisce lo sforzo di Betti di trovare una qualche soluzione drammaturgicamente più mossa e convincente, riesce a sottrarsi del tutto a questo limite) che in *Notte in casa del ricco* avevano dato invece alla visione borghese della vita un forte scossone. E tuttavia si vede chiaramente il tentativo di Betti di trovare delle soluzioni tecniche che vadano al di là del codice del dramma borghese, là dove la scrittura si porta verso una zona di *non detto*. Relativamente a questa questione, ha scritto Ariani: «Ma è in *Marito e moglie* (1943) che Betti riesce, ponendosi per la prima volta il problema di trovare una soluzione tecnica non prevista dal codice del dramma borghese, a rappresentare il *non detto*, la massa, l'intrico dei pensieri inconfessabili che fanno da occulto, inquietante controcanto alla banalità del chiacchiericcio che separa gli individui in una densa schermaglia di incomunicabilità e inautenticità. Betti riesce a riutilizzare con grande originalità lo schema del triangolo amoroso facendone l'involucro di sogni, angosce, ricordi, fissazioni, segreti inabissati quanto conturbanti, espressi dai personaggi in battute *a parte* professate accanto alle battute del dialogo senza soluzione di continuità. Parole incontrollate, frammenti psichici che appartengono all'universo *altro*, al ripostiglio verminoso dell'inconscio, in una strana polifonia di sinistre elucubrazioni e struggenti lirismi che si aggrovigliano e contraddicono denunciando la perpetua minaccia dei "pensieri cattivi" all'ipocrita inconsistenza di un *ménage borghese*»<sup>74</sup>.

Testo, *Marito e moglie*, un po' troppo pedagogicamente in bilico fra il bene e il male (dicotomia peraltro molto cara alla scrittura teatrale bettiana). E pensare che nella scheda di presentazione del testo, dopo l'indicazione «Ai nostri giorni», Betti non aveva mancato di sottolineare, relativamente alla sua scrittura teatrale, alcuni significativi «espedienti»:

Gli espedienti con cui si è spesso tentato, a teatro, di esprimere i pensieri dei personaggi – il coro, il personaggio coro, maschere sul viso, voci interne, l'«a parte» – mi sembra che restino un po' sempre degli espedienti. Se i pensieri saranno veramente tali, cioè qualche cosa di inconfondibilmente intimo, ciò basterà a distinguerli

Anna Ossani, alla quale si deve, con Tiziana Mattioli, la riscoperta negli ultimi anni della figura di Anna Bonacci, ha parlato significativamente delle parole, in riferimento a *Dialogo muto*, come di «fili spinati». Definizione particolarmente azzeccata per definire *Dialogo muto* della Bonacci. Ed effettivamente è un po' questa l'atmosfera che si respira nel testo dell'autrice falconarese, mentre in Betti, pur straordinario indagatore in altre sue opere teatrali dell'alienante vita coniugale, le parole hanno un tratto meno autistico e autoreferenziale, come se ancora il progetto comunicativo della parola non fosse del tutto compromesso.

<sup>74</sup> M. Ariani, *Il tragico «ingranaggio» di Betti*, in M. Ariani – G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p. 138.

dalle comuni battute. Dunque, con la loro semplice, naturale intonazione – quasi pensieri che diventassero realmente, involontariamente, voce, bisbiglio, grido – dovranno essere recitati i pensieri che ho messo in bocca ai miei personaggi (p. 624).

Interessanti note di regia, di recitazione, relativamente a quei pensieri che sono un aspetto non secondario nella configurazione del personaggio. Peccato però che *Marito e moglie* offra pochi spunti di lavoro, di approfondimento in questa direzione, là dove a quella intenzione programmatica e teorica di Betti non corrisponde poi un profilo adeguatamente definito del personaggio, risultando nel complesso, quelli di *Marito e moglie* (con solo in parte l'eccezione di Luigi), personaggi alquanto fragili e incompiuti sotto il profilo del pensiero. La consuetudinaria, spenta, malinconica vita borghese di Luigi e Olga, marito e moglie, il primo stimato professore di lettere che passa il suo tempo impartendo lezioni private e rilegando libri, la seconda addetta alla cura della famiglia e della casa, è letteralmente scompaginata dall'arrivo per le vacanze di Filippo, nipote della signora Erminia, loro vicina di casa. Quel Filippo che comincerà, grazie anche alla complicità della zia Erminia, a frequentare la casa di Olga, facendola sentire non solo di nuova donna, ma facendole anche riassaporare, al di là di certo perbenismo borghese, la vera felicità, il vero senso della vita. Un fremito d'amore che si trasformerà pian piano in fatale attrazione, quella che spingerà Olga a vedere assolutamente Filippo prima della sua partenza, facendo precipitare la situazione in dramma. C'è inoltre da dire che sarà proprio Luigi, accortosi da tempo della relazione fra i due, a favorire quell'incontro. Nelle prime battute del testo, Luigi parla del tema (peraltro molto bettiano) della felicità (chiede a Carletto: «E tu? Sei felice?»). Tema che Luigi, nel terzo atto, ribadirà di fronte al giudice, declinato sull'amore verso la propria moglie, in questi termini: «Signor giudice, con la persona che amiamo noi siamo come contadini al mercato: stiamo lì a contrattare giorno per giorno la felicità della nostra vita; si cerca di avvantaggiarsi con le furberie, con le bugie...».

Tema della felicità minato dal pensiero che Olga, l'amata moglie, un giorno possa morire prima di lui («Delle volte mi viene in mente una cosa: che Olga muoia. Voglio dire che muoia presto, prima di me») e dalla immagine di un gattino finito sotto una ruota d'automobile («L'anno scorso, per le mura, trovai un gattino che giocava con dei bambini, aveva un fiocco qui, ti dico era una gioia. Poco dopo, tornando indietro, trovai i bambini tutti impalliditi: e il gattino... era diventato una cosa insanguinata, appiccicata sul selciato. Una ruota d'automobile»). Questi passaggi si possono leggere come significative premesse di quel terzo atto in cui *Marito e moglie* assume un tono più decisamente allucinato ed evocativo, sia pure in una soluzione dichiaratamente giudiziaria dell'azione (tutto si svolge in un tribunale nell'ufficio di un giudice), essendo trascorso ormai «un anno dall'atto precedente». È come se i personaggi fossero chiamati sia al tribunale degli uomini (dove si deve stabilire una verità giudiziaria e dei fatti) sia al tribunale della coscienza (dove quella verità giudiziaria mostra tutta la sua precarietà e incertezza). La verità giudiziaria è che quel giorno Olga venne colta sul fatto dalla giovane

Irma, la quale, per gelosia, ne fece uno scandalo. Fatto che portò Olga a fuggire, ad allontanarsi da tutti. La verità della coscienza porta invece Olga, ormai morta, in quel processo surreale ad apparire solo per ascoltare la toccante difesa del marito. Difesa che non riguarda solo Luigi, ma anche Olga.

Ci sono nel finale due importanti verità che Betti mette in bocca a Luigi; verità che suonano come due salvezze. La prima verità si traduce in una disponibilità a capire davvero le ragioni più recondite della persona amata:

LUIGI (*continuando, pacatamente*) Ora soltanto leggiamo, io di lei e lei di me, il più piccolo il più rapido dei nostri sentimenti; l'ombra dell'ombra di ciò che passa in noi, dentro, dove le cose cominciano.

OLGA (*con infantile e quasi scherzoso timore*) Oh Luigi, ma tu non penserai di me cattive cose?

LUIGI No, no; perché ora sappiamo che tutto, là, è innocente. (*Quasi lietamente, persuasivo*) Il difficile, signor giudice, è di vedere là dentro. Dentro. Come se uno spessore diventasse trasparente, di vetro. Vedere, dentro, quel punto segreto, quel primo sospiro che poi diventerà una confusa azione umana; vederla nascere come la puntina verde d'un'erba. Essa nasce innocente (atto III, scena terza, p. 681).

La seconda verità si traduce in una idea religiosa (forse i primi segnali della conversione di Betti) di paradiso, di isola felice:

LUIGI (*sorride un po'*) A volte io mi diverto a figurarmi che di là, signor giudice, saremo come su un'isola, noi due, una bell'isola, come una foglia; tutt'intorno il profondo cielo; e noi felici, quasi un po' tristi, tranquilli in quel bel colore... Buona sera, signor giudice. Scusate. Ormai tutto è chiarito (*si volta a Corradino; gli assesta il paltoncino, gli accomoda il cappello, gli ravnvia i capelli, glieli accarezza; poi si china, lo abbraccia forte, stretto, resta un po' così; poi si rialza, lo prende per mano, esce con lui*) (atto III, scena quarta, p. 683).

Ancora il tema della felicità, ancorché declinato, in quest'ultimo passaggio, in direzione sempre più religiosa.

In *Il vento notturno* (1941), «Dramma in tre atti» ambientato «Ai nostri giorni», e rappresentato, per la prima volta, il 17 ottobre 1945 al «Teatro Olimpia» di Milano dalla Compagnia degli Artisti Italiani Associati<sup>75</sup>, l'ispirazione di Betti, calata in una architettura ancora una volta tipicamente borghese della vicenda, sembra raggelarsi in una cifra un po' troppo scopertamente moralistica, mentre i personaggi risultano, sotto il profilo psicologico, un po' bloccati, spenti, prevedibili, come se il mondo poetico bettiano conoscesse una brusca battuta di arresto. Testo che apre, ancora più scopertamente, verso una certa dimensione ultraterrena, trascendentale. «Con *Il vento notturno* [...] le trame bettiane si fanno più cupe e

75 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Il dramma», a. XXII, n° 19-20, 15 agosto – 1° settembre 1946. Il testo subì varie rielaborazioni. In una lettera a Luigi Bonelli del 13 aprile 1944, Betti esprimeva il proposito di rielaborare *Il vento notturno* e *Marito e moglie* «per dare loro una forma più pienamente drammatica».

dense di orrori morali, mentre acquista una presenza più viva e inequivocabile la soluzione trascendentale: la speranza, la certezza che le aspirazioni umane si possano attuare in un mondo ultraterreno, ove l'ordine sostituirà il disordine, ove potrà attuarsi e rifulgere la scintilla di bontà che la creatura, se pur bruttata dalla colpa, conserva in sé e custodisce con ostinata gelosia»<sup>76</sup>.

Il tentativo di Betti di incrociare il piano cronachistico con quello favolistico non sortisce risultati artisticamente del tutto convincenti, rendendo estremamente difficoltoso e, a tratti, impacciato il cortocircuito fra realtà e sogno, che è un po' la struttura di fondo de *Il vento notturno*. Al centro della vicenda, dai toni, come si è detto, molto borghesi, c'è il commendator Antonio Ortesi, personaggio che ha sempre condotto una vita molto semplice e in solitudine, ma anche sostanzialmente povera di affetti (fa eccezione solo l'amore per sua madre Candida), di accensioni sentimentali, e che ora arrivato alla maturità ripensa al tempo perduto, ai momenti felici e spensierati della sua infanzia, tentando quasi una correzione favolistica di una realtà avvertita in tutto il suo soffocante e piatto grigiore. Perché quel fisiologico bisogno di felicità (il solito tema bettiano) non si limiti a un semplice esercizio favolistico, Betti pensa a un *escamotage*. Antonio comincia a provare interesse nei confronti di Elisa, moglie insoddisfatta di Pietro Macciò, uomo estremamente litigioso e violento, ed Elisa, bisognosa di affetto e di amore, vive quella forma di corteggiamento come un'occasione per dare di nuovo senso alla sua vita.

Fin qui nulla di nuovo. Betti vi aggiunge però qualcosa: una complicazione. Elisa, per dare ancora più senso a quella storia, immagina di essere la figlia di Antonio. Trovata che Antonio accetta, pensando, entrambi, che si possa stare senza alcun rischio nel mondo della finzione, alimentando questa situazione la gelosia di Pietro. I fatti dimostreranno purtroppo esattamente il contrario, e cioè che i confini fra realtà, cronaca e sogno, illusione non sono poi così certi, sicuri, e che soprattutto quel sogno d'amore (è questa la morale di fondo de *Il vento notturno*) potrà realizzarsi soltanto (come dimostra soprattutto il terzo atto) in un altro mondo, anticipando, Betti, quel piano religioso che caratterizzerà la sua ultima produzione teatrale. E non è un caso che di Antonio e Elisa, artefici e portatori di un sogno che si può realizzare solo in un altro mondo, in una sorta di Paradiso, si sentiranno, proprio in conclusione de *Il vento notturno*, solo le voci:

LA VOCE DI ANTONIO (*con selvaggio ardore*) Là, in quel luogo, chi vuole andrà su un bellissimo prato. Là saremo contenti, allegri. (*Quasi gridando, con una specie di furore*) Là saranno vere tutte le cose che noi chiedevamo, capisci? L'Elisa andrà al braccio di suo padre. Sarà pallida, orgogliosa, non si vergognerà più del suo dente mancante. Questo è sicuro, certissimo, sai? L'Elisa sarà come a quindici anni, innocente, graziosa, con la sua vocetta. (*Breve pausa*) Canta, figlia, canta.

LA VOCE DI ELISA (*sommessa, un po' rauca, comincia a cantare*) «Quando la luna là travalica i monti...» (atto III, scena, quadro secondo, p. 756).

76 S. Torresani, *Il teatro italiano negli ultimi vent'anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965, pp. 77-78.

Nonostante alcuni evidenti limiti strutturali e di ispirazione, *Il vento notturno* segnala comunque una significativa esigenza di apertura della scrittura bettiana al mondo dell'al di là, soprattutto quando la realtà borghese non è più in grado di realizzare certe aspettative, certi sogni.

Apertura verso una realtà magico-religiosa e spiritistica di cui parla, ancora più direttamente, e con risultati artistici di ben altra levatura artistica rispetto a *Il vento notturno*, il «dramma in tre atti» *Spiritismo nell'antica casa* (1944-45). Ambientato «Ai nostri giorni»<sup>77</sup>, e rappresentato, per la prima volta, il 12 aprile 1950 dalla Compagnia del Piccolo Teatro Città di Roma al «Teatro di via Vittoria» a Roma<sup>78</sup>, *Spiritismo nell'antica casa* conferma l'esigenza di Betti di esplorare realtà sempre più misteriose, sentendo sempre più stretta e soffocante la visione naturalistica. In questo caso, l'«emblema», fisico e morale, è rappresentato da quella antica casa che si trova alla periferia di un piccolo centro di provincia e in cui si rifugiano, per sfuggire ai bombardamenti e alle atrocità della guerra, alcuni parenti di Carlo, il marito di Laura da poco scomparso, e alcuni loro amici, trovando, di sera, nelle sedute spiritistiche, quelle che danno voce alle «entità fluidiche», un modo per vincere la monotonia.

Spiritismo, dunque, come strategica forma di evasione da una realtà sentita sempre più deludente e soprattutto orfana di sogni, relativamente a quel tema d'amore (uno dei temi più presenti nella scrittura bettiana) che certo in *Spiritismo nell'antica casa* non scompare, ma che anzi lo scrittore camerte vede, con qualche declinazione romantica, come un valore assoluto. Ecco perché i personaggi che si ritrovano in quella casa sono tutti (chi più, chi meno) caratterizzati da una certa insoddisfazione di fondo e da un'ansia di ricerca. Il personaggio più riuscito sotto il profilo psicologico ed emotivo, quello cioè che meglio riesce a interpretare il labile confine fra realtà quotidiana e mondo spiritistico, è senz'altro quello di Laura, da poco vedova dell'amato marito Carlo (Carlo è morto travolto dal treno, insieme col bambino, sotto gli occhi atterriti della moglie), verso il quale ha nutrito un amore quasi esclusivo, assoluto. Ed è proprio per questo tratteggio romantico del tema d'amore che Laura sente la improvvisa e prematura morte di Carlo come uno strappo violento («Laura, aspettami un momento...» e subito dopo tutto finito, soltanto più qualche cosa d'orribile su dei sassi. No, non era possibile»), quasi a voler rifiutare la realtà nella sua espressione più dolorosa, drammatica. «*Spiritismo nell'antica casa* è l'apoteosi dell'amore in due, un altro inno, cantato all'impossibile eterna unione di uomo e donna; gli sposi, una volta congiunti, non

77 Relativamente ai tempi di stesura di *Spiritismo nell'antica casa*, scrive Di Pietro: «I riferimenti a Camerino, il fatto che la vicenda sia ambientata in una casa di campagna dove convengono degli «sfollati-villeggianti», cacciati dalle città dai bombardamenti aerei, e una data, quella del «luglio 1944», che leggiamo in cima alla pagina 25, ci inducono a concludere che al dramma il Betti cominciò forse a lavorare durante il periodo da lui trascorso, come sfollato appunto, a Camerino, fra l'agosto del 1943 e il marzo dell'anno seguente, e lo compì poi a Roma durante e dopo l'occupazione tedesca della capitale» (Cfr. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit., p. 189).

78 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Sipario», a. V, n° 51, giugno 1950.

si possono più separare, e assurdo è il destino che li tronca così, a tradimento, per un cieco ordigno che riduce a un nulla quel palpito, quella voce. – *Aspettami un momento!* – e Carlo non era più tornato»<sup>79</sup>.

Con Laura, uno dei personaggi femminili più maggiormente determinati da una cifra romantica, ci sono altri personaggi: Federica, che ha un particolare trasporto per giovani maschi, Ruggero (fratello di Federica) medium in quelle sedute spiritiche, Irene (moglie di Ruggero), suo marito Enzo, Isolina (accompagnatrice di Federica), Ester, Giustino, il professore. C'è da dire che il mondo delle anime morte evocato in quelle sedute spiritiche Betti ce lo rappresenta (ed è un elemento di continuità con *Il vento notturno*) come un paradiso. Dice infatti Federica: «Intorno a questa stanza si fa buio. Questa sola stanza resta illuminata; e vi si sentono delle voci. È Laura che parla con suo marito. Va con lui, passeggia pel paradiso. Però...». Paradiso dove si respira in ogni cosa un senso di felicità e di eternità. Dice il professore: «Sì... sì... un luogo... dove tutto è più semplice, più stabile... dove ogni attimo contiene secoli... dove si sente odore.... Di rose, di gelsomino... e la luce è di madreperla... dove finisce tutto ciò che vi è qui di provvisorio, di brutto...».

*Spiritismo nell'antica casa* raggiunge il suo apice espressivo nel rapporto fra il medium Ruggero e Laura, alla quale Laura Ruggero tende un micidiale inganno: una notte la possiede appassionatamente facendole credere di essere il resuscitato marito Carlo. Inganno che Ruggero così confessa a Laura, addebitando la colpa soprattutto alla forza evocatrice delle parole:

RUGGERO [...] Sei stata tu, cara, a volerlo: a implorarmi; a spingermi se io esitavo; sempre più in là, magnetizzata, cieca a tutto, assetata di quelle parole. Ma quelle parole erano mie! Ho perso delle ore di sonno per inventarle, era mia, la voce con cui esse ti facevano impallidire e arrossire. Sei trasformata, sai Laura? Sono stato io: l'intruso semmai era lui, Carlo, l'amante di Ester. Perché l'ho fatto! Perché ero invidioso. Perché una donna così innamorata io non l'ho avuta mai! Perché quello che tu gli dicevi, a quell'altro, avrei voluto che fosse stato per me, capisci? (*Una pausa*) Ed era per me! Nessun Carlo è mai venuto, noi due siamo stati sempre soli! Andavamo via di qui con gli occhi pesti come dopo un appuntamento. Colui che tu chiamavi, colui al quale ti offrivi, ero io. Al Colle Alto or ora, ci sei salita con me, i fiori di lassù li hai dati a me. Noi due, ci siamo coricati lassù. Quell'altro era una semplice maschera; ora la togliamo di mezzo e tutto è chiaro. Non avresti dovuto dirmi tante cose, ormai è tardi. Ci siamo frugati e aperti fino in fondo. È raro che un uomo e una donna si stringano così. (*Le ha preso una mano*) (atto II, scena sesta, pp. 1001-1002).

Davanti a questa verità che smaschera definitivamente il piano della finzione, Laura decide di uccidersi gettandosi da una finestra. Una morte che la fa entrare finalmente, come un'eroina romantica, in quel paradiso così tanto evocato in *Spiritismo nell'antica casa*.

79 A. Fiocco, *Ugo Betti*, cit., p. 45.



INDICE DEL VOLUME

*Camerino luogo di «memoria» e di «confine»*

*La poesia prigioniera: la Baracca 15/C*

*Pirandello e dintorni*

*L'esordio teatrale:*

La Padrona

*Dal dramma naturalista al dramma simbolista:*

*da La donna sullo scudo a Il Diluvio*

*La parola d'atmosfera:*

Frana allo Scalo Nord

*La «tragedia moderna»:*

Il Cacciatore d'anitre

*Intermezzo borghese tra realtà e sogno:*

*da Una bella domenica di settembre*

*a Spiritismo nell'antica casa*



2011 Metauro Edizioni s.r.l., Pesaro

*Finito di stampare nel mese di ottobre 2011  
presso la tipografia Litocolor (Pesaro)  
Printed in Italy*



