

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

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

II

di Marcello Verdenelli



METAURO

La scrittura in «sala operatoria»: Corruzione al Palazzo di Giustizia

Con *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (1944-45)¹, testo teatrale che, a differenza di altri, non ha alcuna specificazione di genere (né commedia, né dramma) se non una generica indicazione di «Tre atti», e rappresentato, per la prima volta, il 7 gennaio 1949 dalla Compagnia dell'Istituto Dramma Italiano al «Teatro Arti» di Roma², Betti si pone sulla lunghezza d'onda, per risultato espressivo ed artistico, di *Frana allo Scalo Nord*, non foss'altro per la ripresa, come ha ben sottolineato il Cologni, di due elementi strutturali del suo percorso teatrale: emblematismo e corallità. Elementi che ora, in *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, risultano, anche perché favoriti dalla particolare tematica affrontata, ancora più simbolicamente pregnanti. Con *Corruzione al Palazzo di Giustizia* Betti si porta, per riprendere le parole di Mario Apollonio, verso una «*drammaturgia* intesa come inchiesta giudiziale³»; di qui la sua caratterizzazione come dramma giudiziale e d'atmosfera. Condizione che affiora certamente anche in altri testi teatrali, ma non certo con quell'emblematismo morale che contribuisce a dare a *Corruzione al Palazzo di Giustizia* un'atmosfera del tutto particolare; testo che risente più direttamente della professione di magistrato di Betti. *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (con *Frana allo Scalo Nord* e *Ispezione*) è un testo che riesce a sottrarsi allo schema,

1 Il Palazzo di Giustizia si può vedere come un vero e proprio «emblema» nella scrittura teatrale bettiana. «Emblema» che rinvia, come si legge in alcuni suoi appunti, al Palazzo di Giustizia di Roma, definito, metaforicamente, un «gran laberinto». L'idea di Betti di scrivere un'opera su questo significativo tema, risale a qualche anno prima. In un suo quaderno zibaldone, si leggono le linee, ancorché molto approssimative, di un progetto letterario: «Un grande romanzo collettivo: tutta l'epoca. "Il palazzo di giustizia". Un mondo. Dai carabinieri [...] ai sotterranei con detenuti, alle visitatrici, [...] avvocati, giudici coi vari tipi, processi fattacci in atto ed eco di fattacci, [...] Le mie osservazioni sulla giustizia, [...] Trovare una linea collettiva che riunisca tutto (un grande scandalo quasi politico? un processo tipico, colposo?» (Cfr. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, cit., p. 197, n. 1). Per quanto riguarda le ipotesi di reato (autocalunnia, corruzione in atti giudiziari, occultamento e distruzione di atti) che, alla luce della dottrina e della giurisprudenza, potrebbero configurarsi oggi nel dramma bettiano, si rinvia all'interessante studio di Luigi Domenico Cerqua, *Il "caso", da Corruzione al Palazzo di Giustizia di Ugo Betti*, in *"Casi" in diritto penale*, vol. II, a cura di A. Lanzi e C.M. Pricolo, Padova, CEDAM, 2000, pp. 255-297.

2 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Sipario», a. IV, n° 35, marzo 1949.

3 M. Apollonio, *Ricordo di Ugo Betti e linee di una possibile ricognizione*, in «Drammaturgia», 1954, p. 74.

al dominio del dramma borghese là dove apre «il teatro ad un vissuto che non sia quello, ossessivo, di eros e delle sue solite varianti combinatorie. In *Corruzione al Palazzo di Giustizia* anzi la componente sessuale è uno dei segni dell'universale doppiezza tra apparenza e verità: il corrotto Cust racconta di avere assistito, da bambino, ad un amplesso bestiale dei genitori, lo "spiraglio" che gli ha spalancato la visione di una realtà "guastata", di un "immondezzaio" pervaso da una "maligna energia", da una "proliferazione maligna" che non risparmia i valori della Giustizia, minati dalla "piccola pustola rosea" dell'universale corruzione⁴».

I grandi temi della verità, della libertà, della giustizia predispongono, e in questo risiede la particolare qualità artistica di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* che ne fa il naturale *pendant* di *Frana allo Scalo Nord*, la scrittura bettiana a una ricca e sempre pulsante tastiera emotiva, là dove la parola, in una diffrazione continua di significato, assurge a vero e proprio emblema di una condizione umana letteralmente devastata da una ricerca di verità assolutamente spiazzante e senza centro. Una interessante chiave di lettura di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* è lo stesso Betti a offrircela in una sua pubblicazione di carattere giuridico, là dove si mette a fuoco l'emblematismo del Palazzo di Giustizia, non a caso definito nel testo teatrale, già nelle battute iniziali per bocca di un impiegato, una sorta di «labirinto» («Eh, questo è un palazzo immenso, un vero labirinto, vengono anche forestieri ad ammirarlo»):

Vi è in un punto della città un palazzo dalle cui porte, ogni giorno, entra a fiumi la più varia gente che sia dato a vedere; le più strane condizioni, i più differenti vestiti. Cotesta gente percorre dei corridoi, entra in certe aule; e lì grida, piange, mente, pronuncia sconsolate o atroci o trepide parole. A chi sono dirette tutte quelle parole? Ad alcuni altri uomini che ascoltano e non parlano mai, i giudici. Per giorni, per anni, per decine d'anni costoro ascoltano, senza mai aprir bocca, le verità e le bugie che dicono quegli altri. Se è possibile all'esperienza umana superare qualche volta quel povero limite che l'assuefazione segna all'uomo, quante cose mai devono sapere quei silenziosi ascoltatori! Di ciò, spesso, quelli che parlano davanti ad essi hanno improvviso sospetto. Li trattiene, per qualche momento, un imbarazzo, un rossore, un compianto di se stessi. / Ma subito dopo essi ricominciano a dire le verità e le bugie che la necessità impone loro di dire; e i giudici seguivano ad ascoltarle in silenzio⁵.

Corruzione al Palazzo di Giustizia sembra anticipare, proprio in questa idea del Palazzo di Giustizia come di un «labirinto», metafora di una zona sempre più oscura e tormentata della coscienza, da cui discende un concetto aperto della verità giudi-

4 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. 139.

5 Brano riportato da Silvio D'Amico nella sua *Prefazione al Teatro completo* di Ugo Betti (Bologna, Cappelli, 1957, *Prefazioni* di Silvio D'Amico e Achille Fiocco). D'ora in poi, le citazioni delle opere teatrali di Betti si riferiscono alla seguente edizione. Alle citazioni seguono nel testo le relative pagine.

ziaria, il Palazzaccio di cui parla Carlo Emilio Gadda nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di cui ampi tratti apparvero su «Letteratura» nel 1946.

Quel punto così cruciale, ma anche pieno di criticità, che Betti legge nel ventre misterioso della città, fa di quel Palazzo di Giustizia un corpo già estraneo, separato e dunque altamente simbolico, misterioso; luogo dove si consuma una tormentata e dolorosa ricerca della verità. Da un lato un fiume incontenibile di parole sempre in bilico tra verità e finzione, tra visione autentica e inautentica della vita, parole che quelle persone incolpate di qualcosa esibiscono come necessari scudi, dall'altro lato l'imbarazzante silenzio dei giudici costretti ad ascoltare per tutta la vita le parole degli imputati, degli altri. L'ambientazione della vicenda («In una città straniera ai nostri giorni. L'azione ha luogo, tutti e tre gli atti, in una vasta, severa stanza del Palazzo di Giustizia») ci dice che *Corruzione al Palazzo di Giustizia* è un testo marcatamente claustrofobico e per questa particolare ambientazione anche tra i più pirandelliani.

In *Corruzione al Palazzo di Giustizia* c'è un significativo rovesciamento di situazioni e di ruoli. A fronte di quella variegata folla di persone che ogni giorno varca il portone del Palazzo di Giustizia della città con le sue aggrovigliate storie sempre in bilico fra verità e finzione, questa volta il pirandelliano «gioco delle parti» si rovescia. Ora sono un Presidente di Tribunale (Vanan) e vari giudici (Croz, Cust, Bata, Maveri, Persius) ad uscire dal loro professionale silenzio e ad aprirsi a una ricerca, non meno tormentata e complessa, della verità. A questi personaggi se ne aggiungono altri: Elena, figlia del Presidente del Tribunale, Erzi, Consigliere Inquisitore, un archivist, un'infermiera, e vari funzionari, uscieri, curiosi. Ancora una volta il bene e il male sono i poli entro cui si dipana tutta la ricerca bettiana. Poli non più così seccamente distinti, separati, chiari, là dove il senso della verità, della giustizia trascende in una dimensione più assoluta. C'è soprattutto un «emblema» particolarmente significativo per esprimere tutta quella lacerante condizione interiore: il Palazzo di Giustizia visto come un luogo sepolcrale. In uno scambio di battute, proprio all'inizio, fra lo sconosciuto e l'impiegato, questo timbro sepolcrale emerge con molta chiarezza:

LO SCONOSCIUTO Voi siete cancelliere?

L'IMPIEGATO No, signore. Io sarei il becchino. Questo (*battendo sulla cassa a rotelle*) è il carro funebre, questi (*mostra i foglietti*) sono atti mortuari, questi (*tocca i fascicoli*) sono i cadaveri.

LO SCONOSCIUTO E il cimitero?

L'IMPIEGATO (*indicando una porta*) È l'archivio, signore. Un posto piuttosto oscuro e tranquillo dove io porto questa roba e gli do sepoltura (atto I, scena unica, p. 1088).

Quel Palazzo è soprattutto una «cancrena» che contagia e devasta tutto e tutti. Dopo aver sottolineato il pesante clima di sospetto che si respira nel Palazzo («[...] qui occorre chiarire, luce, aria. Nel palazzo si respira un'aria pesante»), così il giudice Bata definisce il Palazzo di Giustizia:

BATA Intendiamoci, è anche possibile che tutto sia una valanga nata dal nulla. La gente è fatta per chiacchierare. Il palazzo poi è la miniera, è il pozzo, è il nido, del malcontento, dei sussurri. Comincia uno a spargere calunnie, l'altro seguita, il giorno dopo sono dieci, venti, e zu e zu, e zu e zu: è come una cancrena che s'allarga (atto I, scena unica, p. 1090).

«Cancrena» che s'allarga, in una soluzione fortemente espressionistica, a tutta la città: «La città infame, infetta. Non ho mai visto una popolazione più maligna e corrotta». L'evento drammatico che sconvolge la quotidiana vita del Palazzo di Giustizia, è un delitto, la morte di Ludvi-Pol, a seguito del quale delitto sono scomparsi alcuni importanti documenti, di cui erano a conoscenza solo i più alti gradi della magistratura. Il maggior sospettato, secondo l'accusa guidata da Cust, è il Presidente del Tribunale Vanan, uomo ormai anziano, e che, pur proclamandosi innocente, sembra passivo di fronte a quella terribile accusa. Betti così ce lo descrive in una didascalia: «è un vecchio di grande ed eretta statura, un che di corruciato e acceso nel volto, capelli simili a una arruffata bianca bambagia, accento leggermente stentoreo, con brontolii e ruggiti», come se quella lunga familiarità con il silenzio (essendo abituato appunto il Presidente del Tribunale ad ascoltare sempre in silenzio il gioco fra accusa e difesa) ne avesse rattrappito la funzione comunicativa della parola. Personaggio, Vanan, ormai stanco e malato che sembra quasi accettare fatalmente quella ingiusta accusa di colpevolezza mossagli dal giudice Cust, che aspira peraltro a sostituirlo nell'ambita poltrona presidenziale. In quel clima sempre più pesante di sospetti, a difesa di Vanan entra in scena, annunciata da melodiosi «squilli», la bella e amata figlia Elena, che crede ciecamente nella innocenza del padre ma cui il perfido e diabolico Cust fa di tutto per insinuarle nell'animo il tarlo del dubbio, al punto che alla fine Elena si ucciderà lasciandosi precipitare nella gabbia dell'ascensore, non prima però di aver sottoposto al Consiglio un memoriale del padre dove ci sono precisi indizi sull'identità del criminale.

In questo terribile e a tratti fatalistico disorientamento umano e morale, che come una «cancrena» (per riprendere la calzante parola bettiana) contagia e devasta l'intero Palazzo di Giustizia, la verità e la giustizia sembrano categorie precarie, a rischio, là dove quel «sapore della corruzione» sembra aver invaso ogni cosa. Ma è proprio sul concetto di verità che *Corruzione al Palazzo di Giustizia* gioca la sua carta finale e in definitiva anche la sua morale di fondo. In punto di morte, Croz confessa la propria colpa spianando così la strada al diabolico Cust alla ambita carica di Presidente di Tribunale. Quella di Cust non è però una vittoria vera, perché il grido lanciato da Elena nel suo volo è un grido che non solo non si può dimenticare (rappresentando, quel grido, il linguaggio dell'innocenza, della verità contro il burocratico linguaggio del potere, della finzione), ma è qualcosa che avvia il personaggio stesso verso un processo di approfondimento interiore, avvertito come sempre più necessario, facendogli sentire l'urgenza della confessione,

della verità, quella che nella parte finale di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* lo spinge a svegliare l'Alto Revisore per liberarsi del peso morale che lo opprime. La solitudine che Vanan come Presidente del Tribunale ha sempre vissuto si impadronisce ora di Cust. Mentre Vanan va verso una beatitudine divina (altro spiraglio religioso che si apre nella scrittura teatrale bettiana) che possa aiutarlo a superare i torti e i dolori della vita («... Egli è tanto buono. Egli perdona. Egli dimentica. E anche noi dimenticheremo nella sua beatitudine»), Cust va verso il giudizio dell'Alto Revisore:

L'ARCHIVISTA (*incuriosito e rozzamente affettuoso*) Siete rimasto solo, signor Presidente. Voi non tornate a casa?

CUST Sì. Ora vado anche io. (*Va lentamente verso la porta del corridoio; ed ecco si ferma. Si odono squilli lontani. La stanza è ormai buia*)

L'ARCHIVISTA (*turbato*) Che c'è? Perché vi fermate?

CUST (*battendo un po' i denti e tornando indietro*) Perché nessun ragionamento al mondo potrebbe permettermi stanotte di chiudere gli occhi tranquillamente. Dovrò svegliare l'Alto Revisore. Devo confessargli la verità.

L'ARCHIVISTA Vi accompagno, signor Presidente?

CUST No. Ho un po' paura. Ma so che non può aiutarmi nessuno. (*Si avvia alla porta che reca all'ufficio dell'Alto Revisore; la spalanca, rivelando una lunga scala che sale; Cust si avvia per essa, mentre echeggiano quei lontani squilli*) (atto III, scena unica, p. 1155).

Se in Vanan c'è ormai la piena beatitudine del Paradiso, in Cust c'è ancora paura per una confessione che sente di non poter più rinviare. Se in Cust non c'è ancora la piena beatitudine del Paradiso (e quella paura lo rivela), ci sono tuttavia quegli «squilli» lontani che sono il segno di una beatitudine in fondo non lontana; «squilli» che hanno preceduto tra l'altro l'apparizione di Elena, la figlia di Vanan. Il senso religioso che Betti disegna nel finale di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* deriva da un bisogno, da una ricerca di verità e di confessione che un po' tutti i personaggi avvertono, compresi quelli (Cust in particolare) che hanno avuto una maggiore familiarità con l'inganno, l'ipocrisia, il male. Personaggi sempre più oscuri e carichi di dolore, ma anche capaci di pensare a una forma di beatitudine anche di segno religioso.

Se è vero che in *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, in quella corruzione che devasta e divora come una «cancrena» il Palazzo di Giustizia, c'è tanta angoscia, tanto dolore, tanto male, tanta cupa disperazione che ricorda certe atmosfere di Kafka (*Processo, Castello, America*), è altresì vero che nel testo si intravede una non banale vibrazione religiosa, un disegno di salvezza, che apre il testo bettiano a un senso assoluto e trascendente della verità. Un teatro, quello di Betti, pervaso di una «nota di tragica religiosità [...] rivolta a interpretare ancora una volta la tipicità della tragedia cristiana della prova di ogni uomo di fronte alla scelta che in ogni momento deve compiere nella vita, del fatto che l'uomo mette continuamente in gioco sé e il giudizio supremo di Dio, nel groviglio buio, incerto, dubbioso

di un'anima che a stento, anche nel male, sa vincere l'ambiguità e l'equivoco ed essere decisa e lucida. C'è in Betti l'idea che il teatro ha la funzione di essere una messa in scena di perpetue confessioni, magari infinte, intrise di menzogne e di volontà d'inganno»⁶.

Vibrazione religiosa e vibrazione tragica nel teatro di Betti continuamente si intrecciano, si avviluppano, scompaginando non solo certi macchinosi assetti del teatro europeo di stampo ottocentesco, ma alimentando anche un significativo sottinteso di natura poetica, evocativa, con la relativa tastiera stilistica ed espressiva che questa particolare condizione favorisce, là dove il reale è punteggiato di epifanie, di illuminazioni, e appunto di sottintesi. Modalità che ci introduce ancora più direttamente a un certo teatro d'atmosfera, idea di teatro cui lo scrittore camerte sostanzialmente aspira. C'è poi un punto nel teatro di Betti di una certa rilevanza e che ne fa un autore, per certi versi, originale rispetto ad altri (Ibsen, Pirandello). Diversità che corre soprattutto lungo la direttrice tragica, là dove la stessa «catastrofe» di aristotelica memoria non si configura più come un semplice atto conclusivo, finale, ma rinvia a una sorta di supplemento di senso. La morte, infatti, non conclude più il destino del personaggio, ma proietta quel destino in una dimensione temporale più aperta, più carica di futuro. Di qui l'assoluta predominanza, nella concezione drammatica bettiana, dell'indagine analitica e psicologica sui fatti, sugli accadimenti. Indagine che trova generalmente nel terzo atto il suo momento artisticamente migliore e più concentrato. Relativamente all'importanza che il terzo atto assume, in generale, nella drammatica bettiana, Cognigni ha scritto: «Il primo atto è come un preludio alla tragedia, segna l'inizio dell'indagine. / Nel secondo, si assiste alla denuncia, all'accusa delle colpe; si scoprono le responsabilità di ognuno; vengono toccati i limiti della innocenza e del peccato, che erano, e sono, confusi, inseparabili, in un inestricabile caos. / Il terzo atto è quello della risoluzione, quello in cui si parla del "futuro". L'atto della decisione suprema»⁷.

Questa significativa scommessa sul terzo atto fa sì che Betti occupi una posizione diversa rispetto a quella, per esempio, di Ibsen e Pirandello, altri straordinari interpreti del dramma moderno e sottili indagatori della crisi del mondo borghese. Ma mentre Ibsen e Pirandello, sostanzialmente fermi al secondo atto, l'atto della scoperta dei «limiti della innocenza e del peccato», «accusavano e denunciavano l'uno il conformismo borghese, l'altro la solitudine, l'incomunicabilità dell'essere umano», Betti, «col suo terzo atto, va oltre. Egli conosce il destino delle sue creature. E ce lo comunica»⁸. Istanza comunicativa che porta Betti a tu per tu con il destino dei suoi personaggi.

Corruzione al Palazzo di Giustizia è il testo che non solo indaga forse più di altri il complesso e sempre problematico rapporto colpa-justizia, ma è anche un

6 G. Bárberi Squarotti, *Diego Fabbri e Ugo Betti: teatro puro, poesia e confessione* (cap. 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. 1515.

7 F. Cagnigni, *Ugo Betti*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 103-104.

8 Ivi, p. 104.

testo che favorisce una investigazione lucida e graffiante, quella che trova nel «processo» il suo momento ineludibile e centrale. Solo che in quel ribaltamento dei ruoli il processo non è più in grado di stabilire una verità certa, sicura, assoluta, ma una verità sempre dimezzata e relativa. Verità che si dà in una luce sempre fredda, livida, quasi da «sala operatoria», per quel tratto di sottile crudeltà che sempre si respira nelle pagine migliori di Betti. Una nota autografa di Betti a *Corruzione al Palazzo di Giustizia* può forse aiutare a capire il destino doloroso dei suoi personaggi: dolore che li chiude, senza alcuna distinzione socio-culturale, in un claustrofobico isolamento, che trasforma i personaggi in presenze sempre più evanescenti, misteriose:

Sono in questo palazzo molte centinaia di giudici. Giudicano ciò che fanno gli altri uomini ma naturalmente non sono migliori di essi. Ciò li costringe a gravi torsioni, contorcimenti intimi, parlo di quelli dotati di un animo di sensibilità. Essi, causa questa situazione d'animo e sociale, e certe abitudini e doveri della loro carriera, che dura quanto la loro vita, sono in generale taciturni, evasivi quando parlano, prudenti, accanitissimi nei loro odi, abituati a buttare sulla fossa di loro antichi soprassalti e rammarichi la terra pesante e opaca delle abitudini, dell'indifferenza. Essi assomigliano molto ai preti, il vivere molte ore al chiuso rende pallidi i loro volti, l'ascoltare bugie umane sempre, qualche volta in forma di singhiozzi, di urla, nelle forme più abili, più cordiali, più lacrimevoli, e il capire che sono bugie, e l'averlo capito da anni e anni, e l'averne sentite tante, dà ai loro volti un'immobilità un po' stanca, e annoiata [...] Vanno e vengono, con le loro toghe o tonache nere svolazzanti, senza rumore in queste aule, in queste stanze dove spesso è silenzio o il rumore di una penna scricchiolante, o altre volte il rimbombo di bugie, o grida e pianti, come in una specie di sala operatoria⁹.

Il tema dell'inefficienza: Ispezione

Su una forte esigenza di confessione, che lo allinea a certa atmosfera del dramma giudiziale, di inchiesta, si muove *Ispezione* (1945-46), «dramma in tre atti»¹⁰ e rappresentato, per la prima volta, l'11 marzo 1947 dalla Compagnia Ruggeri-Calindri-Adani al «Teatro Odeon» di Milano¹¹, di cui Betti ci dà la seguente ambientazione: «Ai nostri giorni. L'azione, benché divisa in tre atti, si svolge senza interruzioni nello spazio di un pomeriggio. La scena, uguale tutti gli atti, rappresenta la stanza da pranzo di una modesta pensione». Più precisamente siamo

9 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, pp. 19-20.

10 Sulla prima pagina del testo su fogli di protocollo, Betti ha annotato le seguenti date: «9 settembre-13 ottobre 1945 / 9 gennaio 1946», periodo in cui probabilmente attese alla stesura di *Ispezione*.

11 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Sipario», a. II, n° 11-12, marzo-aprile 1947.

in un dopo pranzo che vede riuniti attorno a un tavolo alcuni personaggi, uomini e donne, giovani e meno giovani, tutti un po' assorti e quasi ipnotizzati da quell'«indugio del dopo pranzo» carico di attese. Nella didascalia del primo atto così Betti sintetizza la situazione:

Il pasto è appena finito. Sono intorno alla mensa: una vecchia; una donna giovane; un'altra donna, meno giovane e già sciupata; un uomo sulla quarantina; un giovanotto; un bambino. Tutti stanno come assorti; è l'indugio del dopo pranzo. Il primo a muoversi è il bambino che si alza di scatto e corre via (atto I, scena prima, p. 759).

Gruppo borghese di famiglia, con quel tratto anche di stanchezza mentale ed emotiva che quella vita determina. A sgretolare la maschera di perbenismo borghese arrivano un giorno nella pensione dove abita una famiglia di profughi in attesa di rimpatrio due Ispettori, un po' misteriosi nel loro aspetto e per di più non chiamati da nessuno, che cominciano a porre, come è nel loro ruolo, delle domande, come se quella famiglia si trovasse di fronte a un tribunale. E sono domande che, pian piano, rivelano un sottofondo di infelicità in quel sereno (almeno in apparenza) gruppo di famiglia. L'arrivo di quei due Ispettori «scatena una feroce gara a svelare la vergognosa "matassa" in cui sono intrecciati i "fili confusi" dei rancori, le rivalse, l'odio e la "feccia" di sentimenti e risentimenti che regola l'esistenza di una famiglia qualunque (l'orrore e la solitudine della vecchiaia, il denaro, il sesso, le "epidemie segrete" dei pensieri colpevolmente omicidi e autodistruttivi). Una semplice, banale "ispezione" mette in luce una materia sordida, un verminaio di orrori familiari racchiuso gelosamente nel "bozzolo", nel guscio dell'apparenza borghese, fino a toccare i luoghi più inaccessibili e sgradevoli della convivenza»¹². L'impostazione giudiziale di *Ispezione*, nel cui titolo si legge ancora una volta la predisposizione della scrittura bettiana all'inchiesta, porta alla luce non solo uno scenario di ipocrisie, inganni, cattiverie, malignità, colpe, ma anche la necessità da parte di quei personaggi di confessarsi, là dove quegli Ispettori risultano determinanti nello svelare scomode verità soprattutto in tema d'amore; tema in cui quel mondo borghese rivela tutta la sua condizione di miseria, di povertà.

In *Ispezione* Betti ci mostra personaggi «inetti» (allineandosi a un grande tema della letteratura italiana ed europea del Novecento), apatici, vuoti, personaggi sostanzialmente incapaci di prendere, sia nel bene che nel male, una decisione. L'esempio più clamoroso ci viene dalla coppia Emma e Andrea, che, pur vivendo da anni un amore ormai finito, non riesce a prendere una decisione, come se quella «inettitudine», quasi una colla, li unisse in una sorta di fatalismo. Condizione che non cambia neanche quando Andrea si prende per amante Iole, la fidanzata di Ferdinando. E poi c'è Egle, personaggio legato ossessivamente alla «roba» (tema che si è visto già affiorare nel teatro bettiano), da lei usata come strumento di potere, di dominio su quei personaggi un po' squallidi e proprio per questo odiata da tutti, al punto che pensano di ucciderla con del veleno mortale custodito in una bottiglia.

12 M. Ariani, *Il tragico «ingranaggio» di Betti*, cit., p. 137.

Egle muore ma non a causa del veleno. Evento, la morte, che restituisce improvvisamente al personaggio un profilo psicologico e umano particolarmente intenso. Dopo la morte, Egle appare come un personaggio profondamente mutato e anche pacificato, capace di guardare la vita senza alcun rimpianto.

In quella meschina deriva dei sentimenti che quell'«ispezione» ha portato improvvisamente alla luce, Egle, che trova nella morte il vero riscatto, è un personaggio che si fa interprete del bisogno bettiano di innocenza. Alla fine solo un fanciullo, simbolo dell'innocenza, può riconoscerla e salutarla. Personaggio, Egle, in questa sua apparizione, puro spirito e niente più materia. Come ha scritto giustamente Ottavio Spadaro, Betti ha come una forma di pudore, di reticenza davanti a una figura che ha sfiorato l'immenso mistero: «Questo estremo incontro della donna coll'immenso mistero che sta per assumerla non è rivelato sulla scena, resta chiuso nel riserbo e nel pudore più segreto e ce lo lascia intendere appena il profondo mutamento del personaggio, quando, dopo la morte, riappare pacificato. Senza più materia intorno, ma pura forma, è ormai invisibile ed insensibile a tutti, ad eccezione di un fanciullo, all'innocenza del quale è concesso vincere i brevi confini della materia. Il fanciullo può riconoscerla e salutarla. E la vecchia donna staccandosi, come oramai deve, dagli altri vorrebbe consolare col porli a quella verità pacificatrice che ha raggiunta»¹³. Con *Ispezione* Betti «offre la più spietata analisi dell'animo umano, della corruzione che affiora quando gli uomini cessano di essere conformisticamente falsi e si svelano fin in fondo, in sincerità»¹⁴. Nello schema concettuale di Betti, *Ispezione* aggiunge e approfondisce altre importanti dicotomie (materia/spirito, innocenza/colpa); dicotomie che allontanano sempre più il suo teatro dal registro naturalistico, non facendogli però perdere di vista quella ricerca di verità, quella che fa esclamare l'Ispettore all'inizio del terzo atto: «La verità, finalmente». Verità che nella parte finale di *Ispezione* si rafforza, soprattutto nel personaggio di Egle, di un senso diverso, quello che il contatto con la morte determina. Non a caso Egle trova nella morte la sua vera pacificazione.

Fra antropologia e verità: Delitto all'Isola delle Capre

Con *Delitto all'Isola delle Capre* (1946), «dramma in tre atti», e rappresentato, per la prima volta, il 20 ottobre 1950 dalla Compagnia Zareschi-Randone-Alfonsi al «Teatro Arti» di Roma¹⁵, Betti torna, attraverso la modalità del delitto, a una condizione più umana. Dramma di pochi personaggi (Agata, Silvia, Pia, Angelo,

13 O. Spadaro, *Vinti dall'innocenza i confini della materia*, in «Teatro-Scenario», a. XVII, n° 10, 16/31 maggio 1953.

14 S. Torresani, *Ugo Betti*, in Id, *Il teatro italiano negli ultimi vent'anni (1945-1965)*, Cremona, Gianni Mangiarotti Editore, 1965, p. 85.

15 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Teatro», a. II, n° 2, 15 novembre 1950. Il dramma venne trasmesso dalla radio italiana (radiouno), per la regia di Ottavio Spadaro, nell'estate del 1977.

Edoardo) e ambientato «Ai nostri giorni». Relativamente all'azione e alla scena, Betti precisa:

L'azione si svolge in una casa isolata, circondata da una brughiera. La scena, unica tutti gli atti, rappresenta una stanza a pianterreno, quasi un seminterrato, usato come cucina: un raggio di sole vi entra da una inferriata. La porta del fondo dà verso l'esterno che s'intravede, arido. Altre porte danno verso l'interno. A una parete vi è un pozzo a nicchia (p. 1158).

Testo, *Delitto all'Isola delle Capre*, particolarmente ricco di «emblemi»: la casa isolata, la stanza, la porta, il pozzo, le pelli di capra. «Emblemi» che portano sempre più verso un interno misterioso, claustrofobico. Si avverte, sin dalle prime battute, un che di sinistro, come se qualcosa di drammatico (e il testo non tradirà questa attesa) stesse per succedere, e il tutto in una concentrazione emotiva e psicologica che fa pensare al miglior Betti, soprattutto là dove la sua parola si scioglie in una cifra densamente evocativa. In quella «casa isolata», sperduta, fuori dal mondo, dove si muove un misterioso microcosmo femminile, irrompe un giorno un certo Angelo Useim, diretto all'Isola delle Capre e che, chiedendo se stia andando nella giusta direzione, capita per puro caso nella casa del professore Enrico Ishi, da lui conosciuto personalmente, ma morto ormai da qualche mese. Casa che rappresenta, secondo un significativo emblema dell'immaginario bettiano, un limite, un confine («Da questa parte non c'è più niente, solo questa casa»), posto che esprime bene la natura dei luoghi solitari, belli, inquietanti e al tempo stesso attraenti. Attorno a quella casa che allude nel suo pregnante simbolismo a una particolare condizione esistenziale, c'è un terreno particolarmente brullo, inospitale, non coltivato, ridotto così da quelle capre (altro significativo animale del ricco bestiario bettiano) che brucano ogni cosa («L'UOMO Perché il terreno non è coltivato? PIA È per via delle capre. Mangiano tutto»). Animale, la capra, che svolge una precisa funzione nel testo.

In quella sperduta casa al confine vivono, in un complicato intreccio emotivo e psicologico, solo apparentemente attutito da quell'isolamento di fondo, tre figure femminili: Agata, Silvia, Pia. Un microcosmo femminile dove Agata, anche da certi sviluppi della vicenda, sembra la vera e autoritaria regista di quella ristretta e anche un po' strana comunità. Regia che evoca un certo matriarcato, non dimenticando la vibrazione antropologica che un testo come *Delitto all'Isola delle Capre* introduce nella scrittura bettiana. Soprattutto, c'è quella solitudine a far scivolare il testo verso un tratto irrazionale, istintuale, ed è quando Pia dice chiaramente che quella solitudine favorisce la pazzia. Di qui il suo desiderio di andarsene al più presto: «Sapete cos'è? Che la solitudine, dà e dà, fa diventare matti. Io per fortuna spero di andarmene presto». Ci sono poi altri significativi elementi, peraltro messi in campo da Betti già all'inizio, che ci dicono chiaramente della profonda vocazione della scrittura a portarsi verso un piano più irrazionale e antropologicamente più arcaico, movimentando immagini, simboli, che hanno qualcosa di

primitivo, di arcaico. In particolare, il pozzo, quella voragine profonda, oscura, buia, misteriosa, dove si disegnerà tra l'altro l'istanza tragica di *Delitto all'Isola delle Capre*, e una pelle di capra. Non a caso il primo incontro fra Angelo e Pia è favorito da questi due elementi. Entrando in quella casa, Angelo è incuriosito dal fatto che Pia stia frugando nel pozzo alla ricerca di qualche cosa che vi è caduto: una pelle di capra. Nella casa ci sono altre pelli di capra che formano quasi un giaciglio: «ANGELO E che cosa è caduto? PIA Dove? ANGELO Nel pozzo. PIA Una pelle di capra. Ne abbiamo molte. (*Indica un mucchio di pelli, quasi un giaciglio*)». Presenza, quella delle capre, decisamente misteriosa e anche un po' inquietante e che ci ricorda l'atmosfera di un romanzo di Tommaso Landolfi, dal titolo *La pietra lunare. Scene della vita di provincia* (1939), in cui la protagonista, Gurù, è per metà donna e per metà capra.

In Betti, la capra è un elemento importante del rapporto dell'uomo con il mondo animale. Intanto perché si scopre che Agata, per sua stessa ammissione, è stata lasciata da suo marito (di qui il suo forte rancore) proprio a causa di quelle capre:

AGATA (*dopo un momento*) Sapete perché mio marito partì di qui, e poi fu prigioniero, e poi morì laggiù?

ANGELO La guerra.

AGATA No. Mio marito volle fuggire da me. (*Con una specie di dileggio*) Io sono una donna abbandonata. Del resto ero sola anche quando lui stava qui, l'ho capito dopo (atto I, scena quarta, p. 1172).

È stata soprattutto quella strana solitudine a rivelare la vera natura di Agata, sempre più attratta da quelle capre al punto di imitarne il belato, il linguaggio. Condizione che ha reso la distanza fra lei e suo marito sempre più profonda e incolmabile:

AGATA Stava coricato. Cominciammo a parlare di rado. Ore, giorni senza parole. Non avevamo più niente da dirci. Tutto diventava... tremendamente semplice: il giorno, la sera, la cena, il vento... e noi due. Mio marito cominciò a evitarmi. Questa solitudine, questa distanza da tutto, il vento... (*ride*) e le capre.

ANGELO Le capre?

AGATA (*ride*) Sì, ciò che udivamo, lontano, nel silenzio, era il belato delle capre. Le capre sono importanti, qui, noi viviamo su di esse (atto I, scena quarta, pp. 1173-1174).

Atmosfera che ci ricorda un po', in questo sfilacciamento di dialogo, in questa crescente incomprensibilità fra marito e moglie, dialogo che tende al silenzio, quella di *Marito e moglie*, anche se in *Delitto all'Isola delle Capre* c'è un denso sottofondo antropologico che manca invece completamente in *Marito e moglie*; testo, quest'ultimo, che esprime tutta l'alienazione e il vuoto della vita di coppia. C'è poi, in *Delitto all'Isola delle Capre*, una fatale attrazione di Agata per le capre che lei esplicita in questi termini:

AGATA Mio marito era già partito. E io, come faccio spesso, ero sull'erba. Le capre brucavano intorno, mi guardavano e facevano bee, la giornata era serena. Io non guardavo più le capre, sentivo il loro bee... il loro odore... e io non ero affatto triste, ma piuttosto indifferente, ecco. Capivo che non mi importava granché di mio marito, della sua fuga, della sua morte; e neanche della casa, qui, del muro in rovina; e neanche di mia figlia, in fondo; e neanche di tutto il resto. E poi mi sentii bene, lì, sdraiata sull'erba, e cessai dal pensare, sentivo un riposo... e il mio peso sull'erba, ero contenta di sentirlo, e non c'era più altro... e allora provai una voglia curiosa... sapete le idee buffe che ci vengono in mente quando siamo veramente soli? Provavo la voglia di fare anche io beee, beee, e di mettermi a brucare l'erba anche io. Una capra mi guardava; e io feci beee. (*Ride*) Ecco. (*Pausa*) Non so perché vi racconto tutto ciò, è stupido. (*Un silenzio*) (atto I, scena quarta, p. 1175).

Quella di Agata è una felicità piena, assoluta, che le deriva dal contatto profondo con la natura, così come il suo riso ha qualcosa di beffardo, forse segnale di una incipiente pazzia, una volta che si è entrati, anima e corpo, in quella dimensione naturale, animalesca. La inquietante confessione di Agata suscita peraltro in Angelo il ricordo di antiche favole:

ANGELO [...] Al mio paese, sulle capre e sui pastori abbiamo un'infinità di favole. Pensavo al nostro discorso, signora. Dicono che realmente i pastori, stando mesi e mesi soli con le bestie, si annoiano del linguaggio e degli usi umani. E così quando nessuno è vicino, ma solo capre, nelle grandi praterie, questi pastori belano. Sì. Essi lo tengono nascosto, però lo si capisce perché essi parlando con uomini, sono sempre distratti. (*Mangia*) E le capre, a poco a poco, sapete che s'innamorano del pastore? Lo guardano sempre, non si staccano più da lui, lo cozzano leggermente. Il pastore finisce per capire e dopo un po'... Si amano, nelle praterie, legati più che un uomo e una donna. Però si dice che il miglior pastore delle capre sia il diavolo (atto I, scena quinta, p. 1179).

Verità certamente scomoda, che, oltre a toccare gli snodi di una antropologia profonda, introduce in *Delitto all'Isola delle Capre* un significativo registro istintuale, che rappresenta, in sostanza, il punto centrale dell'opera. L'irruzione di Angelo in quell'arcaico, solitario, misterioso microcosmo femminile, rivela certi istinti sessuali, libidinosi di quelle donne, in un formidabile intreccio di amore e gelosia, passione e odio, seduzione e ripulsa, vita e morte. Scenario che ha qualcosa persino di patologico, là dove molto spesso la scrittura bettiana declina verso questa soluzione. Quelle donne infatti, una volta scoperte nel loro tratto più patologico, istintuale, regressivo, troveranno la forza di unirsi contro quell'uomo, Angelo, entrato nella loro casa come una «bestiaccia», troveranno la forza di unirsi tutte e tre come un «piccolo gregge». Con uno stratagemma, faranno calare Angelo proprio nel pozzo per poi lasciarvelo lentamente morire. Non è uno «scherzo magistrale» come Angelo dalla profondità del pozzo grida, ma una crudele, lenta, inesorabile condanna. Le richieste di Angelo, sempre più disperate, di

aiuto rimarranno inascoltate, passando da torturatore a torturato, da persecutore a perseguitato, e la sua voce diventerà sempre più flebile e lontana fino a spegnersi in un silenzio che sa di condanna nei confronti di un «demonio» che ha fatto venire a galla le pulsioni più terribili degli abitanti di quella casa.

Compassione e ribrezzo sono i sentimenti che agitano nel finale l'animo di Agata, la donna più selvaggia, più capra di tutte, sentimenti però temperati (lo stesso lucido cinismo con cui ha costruito la morte di Angelo declina in un tratto più addolcito), come se quella generale atmosfera di pacificazione investisse ora anche lei, il personaggio più refrattario, rispetto alle altre donne, a rientrare nell'ordine sociale. Agata, ormai «emblema» di una solitaria quanto necessaria resistenza, di un compito ingrato ma ineludibile, rimane ancora un po' in quell'isola, in quella casa, in attesa della catastrofe finale:

AGATA [...] E ora occorre che qualcuno, qui, resti quieto e pensi. È un ingrato compito, lo prendo su me. (*Travolta un attimo*) Credete che anche io non tremi? (*Vincendosi e bisbigliando*) Noi partiremo. La casa e il pozzo non tarderanno a crollare. Vi era un forestiero: lo si crederà partito; come un giorno era arrivato. Voialtre intanto andate di là (atto III, scena seconda, p. 1212).

Se Agata è l'«emblema» della resistenza di un mondo misterioso, Angelo, come ha scritto Apollonio, è l'«emblema» dell'«angelo decaduto, esule da sconosciuti paradisi, precipitante nel buio profondo della terra»¹⁶. «Emblemi» comunque che guardano in direzione della terra, delle radici, facendo di *Delitto all'Isola delle Capre* un testo altamente esistenziale e a più dimensioni.

Il «pozzo» della coscienza: Lotta fino all'alba

Fra inchiesta giudiziaria, sia pure limitatamente all'uomo su se stesso, ed esplorazione del tema sessuale si muove *Lotta fino all'alba* (1946-47), «dramma in tre atti» rappresentato, per la prima volta, il 22 giugno 1949 dalla Compagnia del Piccolo Teatro Città di Roma al «Teatro Arti»¹⁷. Betti nei suoi appunti ebbe a definirlo «Contraddittorio dramma di un uomo uguale cambiato, ma in fondo sempre se stesso»¹⁸. *Lotta fino all'alba* «può sembrare, se riassunta con l'attenzione rivolta al puro fatto esterno, la ripetizione della consueta vicenda triangolare (marito-moglie-amante) del teatro borghese. Ma qui, come in tutto il teatro di Betti d'altronde, le vicende esterne come le peculiarità caratteristiche dei personaggi

16 M. Apollonio, *Ricordo di Ugo Betti e linee di una possibile ricognizione*, cit., p. 78.

17 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Sipario», a. IV, n° 35, marzo 1949. Dell'opera si conosce una redazione dattiloscritta, dal titolo *I conti sospesi ci impediscono di dormire*, che si distingue da quella definitiva per poche e irrilevanti varianti.

18 Cfr. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. II, Bari, Edizioni del «Centro Librario», 1968, p. 239.

sono solo un pretesto, una pezza d'appoggio per lo scandaglio profondo, e allora la situazione di fatto si trasforma in situazione d'anima»¹⁹. Tra l'altro, *Lotta fino all'alba*, ha non poche affinità, per certa atmosfera di pena, di condanna, con *Delitto all'Isola delle Capre*. C'è soprattutto una cifra che lega questi due testi: vale a dire un certo istinto bestiale e primitivo che scompagina il solito schema dell'amore borghese, fatto di ipocrisie, di tradimenti, come se l'immoralità portasse il dramma all'acquisizione di una nuova responsabilità. I protagonisti di *Lotta fino all'alba* sono Giorgio e sua moglie Elsa, Tullio e sua moglie Delia, uno schema tipicamente borghese rotto dalla solita complicazione. Giorgio è stato infatti l'amante di Delia, moglie del suo migliore amico, e mentre stava progettando una fuga con la donna gli è occorso un brutto incidente che ha posto fine a quella storia. *Lotta fino all'alba* si apre con Giorgio che ricorda a un sostituto di un notaio il giorno dell'incidente, un giorno di particolare animazione, il primo giorno di guerra, in cui tutti correvano, sempre per quella dominante ragione economica che caratterizza la vita, ad «assestare i propri affari»:

GIORGIO Vedete, quella mattina io ero uscito... era una splendida mattina...

IL SOSTITUTO Questo me l'avete già detto.

GIORGIO Sì. C'era molta animazione... bisogna notare che era il primo giorno di guerra, e così tutti correvano; correvano ad assestare i propri affari.. e anche io andavo appunto per un certo affare... e invece, d'un tratto... Quel che so è solo questo: che dopo una ventina di giorni mi svegliai nel letto di una clinica, a Bologna.

IL SOSTITUTO A Bologna?

ELSA Sì, fui io. Corsi subito all'Ospedale: e lo portai via subito. Perché fosse curato meglio.

GIORGIO Mia moglie mi ha fatto fare un lungo giro per un mucchio di cliniche, anche all'estero. Ci ho messo degli anni a guarire; e nel frattempo la guerra, l'invasione, tagliati fuori, eccetera. Voglio dire che noi... lasciammo tutto, capite?

IL SOSTITUTO Cioè?

GIORGIO Tutto rimase lì, da un giorno all'altro. Io arrivai all'Ospedale Nuovo senza coscienza e ne ripartii nelle stesse condizioni; voglio dire che io non potei disporre, assestare... Tutto lasciato in tronco, abbandonato: roba, mobilia, affari... rapporti... (atto I, scena seconda, pp. 1225-1226).

È un inizio indubbiamente molto significativo. Quell'incidente, occorso a Giorgio proprio nel primo giorno di guerra, interrompe non solo bruscamente la sua relazione sentimentale con Delia, ma ferma la sua memoria a un elemento, che è una sorta di emblema del mondo borghese: gli affari, il denaro. Ma quello che è ancora più interessante è che Giorgio inizia, da questo momento, un processo di vera e propria autoconsapevolezza, un bilancio della propria vita che fa di *Lotta fino all'alba* il «dramma della responsabilità» (Cologni). In particolare, si vede come personaggio che ha tradito su più fronti: la moglie e l'amico. E la cosa forse più amara è nel momento in cui Giorgio confessa che la sua relazione extraconiuni-

19 S. Torresani, *Ugo Betti*, cit., pp. 88-89.

gale con Delia non è il frutto di un amore, ma il risultato di un impulso istintuale, primitivo. La stessa pulsione istintuale che si è visto ispirare un testo come *Delitto all'Isola delle Capre*. Anche in *Lotta fino all'alba* c'è, come in *Delitto all'Isola delle Capre*, il «pozzo», oscuro e profondo, della coscienza, dove le forze irrazionali conoscono meno filtri, meno censure. E questo perché molti personaggi bettiani avvertono come una sorta di attrazione fatale verso quel «pozzo», che, oltre a presentarci come personaggi più lacerati e nudi, li porta a esplorare le zone più impervie e rugose di una realtà interiore solo per cercare di dare più senso a quel generale disegno di salvezza.

E Giorgio quel «pozzo», emblema fisico e mentale di una non facile condizione umana, lo tocca con mano nel momento in cui decide di riprendere la relazione con Delia, non prima però di aver ucciso l'amico Tullio, il marito dell'amante e suo caro amico, proprio per dare, Betti, un giro più intenso alla scrittura. Gesto doloroso quanto necessario per poter avviare quel processo di liberazione che Giorgio potrà realizzare soltanto con l'aiuto di Elsa, la propria moglie, che si assume la «responsabilità» di avvelenarlo, presentando a Giorgio quella morte, con una teatralità un po' troppo plateale e da melodramma, come un aiuto per accedere a un paradiso da lui così tanto desiderato. Una morte che sa di liberazione, di vera assunzione di responsabilità. Mentre Giorgio sta morendo, Elsa lo accompagna con queste parole:

ELSA Abbi fiducia: questo proviamo nel prendere sonno. Sonno e fiducia sono quasi lo stesso, arrivano insieme [...] Proverai una vera sete di sonno... e tu non lottare più con essa... [...] ... non resistere più, perché questo sonno sarà anche una gran sicurezza che tutto va bene (atto III, scena terza).

C'è un momento all'inizio del terzo atto, quando già si intuisce il drammatico epilogo di *Lotta fino all'alba*, in cui Giorgio, ricordando la scena in cui ha ucciso l'amico Tullio, è assalito, pirandellianamente, da una folla di pensieri devastanti, che danno ancora più senso a *Lotta fino all'alba* come «dramma della responsabilità»:

GIORGIO [...] Schifosi orrendi pensieri... Vorrei spiegargli che non è colpa nostra, non si sa come entrino i pensieri, ce li troviamo lì, non ci ubbidiscono... Non c'è stata cosa spaventosa, che i miei pensieri in questi anni, non abbiano pensato. (*Si ferma ascoltando verso la stanza attigua; poi con una specie di nenia*) Ma soprattutto occorrerà cancellare da noi quelle speranze, quello stato sereno che noi ci eravamo promesso per dopo la vita, quella festa e luce eterna. Ero ragazzo e già pensavo a ciò in segreto. Sì, io pensavo al Paradiso. Occorrerà dimostrare che si trattava di puerili immaginazioni. Io andrò a passeggio, salirò scale e intanto penserò: «come mai, perché, dovrebbe sorgere e durare, e in chi, una responsabilità dei fatti, quando non si sa neanche, dei fatti, quale sia la causa; e che cosa duri, di essi, e soprattutto che cosa duri di noi. Come mai, su che, dovrebbe imprimersi indelebile il marchio di una giustizia, quando tutto, di noi e del resto, via via, muta, finisce; rapidi, effimeri, come moscerini e grilli; tanto varrebbe caricare di una responsabilità le ali dei moscerini e dei grilli e immaginare per essi una vita eterna». Di questi

pensieri io dovrò giorno e notte senza distrarmi dipanare il filo, affinché io sia sempre aggrappato a esso, e non resti adito a paure. Dovrò abbracciarlo, per sollevarlo. Mi parlava di Lucietta e dell'insegnamento. (*con un tremito*) Elsa, Elsa, a chi potrò parlare, io, quando tu non sarai più con me? (atto III, scena terza, pp. 1274-1275).

Lotta fino all'alba sembra rinviare, come ha osservato Fiocco, ad altri testi pirandelliani: «Il dramma, che presuppone il Pirandello dell'*Enrico IV*, anche per la volontà di salvarsi riducendo la vita a una recita, ma anche il *Così è (se vi pare)*, nel giuoco a rimpiazzino fra Tullio e Delia, ognuno dei quali intende far credere che l'altro è pazzo, procede secondo la tecnica bettiana per accenni e allusioni che insensibilmente prendono corpo in un linguaggio da epistolario dei primi del secolo, con l'aiuto di personaggi secondari, i quali non hanno altro compito che indurre i protagonisti a rivelarsi e giungere al momento opportuno a dare un freno all'azione»²⁰. Ma è una lezione, quella pirandelliana, che come si è visto più di una volta continuamente entra ed esce dall'universo teatrale di Betti. E non è forse un caso che *Lotta fino all'alba* raggiunga uno dei suoi momenti artisticamente più alti proprio sul tema della «responsabilità», che è il momento anche più solitario, sofferto e vero del testo, a differenza di una conclusione inficiata da certo virtuosismo. Testo, *Lotta fino all'alba*, pieno di intenzioni mancate, ma che proprio in questa minore caratura artistica, rivela, nei confronti dell'allora imperante lezione pirandelliana, una discreta capacità anche di smarcamento. Per *Lotta fino all'alba* sono state infatti richiamate giustamente, come ha fatto Elio Talarico (*Prefazione* al dramma uscito su «Sipario»), alcune suggestioni europee, in riferimento soprattutto a *Il postino suona sempre due volte* di James M. Cain. Quanto a Pirandello, le parole, a nostro modo, più convincenti, relativamente a un rapporto che si configura in realtà come un non rapporto per la continua azione di smarcamento di Betti, restano quelle di Achille Fiocco là dove scrive: «I personaggi di Pirandello ragionano, perché soffrono, i personaggi di Betti soffrono, perché ragionano»²¹. Che non è, a guardar bene, una differenza di poco conto, se si pensa, per esempio, a quel timbro di sofferenza che accompagna sempre la parola dei personaggi bettiani, mentre quelli pirandelliani sembrano irrigidirsi in un vuoto e parossistico ragionare dove la sofferenza lascia semmai il posto alla crudeltà.

E il tema della salvezza è al centro di *Irene innocente* (1947)²², «dramma in tre atti», e rappresentato, per la prima volta, il 23 marzo 1950 dalla Compagnia Maltagliati-Benassi al «Teatro Quirino» di Roma²³. Testo che ha conosciuto varie traduzioni e una significativa fortuna su vari palcoscenici in Europa (Belgio,

20 A. Fiocco, *Ugo Betti*, Roma, De Luca Editore, 1954, pp. 41-42.

21 Ivi, p. 41.

22 Lo spunto del lavoro è derivato, come Betti annota in alcuni suoi appunti, dal racconto «dell'Inchiesta a Villa di Mozzo», racconto mai pubblicato e probabilmente scritto dopo il 1937. Data l'impostazione piattamente realistica, il racconto è molto lontano dall'atmosfera del dramma.

23 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Teatro», a. II, n° 8, 15 aprile 1950.

Francia, Austria, Germania) e anche in Argentina. Questi i personaggi: Irene, la fanciulla paralitica, da cui il titolo del dramma, Augusto (suo padre), Elena (sua madre), Ugo (brigadiere dei carabinieri), Gregorio, il sindaco, Giacomo, la moglie di Giacomo, Nicola, Nazzareno, un prete. Irene è l'emblema dell'innocenza, della purezza, dell'idealità, costretta però dal padre ad accettare il desiderio bestiale di uomini senza scrupolo, prima il sindaco e poi altri paesani. Insomma, un generale quadro di decadimento, di abbruttimento morale e umano, un gorgo di istinti, di pulsioni sessuali che fanno di Irene una fragile e solitaria creatura, come se Betti volesse, ancora una volta, toccare il fondo insidioso di quel «pozzo» che abbiamo visto affacciarsi, come metafora di una caduta morale, in più di un testo. Quel «pozzo» in *Irene innocente* è rappresentato da quell'istinto bestiale e sessuale, da quella vibrazione irrazionale che si riversa su Irene, sulla paralitica Irene, che il padre getta in pasto, senza alcuno scrupolo morale e solo per garantirsi un certo tenore di vita, a personaggi spregiudicati e animati soltanto da un cieco desiderio sessuale, facendo di Irene una prostituta, e della casa un vero e proprio postribolo. Un desiderio che, come una «cancrena», contagia tutto e tutti, anche Ugo, il brigadiere dei carabinieri, andato in casa di Augusto per notificargli il foglio di via firmato dal sindaco, soluzione che potrebbe far rientrare la imbarazzante situazione che si è venuta a determinare in paese. Ma Betti, che vuole declinare il dramma in tragedia, lavora perché le categorie di bene e male risultino sempre più mescolate, intrecciate, determinando, conseguentemente, una confusione di ruoli.

L'incontro che rivela questa volontà di Betti di andare al di là del bene e del male, categorie in lui continuamente mobili, è certamente quello fra Augusto e Ugo (scena sesta del secondo atto). Incontro che rivela tutta la bassezza umana e il lucido cinismo di Augusto, là dove piega, senza scrupoli, la disponibilità del carabiniere Ugo a proprio vantaggio. Ugo infatti si propone come una sorta di salvatore, di difensore («Ma voi avete trovato in me un difensore. Io ho mortificato i vostri accusatori») di fronte a certe vaghe accuse di «aver causato in paese un certo fermento... fatti che avverrebbero a casa vostra... si allude soprattutto a...». «Mia figlia?»: gli chiede subito Augusto, per andare dritto al problema. Ugo rassicura Augusto che farà di tutto per aggiustare la questione perché non finisca in prefettura dove ci sono soltanto dei «formalisti». Sembra che Betti voglia ribaltare la categoria della verità giudiziaria a favore di un aiuto che Ugo propone a Augusto. Ugo mette in guardia Augusto contro quei «nemici», quella «gente prevenuta», gente che «trama» contro di lui, contro cui non rimane altro che andar via, «respirare un'altr'aria». Ma è a questo punto che si rivela l'equivoco di fondo del testo, quando cioè Augusto scopre finalmente le carte: è disposto a qualsiasi cosa pur di non lasciare la casa che significherebbe ridursi in uno stato di miseria, di povertà, essendo egli ormai malato, con le mani e le gambe che gli si gonfiano.

Così Betti descrive il momento in cui Augusto rivela, senza più sottintesi, la necessità di rimanere a ogni costo in quella casa, dipendendo ormai assolutamente

l'intera famiglia dall'attività di prostituta di Irene, e svelando i retroscena di un ambiente familiare non solo irrimediabilmente corrotto sotto il profilo morale, ma anche la sua agghiacciante incomunicabilità che è un altro grande tema del teatro di Betti. E Augusto lo fa da «commediante», con una capacità suasoria certamente non comune, non da tutti:

UGO Voi siete un commediante. Voi recitate anche ora.

AUGUSTO Può darsi; effettivamente io sono un bugiardo. Cerco di abbellire. Ma voi per esempio... lo sapete che Elena non ha mai parlato, da anni, a Irene? Curioso, no? Lo sapete che quando Irene è nella stanza, Elena non guarda mai da quella parte, come se lì non ci fosse nessuno? Povera Elena, aveva sempre immaginato sua figlia sposare in bianco; e rimase delusa. Irene, eh? Irene. (*Va per uscire; ancora una volta torna indietro; la sua voce è mutata*) Non capiva. Dico Irene. Non capiva. Si metteva una blusa, si pettinava bene e poi si affacciava alla finestra. Non capiva. Non capiva. Signor brigadiere, avete mai visto una foglia d'albero, quando fa bello? Si muove appena, appena, beata. Capite, che quantità di gioia in una fogliolina così? E poi tutte le altre foglie, le cose. Signor brigadiere, era questo che Irene non capiva; non capiva perché lei doveva essere fuori. Tutti sì e lei no. Effettivamente è imbrogliato da spiegare, sembrava una svista. Tutte le ragazze quando è una certa ora, si mettono alla finestra, per aspettare il fidanzato. (*Come in segreto*) E io m'accorsi che anche Irene si pettinava... si incipriava... e si metteva alla finestra. (*Con voce normale*) È una strada fra i campi, fischia il vento, passa ogni tanto qualche capraio. (*Ancora bisbigliando*) E allora Irene alla finestra sorrideva, senza guardare, con gli occhi bassi. Ma nessuno capiva, occorre che ci pensassi io. (*Di nuovo a voce bassa*) Io! Io, signor brigadiere! (*Di nuovo a voce bassa*) Sono stato io. Cominciai a parlare a questo e a quello, che venissero a casa... a fare due chiacchiere... E poi... Finché uno, il primo, capì. (*Di nuovo s'avvia per uscire, di nuovo torna davanti al brigadiere*) Voi pensate: «qualunque cosa potrà succedere, ma io non arriverò mai tanto giù». Voi mi state guardando dall'alto. E io infatti sono qui e vi prego. Eh? Eh? Volete essere carino, con me, signor brigadiere? Vogliamo mettercela, una pietra su tutta questa storia? Rispondete. Rispondete. No? (atto II, scena sesta, p. 874).

Betti è un maestro nel rovesciare la situazione, rivelando le vere intenzioni di Augusto, il quale da spregiudicato commediante riesce a far cadere Ugo pian piano nella rete:

AUGUSTO [...] Ma dunque, signor brigadiere, davvero vi pare niente, avere approfittato di una triste situazione... approfittato della vostra autorità... (*d'un tratto urlando*) approfittato di una povera creatura manchevole... che cercava di salvare il proprio padre! Credete davvero che i vostri superiori, i vostri colonnelli, i vostri tribunali troveranno trascurabile questo fatterello, quando verranno a saperlo?

UGO (*con durezza*) Non vi capisco.

AUGUSTO (*interdetto*) Eh?

UGO (*con più forza*) Non capisco di che cosa state parlando.

AUGUSTO (*sconvolto, frenetico*) E davvero credete di salvarvi così? Negando? Ma

non sapete, carino, che verrà Irene? Verrà lei ad accusarvi, qui e poi in tribunale e poi dovunque! Ma non sapete, sciocco, che eravamo d'accordo, io e mia figlia? Io sapevo tutto! La cosa era combinata! Sì: noi siamo feccia così. Ma voi ci siete cascato come un merlo! (atto II, scena sesta, p. 875).

Quella famiglia apparentemente normale si rivela invece una «feccia», una famiglia senza scrupoli e capace di tendere, con un subdolo inganno, una rete ben congegnata a tutti coloro che si trovano a gravitare attorno a quel nucleo familiare malato e corrotto, e che nessun tribunale riuscirà a smascherare. Certamente, c'è del pessimismo in questa visione di Betti della giustizia: l'inganno sembra prendere il sopravvento su tutto e su tutti. Ma in *Irene innocente*, come dichiara apertamente il titolo, c'è anche un estremo bisogno di salvezza, di ritrovare cioè, passando necessariamente per la morte, una «innocenza» che Irene, dopo tanta caduta, abbruttimento morale, ritrova nella parte finale sposando ormai in punto di morte proprio Ugo, il brigadiere dei carabinieri non a caso entrato inizialmente in quella casa come un salvatore. Se è vero che nelle battute finali la scrittura di Betti piega verso un tono un po' lacrimoso, con qualche acuto melodrammatico di troppo («Ugo, che contentezza. Tutti mi invidieranno. Tu come sei bello! E come tutti ti ubbidiscono»: dice Irene a Ugo), è altresì vero che in questo quadro un po' troppo plateale trapela una sincera esigenza di salvezza, e persino di miracolo, là dove Irene si immagina guarita dalla sua condizione di paralitica («Come mi piacerà di venire a passeggio con te. (Pausa) Si conoscerà che sono stata zoppa?»).

Ma è solo un'illusione. Prima che Irene muoia, spetta a Ugo lanciare un altro significativo segnale verso quella dimensione religiosa che si infittisce sempre di più nella scrittura bettiana. Segnale che fa sentire tutta l'imperfezione dell'uomo:

Ugo [...] Ma poi... sai, Irene? Secondo me, il vero motivo per cui il Signore si china su noi e si interessa tanto, è proprio il vederci così, dei poveri zoppini. È questo che lo intenerisce, gli fa simpatia, lo fa diventare pensieroso. Lui è circondato di cose perfette, e invece... Sì, Irene. Dio ama i poveri sciancatelli (atto III, scena settima, p. 895).

Un dramma, *Irene innocente*, dall'indubbie qualità artistiche e letterarie (quasi una naturale premessa all'atmosfera di *Acque turbate*) che ruota attorno a un sentimento di caduta, facendo della sofferenza un tratto stilistico dei personaggi: «Nel dramma tutti i personaggi vivono e soffrono, si ubriacano di peccato, piangono di dolore e di rabbia, rossi d'ira e di vergogna dopo la caduta. Frunate le apparenze, tutti ripercorrono le tappe della loro peccaminosa disfatta e della loro amarezza: il sindaco Gregorio si accusa d'essere stato il primo a corrompere, il padre d'Irene si sente anche egli colpevole [...] e la madre, rea d'indifferenza e d'incomprensione, lancia “un grido impreveduto di immensa disperazione”: “Oh, mio Dio, dove siamo venute, come è stato possibile questo...”»: sembra il grido d'angoscia dell'umanità decaduta. In *Irene innocente* il passaggio dal concreto al simbolo si realizza

spontaneamente, senza forzature concettuali. E le intenzioni di caricare la vicenda scenica di significati più ampi non si affidano a parole estranee, ma all'umanità dei personaggi e quindi alla necessità della poesia»²⁴.

Desiderio del male e purificazione: Acque turbate

Con *Acque turbate* (1948), «dramma in tre atti» mai rappresentato vivente l'autore²⁵, la scrittura teatrale di Betti tocca un altro punto artisticamente rilevante. La critica (da Apollonio a Calendoli), proprio per la riuscita sintesi poetica e stilistica di alcune tematiche tipicamente bettiane (la perdizione, il peccato, il male, la salvezza, la purificazione, l'innocenza), non ha esitato infatti a parlarne come di un vero e proprio capolavoro. Giovanni Calendoli, per esempio, ha scritto: «*Acque turbate* è probabilmente il dramma nel quale Ugo Betti più intensamente esprime il suo onesto e affettuoso desiderio di scavare nel male e più sente la fatalità della purificazione finale da ogni peccato in una estrema elevazione oltre la vita terrena. Mai lo scrittore aveva affrontato nelle altre sue precedenti opere teatrali – se non in parte nella prima, *La padrona* – una così orrenda situazione, rendendola poi liricamente con tanta purezza e con tanto trasognato candore. Nel periodo che si svolge fra *Irene innocente* e *La fuggitiva*, questo dramma *Acque turbate*, contro il quale inevitabilmente si ergeranno tutti i timori del conformismo, è a nostro avviso il capolavoro. Qui Ugo Betti spinge alle estreme conseguenze la sua visione della vita e dell'al di là, conquistando un alto nitore di dettato, sfiorando l'orrido con occhio impassibile, descrivendo l'oscura tempesta delle “acque turbate” senza alcun interiore turbamento, ma con perfetta e limpida trasfigurazione»²⁶.

Ambientato «Ai nostri giorni», *Acque turbate*²⁷, nel cui titolo affiora un simbolo molto significativo della scrittura bettiana, e cioè l'acqua che qui conosce peraltro un avvistamento ancora più corruscato, ingorgato, è un testo di ulteriore scandaglio di Betti della dimensione interiore, là dove si affronta (forse memore di certa lezione pirandelliana), sia pure per vie molto allusive, il tema dell'incesto fra un fratello e una sorella, nell'ambito di una famiglia vista sì come «nido», ma un «nido» dove covano devastanti pulsioni, desideri. *Acque turbate* è un dramma dalla pressoché perfetta misura stilistica, «senza prolissità verbali o contenutistiche, concepito ed espresso con una lucidità tagliente, con la forza di una drammaticità contenuta e lontana da effetti di scoperta teatralità. In *Acque turbate* l'azione pro-

24 S. Torresani, *Ugo Betti*, cit., pp. 92-93.

25 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, in U. Betti, *Teatro postumo (Acque turbate, L'aiuola bruciata, La fuggitiva)*, Bologna, Cappelli, 1955.

26 G. Calendoli, *L'ultimo Betti*, in «Dialoghi», a. I, n° 4-5, settembre-dicembre 1953.

27 *Acque turbate* è un titolo, fra i tanti pensati da Betti (per esempio: *Un trasferimento, Il piano dei fiori, Pian dei fiori*), ricavato, quando il dramma venne pubblicato postumo, dalla riduzione del titolo più lungo presente sul copione: *Acque turbate ovvero Il fratello che protegge e ama*.

cede per cenni, per velate allusioni, attraverso illuminazioni improvvise, attoniti tremori di fronte alle verità più angosciose. Lo stupore pieno di strazio dell'uomo dinanzi alle insospettate turpitudini della sua anima è il motivo dominante del dramma»²⁸. Questa fitta trama emotiva fatta di continue scoperte e la visione del nucleo familiare come «nido» fanno pensare a certa lezione pascoliana.

Il *focus* emotivo è rappresentato indubbiamente da Alda e Giacomo, rispettivamente sorella e fratello, attorno ai quali ruotano, come personaggi secondari e satelliti, Edvige, moglie di Giacomo, Gabriele e Aglae, rispettivamente marito e moglie, la signora Ines, mentre decisamente più importanti, anche per il loro timbro più evocativo e misterioso, risultano il 1° Tizio e il 2° Tizio, «nelle parti – come dice Betti – dei due impiegati, i due soldati, il passante, l'ubriaco, l'avvocato, il reverendo, l'escursionista». A rendere il 1° Tizio e il 2° Tizio particolarmente interessanti nel loro statuto di personaggi, sono soprattutto quei loro visi che Betti ci restituisce in una dimensione il più possibile indecifrata:

I Tizi che intervengono in vari momenti del lavoro, avranno visi il più possibile impersonali (e magari ciò potrà essere accentuato da piccole maschere sempre uguali e attonite, di cartapesta rosea). Voci, recitazione, vestiti, saranno di volta in volta nettamente caratterizzati (parte introduttiva all'atto I).

A fronte della imperturbabilità, oggettività dei loro visi, c'è invece una pronunciata e modulata soggettività delle loro voci, del loro modo di vestire, quasi un loro sdoppiarsi attraverso le categorie oggettivo/soggettivo. In *Acque turbate* c'è poi la riproposizione di una modalità simbolica cara a Betti, e che ne fa un testo per atmosfera molto vicino ai suoi capolavori (*Frana allo Scalo Nord*, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*), vale a dire il bisogno di esplorare la dimensione più profonda e vischiosa del peccato (quella che trova nell'amore incestuoso di Giacomo, sia pure a livello inconscio, verso la sorella Alda) attraverso la metafora del salire, della ascesa. Di qui il simbolo, o anche l'«emblema» della montagna, quel Balcon dei Monti, luogo dove Giacomo pensa di fare una passeggiata e che descrive in questo modo:

GIACOMO Salita difficile: ma poi... il sentiero finisce, ci si trova in una specie di lungo balcone, ma senza parapetto. Sotto è a picco. La larghezza è di pochi palmi, ci si sta appena. Bisogna non soffrire di vertigini. Una vista immensa. Gran silenzio. Non ostante l'altezza ci sono dei fiori, è strano. Piccoli, giallini, oppure azzurri; solitari, immobili (atto II, scena terza, p. 1374).

Luoghi che per Betti indicano sempre un limite estremo, invalicabile, oltre il quale non si può andare (GABRIELE Come sarebbe che il sentiero finisce? GIACOMO Finisce. Non c'è modo di andare oltre. Voglio condurti»), luogo che pone la scrittura bettiana di fronte al bene e al male, alla vita e alla morte. E la tensione a

28 S. Torresani, *Ugo Betti*, cit., p. 93.

portarsi verso quel limite (limite, confine che Betti deriva dalla sua terra natia, e cioè da Camerino) si fa più forte proprio quando Giacomo comincia a confessare a Gabriele il suo particolare quanto pericoloso legame con la sorella, dapprima odiata, poi invece oggetto di un «vero furore»:

GIACOMO (*sempre con la sua pacata monotonia*) Sai che da bambini, un tempo, io ho odiato Alda? Sì. Era una bambina molto graziosa, e io provavo per lei un astio. I sentimenti dei ragazzi. Alda mi seguiva sempre. È comune nelle bambine ammirare i fratelli maggiori... benché io invece la scacciassi e picchiassi. Venni anche punito, per questo. Lei cominciò a giocare con gli altri. Mi indispettiva soprattutto la sua passività. I ragazzi, erano maneschi, con lei, più spavaldi che con le altre. Gli spintoni, le punizioni, i colpi, tutto finiva per toccare a lei, e diventava su lei... più crudele... più malizioso. Perché lei... era remissiva [...] (Sì. Un giorno, dopo tanto tempo – cresciuti – tornai a picchiarla; eravamo soli, in soffitta. (*Cercando di non dare importanza*) Ed ecco, man mano, cominciai a sentirmi trasportato da un vero furore, ne ero quasi spaventato, e forse lei pure s'era spaventata; e tuttavia per ripararsi mi si abbracciava stretta... io le diedi uno spintone... La sua cicatrice. Quanto sangue. Ora sì, singhiozzava. Ora ero io a tenerla abbracciata. Sentivo... quella gracilità, quel tremito, quel convulso di singhiozzi... e d'un tratto... provai una pietà curiosa, tremenda... e ci fu in me una specie di giuramento, che l'avrei protetta sempre, difesa sempre, sempre. Dopo d'allora la nostra alleanza fu molto stretta, vero Alda? Noi due contro il mondo, era una specie di segreto fra noi (atto II, scena terza, pp. 1375-1376).

Protezione, alleanza che si intuisce subito di tipo molto particolare, lambendo una zona buia e non proprio innocente del desiderio. E poi c'è la rovinosa caduta morale di Alda, che le circostanze hanno portato a prostituirsi, facendone dunque un personaggio diverso da quello di una stimata e amata maestra, come se quel suo prostituirsi avesse rotto quel legame sottilmente incestuoso con il fratello.

C'è un significativo elemento scenografico che sancisce inequivocabilmente la rottura di quel legame altamente a rischio: le lettere della scritta a luce intermittente del bar, dove Alda in quel momento si trova. Luce che, nella sua intermittenza, si rivela come una straordinaria metafora di quella rottura. Ha scritto a questo riguardo Cologni: «Esemplificando: in una scena del secondo atto, la situazione fra Alda e il fratello Giacomo subisce una frattura di ordine logico, psicologico e morale – le circostanze hanno spinto la donna, ancora una volta, inesorabilmente a prostituirsi – che potrà simultaneamente esprimersi sia attraverso la recitazione e l'atteggiamento del volto e del corpo dell'attore, sia attraverso un elemento scenografico: le lettere della scritta a luce intermittente del “bar” dove Alda in quel momento si trova, calate poco prima dall'alto e sospese ciascuna ad un filo, hanno ora un lievissimo fremito che ne spezza appena la successione; la B, la A, la R non sono più ferme, unite fra loro e dure, ma la loro continuità è rotta, così come s'è rotto, fratturato, il rapporto fra sorella e fratello. Frattura da sottolineare in quanto da lì la tragedia si impenna»²⁹. Frattura di un legame molto particolare e frattura di

29 F. Cologni, *Ugo Betti*, cit., pp. 123-124.

una scrittura che sembra vivere la stessa vibrazione, lo stesso tormento, la stessa intensità emotiva, ma che insieme contribuiscono ad alimentare la cifra tragica del testo. La didascalia di apertura della scena ottava del secondo atto sottolinea proprio questa frattura:

La voce di Giacomo si allontana sempre più, si perde. Contemporaneamente comincia e si avvicina un'esile musicchetta di grammofono. Appare, nel buio, man mano più viva, la scritta a luce intermittente di un «bar». Eventualmente si potrà vedere anche l'usciale appannato come visto dalla strada. La pioggia è ormai cessata.

Ma è indiscutibilmente nel terzo atto che *Acque turbate* conosce il suo momento artisticamente e simbolicamente più alto, quello che trova in un sentimento di vertigine, di segno sia psicologico che fisico, la sua espressione migliore. La didascalia introduttiva ne è un segnale forte e inequivocabile:

Oltre un orlo di macigni in primo piano, si vede, vicinissimo, il Balcon dei Monti: sottile, vertiginoso ripiano che interrompe una parete di roccia a picco (didascalia introduttiva all'atto III, p. 1394).

Ancora una volta è un'interruzione, un orlo, un limite a sancire la particolarità emotiva di quella ascesa. Ascesa che è inferno e paradiso al tempo stesso, là dove la parola ha sempre più i tratti di una necessaria, ineludibile confessione. Betti non a caso lascia a Giacomo, il personaggio più complesso e tormentato di *Acque turbate*, il compito di testimoniare il valore di quella faticosa ascesa. Giacomo in quella ascesa che tocca l'interiorità più buia, ascesa che ha il valore di una piena consapevolezza, non a caso incontra un Tizio, che è di ritorno da quella ascesa, e che quindi conosce le insidie del precipizio. Si rilegga la scena prima:

GIACOMO (*entra adagio e ansando, come in atto di scalare un ripidissimo dirupo; si volta, evidentemente verso compagni rimasti molto indietro*) Venite. Da questa parte. Non dovremmo essere lontani. (*Torna a guardarsi intorno, s'avvede che non è solo*)

UN TIZIO (*sta seduto in disparte, sembra giocare oziosamente con breccioline*)

GIACOMO Non vi avevo visto. Siete diretto voi pure al Balcon dei Monti?

IL TIZIO Ne torno.

GIACOMO Vado bene di qui?

IL TIZIO Sì.

GIACOMO Non mi orizzonto. C'è ancora molto?

IL TIZIO (*indicando*) Uno sforzo ancora; vi ci troverete all'improvviso. Attento al fresco, lassù. State sudando parecchio.

GIACOMO (*ansando*) È una salita faticosa.

IL TIZIO Anche pericolosa. Ma poi, arrivati su, che luce, che vista! È una bella escursione. (*Alzandosi*) Attenti alle vertigini, soprattutto. C'è appena il posto per tenere i piedi. (*Si avvia*)

GIACOMO Voi tornate giù?

IL TIZIO Sì. Questa sera ci riscontriemo e mi raccontate ogni cosa. (*Esce*)

GIACOMO (*lo guarda un po' sorpreso; d'un tratto voltandosi, s'avvede d'esser giunto al Balcon dei Monti; si insinua sull'angusto orlo, muovendosi con cautela, si sporge prudentemente a guardare il precipizio; turbato dal gran vuoto tenta di ritrarsi; si volta lentamente verso i compagni lontani, grida*) È qui. Il Balcon dei Monti. Siamo arrivati. (*Torna a fissare il vuoto*)

Entrano Gabriele e Alda esausti dalla scalata (atto III, scena prima, pp. 1394-1395).

Alda e Gabriele, amanti, arrivano dunque esausti, dopo una salita durissima, e poco dopo, vinti dalla stanchezza, si addormentano. Ed è a questo punto che scatta l'intenso monologo di Giacomo sulla condizione umana, sulla fragilità, sulla morte, sulla giustizia, che segna uno dei momenti più raziocinanti e pirandelliani di *Acque turbate*, e il tutto favorito dalla vicinanza proprio di quell'«orlo», di quel «vuoto»:

GIACOMO (*si china su di essi*) Dormono. Il sonno della stanchezza li ha fulminati. È la tenace vita che si difende. (*Guarda penseroso verso il vuoto*) Il posto è davvero pericoloso, guai un capogiro. E la scalata lo è stata anche più; forse la prudenza consigliava di rinunciare. Ma l'orgoglio s'è rifiutato. Sarebbe bastato un nulla: una pietra che fosse rotolata dall'alto, smossa da un piede incauto; oppure un'arteria che avesse fatto ingorgo; ed ecco... (*Come leggendo una notizia*) «Mortale disgrazia, ieri, durante una gita in montagna. Sono in corso ricerche per il ricupero... dei corpi...?» (*Pensa un momento*)... o «del corpo...?» (*ha il respiro oppresso, ma non solo per la salita*) La pietra e l'arteria hanno rifiutato di prestarsi. È puerile sperare che qualcuno, incombendo su noi dei doveri, voglia esimercene, prendendo in vece nostra le deliberazioni e attuando i provvedimenti necessari. No. Spetta a noi: scegliere: e fare. Non domani o poi. Ora. Su un orlo di due palmi sul quale è già difficile muovere i piedi. (*Respira, per vincere il batticuore*) Sarà necessaria una completa calma e animo quasi mite, vuoto di ogni avversione. (*fissa gli addormentati*) Ecco, il loro affanno man mano si acquieta. Non il mio. Forse era ingiusto che qualche cosa accadesse loro mentre aggrappati al monte ansimavano così profondamente. Quel suono empiva i silenzi. Quanto fatica il petto umano, già solo per sopravvivere tra cose tanto maggiori di lui: precipizi, angosce, doveri: immense onde; e l'uomo nuota esausto. Si esita, in quel momento a posargli ancora addosso il peso di un castigo. Poi eccolo a riva, come un naufrago svenuto. E anche ora il giacere indifeso lo fa sembrare degno solo di tristezza e indulgenza. È difficile cogliere il momento in cui far giustizia appaia completamente giusto. Ma come potremmo noi, prenderci un tale arbitrio? Lasciar correre: farci complici. Quegli errori, che ora dormono come bambini, non torneranno ben presto anche su quest'orlo a drizzarsi deliranti, veri mostri feroci? Quasi sarebbe saggio... sgombrarli ora, finché il sonno li fa piccoli. (*Respira, per vincere il batticuore*) D'altronde come è possibile concludere un tale discorso, mentre l'interlocutore non ci ode? Né potrebbe mai più udirci. Lasciar correre! Autorizzare il tempo a indurire quel delirio in rugosa abbiezione, schifosa abitudine. No. Non potrei sopportarlo.

(*Volta gli occhi al precipizio*) Chi si chinasse a cogliere uno di questi magri fiori e fosse appena malaccorto, a quale rapida scomposizione andrebbe soggetto! Quella persona respirante, colma di desideri, ricordi, amori, conchiglia di suoni, specchio di colori, urna di odori, alveare di pensiero, ecco che rapidamente, rimbalzando di roccia in roccia, si rompe, si separa, si sparge addirittura. Cancella se stessa... e le stesse cause dell'incidente: un fiore, un'arma? Una disgrazia? Un delitto? Muti informi residui. La repentinità se non altro di un tale cambiamento, lascia turbati. (*Guarda gli addormentati*) Sembrerebbe doveroso almeno un preavviso; che precedesse... una certa persuasione, e quasi... un consenso. (*Chiama sommessamente*) Alda! Gabriele! (*Silenzio*) Dormono. Indubbiamente vi è una fragilità eccessiva nel corpo umano, vero vetro soffiato. Ma mentre una bottiglia rotta è ancora una bottiglia, tutta, fino all'ultima scaglia del suo vetro e all'ultima goccia del suo vino, sia pure sparso, l'uomo morto non è più l'uomo, sia pure frantumato. (*Respira, per vincere il batticuore*) Non vi è più tutto. Dov'è per esempio... quel piccolo, fioco ricordo... quel rapido pensiero... quel breve sorriso... di quel remoto pallido giorno? Era un nulla. Ma c'era: (*indicando*) lì dentro. E dove sarà tra poco? Qualche cosa sarà evaporata. Dissociazione sconcertante. Qualche cosa sarà stata esentata dal diventare sangue secco sulle pietre. Qualche cosa dunque che occorre sia riconsegnata intatta e anzi, per quanto è in noi, accresciuta di dignità, anche se questo ci chieda... (*guarda gli addormentati*) tremende risoluzioni; tremende scelte. (*Chiama quasi affettuosamente*) Alda. Gabriele. Svegliatevi.

I due aprono gli occhi (atto III, scena seconda, pp. 1395-1397).

Acque turbate si fa apprezzare non solo per l'impaginazione, inconfondibilmente bettiana, molto vicina a un certo teatro d'atmosfera, con quella cifra di allusività che percorre tutto il testo, ma anche per lo sconfinamento della scrittura in una dimensione metateatrale, i cui interpreti principali sono proprio quei Tizi, espressione di una visione corale del teatro. Ha scritto a questo riguardo Cologni: «Attorno ai personaggi vive la folla anonima, impersonata dai "tizi". I quali, mossi da una forza centrifuga (quella centripeta appartiene ai protagonisti), tendono ad allargare il cerchio del dramma fino a comprendere in essa gli spettatori, abolendo così il diaframma della quarta parete che, sulle scene contemporanee, sembrava divenuto impenetrabile (siamo al teatro corale). Essi da un lato sono parte integrante dell'azione scenica, dall'altro sono al di fuori di essa, sono spettatori, la commentano. Sono "pubblico", come quell'altro pubblico che assiste tacito al compiersi della vicenda; anzi, questo si riconosce in quello; il secondo, nelle parole e nei pensieri del primo, ritrova le proprie parole e i propri pensieri. Da una parte, dunque, i "tizi" dovranno obbedire alle esigenze che la finzione scenica comporta: indosseranno l'abito che si confà loro, s'atteggeranno e s'esprimeranno secondo un determinato modo: l'ubriaco strascicherà la voce, balletterà, si dondolerà sulle gambe malferme. L'avvocato sarà conciliante, premuroso, untuoso con il cliente, il passante strizzerà furbescamente l'occhio a una bella ragazza (lo scrittore consiglia, per l'appunto, una forte caratterizzazione delle voci e dei gesti). Ma essi non avranno un volto. Betti stesso ce lo raccomanda e ci invita a universalizzarli, ponendo

una mascherina sul viso degli attori, a significare una loro non totale appartenenza alla scena e una loro affinità con la folla, anch'essa senza un volto individuato, che siede nella platea. Un ricordo di classicità emerge alla mente»³⁰.

Acque turbate è un testo simbolicamente tutto costruito su una verticalità (non dimenticando che tale struttura verticale è presente nel coevo e unico romanzo di Betti *La Piera Alta*, che ha come sfondo appunto un picco verticale); verticalità che equivale a una presa di coscienza, di responsabilità, ma che non porta direttamente, come si potrebbe facilmente pensare, a un paradiso, anche se da questo momento la scrittura bettiana sembra flettere verso una dimensione religiosa, verso un bisogno di trascendenza che l'impostazione corale del testo suggerisce, mentre le stesse categorie di tempo e di spazio sembrano dilatarsi verso l'eterno, l'infinito. Ma è una verticalità, quella di cui parla *Acque turbate* attraverso una scrittura peraltro molto evocativa, carica di inferno, di peccato, di male, soprattutto di ricerca di un senso diverso e anche più conturbante delle cose. In *Acque turbate* Betti richiama i grandi temi della sua scrittura: il senso di responsabilità e la libertà dell'uomo. Temi che quella strutturale e simbolica verticalità affronta facendoli interagire con l'altro grande tema bettiano della trascendenza, della misericordia, della pietà, e dunque della salvezza. Tema, quest'ultimo, che inaugura una fase nuova nella scrittura teatrale di Betti. Quella verticalità comporta un caro prezzo da pagare: la rivelazione di abissi terribili, devastanti, di colpe tremende che la scrittura a fatica è riuscita a contenere. *Acque turbate* nella parte finale oscilla tra il sogno e la realtà. E in questa oscillazione si capisce anche perché la verticalità possa diventare, in una sorta di capovolgimento ossimorico, caduta, colpa, peccato, confessione:

IL TIZIO Non state sognando affatto. State trattenendovi a un ciuffo d'erba a metà di un precipizio. Siete estremamente mal ridotto, stupisce che viviate ancora. Siete caduto dal Balcon dei Monti in un bel pomeriggio d'ottobre mentre facevate una gita insieme a vostra... (atto III, scena quarta, p. 1408).

Una morte, quella di Giacomo, desiderata anche dalla sorella Alda. Dice infatti il Tizio:

IL TIZIO Vostra sorella non vuole pensare a voi. Il suo pensiero fugge da voi atterrito, cerca i rifugi più lontani. Vostra sorella prega in confuso che voi non sopravviviate. Sono bastate tre parole per trasformarla e bruciarla in un attimo da cima a fondo. Tutti i ricordi di voi, dentro lei, si sono arricciati come un filo di fuoco. Fugge e vede abissi. Io credo che fuggirà sempre (atto III, scena quarta, p. 1410).

Nella scena quinta del terzo atto è ancora il Tizio, personaggio che è espressione di una certa corallità, a raccogliere la confessione di Giacomo morente; confessione che ha il timbro di una vera e propria preghiera, ma dove ancora una volta non è semplice distinguere fra il bene e il male:

30 Ivi, pp. 127-128.

GIACOMO (*con una specie di solennità*) E dunque io ero così ingannato? Questa nera e contorta figura, dunque, formavo io di me con tanta diligenza? È con questo viso Signore, che io ora debbo venirti davanti? Ero io il peggiore? (*A bassa voce*) Oh mio Dio, ma come ha potuto nascere e crescere dentro di me a mia insaputa un male non voluto? E come è possibile che io, non avendolo voluto, debba esserne ugualmente responsabile? O forse l'oscuro ospite nascosto giù, nell'ultima midolla di me come in una cantina, qualche volta, segretamente, di notte, sali, sali silenzioso le scale del palazzo e bisbigliò le sue confuse confidenze al pallido padrone che finse di dimenticarsene? (*Man mano disperandosi*) Mio Dio, come è possibile che ci spettino compiti così intricati? Come è stato permesso che il bene e il male siano così simili, e ugualmente naturali alle cose? E sono poi essi, davvero distinti? E che è a distinguerli? Forse è il fatto spesso di esistere che è inquinato in sé, dal principio? Mio Dio, come posso io chiudere gli occhi, assalito da un tale caos? Non è troppo crudele che io sia qui a gridare morente sopra una pietra deserta, senza che nessuno mi oda?

IL TIZIO Io intanto ti sento.

GIACOMO E allora dimmi: la mia vita sta finendo e un tale mucchio di pazienza e fatica andrà tutto disperso e anzi condannato? (*Abbassando la voce*) E sarà buttato via tanto amore? Era un grande lungo doloroso affetto di due creature. Tutto al passivo?

IL TIZIO Se distinguere e sceverare è difficile a te, non mancherà un occhio migliore. Tutto sarà sceverato, e utilizzato. L'importante è che hai combattuto coraggiosamente. E per il resto... (*con improvvisa veemenza e severità, ma sempre seduto*)... fidati! Uomo orgoglioso! Perché vuoi far tutto? Perché vuoi sapere tutto? Fidati... Sii a un certo punto come il bambino che ha giocato tutto il giorno e alla sera, caldo di sonno, il padre lo prende in collo per portarlo a letto. Fidati. Perché ti tieni aggrappato così ferocemente? (*Raddolcendosi, mentre si diffonde una luce lunare*) Il fresco della sera già viene alle foglie, nel cielo è il calmo giro del falco. La falce della luna comincia appena a dar luce e già il suono solitario dei fiumi viene più vicino. Le acque turbate si quietano, gli animali e le erbe ognuno a modo suo dicono di sì alla notte. Il mondo è tranquillo. Ha fiducia. Giacomo, abbila tu pure.

GIACOMO (*stacca lentamente le dita contratte dalla treccia verde, china il capo, si abbandona man mano sul tavolo, muore*) (atto III, scena quinta, pp. 1411-1412).

Il tema politico: La Regina e gli Insorti

Con *La Regina e gli Insorti* (1949) inizia l'ultima fase del teatro di Betti. Rappresentato, per la prima volta, il 5 gennaio 1951 dalla Compagnia Pagnani-Cervi al «Teatro Eliseo» di Roma³¹, *La Regina e gli Insorti*, ambientato «Ai nostri giorni»

31 A una tiepida accoglienza da parte del pubblico romano (Calendoli così scrisse: «Il lavoro è stato accolto con molti applausi, ma anche con zittii, cioè con una cordialità inferiore a quella che avrebbe onestamente meritato») («Teatro-Scenario», a. XV, n° 2, 16/31 gennaio 1951), seguì invece un certo successo in terra francese per la realizzazione parigina al teatro «De la Renaissance», con l'interpretazione di Edwige Feuillère, la regina del teatro francese, e la regia di Michel Vitold. Suc-

e con una scena «unica tutti gli atti» che «rappresenta una vasta sala con segni di disordine e di rovina» (ancora il tema della rovina, della frana, della catastrofe), è un testo dalle forti valenze politiche (a rilevare tale cifra sono stati per primi Corrado Alvaro e Vito Pandolfi), pur riprendendo, Betti, alcune immagini particolarmente care al suo immaginario teatrale: per esempio la montagna (riproposto anche ne *L'aiuola bruciata* e *Il giocatore*), la frontiera, il confino montano. Immagini, categorie mentali che Betti ha già messo significativamente in luce parlando della sua terra natia, e cioè di Camerino. La montagna, dunque, come simbolo di una difficile ascesa morale («Montagne ripide»), una verticalità (la stessa che abbiamo visto caratterizzare un testo come *Acque turbate*) attraverso cui Betti affronta il grande tema della responsabilità e della dignità. Che *La Regina e gli Insorti* abbia un qualche risvolto politico³², è quella rivoluzione sullo sfondo a indicarcelo chia-

cesso parigino che aprì la strada ad altre messinscene presso alcuni teatri europei (Danimarca, Grecia, Germania, Inghilterra, Svezia) e in Sud America (Brasile). Il testo venne pubblicato, per la prima volta, su «Sipario» (a. VI, n° 31), nel maggio del 1951.

32 Sulla dimensione politica, in chiave anticomunista, de *La Regina e gli Insorti* e *L'aiuola bruciata*, dimensione spesso trascurata, a parte qualche sommario riferimento (Pandolfi, Calendoli), dalla critica, si è soffermato più dettagliatamente Ferdinando Imbomone: «In effetti Betti si accinge ai due lavori – affrontando argomenti più vicini alla realtà – solo a partire dal 1949, quando, cioè, è ormai terminato il periodo del secondo dopoguerra ed inizia quello della cosiddetta ‘guerra fredda’. Nelle famose elezioni del '48 il comunismo appare uno spettro sovrastante. I partiti di sinistra vengono accusati di volontà totalitarie; l'antitesi dominante resta quella tra dittatura e democrazia. La campagna elettorale mira a concentrare l'attenzione degli elettori non tanto sulle strutture sociali quanto sulle grandi tematiche ideologiche e su quelle – altrettanto imponenti – religiose. Nel '49 i comunisti sono scomunicati; la stessa sorte spetterà ben presto anche ai socialisti. I cattolici vengono invitati a far cadere ogni barriera tra pubblico e privato in nome di un rinnovato senso di socialità responsabile; il voto è una scelta tra due modi di vivere la vita associata: quello personalistico e quello che viene definito ‘meccanicistico-totalitario’. Pio XII esorterà l'episcopato a riparare i gravissimi peccati dell'ateismo; del resto già nel 1937 Pio IX aveva ammonito contro le astuzie e gli inganni con i quali i comunisti attraevano a sé gli uomini di buona fede. La vittoria del '48 viene paragonata alle grandi vittorie storiche della cristianità: a Lepanto, a Vienna. / Betti vive certamente questa atmosfera; le sue due opere [*La Regina e gli Insorti* e *L'aiuola bruciata*] nascono nel '49 e nel '51-52: in ritardo, dunque, rispetto agli obiettivi ormai raggiunti? No certamente. Non si dimentichi che nel 1949 si registrano agitazioni di un certo rilievo nel Paese, che mostravano come il Partito comunista fosse passato all'azione diretta e avesse costituito un *réseau* organizzativo anche nel Sud. La rivolta agraria di quegli anni scosse drammaticamente la scena postbellica italiana. Di cui i pericoli di sommovimenti sociali non ancora frenati che il Betti aveva comunque cercato di esorcizzare con gli articoli apparsi su vari giornali intorno al '50 [...] Del resto, il meccanismo posto in moto nel 1948 si proietta negli anni successivi: il voto del 18 aprile è stato un no al comunismo, ma questo è ancora, all'interno, una forza viva ed in espansione mondiale» (Cfr. F. Imbomone, *Natura politica e impegno cattolico di due drammi bettiani* (La regina e gli insorti e L'aiuola bruciata), in Ugo Betti (Istituto di Studi Pirandelliani – Quaderni 4), Roma, Bulzoni, 1981, pp. 84-85). Imbomone riconduce tra l'altro molti concetti bettiani alla cultura cattolica: «Molti concetti bettiani sono cardinali nella cultura cattolica: contrapponendo mondo occidentale e materialismo, Betti pone in rilievo – dei suoi personaggi – la coscienza individuale, che costituisce l'essenza umana e non è determinata dall'esistenza sociale. L'affermazione della responsabilità personale sorregge del resto ogni concezione etico-giuridica, mentre il concetto di peccato e quello di un Dio personale sono i capisaldi concettuali del mondo tragico bettiano e del cattolicesimo. Né si può dimenticare che il concetto di dignità della persona umana, intorno a cui ruotano sia la *Regina* che l'*Aiuola*, ha le sue radici nel cattolicesimo, anzi rappresenta la cerniera d'ogni pensiero sociale cristiano dall'Ottocento in poi» (Ivi, pp. 87-88).

ramente. L'azione si svolge, infatti, ai nostri giorni in un paese sconosciuto durante una rivoluzione. Evento, quest'ultimo, che porta molte persone a fuggire, essendo incalzate dagli insorti. Un viaggio, per la vicinanza del confine, molto strano e contrassegnato da controlli, da posti di blocco. Osserva all'inizio l'ingegnere:

L'INGEGNERE Io non credo che ci sia da preoccuparsi. Ho visto fuori altri viaggiatori fermi, è evidente che si tratta di un nuovo controllo, data la vicinanza del confine. Io per me sono in regola. Se per caso invece vi fosse tra noi qualcuno... in situazione irregolare... forse sarebbe bene che avesse un po' di confidenza e parlasse; prima che succedano guai a tutti (atto I, scena seconda, pp. 1286-1287).

Dove è evidente il clima di sospetto che si è venuto a determinare a seguito di questa situazione. E poi c'è, come osserva un viaggiatore, la stranezza di quel viaggio («Tutto il nostro viaggio è stato strano»). Betti divide il mondo tra reazionari e estremisti, ma al di là di questa divisione di segno più politico ciò che gli sta maggiormente a cuore è il grande e complesso tema della libertà. Gli insorti cercano soprattutto la regina Elisabetta, simbolo di un vecchio, autoritario e poco democratico sistema politico e di potere, simbolo che occorre assolutamente annientare, distruggere, per quella furia istintiva che caratterizza sempre una rivoluzione, comportamento che rende estremamente precaria la stessa idea di libertà. Elisabetta, per sfuggire all'arresto da parte delle truppe rivoluzionarie, si nasconde sotto misere vesti, cercando di salvare da quella furia il bambino che porta in grembo. In Betti c'è sempre una innocenza da difendere, da salvare. Ed è a questo punto che scatta ne *La Regina e gli Insorti* un *escamotage* molto teatrale: la sostituzione di persona. Di un gruppo di fuggiaschi, fermato a un posto di blocco, fa parte Argia, una prostituta alla ricerca del proprio amante, Raimondo, aggregatosi alle truppe rivoluzionarie. Betti fa poggiare l'*escamotage* teatrale sullo scambio di persona, di identità. Argia si cala pienamente nelle vesti della regina Elisabetta, pensando che questa scelta possa riscattarla dal suo passato poco edificante. Un'assunzione di responsabilità che ne fa, almeno per un tratto, un personaggio positivo là dove riconosce l'alto valore della dignità:

ARGIA (*esasperata*) Vi sporcate le ginocchia, maestà. Ma sì, ma sì, vi si salverà, vi si farà fuggire. Siamo interessati anche noi, no? (*Con cupa ostilità*) Però è disonesto, è sleale, mancare talmente di dignità. È contro le regole del gioco, mettete gli altri in imbarazzo. Una cameriera agirebbe meglio. Io stessa, mia cara; non ho mai squittito così: come un topo sotto la scarpa del contadino. E io... non sono una regina, tutt'altro. Quando voi comandavate, con la bandiera sul palazzo, sotto tutti quelli che ubbidivano a voi e davano ordini agli altri, giù in fondo, proprio giù, dove si ubbidisce a tutti, insomma sul pavimento, c'ero io. Io non andavo in landò; e mi hanno fatto diventare donna a undici anni. Egregia signora dopo certe giornate l'impressione mia era che la mia faccia fosse uno stuoino da piedi. E adesso voi venite a bagnarmi le mani di saliva. No no, cara; i manti di raso e il palco all'Opera bisogna pagarli. È una cambiale. L'avete sentito qui, poco fa, che cosa pensa di voi

la gente. Le vostre mani non sono sempre state ruvide. E hanno firmato tanta roba, allora (atto II, scena seconda, p. 1312).

Solo che quella assunzione di responsabilità ha come contropartita un caro prezzo da pagare: quell'aiuto si trasforma in tragedia, dovendo, Argia, subire un vero e proprio processo, come se i personaggi bettiani non potessero sfuggire alla categoria del giudizio. La morale di fondo che Betti rivela ne *La Regina e gli Insorti* è che il cambio di identità non è mai un'operazione facile, semplice, e soprattutto indolore. Nelle azioni degli uomini ci sono spesso conseguenze tragiche non calcolate, non previste all'inizio. Il commissario Amos e il generale Biante (figure di un nuovo e sempre minaccioso potere politico) sono i personaggi che inchiodano Argia a una responsabilità, che diventa ancora più netta nella realtà del processo:

ARGIA [...] Rispettatemi! Rispettatemi, perché io sono... la regina! La regina e sono destinata a tutt'altro. (*Con altra voce*) Quello che io voglio è di uscire, come se fosse un bel mattino, e io avessi visto laggiù in fondo alla strada il colore fresco del mare, un colore che fa battere il cuore! E uno mi ferma, e poi un altro e un altro, sgarbati come al solito. Ma io stamane non li sento nemmeno. Io non ho più soggezione. Il mio viso esprime dignità. Sono come sempre avrei desiderato di essere. E in fondo era facile. Bastava volerlo. Non c'entrano i palazzi. Era colpa mia (atto IV, scena prima, p. 1340).

È una confessione, quella di Argia, che travalica ampiamente, proprio nel ribadire il valore centrale della dignità, il senso politico de *La Regina e gli Insorti*. Argia si salva accettando la condanna a morte, la fucilazione, sacrificio che suona come una purificazione di fronte alle ambiguità persino della storia, della politica.

I drammi della «responsabilità»: Il giocatore e L'aiuola bruciata

Con *Il giocatore* (1950), «dramma in tre atti», il dramma della responsabilità, ambientato «Ai nostri giorni» e rappresentato, per la prima volta, il 21 maggio 1951 dalla Compagnia del Teatro Nazionale al «Teatro Valle» di Roma³³, Betti torna al tema a lui particolarmente caro della giustizia, e sempre in quella declinazione morale che fa sì che non si possa distinguere nettamente fra il bene e il male. Una sorta di relativismo conoscitivo che si ripercuote sulla natura stessa dei personaggi. La solita atmosfera bettiana, la solita evocatività di certo teatro d'atmosfera, la solita ambientazione in «una stazione ferroviaria, all'alba», la solita atmosfera di attesa, il solito scenario di montagna («ENNIO (*ha il viso verso alto; fra sé, come se citasse, con voce che man mano diventa un grido*) Alzarono il capo... e

³³ L'opera venne pubblicata, per la prima volta, su «Teatro-Scenario», a. XV, n° 10, 15 maggio 1951.

videro al di sopra delle nuvole una montagna; altissima e rosea; un abbagliante... un accecante... un tremendo diamante rosa... (*Guarda i sopraggiunti*) Aspettate, signor commissario. Prima che decidiate...»), ma ne *Il giocatore* c'è soprattutto un elemento che ne fa un testo molto particolare: l'assoluta predominanza degli oggetti (un seggiolone rosso, una pelliccia, un letto, un armadio, dei fiori, e più in generale la «roba» che sta dentro la stanza) sull'intreccio e persino sui personaggi; oggetti che Betti presenta sempre molto dettagliatamente nell'apparato didascalico. Naturalmente questo non significa che il testo difetti di scavo psicologico, di vibrazione interiore, ma si ha l'impressione che gli oggetti costituiscano delle realtà emotive quasi autosufficienti, portatori, come sono, di storie segrete e misteriose. Il protagonista principale è l'avvocato Ennio Pascai, su cui grava la terribile accusa di aver ucciso la propria moglie. Oltre a lui, ci sono altri personaggi: l'oriunda straniera Iva Greich, la moglie di Ennio, Ermete Biuni, avvocato, Piera Ori, la vicina, il cav. Pinci, commissario prefettizio, Alma, un Tizio nelle parti di funzionario, cameriere, poliziotto ecc.. Ma è soprattutto sugli oggetti che l'esistenzialismo di Betti ritrova un timbro del tutto particolare («Anche un mobile tolto dalla stanza fa solitudine»). Si veda, per esempio, quanto dice Ermete relativamente alla differenza che intercorre fra l'oggetto e il personaggio:

ERMETE [...] Che è insomma il nostro pensiero? Il raggio di un faro. Perlustra il buio. Vede il seggiolone. Ma perché? Perché il seggiolone è là, esiste, il nulla non può essere pensato. Secondo me la roba di qui dentro (*si tocca la fronte*) c'è, ed è anche più massiccia dell'altra, perché voi quello sgabello potete buttarlo dalla finestra, ma il personaggio sul seggiolone rimane là anche a dispetto vostro. (*Alza lentamente l'indice verso Ennio*) Voi per esempio adesso a che cosa pensate? (atto I, scena quarta, p. 1027).

Non si dimentichi poi lo sfondo bellico, la seconda guerra mondiale, da cui *Il giocatore* muove. La guerra è stata infatti un'occasione di incontro fra Ennio e sua moglie:

CAV. PINCI (*sempre scorrendo il fascicolo e leggendone frasi fra i denti*) Voi l'avete abitata [villa Vasquez] sei mesi con vostra moglie...

ENNIO Sì.

CAV. PINCI ... cioè la già signorina Iva Greich oriunda straniera, da voi conosciuta qui...

ENNIO Sì. Sffolati qui tutti e due; conosciuti, sposati. Arrivato qui il fronte, decidemmo di partire. Fu in quell'occasione che fummo divisi. E io non ho saputo più niente di lei (atto I, scena quinta, p. 1028).

Ciò che rende Ennio un personaggio molto particolare è la sua normalità di fronte all'ipotesi che sua moglie sia morta o sia ancora viva. Il suo dolore sarebbe normale («Un dolore normale») nella prima ipotesi, la sua gioia sarebbe regolare («Una gioia regolare») nella seconda ipotesi. Ed è proprio questa sua normalità a

farne un «gran giocatore», un personaggio cioè capace di muoversi con una certa abilità in un pericoloso terreno come quello giudiziale. Di fronte alla terribile accusa che gli muove Alma, la sorella della moglie, di aver ucciso Iva, Ennio è costretto a difendersi. Ma la sua è una difesa che anziché chiarire introduce ulteriori elementi di stranezza, di dubbio, ingaggiando una serrata schermaglia con la giustizia. L'inchiesta, piuttosto approssimativa e superficiale, si conclude con una assoluzione. Ma il caso è riaperto da un altro giudice che fa di tutto perché Ennio smetta di «giocare» con la giustizia, con la legge, e dunque con la verità.

A questo punto, si apre ne *Il giocatore* un tempo diverso, là dove il giudice spinge Ennio a confessare, almeno nelle intenzioni, l'uccisione della moglie. Se è vero che non è stato Ennio ad ucciderla, Ennio non ha fatto nulla per impedire comunque quell'assassinio, diventando, sotto il profilo morale, responsabile di quella morte. Torna, in Betti, il tema della stanchezza nel rapporto di coppia, stanchezza psichica e sessuale. Dopo aver indagato con estrema lucidità i limiti della giustizia umana, la scrittura bettiana si apre all'amore e alla pietà della giustizia divina, rivelando la maschera assolutamente vuota di quel suo essere «giocatore». Sono i segni, sempre più inequivocabili e diretti, di una tensione religiosa che invade la scrittura teatrale di Betti. Al processo, riapparirà anche Iva, non per accusare ma solo per testimoniare la verità del suo sentimento. Insomma, un traguardo spirituale di cui ci danno testimonianza le parole finali del Funzionario:

FUNZIONARIO (*alza il capo verso l'alto*) O intelletto ammirabile! O splendido mistero!

LE DUE VOCI (*lontanissime, cercandosi*) Ennio. Iva.

FUNZIONARIO Come appassionato è il loro grido! Straziante furberia, tremendo chiedere umano! Come sono certi di ritrovarsi! (*Alzando di nuovo il viso al cielo*) E a farli certi, sei Tu. Sei Tu, instancabile predilezione. Tu, ingemmata d'astri, regale ingiustizia, sublime condiscendenza che fai le creature e permetti che ti stiano di fronte e di questo le ami. E anche esse ti amano; perché è solo un barlume del tuo amore, che ognuna di esse ama nell'altra. È solo te che imita, è di te che ha sete; è verso te che corre, nello spazio notturno.

LE DUE VOCI (*lontanissime*) Ennio. Iva (atto III, scena ottava e ultima, p. 1084).

In questa imperscrutabile dimensione religiosa tutto sembra ormai un ricordo lontano, sbiadito: la noia della vita coniugale, la guerra, la tremenda accusa di uxoricidio, il tribunale, l'accusa, la difesa. Rimane solo il profilo di una parola che si è fatta, straordinariamente, preghiera, evocazione. «In uno scenario da sacra rappresentazione, la vicenda abolisce diaframmi e passaggi; sotto l'apparente diversità degli eventi e delle persone, intesse il solo dialogo importante tra creatura e Creatore, tra la creatura visibile e affannata, rumorosa e petulante, misera e superba, e il Creatore, vicino e inaccessibile, giusto e misericordioso, invisibile e muto. L'iniziale determinismo va sempre più lasciando il posto a una libertà, conquistata a prezzo di sanguinosi inganni, ma di cui l'uomo è fierissimo»³⁴.

34 A. Fiocco, *Ugo Betti*, cit., pp. 51-52.

L'aiuola bruciata (1951-52), «dramma in tre atti» ambientato «Ai nostri giorni», e rappresentato, per la prima volta, il 24 settembre 1953 a San Miniato nella «Chiesa di San Francesco» dalla Compagnia del Piccolo Teatro Città di Roma³⁵, per la regia di Orazio Costa, è un testo, sin dalle prime battute, di chiara atmosfera bettiana. *L'aiuola bruciata* richiama l'atmosfera de *La Regina e gli Insorti*. In una scrittura di timbro evocativo affiorano alcune delle più significative immagini di Betti, a partire da quell'ambientazione montana (comune tra l'altro ad altri testi finali come *L'aiuola bruciata e Il giocatore*), e poi quel portarsi verso luoghi decisamente appartati, abbandonati, ma anche carichi di mistero, come per esempio una «vecchia dogana», dove una coppia si ritrova sola e a fare i conti con i fantasmi della propria coscienza:

TOMASO Questa è la vecchia dogana, adattata?

GIOVANNI Sì, siamo in alto

TOMASO Sarà un po' isolato, specie d'inverno. La cantoniera...

GIOVANNI (*sempre con una specie di noncuranza*) Laggiù. Ma per fortuna la strada è scomoda

TOMASO C'è qualcuno, qui con te?

GIOVANNI Mia moglie

TOMASO Bene anche lei?

GIOVANNI Sì.

TOMASO Nessun altro (atto I, scena seconda, p. 1416).

Giovanni, ex-tribuno ritiratosi in romitaggio con la moglie Luisa, dopo la morte violenta dell'unico figlio Guido, abita dunque in quel luogo solitario, e ancora una volta di confine. Ricordando i bei tempi passati, così Giovanni spiega quella scelta: «Mi piacque un posticino a due passi dal confine. Ci venivamo d'estate». Luogo quindi, sotto il profilo emotivo, di grande suggestione, dove persino i clandestini, i contrabbandieri non passano ormai più, a dire, in sostanza, di un isolamento pressoché totale, assoluto. Solo vento e silenzio caratterizzano quel luogo. Giovanni in quella metafisica solitudine si porta dietro due storie, egualmente forti e laceranti: una più privata, la morte del giovanissimo figlio Guido che nel terzo atto si scoprirà essere morto per suicidio; una più pubblica e storica. Giovanni è stato infatti a capo di una rivoluzione, e ora deve fronteggiare una congiura interna che gli ha usurpato il potere. Tomaso la chiama una «congiuretta», volendo ridimensionare il reale significato politico di quella cospirazione, e si è recato da Giovanni, alla vigilia della riunione della Giunta dei Consigli, per farlo recedere dalla sua decisione:

TOMASO La tua collaborazione ci è veramente mancata.

GIOVANNI È stato il da fare, che è mancato. Le nostre idee avevano vinto.

TOMASO (*sempre con la sua monotonia spenta ed affabile*) Ed è dopo vinto, purtroppo-

³⁵ Il dramma venne pubblicato, per la prima volta, in U. Betti, *Teatro postumo (Acque turbate, L'aiuola bruciata, La fuggitiva)*, cit.

po, che si bisticcia fra amici. Caro Giovanni, quella che ti detronizzò fu una congiuretta; un'altra congiuretta ti avrebbe richiamato. Non dovevi appartarti; e fare il cincinnato. Che ti successe? Un uomo della tua statura. Mancasti di equilibrio, fu un puntiglio. È venuto il momento di riaccostarsi (atto I, scena seconda, p. 1417).

Per bocca di Tomaso, Betti ci dà un'interessante distinzione che c'è fra il potere e l'esilio, là dove il potere rende piccoli, meschini mentre l'esilio rende grandi, valorosi, anche perché il popolo non ha ancora dimenticato Giovanni: «E invece di te la gente si ricorda molto, sai? Sì. Il potere a noi ci ha impiccolito, e a te questa specie di esilio ha giovato. Sei tu il gigante. Tu non lo sai, ma il tuo nome ora vola». Verità che non basta però a far recedere Giovanni da quella scelta, perché Giovanni, alla luce del dramma familiare che lo ha colpito, ha una diversa idea del potere. Per lui il potere è qualcosa che distrugge la dignità dell'uomo, dell'individuo, rendendolo sostanzialmente insensibile. Luisa, la moglie, ci presenta Giovanni come un «ragionatore», e dunque in linea con quel personaggio *raisonneur*, di pirandelliana memoria, che abbiamo visto più volte affacciarsi nel teatro di Betti («Io l'ho sempre amato e ammirato tanto. Guido poi lo idolatrava. Dicevo che mio marito è un ragioniere, una mente logica, gli riesce difficile fare a meno di un motivo»). Ciò che infatti caratterizza Giovanni come «ragionatore», continuamente alla ricerca di un perché delle cose, è la terribile disgrazia familiare capitatagli, la morte del carissimo figlio Guido. Giovanni trova che in quella morte ci sia qualcosa di «irregolare», di strano, fa cioè fatica a credere, una «mente logica» come la sua, a una semplice disgrazia. Quel suo essere un puntiglioso e lucido «ragionatore» gli fa sentire una vibrazione profonda (che coincide peraltro con un momento artisticamente tra i più convincenti de *L'aiuola bruciata*), facendolo entrare in una dimensione del tutto particolare, quella che, nel terzo atto, si rivelerà ancora di più nel suo senso drammatico: il figlio Guido non è morto per disgrazia ma per suicidio. *L'aiuola bruciata* ha un suo spazio carico di simbolismo, appunto un'«aiuola», quasi un «emblema» fisico, un'«aiuola» non più coltivata proprio per far capire la drammaticità di quell'evento. Dice Giovanni: «Nel cortile c'era un'aiuola. Ora non più coltivata. Luisa era arrivata prima di me, stava lì, al buio, a guardare qualche cosa nell'aiuola».

L'aiuola bruciata è anche un'occasione per Betti per riproporre il tema della responsabilità, uno dei suoi temi prediletti. Ricerca di responsabilità che potrebbe attenuare persino il dramma familiare, trovando tutto più regolare:

GIOVANNI (*sorridendo a Tomaso*) La verità è che per lei... e anche per me, sarebbe un sollievo trovare che esiste da parte di qualcuno o di qualche cosa... anche una piccolissima minima responsabilità. Tutto sembrerebbe più regolare, vero?

[...]

GIOVANNI (*continuando*) ... e invece responsabilità è quando si vuole, apposta ... e qui responsabilità non ce n'è proprio... (*sorride*) quasi direi: non ce n'è purtroppo. È così cara. (*Con un fremito di impazienza*) È così. (*Di nuovo dolcemente*) È così.

LUIA Sì. (*A Tomaso*) Lui è sempre così persuasivo, resistente; una vera montagna.

Mi rassicura tanto, sentirlo, la voce! (*Va verso le scale; torna a volgersi a Tomaso*) Il guaio è che io... (*sorride*) mi faccio il teatro in testa. Sì, è un passatempo; non posso farne a meno. Quando non ho niente da fare, mi diverto a figurarmi... (*tace; ci ripensa*) ... che la cosa non sia successa. Bastava un nulla: la porta non chiusa, oppure la finestra aperta. E così Guido gira per le stanze, canticchiando, aveva sempre questo motivo... (*accenna la canzonetta di poco prima*) ... però va tutto bene. E così Guido è cresciuto. Non è qui, ma perché è all'università e non può lasciare; oppure si è fidanzato e non osa venircelo a dire; oppure è trattenuto al confine. Mi diverto a immaginare. Del resto molti fanno questo, e si figurano minutamente... Però io addirittura parlo, Giovanni mi sgrida. Parlo con Giovanni come se davvero Guido fosse in viaggio e dovesse arrivare, è una recita. Forse è un po' morboso... ma io sono perfettamente consapevole. Povero Giovanni. (*D'un tratto*) Per esempio io gli dico: (*con assoluta naturalezza*) Giovanni, ma questa settimana perché non ha scritto?

GIOVANNI (*con persuasiva tranquillità*) Luisa sai bene che Guido non potrà mai più scriverti.

LUISA Oh lo so, ma credi che lo sbrigheranno, lassù al confine?

GIOVANNI Guido non è trattenuto al confine, lo sai. Purtroppo è morto (atto I, scena settima, pp. 1425-1426).

La tragedia che diventa «teatro in testa», «recita». Una selva di rimorsi, di colpe, più o meno espresse, si addensa su *L'aiuola bruciata*. Questo, come si diceva, è il piano più privato, più personale de *L'aiuola bruciata*, quello, in sostanza, più congeniale, sotto il profilo ispiratore, alla scrittura bettiana, che appena si sposta su questioni più generali rivela una qualche criticità, dando l'impressione di un dramma «disarmonico»: «Il disarmonico dramma, che non è sprovveduto, intendiamoci, né di momenti dolorosamente ispirati, né d'un linguaggio nervosamente bettiano – quel linguaggio, fra l'altro, elegante e trasandato, burocratico e rotto –, rimane, tra realtà e allegoria, tra cose orecchiate e cose sincere, tra buio e luce, un risultato minore»³⁶. Determinato, questo risultato minore, da un eccesso di retorica, da una platealità un po' troppo insistita e che scatta proprio quando il personaggio di Giovanni si sente profondamente diverso, trasformato da quel ruolo di capopopolo, di rivoluzionario. Soprattutto sente ora, avendo cambiato radicalmente idea, il senso di fastidio e il vuoto nei confronti dei discorsi di un tempo. Nel secondo atto, in una ambientazione notturna («È notte, stelle sulle montagne»), Giovanni, in compagnia di Tomaso, Raniero, Nicola che lo stanno ascoltando, esordisce:

GIOVANNI (*nervoso e ridendo*) Perché ho cambiato idea? Perché ho cambiato idea. Non è facile dire. Vari motivi. Per esempio, ecco, i discorsi: mi facevano male i discorsi. [...] Disturbi. Certo, ne sentivo troppi, discorsi: quelli degli altri, e anche i miei: registrati; è istruttivo. Ero o non ero un guidatore di popolo? La vita di un guidatore eccetera è una vita di discorsi. Alti concetti. (*come in segreto*) Mi avevano un po' cotto la bocca. E poi quei gesti... (*Imita gesti oratori*). Mi si era stancato il braccio. (*Ride*) Amici, io scherzo, si sa bene che ogni discorso è una recita. Chissà

36 E.F. Palmieri, in «La notte», Milano, 2/3-1957.

Guido cosa pensò, alla lunga, i ragazzi sono esigenti. Me lo tiravo sempre dietro, pensavo di utilizzarlo, di farmene un continuatore. Era anche lui che voleva sentirmi... (*Breve pausa; ride; si tocca l'orecchio*) Ma soprattutto qui: disturbi uditivi. Quella melopea. (*Imita, insieme al gesto, la cantilena di un oratore*) Teté-teté... tetétété. Solenne. Ma più che solenne, rammaricata; amareggiata. Teté-tété. Teté-tété... Ma che mai gli sarà successo, a quel signore! (*Come rispondendo*) Nulla. Magari lui è allegro. È la voce: la voce a uso collettivo è sempre arrabbiata. Sinistra. Con un amico si può discorrere. Con mille, chi sa perché, viene su qualche cosa, da giù, dal sottofondo, un che di lugubre, diciamo profetico: teté-tété... (*Ride*) Disturbi uditivi (atto II, scena prima, p. 1436).

Certo, c'è retorica, enfasi, platealità, anche un po' di melodramma, ma c'è anche una verità, quella che la tragedia di Guido, la sua morte, getta senza filtri sulla pagina. Giovanni, «guidatore di popolo», ha portato sempre con sé Guido perché il figlio potesse un giorno continuare la sua vita di capopopolo fatta di discorsi. Progetto di vita che la morte di Guido ha invece bruscamente vanificato. Di qui la confusione di ruoli, di qui il labile confine fra bene e male (un'altra importante direttrice del teatro bettiano), incertezza che porta Tomaso ad accordarsi, al di là di ogni previsione, con i suoi avversari («Succede che noi abbiamo deciso di accordarci coi nostri avversari. Perché anche noi, evidentemente, abbiamo cessato dal trovare le nostre idee tutte giuste e le idee degli altri sbagliate»). Che non è un vuoto esercizio di relativismo conoscitivo, ma semmai la consapevolezza che la verità è sempre qualcosa di complesso e complicato, e che soprattutto va al di là delle semplici apparenze. Nelle battute finali de *L'aiuola bruciata* Betti torna sul tema della responsabilità. Tutti in fondo sono responsabili della morte, della tragedia di Guido:

GIOVANNI (*travolto anche lui*) Fummo tutti. Io, tu, lui, tutti. (*A Tomaso*) Quelli di qua e quelli di là: responsabili tutti. Lo spingemmo giù, tutti. Tutte le questioni ne sono una, da risolvere insieme! Vasta infezione. Si bruci il pagliericcio e il lebbroso dentro (atto III, scena terza, p. 1470).

La lingua ritmica e la dimensione religiosa: La fuggitiva

Con *La fuggitiva* (1952-53) si chiude il nostro viaggio nell'universo teatrale di Betti; viaggio che ci ha permesso di mettere a fuoco alcune importanti direttrici culturali e tematiche della sua scrittura. *La fuggitiva*, «dramma in tre atti», fu rappresentato, per la prima volta, il 30 settembre 1953 dalla Compagnia del Teatro d'arte italiano al «Teatro La Fenice» di Venezia nell'ambito del «Festival Internazionale del Teatro»³⁷. Si tratta di un testo artisticamente rilevante, ben costruito

37 L'opera venne pubblicata, per la prima volta, in U. Betti, *Teatro postumo (Acque turbate, L'aiuola bruciata, La fuggitiva)*, Bologna, Cappelli, 1955.

e impegnativo sotto il profilo della sua elaborazione³⁸. Ciò che maggiormente colpisce, sin dalle prime battute, è la cifra linguistica altamente poetica, evocativa. Su questa cifra poetica, da cui deriverebbe una sorta di sottofondo ritmico, ha scritto significativamente Franco Cologni: «*La fuggitiva* è l'ultimo canto del drammaturgo. In questo, come già nel primo (*La padrona*) e negli altri seguenti, ciò che trionfa, come sempre, è il linguaggio [...] Di esso ci sembra utile, qui, definire le costanti, così come sono rilevabili in questa sua estrema, tanto faticata composizione: anzitutto una evidente, forte tendenza lirica, a motivo della quale la battuta viene elaborata più secondo uno schema ritmico che su uno schema sintattico. La disposizione del sintagma, nel giro difficile del discorso, segue non l'ordine logico e regolare, ma quello libero e fantastico. Più che la frase o la parola, acquistano spesso una significativa importanza gli accenti, la punteggiatura, le sospensioni, le reticenze, le pause. Talvolta, per le ricercate consonanze e dissonanze, s'intende l'eco, fioco, di una cadenza poetica»³⁹. Parole che ben colgono il senso ritmico più che sintattico di una scrittura ad alta densità evocativa. Scrittura di ritmici sfrangiamenti di significato.

Ci sono nel testo alcuni precisi indicatori in tal senso: per esempio la più volte ribadita funzionalità del silenzio («Un silenzio») tra una battuta e l'altra, l'avverbio «ritmicamente» più volte richiamato, e poi l'eco che nella scena terza del terzo atto si inserisce, come personaggio, nel dialogo tra Daniele e Il tizio. La «fuggitiva» è Nina, ventiquattrenne e moglie del cav. Daniele Manniscoli, vice-Ricevitore del Registro, personaggio stravagante e tutto istinto e che non conosce (torna la solita oscillazione bettiana) la differenza tra il bene e il male. Nina è attratta soprattutto dal gioco delle carte, gioco che diventa una vera e propria patologia per la «fuggitiva». Nina gioca con Giulio, il capo ricevitore del Registro, che è il superiore diretto di suo marito Daniele. Un gioco che scatena nei due protagonisti reazioni sempre più istintive, ribaltando quella apparente felicità in sofferenza. C'è un passaggio nel testo che lo dimostra chiaramente:

GIULIO (*con uno scatto*) Ma quanto... (*Si vince e continua mellifluo*)... quanto mi fate soffrire, con quel re nero. Pure lo calerete, pesciolino mio, dovrete. (*Canta*)

38. Sull'elaborazione stilistica e variantistica de *La fuggitiva*, si veda l'interessante contributo di Giuliana Stentella dal titolo «*La Fuggitiva*». *Elaborazione stilistica e varianti*, in Ugo Betti (Istituto di Studi Pirandelliani – Quaderni 4), Roma, Bulzoni, 1981, pp. 165-181. Per la studiosa, *La Fuggitiva*, ultimo lavoro di Betti, rappresenta «un momento ricco di significato sia dal punto di vista contenutistico, sia da quello dell'elaborazione. Lasciato inedito e mai rappresentato come i due precedenti, *L'aiuola bruciata* e *Acque turbate*, *La Fuggitiva* si pone, nell'iter spirituale dell'autore, al culmine del sofferto processo di ricerca di valori non effimeri e di certezze durature. Il motivo ispiratore va individuato proprio nella ricerca, da parte dei personaggi e forse dello stesso Betti, di una presenza divina che dia un senso autentico alla vita e spieghi quel tanto che in essa resta sempre di misterioso e d'ineffabile. A questo, che è il filo conduttore più o meno segreto di tutte le azioni, si collegano numerosi altri temi caratteristici della produzione bettiana, da quello del dolore, cui nessun essere umano si sottrae, a quello della banalità delle azioni non riscattate da una fede, da quello dell'insufficienza della giustizia umana a quello della lotta che l'anima deve perennemente sostenere tra il bene e il male» (Ivi, p. 166).

39. F. Cologni, *Ugo Betti*, cit., pp. 147-148.

Dovrete! Dovrete!

NINA (*leggera*) Voi approfittate... (*sceglie e abbassa una carta*) della mia inesperienza.

GIULIO Ma guarda quanto è furbo questo pesciolino. (*Cala a sua volta una carta*) E adesso? Giù, giù giocate. Mi odiate, vero? Mi odiate persino coi polpastrelli delle dita. Eh eh. Tutta la vostra bella nervatura... – la vedo come guardando una foglia – si raggriccia, si arriccia. Gridate, cara, Supplicatemi.

NINA (*ridendo e balbettando un po'*) Vi supplico.

GIULIO Non avete scampo.

NINA Non ho scampo.

GIULIO Non dovevate provocarmi. Giù. Giù (atto I, scena decima, p. 1488).

Gioco, dunque, come tortura, supplizio, che porta Nina a perdere somme ingenti, per far fronte alle quali è costretta alla fine a offrire addirittura sé stessa a Giulio, che, dopo un qualche imbarazzo, finisce per accettare. Il gioco diventa per Betti un elemento per scardinare l'ordine familiare e borghese, creando attorno alla figura femminile un centro quasi gravitazionale in cui si verificano significativi cortocircuiti emotivi, psicologici. Nina, dopo aver toccato il fondo più buio, disperato e doloroso, conosce infatti una significativa trasformazione. Tanto nella prima parte è smalzata, disinibita, vivace, quanto nella seconda parte è un personaggio riflessivo, assalito da laceranti sensi di colpa, che le fanno capire la vacuità del gioco, passione che l'ha portata a vendere, per disperazione, il proprio corpo. Di qui l'idea, per mettere fine a una negativa catena di eventi che sembra non avere fine, di avvelenare l'amante Giulio, sentendo quel rapporto con lui come una forzatura, una violenza. Giulio non muore avvelenato per mano di Nina, ma perché ad ucciderlo è il marito di lei Daniele, che pensa di aiutare in questo modo la donna che ama sopra ogni cosa. Alla fine Daniele, il colpevole, viene scoperto da Nina, e per lui si aprirebbero sicuramente le porte della prigione se ad aiutarlo non intervenisse un certo Dottore che gli prospetta una fuga tra i monti verso il confine. Con Nina ferita e moribonda sulle spalle, Daniele fugge così tra le montagne, nel «dorato bosco autunnale». Ed è a questo punto che scatta la cifra poetica de *La fuggitiva*. Persino le didascalie, sempre molto essenziali e linguisticamente asciutte, rivelano questa vocazione della scrittura. Si veda, per esempio, la didascalia introduttiva al secondo atto: «Alberi, traforati dalla luna. In mezzo agli alberi una villetta buia». E poi, nella scena prima, la seguente indicazione didascalica che fa del rapporto fra Giulio e Nina un rapporto non più di parola ma di gesti, quasi una sorta di pantomima:

Si ode, infatti, la nota sempre uguale del lago. Le mura della villetta si fanno man mano trasparenti, l'interno di essa si illumina. Vi sono Giulio e Nina. Prima sono seduti rigidamente, poi si muovono come in una pantomima, con gesti nudamente indicativi, vuoti di vita (atto II, sena prima, p. 1498).

Quella pantomima, che si articola in «gesti nudamente indicativi, vuoti di vita», è il segno di una volontà di Betti di ridurre la parola al suo grado zero,

al silenzio, marcando così la dimensione evocativa, poetica della lingua, anche perché *La fuggitiva* tende sostanzialmente verso un segreto, che fa di Nina un personaggio – sempre più – diverso dagli altri: un personaggio indifeso. Alla fine del secondo atto, in un serrato dialogo fra Daniele e il Dottore, Betti parla di questo segreto che riguarda la salute di Nina, scavando ancora più in profondità nel rapporto di coppia fra Nina e Daniele. Non solo, ma Nina è paragonata a una lepre (altro significativo animale che si aggiunge al già ricco bestiario bettiano) in una scena dai tratti anche molto forti ed espressionistici:

DOTTORE (*tornando a toccare Daniele*) Che c'è tra voi e lei?

DANIELE Questo: sapete, Nina, che mi fa ricordare? (*alza le spalle*) Una lepre. Sì. Una lepre. Sono vari anni. Stava lì, insanguinata, nella tagliola. A momenti si divincolava, pazzamente. Poi ancora immobile, gli occhi dilatati, i fianchi come un mantice. Nel dibattersi diede un'unghiate al cacciatore, lo ferì. Lui allora la sbatté in terra, così, la uccise. (*Pensa; alza le spalle*) Io ero per la lepre.

[...]

DOTTORE Dite, estraete finalmente il vostro segreto (*Per stuzzicarlo*) Modesto segreto, se è questo. Discorsi fra uomini. (*Indicando*) Abbiamo tempo.

[...]

DANIELE Vedete, io ho qualche obbligo, verso mia moglie.

DOTTORE Che razza di volpe! Dicendovi legato a lei, vi autorizzate a tenere lei legata a voi. (*Ammiccando*) Senza di lei per me non v'ha diletto.

DANIELE Non è questo. Sentite, c'è una cosa, che io non ho detto. L'ho accennata ma in modo da non farmi capire. Nina è... lo è diventata.

DOTTORE Che cosa.

DANIELE Io cominciai a capirlo... figuratevi, da un fiore. Nina ricama, rozzamente. Ed ecco cominciò a tornare, sempre, nei suoi ricami, un fiore. Senza ragione, a sproposito. Un fiore. Strano, ingiustificato, con le sue tre foglie. Come una firma. Io lo vedevo venire. Nina è pazza.

DOTTORE (*sfottente*) In senso diciamo tecnico?

DANIELE Sì.

DOTTORE Sul serio?

DANIELE Certe volte devo tenerla. Crisi, rivolte, disperazioni: pei motivi più futili.

DOTTORE Pazza! Ma questo sarà oro per l'avvocato! Ecco la prima cosa che dovevate gridare, poco fa. E voi, scusate, perché lo avete taciuto?

DANIELE Mi pareva... di dare in pasto...

DOTTORE Non so se vi avrebbero creduto.

DANIELE Perché.

DOTTORE Primo: perché è una scusa un po' logora. Secondo: perché tutti la considerano, anzi, una donna astuta. Se vostra moglie è pazza, essa lo è solo con voi.

DANIELE (*scoprendolo ora*) Già. È vero.

DOTTORE Esclusivamente con voi. E voi ne avete parlato mai a nessuno?

DANIELE No.

DOTTORE Due riservatezze che si incontrano. Lei vi riservava la sua pazzia. E voi la vostra diagnosi (atto II, scena ottava, pp. 1513, 1515-1516).

Un fiore, dunque, «maledetto». Lo scatto artisticamente imperioso de *La fuggitiva* avviene sul tema della malattia (la pazzia) e della diagnosi; elementi, questi, che alimentano la cifra evocativa della scrittura. Nel terzo atto questo sfondo evocativo si ispessisce ulteriormente, sia per la solitudine dei luoghi (così recita la didascalia introduttiva: «Alberi. Si capisce che il luogo è fra alti monti») sia per la vicinanza del confine. Così dice Il tizio all'inizio del terzo atto:

IL TIZIO (*sta in disparte; d'un tratto, con la voce di uno che legge*) Incolpati di omicidio, i due coniugi fuggirono in direzione del confine. Per due giorni e due notti, riposando appena, salirono l'antica foresta di Bavoral. (*Si interrompe, si guarda intorno*) O tronchi, o foglie autunnali. Come tutto è in voi nobile, e l'una cosa sta naturalmente di fronte all'altra, tranquillo intarsio. Quanto affannato, invece, e impari, il respiro umano, ala sbattuta, fugge ferocemente verso la fine stabilita. Ma forse anche la tua calma, foresta di Bavoral, e questo improvviso cadere del vento, sono solo l'attesa della bufera. Forse niente di ciò che esiste ha pace. Già la terra è inquieta a confronto della roccia; e più inquieto della terra, sopra essa, l'albero; e più ancora l'uccello sul ramo; e più ancora, su tutto, l'uomo. Che è questo fremito che agita le cose man mano che s'assottigliano? Che linfa dentro si fa man mano più irritata? Che privilegio è questo? E perché tanto penoso? (atto III, scena prima, p. 1521).

Intarsio indubbiamente ben riuscito e oscillante tra dimensione naturale e dimensione umana. Daniele e Nina fuggiaschi verso il confine: elemento fondamentale nella scrittura teatrale di Betti. In questo viaggio verso la morte (Nina morirà), Betti vede il vero riscatto di una vita (Daniele in fondo riscatta la vita sbagliata di Nina). Viaggio che proprio nella parte finale incrocia una certa dimensione religiosa, in cui risiede il vero senso de *La fuggitiva*. La morte di Nina, pur tragica, è il segno di questa correzione divina. E Daniele si presta docilmente a essere testimone della richiesta di aiuto che gli viene da Nina:

DANIELE (*non lo ode; sta guardando Nina*) Se ora avrà bisogno di qualcuno che testimoni per lei... In fondo, si trovava sicura solo con me... Sa bene che nessun altro la conosce. Mi chiamerai, Nina. E verrò io.

DOTTORE (*furente*) Maledetto pazzo e ostinato! Che cosa credi sia ciò cui tu parli e man mano si raffredda? Una stortura.

DANIELE (*fra sé*) Una stortura. Ma forse è proprio questo, di lei, a intenerire colui che l'attende. (*Ravvia e compone la morta*) Un'erba cresciuta diversa da come egli [il Creatore] la seminò. Sicché egli miete un raccolto aspro e diverso, che stupisce anche lui, utile anche a lui. Forse è per questo che egli semina erbe. (*Solleva il viso*) E voi, amici, venite. L'aria si è rasserenata. Portiamo questa donna al paese. Là le daremo sepoltura cristiana (atto III, scena settima, pp. 1535-1536).

La fuggitiva finisce, in una straordinaria rifrangenza interiore, con una riconciliazione di Betti con la dimensione religiosa, proprio in una fase in cui anche la sua ricerca umana si fa sempre più urgente e dichiarata in quella direzione, là dove

la stessa morte di Nina diventa un importante insegnamento, un importante segno di vita, di speranza. Non a caso il «canto funebre», con cui si chiude *La fuggitiva*, ha il tono, conciliante e sereno, di una ritrovata felicità:

Nel chicco di grano si legge
Che esso presuppone la terra.
Così si legge dentro noi
Che siamo fatti per te, Signore.
Anche quando ti fuggivamo
Venivamo a te, portandoti
La nostra farina.
Va, Nina: essa gli sarà gradita.
Ricordati di chi camminò con te (atto III, scena settima, p. 1536).

Questa ritornante dimensione lirica sembra stringere significativamente un cerchio con gli esordi e prospettare anche, nella ricerca di fede, il valore di una cadenza liturgica.

Teatro e Religione

Che la dimensione religiosa rappresenti qualcosa di molto importante per Betti, al di là della significativa ripresa tematica che si registra ne *La fuggitiva*, lo dimostra tra l'altro un suo scritto saggistico uscito nel 1953 con l'inequivocabile titolo *Teatro e Religione*⁴⁰. Il 1953 è l'anno in cui Betti non solo si ammala e muore, ma è anche l'anno della sua profonda crisi spirituale, là dove quel senso della giustizia, rincorso nell'opera teatrale lungo traiettorie giudiziarie, si allarga a una visione più assoluta e trascendente. Betti ribadisce a più riprese nello scritto *Teatro e Religione* la centralità di questa dimensione, là dove Cristo e il teatro diventano tutt'uno in questa ricerca di una verità più assoluta, e dove finalmente le categorie di bene e male, sempre molto mobili e intrecciate nella scrittura teatrale, tornano a specificarsi. Per Betti, Cristo e teatro, religione e teatro, sono valori sempre più radicati nella coscienza dell'uomo. La religione è una forza segreta, imperscrutabile, misteriosa cui tende fisiologicamente il teatro. Scrive Betti:

E proprio oggi [...] un istinto confuso guida molti autori di teatro e molti spettatori a incontrarsi su argomenti, problemi, figure, vicende che consapevolmente o no, girano, come ruote di mulino, spinte dal corso di una stessa acqua, visibile o segreta: la religione. Religione come un bene già conquistato, da esaltare o asserire; religione come un bene da conquistare, verso il quale muove se non un preciso proposito, un inquieto desiderio; religione come rielaborazione intima di certi principi,

40 Cfr. U. Betti, *Teatro e Religione*, in «Teatro-Scenario», a. XVII, n° 17 e 18, 16/30-IX e 1/15-X-1953.

per sentirli più vivi e assimilabili; religione magari come un nemico da aggredire non senza ricchezza, però, di turbamenti e rimorsi.

E ancora:

Il mondo sospetta, da qualche tempo, che il vizio e la virtù siano dei prodotti come il vetriolo e lo zucchero, che certe contrapposizioni morali siano solo convenzioni accreditate dai furbi per tenere in riga gli sciocchi. Soprattutto temo che parecchie delle mie vicine, o parecchie delle loro amiche, siano piuttosto scettiche su ciò che disse Qualcuno a tutti e a ciascuna di esse: – Io ti dico che oggi tu sarai meco in Paradiso –. Ho idea che molta gente, oggi, sia scarsamente persuasa di dover risorgere dopo la morte per essere giudicata. [...] Temo che ai disperati non sempre sia possibile e utile parlare di fede e descrivere quella fresca acqua, quella terra fiorita. Essi non sanno, né forse vogliono sapere, che cosa siano frescura e giardini. Non abitano quel mondo, o credono di non abitarvi. E invece che essi appartengano ad esso, è dimostrabile. Ma forse in un solo modo. Si tratta di entrare nel loro rifugio, e conoscerlo, e scavarvi. Dovremo, per farlo, trasferirci in quella landa pietrosa, accettarla com'è. Portarle da fuori non servirebbe. Credo che studiando l'uomo attentamente, si può scoprire che senza dubbio, come il chicco di grano presuppone la terra e il pesce l'acqua, l'uomo presuppone Dio.

L'uomo, dunque (ed è questo l'assunto di fondo di Betti), presuppone Dio. Affermazione che fa capire la assoluta necessità di partire dalla dimensione umana, anche da quella più dolorosa e disperata, per ritrovare, non banalmente, un segno del divino. Per Betti questa importante e sempre sconvolgente verità è soprattutto un problema di comunicazione. Se nel suo teatro questa presupposizione si è, più di una volta, incagliata sugli scogli di una incomunicabilità, ora quella stessa presupposizione sembra aprirsi a un sistema comunicativo nuovo, diverso, che superi la distanza tra l'umano e il divino, sistema da cui solo l'uomo può guadagnarci. Nel teatro di Betti spesso quel Dio si cala nelle vesti di un vero e proprio personaggio. Relativamente al tema della incomunicabilità, l'esempio che ci viene in mente è quello dell'Alto Revisore in *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, là dove il colpevole si avvia verso il gabinetto dell'Alto Revisore per confessargli finalmente la verità; verità che rimane comunque molto allusiva, incerta, nel senso che non si sa se quella confessione potrà avere luogo. E questo perché in Betti il dubbio è sempre in agguato, dietro l'angolo. L'Alto Revisore è come un Dio, con la sua logica superiore e imperscrutabile. Un Dio, come si legge nel componimento poetico *La terra*, della raccolta *Canzonette – La morte*, pietoso e capace di chinarsi sugli «abissi» dell'umanità: «Dio con l'occhio cieco e fisso / guarda le tenebre e l'abisso / Ora sorge fino a Lui / preghiera. La mano di Dio / Cala giù nei regni bui, / cala verso quel ronzio. / Dio con la sua mano ghiaccia / tocca la terra come una faccia / ... Ma con gli occhi ciechi e fissi / Dio sta curvo sugli abissi / ove la terra un dì ghiacciata / dalla sua mano sarà scagliata».

La religione soprattutto come un «bene da conquistare», in una apertura culturale e umana che sembra finalmente ripagare Betti di tanto dolore, di tanta sofferenza di cui la sua parola teatrale si è fatta nel corso degli anni ispirata interprete e portavoce. Nuovi spiragli comunicativi si aprono, dunque, tra l'umano e il divino nell'ultima fase della vita di Betti. Ecco perché l'affermazione, secondo cui la religione è un «bene da conquistare», apre nuovi orizzonti di conquista, di felicità, di paradiso, e che Betti può formulare in questi termini proprio perché alla fine di un lungo e affascinante percorso teatrale in cui ha ingaggiato un drammatico ma anche provvidenziale corpo a corpo con un senso, sempre aperto e caleidoscopico, della verità umana. Di qui il grande e irrisolto tema della giustizia: vero *focus* ispiratore del teatro bettiano. Figura, Betti, indubbiamente tra le più originali e importanti del teatro italiano novecentesco, e di respiro europeo, capace di mettere al centro della propria avventura artistica i grandi temi della giustizia, della colpa, della condanna, della responsabilità, della misericordia, della pietà, del bene, del male, della salvezza, e soprattutto della sofferenza. Indagata, quest'ultima, con una lingua in continua fibrillazione emotiva: sofferenza come viatico della consapevolezza.

TABELLA RIASSUNTIVA

DATA DI STESURA, PRIMA RAPPRESENTAZIONE, PRIMA PUBBLICAZIONE DEI TESTI TEATRALI

Non sempre gli studiosi sono unanimemente concordi sulla cronologia di stesura dei lavori teatrali di Betti. Per quanto ci riguarda, il lavoro critico che maggiormente ci ha guidato su questo punto, sulla base di convincenti argomentazioni basate su appunti e lettere dello stesso Betti, è quello di Antonio Di Pietro, a tutt'oggi uno degli studi più importanti e metodologicamente più strutturati sull'intera opera bettiana (Cfr. A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, vol. I, Bari, Edizioni del "Centro Librario", 1966; vol. II, Bari, Edizioni del "Centro Librario", 1968). Si dà una tabella riassuntiva delle date di stesura dei testi teatrali, della prima rappresentazione (vivente l'autore) e della prima pubblicazione.

1926

La Padrona (dramma in tre atti)

– Livorno, 14 agosto 1926, «Teatro Politeama», Compagnia di Umberto Palmarini.

– Torino, Ribet, 1929

1927

La donna sullo scudo (leggenda drammatica)

– Roma, 1° febbraio 1927, «Teatro Valle», Compagnia Pawlova.

– Carro de Tespis, Buenos Aires, 1957, nella traduzione di Alma Bressan e di Jorge Audiffred.

1928

La casa sull'acqua (commedia drammatica in tre atti)

– Salsomaggiore, 18 giugno 1929, «Teatro Comunale», Compagnia Benelliana.

– «Comoedia» (Roma), a. XI, n° 8, agosto 1929.

1929

L'Isola meravigliosa (dramma-balletto in tre atti)

– Milano, 3 ottobre 1930, «Teatro Manzoni», Compagnia Donadio-De Sica-Rissone.

– «Scenario» (Milano), a. V, n° 12, dicembre 1936.

1930

Un albergo sul porto (dramma in tre atti)

- Torino, 23 dicembre 1933, «Teatro Alfieri», Compagnia Pawlova-Picasso.
- «Il dramma» (Torino), a. XIX, n° 406-407, agosto 1943.

1931

Il Diluvio (farsa in tre atti)

- Roma, 28 gennaio 1943, «Teatro Argentina», Compagnia De Filippo.
- «Il dramma» (Torino), a. XIX, n° 397-398, marzo 1943.

1932

Frana allo Scalo Nord (dramma in tre atti)

- Venezia, 28 novembre 1936, «Teatro Goldoni», Compagnia Palmer-Almirante-Scelzo.
- «Scenario» (Milano), a. IV, n° 1, gennaio 1935.

1935

Il Cacciatore d'anitre (tragedia moderna)

- Milano, 14 gennaio 1940, «Teatro Manzoni», Compagnia dell'Accademia d'Arte Drammatica.
- «Il dramma» (Torino), a. XVI, n° 329, 1° maggio 1940.

1935

Una bella domenica di settembre (commedia in tre atti)

- Genova, 7 dicembre 1937, «Teatro Margherita», Compagnia Maltagliati-Tofano.
- «Il dramma» (Torino), a. XVI, n° 330, 15 maggio 1940.

1935-36

Favola di Natale (commedia in tre atti)

- Milano, 16 novembre 1948, «Teatro Olimpia», Compagnia Tofano-Solari.
- U. Betti, *Teatro*, Bologna, Cappelli, 1955.

1936

I nostri sogni (commedia in tre atti)

- Parma, 7 novembre 1937, «Teatro Regio», Compagnia Benassi-Morelli.
- «Scenario» (Milano), a. X, n° 7, luglio 1941.

1937

Il paese delle vacanze (idillio in tre atti)

- Milano, 20 febbraio 1942, «Teatro Odeon», Compagnia Tofano-Rissone-De Sica.

– «Scenario» (Milano), a. XI, n° 5, maggio 1942.

1938

Nozze in casa del ricco (tragedia moderna in un prologo e tre atti)

– Roma, 15 novembre 1942, «Teatro Eliseo», Compagnia Renzo Ricci.

– «Scenario» (Milano), a. XI, n° 12, dicembre 1942.

1941

Il vento notturno (dramma in tre atti)

– Milano, 17 ottobre 1945, «Teatro Olimpia», Compagnia degli Artisti Italiani Associati.

– «Il dramma» (Torino), a. XXII, n° 19-20, settembre 1946.

1942-43

Marito e moglie (dramma in tre atti)

– Roma, 21 novembre 1947, «Teatro Arti», Compagnia dell'Istituto del dramma italiano.

– «Teatro» (Roma), a. I, n° 1, 15 novembre 1949.

1944-45

Corruzione al Palazzo di Giustizia (dramma in tre atti)

– Roma, 7 gennaio 1949, «Teatro Arti», Compagnia dell'Istituto Damma Italiano.

– «Sipario» (Milano), a. IV, n° 35, marzo 1949.

1944-45

Spiritismo nell'antica casa (dramma in tre atti)

– Roma, 12 aprile 1950, «Teatro di via Vittoria», Compagnia del Piccolo Teatro Città di Roma.

– «Sipario» (Milano), a. V, n° 51, giugno 1950.

1945-46

Ispezione (dramma in tre atti)

– Milano, 11 marzo 1947, «Teatro Odeon», Compagnia Ruggeri-Calindri-Adani.

– «Sipario» (Milano), a. II, n° 11-12, marzo-aprile 1947.

1946

Delitto all'Isola delle Capre (dramma in tre atti)

– Roma, 20 ottobre 1950, «Teatro Arti», Compagnia Zareschi-Randone-Alfonsi.

– «Teatro» (Roma), a. II, n° 2, 15 novembre 1950.

1946-47

Lotta fino all'alba (dramma in tre atti)

– Roma, 22 giugno 1949, «Teatro Arti», Compagnia del Piccolo Teatro Città di Roma.

– «Sipario» (Milano), a. IV, n° 40-41, settembre 1949.

1947

Irene innocente (dramma in tre atti)

– Roma, 23 marzo 1950, «Teatro Quirino», Compagnia Maltagliati-Benassi.

– «Teatro» (Roma), a. II, n° 2, 15 novembre 1950.

1948

Acque turbate (dramma in tre atti)

– non rappresentato vivente l'autore.

– U. Betti, *Teatro postumo (Acque turbate, L'aiuola bruciata, La fuggitiva)*, Bologna, Cappelli, 1955.

1949

La Regina e gli Insorti (dramma in tre atti)

– Roma, 5 gennaio 1951, «Teatro Eliseo», Compagnia Pagnani-Cervi.

– «Sipario» (Milano), a. VI, n° 31, maggio 1951.

1950

Il giocatore (dramma in tre atti)

– Roma, 21 aprile 1951, «Teatro Valle», Compagnia del Teatro Nazionale.

– «Teatro-Scenario» (Milano-Roma), a. XV, n° 10, 15 maggio 1951.

1951-52

L'aiuola bruciata (dramma in tre atti)

– S. Miniato, 24 settembre 1953, «Chiesa di San Francesco», Compagnia del Piccolo Teatro Città di Roma.

– U. Betti, *Teatro postumo (Acque turbate, L'aiuola bruciata, La fuggitiva)*, Bologna, Cappelli, 1955.

1952-53

La fuggitiva (dramma in tre atti)

– Venezia, 30 settembre 1953, «Teatro La Fenice», Compagnia del Teatro d'Arte Italiano.– U. Betti, *Teatro postumo (Acque turbate, L'aiuola bruciata, La fuggitiva)*, Bologna, Cappelli, 1955.

INDICE GENERALE

VOLUME I

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*

VOLUME II

La scrittura in «sala operatoria»:
Corruzione al Palazzo di Giustizia

Il tema della «inettitudine»:
Ispezione

Fra antropologia e verità:
Delitto all'Isola delle Capre

Il «pozzo» della coscienza:
Lotta fino all'alba

Desiderio del male e purificazione:
Acque turbate

Il tema politico:
La Regina e gli Insorti

I drammi della «responsabilità»:
Il giocatore e L'aiuola bruciata

La lingua ritmica e la dimensione religiosa:
La fuggitiva

Teatro e Religione

TABELLA RIASSUNTIVA



2011 Metauro Edizioni s.r.l., Pesaro

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

