

Ugo Betti nel suo tempo

ENZA DEL TEDESCO

Uno scrittore, si colloca da sé, quasi fatalmente, al posto suo: e quanto al tempo e al clima, riserbiamoci sudori e fatiche per una letteratura vecchia almeno di cent'anni. Per questa d'oggi, croce e delizia nostre, non dovrebb'essere disperata impresa intenderci a volo, con un cenno [...]¹.

Comincio questo contributo con le parole che De Robertis scrisse per Pancrazi nell'antologia di *Autori del novecento*, datate 1934, riservandomi dunque il compito di collocare Ugo Betti nel tempo e nel clima che gli sono appartenuti, con l'intento di restituire quel posto che proprio De Robertis, in quella stessa antologia, nel 1937 gli aveva negato, e la cui «stroncatura suonò – scrive Carlo Bo nel 1975 – come una sentenza senz'appello»².

Sentenza impugnata e ribaltata dalla critica che ha dedicato all'autore monografie, convegni di studi e recenti accurate ristampe delle opere³, e che mi esau-

¹ G. De Robertis, *Scrittori del novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 258.

² C. Bo, *Ugo Betti: vent'anni dopo*, «Il leopardi», giugno 1975, ripubblicato in *Ugo Betti*, Istituto di Studi pirandelliani, Roma, Bulzoni, 1981, p. 2.

³ Cito almeno, oltre alla monografia di A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, II voll., Edizioni del Centro librario, Bari, 1966, e i contributi comparsi in *Ugo Betti*, «Istituto di Studi Pirandelliani», n.4, Roma, Bulzoni, 1981, *Novelle edite e rare*, a cura di Alfredo Luzi, Fossombrone, Metauro Edizioni, 2001, e *Ugo Betti*,

tora, ora, dalla necessità di ribadirne la smentita. Partendo dunque dalle puntuali analisi testuali di cui si è arricchita la bibliografia critica⁴, in particolare sul narratore, mi pare degno di interesse cercare di ripristinare il contesto storico-letterario nel quale Betti esordisce e si afferma, al fine di identificare le istanze della società civile alle quali la sua opera risponde, da una prospettiva che è posteriore quasi, proprio come ci suggerisce De Robertis, di cent'anni.

CULTURA E POLITICA NEL VENTENNIO FASCISTA

Ugo Betti nasce nel 1892, esordisce come poeta nel 1926, come drammaturgo nel 1927, come narratore nel 1928. Il suo impegno letterario, maggiormente concentrato sulla drammaturgia, ma sempre anche rivolto alla poesia e alla narrativa, continua, ininterrotto, fino alla sua morte, nel 1953. Appartiene dunque a quella generazione – i ragazzi del Novanta – che si è formata durante la Prima guerra mondiale. È scrittore e magistrato attivo negli anni tra le due guerre, dominati dal regime fascista, è testimone del deflagrare del secondo conflitto mondiale, della caduta del fascismo e della nascita dell'Italia repubblicana. Anche se non fu longevo – morì infatti a soli sessantuno anni – visse, dunque, un intero secolo, quello che Eric Hobsbawm definì il «secolo breve».

Nella *Letteratura nel ventennio fascista*⁵, quella cioè che comprende quasi completamente la vita letteraria di Betti, lo si incontra tra i collaboratori di «Solaria», che dal 1926 al 1934 aveva ospitato alcuni tra i nomi migliori della cultura italiana, del settimanale di cultura «Oggi», *Alle origini del neorealismo*⁶, e della rivista «Film», tra Gli intellettuali di Mussolini⁷.

Novelle inedite e altri scritti. Con appendice documentaria, saggio critico e cura dei testi di C. Carotenuto, Quaderni di «Istituto di Studi pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo», n.12, 2 Tomi, Roma, Bulzoni Editore, 2008.

⁴ In particolare i saggi di L. Fava Guzzetta, citati nell' *Introduzione a Ugo Betti, Novelle edite e rare*, cit. pp. 13-26; la puntuale disamina tematica di C. Carotenuto, *La scrittura bettiana tra realismo e trascendenza*, Ivi, pp. 27-81.

⁵ G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972 [I. ed. 1966] p.78-79: «Dal 1926 al 1934 nelle pagine di "Solaria" furono ospitati alcuni tra i nomi migliori della cultura italiana, alcune tra le forze più giovani e positive che in quegli anni operavano in tante direzioni diverse. Impossibile darne anche soltanto una documentazione minima. Basti citare, oltre ai direttori, gli antichi collaboratori del "Baretti" (Alberti, Morra, Moravia, Debenedetti, Franchi, Gromo, Garosci, Montale, Saba, Raimondi, Solmi ecc), e tra i più giovani Ferrero, Ferrata, Vittorini, Gadda, Contini, per giungere infine all'intervento di alcuni rondiani, da Bacchelli a Baldini». In nota aggiunge i nomi di Bacci, Bastianelli, Betti, Capasso, Colasicchi, Comisso, Consiglio, Giotti, Grande, Loria, Quasimodo, Nannetti, Natoli, Pacher, Piovene, Poggioli, Quarantotti Gambini, Stuparich, Bonaventura Tecchi, Chiaromonte, Burrelli.

⁶ C. De Michelis, *Alle origini del neorealismo, e L'estremista moderato*, in *Moderno Antimoderno*, Torino, Arago Editore, 2010, p.118 e p.191.

⁷ G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 120: «Film» comincia le pubblicazioni nel 1938: «Mino Doletti, ex critico cinematografico del resto del Carlino, concordò con il

Se è vero dunque che Betti fu un isolato nel contesto degli ambienti letterari maggiormente aggreganti e riconoscibili, come scrivono Antonio Di Pietro⁸ e lo stesso Carlo Bo, certamente non fu assente dalla vita culturale del suo tempo.

Mi sembra dunque plausibile tentare, almeno per campioni tematici significativi, una lettura testuale storicamente referenziale delle sue opere, nelle quali lo sconfinamento favolistico, o ultramondano, sottolinea, per contrasto – come la critica più discreta non ha mancato di rilevare⁹ – i contorni di una realtà quanto mai immanente.

È bene seguire, nel mettere in prospettiva la figura di intellettuale di Betti, il consiglio di Ventura di «calarci nel clima di un'epoca, comprendere e superare i silenzi, le rimozioni e gli inganni della memoria infelice, con cui due generazioni di intellettuali, la generazione della Grande guerra e del dopoguerra e quella cresciuta sotto il regime – hanno ripensato la propria esperienza del ventennio fascista»¹⁰.

Una preziosa testimonianza di questi ripensamenti, ce la offre Corrado Alvaro nel diario *Quasi una vita*, vincitore del premio Strega nel 1950. Il «giornale di uno scrittore», così dice il sottotitolo, raccoglie ricordi e divagazioni disposti per ordine di annata dal 1927 al 1947: un ventennio che è quasi un'intera vita. Anche tenendo in considerazione l'anacronismo tra la loro estensione e la pubblicazione, le sempre pacate riflessioni che conduce il narratore sulle norme di vita, sul costume, ai tempi dal regime, ci forniscono una chiave di lettura che ne schiude le porte, come dire, dall'interno. Alvaro era stato un intellettuale in linea con il regime¹¹ e amico di Margherita Sarfatti, di cui così ricorda l'ultimo venerdì di ricevimento, nel 1934, prima del suo espatrio negli Stati Uniti.

L'ultimo ricevimento del venerdì di Margherita Sarfatti, s'è svolto in un suo piccolo studio. C'ero io e un uomo politico sospettato di confidenza con la polizia. La polizia era alla porta. Restati soli lei e io, trassi dallo scaffale il libro di Aniante su Mussolini. Era segnato da molte note della

ministro Alfieri una linea editoriale capace di creare in Italia una coscienza cinematografica, con lo scopo di fiancheggiare l'attualità politica, dando il più caloroso aiuto di propaganda nel campo dello spettacolo», «concordando continuamente le iniziative con il Minculpop avvalendosi di autorevoli collaborazioni di scrittori e giornalisti». Tra i nomi: D'Ambra, Bontempelli, Ojetti, Montanelli, Consiglio, Freddi, Chiarelli, Landi, De Stefani, Pavolini.

⁸ A. Di Pietro, *L'opera di Ugo Betti*, cit., II voll, vol. I: *La polemica con l'ambiente letterario*, pp. 139 e seguenti.

⁹ F. Musarra, *Impegno e astrazione nell'opera di Ugo Betti*, L'Aquila, L.U. Japadre Editore, 1974.

¹⁰ A. Ventura, *Sugli intellettuali di fronte al fascismo negli ultimi giorni di regime*, in *Intellettuali. Cultura e politica tra fascismo e antifascismo*, Roma, Donzelli, 2017, p.171.

¹¹ Sui rapporti di Corrado Alvaro con il regime rimando a A. C. Bova, *Gli anni Venti di Alvaro*, in «Lavoro critico. Rivista di analisi sociale della letteratura», n. 1, gennaio/marzo 1975, pp. 89-129.

mano di Mussolini. Mi stupì vedere con quanta diligenza lo aveva letto, postillandolo energicamente. Le sue postille lo giustificavano in alcune affermazioni e rettificavano alcuni errori. Nel capitolo che riguardava gli uomini di cultura sotto il regime, a ogni nome era aggiunto, di mano del duce, i benefici che ne avevano avuto. Al mio nome era scritto: «Ha avuto il premio della Stampa»¹².

Questa testimonianza conferma quanto Mussolini fosse attento alla costruzione di una politica culturale che governava attraverso un sistema di sovvenzioni da lui direttamente approvate o respinte, e che, «opportunicamente» – scrive Sedita – guidava il consenso pur nel contesto di un relativismo estetico, un margine d'espressione «in cui molti poterono esercitare la propria creatività»¹³. Dentro questo relativismo, l'enunciato conativo tipico del linguaggio fascista di uscire dalla torre d'avorio – «luogo linguistico inflazionato» – per «andare verso il popolo»¹⁴, individua nel realismo, nell'adozione cioè di una lingua espressiva perspicua e di tematica popolare, uno strumento di propaganda che nelle intenzioni del Duce doveva rispondere ad una funzione rappresentativa – in chiave, quand'anche non pedagogica nelle sue forme, senz'altro edificante nei contenuti – specularsi all'immagine dell'italiano, o dell'italianità, elaborata dalla mistica fascista: «L'Italia è una razza, una storia, un orgoglio, una passione, una grandezza del passato, una grandezza più radiosa dell'avvenire»¹⁵.

La divulgazione della dottrina del fascismo si profilava come «un'operazione di natura essenzialmente culturale-antropologica»¹⁶ alla quale tutti gli scrittori dovevano sentirsi arruolati. L'equivalenza semantica che veniva istituita dal regime tra popolare e fascista, o tra popolo e fascismo, induce fraintendimenti ideologici e ambiguità che restringono e dilatano il campo semantico del populismo dentro il quale si esprimono sia la letteratura filofascista, in un primo tempo, sia antifascista poi¹⁷.

¹² C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1968, p. 142.

¹³ G. Sedita, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴ Ivi, p. 29 e p. 44.

¹⁵ B. Mussolini, *Discorso di Modena*, 1921, citato in A. M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L'età liberale*, Roma, Donzelli, 1996, p. 368.

¹⁶ A. Ventura, *Colorni e gli intellettuali italiani tra fascismo e antifascismo*, in *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ Cfr A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Savelli, [1965] 1979, p. 118: «[...] è un fatto che questo sentimento della parentela esistente tra il fascismo di sinistra e il comunismo (o quello che questi intellettuali pensavano fosse il comunismo) rappresenta il varco, attraverso il quale molti di essi passeranno dal fascismo al comunismo. Il *trait d'union* è costituito anche questa volta da quel convincimento populistico, che sta al centro di tutta la posizione. Poiché questi giovani intellettuali *amano il popolo* in odio alla borghesia, oppure *odiano la borghesia* per amore del popolo, il loro problema sarà quello di sperimentare vari punti d'applicazione alla loro ideologia umanitaria.

È in questo contesto che sull'espressionismo modernista¹⁸ e sulla poetica del frammentismo, si afferma negli anni trenta, contestuale e di segno contrario all'ermetismo, quella poetica del neoverismo che nel secondo dopoguerra, senza divergere da queste stesse premesse teoriche e ideologiche di letteratura di intervento, assumerà però l'esperienza resistenziale come *epos*, come storia di fondazione dell'Italia repubblicana.

D'altro canto è necessario tener conto che il coinvolgimento degli intellettuali da parte del regime «si pensi ai Littorali e ai giornali studenteschi» – scrive Ventura–

fu per molti un'importante esperienza di maturazione politica; ma interpretato in una prospettiva anacronistica, con il criterio della dicotomia fascismo-antifascismo, rischia di essere fonte di equivoci che non aiutano a comprendere come i ceti intellettuali vissero veramente, nella loro coscienza culturale e politica, l'esperienza del regime: questione chiave, d'importanza fondamentale, nell'interpretazione del rapporto tra fascismo e società italiana¹⁹.

«Non è l'unica volta che si constata l'intensificarsi dell'attività inventiva sotto i regimi dittatoriali», riflette Segre, mentre afferma con perentorietà che «il periodo fra le due guerre è quello in cui sono apparsi alla ribalta o si sono affermati i maggiori poeti e narratori italiani del Novecento»²⁰.

GENERAZIONE E GENERAZIONI

«C'è dunque oggi, è necessario affermarlo, una nuova generazione», scrive Eurialo De Michelis

come di uomini così di scrittori. Ragazzi fra il '15 e il '18, si sono abituati a considerare la vita come cosa moralmente seria, irta di problemi logicamente insolubili, e tuttavia da viverli fino in fondo; falliti

Dopo aver tentato il fascismo, tentano il comunismo e la democrazia. Il fatto che la seconda scelta fosse, nell'ambito di certe condizioni storiche, politiche e sociali, più corretta della prima, non significa che la prima sia stata semplicemente un errore o un'illusione, come molti dei protagonisti di questa vicenda si sforzano di far credere. La sopravvivenza di una tematica e di un gusto lo testimonia ampiamente».

¹⁸ Cfr. M. Tortora, *Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste*, in *I modernismi delle riviste: Tra Europa e Stati Uniti*, a c. di Edoardo Esposito e Caroline Patey, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 73-93.

¹⁹ A. Ventura, *Op.cit.*, p.173. Ma anche Asor Rosa, *Op. cit.*, p. 118: «[...] dovremo constatare che la fase propriamente politica della storia personale di questi scrittori "nuovi" nasce, si sviluppa e si esaurisce quasi interamente dentro l'esperienza fascista».

²⁰ C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 24-25.

a Versaglia gli ideali di civiltà e giustizia sbandierati nel '15, ne hanno avuto una mortale amarezza, il disagio di chi a quegli ideali aveva pur creduto e a un tratto è costretto a riconoscerli maschera di interessi vili; il fascismo ha dato loro il senso di una realtà da accettarsi qual è, dura o piacevole non importa: una sorta di ottimismo attraverso la disperazione, di maschia e sconsolata fede attraverso il dubbio. Questo è il loro contenuto; e in arte può rinunciare a un contenuto solo chi non ne ha nessuno. Perciò i giovani non rinunciano al loro, in fondo la loro novità è di essere interamente uomini anche nell'arte.

[...] I nomi? Si può anche farli: Alvaro, Moravia, Betti, Tecchi, Stuparich, il sottoscritto... Altri giudicherà le nostre opere, se più o meno riuscite, e magari, a cominciare dalle mie, non riuscite affatto; ma quello che conta, e che qui si vuol affermare, è che una letteratura "nuova", scrittori "nuovi" ci sono: siamo noi²¹.

Nell'articolo manifesto che Eurialo De Michelis aveva pubblicato sul «Lavoro fascista» il 22 maggio 1932, intitolato *La ronda e noi*, la polemica tra contentutisti e calligrafi a cui avrebbe dato la stura si configura in termini di contrapposizione generazionale. Il più anziano dei citati è Stuparich, nato nel 1891, quindi Betti, 1892, Alvaro 1895, Bonaventura Tecchi 1896, De Michelis, 1904, Moravia, 1907. A ben vedere, le generazioni, molto vicine ma separate dallo iato epocale dell'esperienza militare, sono due.

Dalla polemica nasce la collaborazione di De Michelis con Mario Pannunzio, sancita dalla fondazione del giornale «Oggi», Settimanale di Lettere ed arti, il cui primo numero porta la data del 21 maggio 1933 ed è curato «da un comitato direttivo del quale fanno parte Antonio Delfini, Eurialo De Michelis, Mario Pannunzio – che è anche direttore responsabile – Serafini ed Elio Talarico. Collaborano al progetto, sostenendolo anche economicamente, due scrittori più anziani: Ugo Betti e Bonaventura Tecchi»²². Del giornale, destinato a cessare la pubblicazione dopo un anno a causa di divergenze tra i due fondatori troviamo notizia anche in una lettera che Betti scrive al padre nel 1933:

C'è stata la festa del libro e ho venduto parecchio: Mondadori mi aveva fatto uno stand apposta, mi trovavo accanto a Pirandello.

²¹ E. De Michelis, *La ronda e noi*, 22 maggio, 1932, citato in C. De Michelis, *op. cit.*, p. 190.

²² *Ivi*, p. 218.

Oggi è appunto quel giornaleto di cui ti parlavo tempo fa: benché ai primi numeri, è già molto seguito, e speriamo che darà del filo da torcere all'Italia lett²³.

La polemica tra contentutisti, o neorealisti, e calligrafi, o rondisti, ha confini ideologici più incerti e, direi, persino contraddittorii, di quanto un manifesto di fronda possa far apparire, come risulterà, d'altro canto, alla prova anche formale dei testi. A distanza di quasi cent'anni inutilmente assumeremmo i termini di questa bipolarità come chiave di lettura utile a collocare opere e autori in un luogo letterario abitato da istanze e forme espressive non riducibili ad essa.

Carlo Bo in Letteratura come vita, nel 1938 aveva difeso le istanze di una poesia che prendeva valore proprio dal suo statuto di assenza, la sola che consentisse di interrogarsi su «domande enormi», l'angoscia, la morte, la presenza di Dio. «Questa era la soluzione personale di Bo, scrive Manacorda,

ma non è detto che non potesse valere, mutati i contenuti, come modulo valido per un'intera generazione. Da una condizione di assenza (che era rifiuto della tirannide, ma non attacco aperto contro di essa, non disponibilità assoluta al sacrificio per eliminarla, che era impiego machiavellicamente accorto degli strumenti che essa inevitabilmente doveva fornire, che era vita nel tempo presente ma continua e sottintesa preparazione al tempo futuro, che era un piccolo cedimento per evitare un cedimento totale) ad una piena impegnata presenza che se per Bo aveva il nome di Dio per altri avrebbe preso il nome di storia, di società, anche di lotta, e non sarebbe stato per questo meno «presenza»²⁴.

Lo stesso Bo, dunque, che con queste premesse aveva fornito una legittimazione etica all'«assenza» della poesia ermetica, poesia che Betti accusava di vuoto intellettualismo, e rispetto alla quale si collocava sul fronte, formale e ideologico, opposto, è il critico al quale più dobbiamo la sua fortuna e la sua rilettura a partire dagli anni settanta. Mentre lo stesso Gadda che su «Solaria» nel 1928 aveva lodato delle prose di *Caino*, «la brevità, la secchezza, il tirar dritto» e ancora, «il verismo puro, scheletrico, disinteressato [...], chiaro, italiano»²⁵, in *Tendo al mio fine*, nel rispondere a un referendum indetto dalla rivista circa le tendenze degli scrittori, nel 1931 rivendicava il suo posto tra i calligrafi, enunciando la

²³ U. Betti, in *Ugo Betti Novelle inedite e altri scritti*, cit. p. 820.

²⁴ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, II voll, vol I, 1940-1996, Roma, Editori Riuniti, 2000 [I ed. ivi, 1967], pp. 13-14.

²⁵ C. E. Gadda, recensione a U. Betti, *Caino* (racconti), Edizioni Corbaccio, Milano, 1928, «Solaria», luglio-agosto 1928, n 7-8, pp. 56-58.

poetica della «deformazione perenne»²⁶. Articolo che apre le prose del *Castello di Udine*, con il quale nel 1934 veniva laureato da Bagutta.

DI QUALE TEMPO PARLA IL MORAVIA?

Di quale tempo parla il Moravia? Del suo tempo; forse dei suoi giorni, e delle sue ore; non del nostro tempo, ch  il nostro   cos  chiaro, luminoso, puro, che dal contrasto risulta palese la sua indegnit ... quanta bellezza da sette anni! Campi in rigoglio, officine sonanti, opere grandiose, canti e canti; dolcissimi canti di amore, vibranti canzoni di guerra, inni di vita²⁷.

Achille Campanile nel 1929 aveva accolto *Gli indifferenti* con parole di scandalo. Non condivise da Betti che a Moravia esprime un consenso senza riserve, e che in una lettera a Tecchi, datata 27 settembre 1929, cos  scrive:

Come li ha sgomentati Moravia, codesta gente; come s' affannano, senza parere, a tirarlo gi , a rimetterlo in riga, almeno in riga, con le Manzini, con i Comisso, ecc.! E tuttavia, sentendo gli umori, specie dei giovanissimi, ho l' impressione che siamo alla vigilia di un *cambiamento di governo!*²⁸

Con ogni evidenza la battaglia per il romanzo realista innescata dalla propaganda culturale fascista si rivelava una vittoria di Pirro. Accolto l' invito a uscire dalle torri d' avorio, gli intellettuali non vedevano la realt  con lo stesso «occhio del regime». L' immagine dell' Italia che viene elaborata nei cinegiornali della LUCE – come scrive Argentero, implementa l' enfasi dei meriti del duce attraverso una sofisticata narrazione.

Nel mondo occidentale, angosciato dalla crisi economica i propagandisti del LUCE si arrabbattono per convincere che in Italia ferve la lotta alla disoccupazione e che lo Stato rinnova la faccia della nazione. [...] Ma

²⁶ Idem, *Tendo al mio fine*, in *Il castello di Udine*, Torino, Einaudi, 1971, p.13.

²⁷ A. Campanile, recensione citata in G. Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Grandi Tascabili economici Newton, 1994, p. 421.   da rilevare in quest' opera le pagine dedicate a Betti in un paragrafo intitolato *La scrittura teatrale da Ugo Betti a Nello S ito*: «Data l' assunzione del teatro a materia a se stante, non si pu  che occuparsene marginalmente; e solo quando essa diventa in sostanza un' operazione letteraria (o come provenienza o come risultato). In questo caso ci  che ci sta a cuore verificare   qualche interessante passaggio dalla narrativa a un' operazione drammatica di qualche rilievo [...].   il caso, ritenuto fino a qualche decennio fa esemplare, di Ugo Betti [...].

²⁸ Da una lettera a Tecchi, 27 settembre 1929, citata in A. Di Pietro, *op. cit.*, vol. I, pp. 146-147.

mentre negli anni venti i rendiconti documentaristici erano di prevalente taglio fotografico e catastale, negli anni trenta, in virtù di una più sofisticata elaborazione dei materiali informativi, acquistano significati e spessori trascendenti la prosaicità della cronaca [...] I film giungevano a spettatori che in qualche misura erano disponibili a ricevere i messaggi emessi, ma non scarteremmo che le cronache, in cui la promessa del lavoro e del risanamento economico pareva avverarsi, impressionassero anche gli scettici. A sbugiardare v'erano una disoccupazione endemica, i bassi salari corrisposti ai lavoratori sindacalmente disarmati, il sottosviluppo del Mezzogiorno e il magro tenore di vita di milioni di italiani²⁹.

È proprio a partire dal consolidarsi del realismo in arte che la censura fascista diviene più attiva. Il suo inasprimento si abbatte su quegli autori che con più convinzione avevano aderito alla rivoluzione socialfascista, lungo la strada verso il popolo che il duce aveva additata, e che dopo la svolta legalitaria (per la quale, servendosi della vecchia classe dirigente liberale, otteneva in senato una compatta maggioranza, e l'appoggio dell'industria e del Vaticano) si impegnava a bonificare dai suoi elementi eversivi, come dalle paludi l'agro pontino.

«L'idioma politico nazional-patriottico» di cui il mito fascista si era impossessato che dall'unità alimentava profondamente le identità politiche delle disperse borghesie italiane» – scrive Banti –

traduceva in identità politica la mistica della nazione, l'emozione oscura per la patria, che, già da diversi anni i nazionalisti stavano invocando. Certo, quella del fascismo era una spiritualità macchiata di sangue. Era una spiritualità violentemente intollerante per qualunque altro modo di concepire l'organizzazione collettiva, la produzione, la società, le istituzioni, la nazione, la patria. Ma che importava? Nel contesto dell'Italia del dopo guerra a molti eleganti proprietari, raffinate gentildonne, alacri imprenditori, facondi avvocati, sapienti dottori, competenti ingegneri, austeri magistrati, decorosi impiegati, sussiegosi professori, quella religiosa spiritualità nazional-patriottica sembrò qualcosa di insondabilmente familiare, di virilmente rassicurante, finalmente la realizzazione di un sogno inseguito da loro stessi, dai loro padri, dai loro nonni fin

²⁹ M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Valecchi, 1979, p. 51: «La dilatazione dei meriti attribuiti al duce e al regime sarà stata giudicata una balordaggine e una truffa dagli antifascisti e dai cittadini più disincantati, ma attecchiva in chi fosse nella incapacità o nell'impossibilità di essere radicalmente critico, aveva come alleati l'accettazione dell'esistente, l'accomodamento in un quadro politico che non sembrava sovvertibile, il realismo pessimistico di coloro i quali non indovinavano plausibili alternative al fascismo».

dall'unità. E mentre riconoscevano nel fascismo i tratti di un linguaggio ben noto, non si turbavano affatto al pensiero che a migliaia di loro concittadini quel sogno si fosse presentato con i tratti devastanti di un incubo sinistro³⁰.

Questa lunga citazione sulle ragioni dell'adesione fascista delle borghesie, grandi e piccole, mi è utile in quanto nell'abbozzare i personaggi che la interpretano nel palcoscenico della commedia umana, mi consente di mettere in rilievo il turbamento che nel rappresentarli travagliava invece i sogni di alcuni autori, tra i quali Betti.

A cominciare da quella «spiritualità macchiata di sangue», emblematicamente rappresentata dal fazzoletto che Tarquinio mostra all'amico Alessio, nell'epilogo del *Garofano rosso*:

«Vedi questo, disse?».

Mi mostrò il fazzoletto. Io lo vidi macchiato di sangue non recente.

«Che significa?» gli chiesi.

E Tarquinio, come cambiando idea: «Oh nulla! Volevo solo buttarlo via!». Legò dentro al fazzoletto una pietra e lasciò cadere la minuscola cosa rossa nell'acqua. Allora io credetti di capire e mi portai una mano alla bocca³¹.

«Erano i tempi dell'affare Matteotti», racconta Alessio, «avevo sedici anni, quasi diciassette; mi piaceva ormai fare il "grande" e stare coi grandi veri, tutti dai diciotto in su». Ha smania di crescere Alessio: «mi pareva che fosse necessario avere steso a terra nel sangue qualcuno, se veramente volevo entrare nella vita»³².

La prima puntata del *Garofano rosso* esce su «Solaria» nel 1933, la terza puntata provoca il sequestro del numero; nel 1938 il romanzo è definitivamente bocciato dalla censura. Ce ne racconta la storia lo stesso Vittorini che ne licenzia la pubblicazione con Mondadori nel 1948, nella prefazione all'edizione per la «Medusa degli italiani».

Il libro non riuscì a passare perché la censura del 35-36 (come già quella del 33-34) non voleva nemmeno accenni a ragioni d'esser fascista che non fossero le ufficiali, e ad entusiasmi giovanili per l'aspetto delittuoso

³⁰ A.M. Banti, *Op. cit.*, p.396.

³¹ E. Vittorini, *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 2008 [I ed. Ivi, 1948], p. 184.

³² Ivi, p.11.

che pur aveva avuto (e ora si trovava sul punto di avere in Etiopia e in Spagna) il fascismo, cioè per il suo aspetto sanguinario, per il suo aspetto violento, o per il suo aspetto rumorosamente spavaldo che, agli occhi di noi ragazzi, significava purtroppo aspetto vivo.

Ora il fascismo era lo Stato, voleva essere legalitario, ed esigeva ipocrisia. Ogni cosa che lo riguardasse non doveva venir fuori che come allo Stato conveniva³³.

La censura fascista aveva colpito anche *Il capofabbrica*, come racconta Romano Bilenchi nella Nota alla ristampa Vallecchi del 1972.

Questo libro è stato scritto fra il 1930 e il 1932. Al lettore, al quale fosse capitata sott'occhio una delle poche copie pubblicate nel 1935, debbo una spiegazione. Il brano intitolato *Il capofabbrica* aveva in origine la stessa conclusione che ha nel presente volume. Il manoscritto del libro fu consegnato a un mio amico editore Buratti, di Torino, che, non essendo ben visto dalle autorità fasciste, temeva, qualora lo avesse pubblicato, di andare incontro a fastidi di natura politica. Mi rivolsi allora, per mezzo di Berto Ricci e di Ottone Rosai, all'editore Attilio Vallecchi. Ma anche Vallecchi, nonostante il suo buon volere, non potette fare uscire il libro; la censura glielo vietò. Dopo due tentativi falliti, alcuni amici, fra i quali Giuseppe Ungaretti e Massimo Bontempelli, dettero il manoscritto a Adriano Grande, direttore della rivista *Circoli*, che riuscì a pubblicarlo nelle sue edizioni. Dovetti modificare la fine del *Capofabbrica* in un senso che non apparisse così sovversivo come molti avevano intuito³⁴.

Nel 1940 era comparso il racconto *La Miseria*, su «Tempo», di Alberto Mondadori, e *La siccità*, su «Primato», dittico pubblicato in volume nel 1958, che con *Il gelo* nel 1981 compone la trilogia degli *Anni impossibili*.

Cito l'attacco dell'ultimo racconto:

Il gelo del sospetto e dell'incomprensione si levò fra me e gli uomini quando avevo sedici anni, al tempo della licenza ginnasiale. Avevo assistito alla siccità, con gli abitanti della campagna e della città sconvolti, compressi contro il suolo sul quale le colture regredivano fino a scomparire, e veduto le strade immiserirsi al contatto dei campi ormai senza

³³ Ivi, p.209.

³⁴ R. Bilenchi, *Il capofabbrica*, Firenze, Vallecchi, 1972, p. 103.

più prode e siepi di biancospino e di sanguine, diventate lunghe mucchi di polvere sui quali si affannavano contadini, bestie e operai in cerca di un qualsiasi frutto o filo d'erba [...]»³⁵.

Alberto Moravia nasce nel 1907, Elio Vittorini nel 1908, Romano Bilenchi nel 1909. Il protagonista del *Gelo*, come Alessio del Garofano, è adolescente al tempo dell'omicidio di Matteotti, il 1924. L'Italia di cui Moravia, Vittorini e Bilenchi ci danno notizia non ci appare risuonare degli echi delle «officine sonanti» e avere i toni «dei campi in rigoglio» di cui scrive Achille Campanile nel 1929. Nè la gioventù fascista canta inni di vita.

Alla schiera di giovani del ventennio che nei romanzi di formazione infoltiscono la narrativa a partire dagli anni trenta, potremmo aggiungere *Adamo*, nel romanzo eponimo di Eurialo de Michelis, pubblicato nel 1931, i *Tre operai* di Carlo Bernari, del 1934, Sergio del *Conservatorio di santa Teresa*, di Romano Bilenchi, del 1940, Margherita Passi di *Lettere di una novizia* di Guido Piovene, del 1941, Rinaldo dell'*Età breve* di Corrado Alvaro, del 1943, Ario de *L'onda dell'incrociatore*, di Quarantotti Gambini, del 1947, fino al protagonista di *Dietro la porta* di Bassani, pubblicato nel 1964. I caratteri che li accomunano sono l'infelicità come stigma, stato cronico dell'anima, che destituisce di senso, in un bilancio retrospettivo, l'intera vicenda esistenziale; l'inane ricerca di una dimensione umana ulteriore rispetto a quella nella quale si sentono condannati dalla nascita; la strenua, ma infine inutile, volontà di riscatto, sul piano sociale, economico e sentimentale, dal mondo degli adulti, che sempre si rivela sospetto, opprimente, privo di verità. Scelgo come campione l'incipit di *Adamo*:

Sono giovine d'anni. Ma davvero non so che cosa sia la vecchiezza, se non il sentimento che tutto è finito, che ciò che ci sarebbe potuto essere non ci è dato d'essere più perché la vita vissuta, creando ogni giorno se stessa, ha creato fino alla fine quella che dovrà venire. Se morissi oggi mi pare che niente in me sarebbe troncato, che giungendo a una fine che era già, prima che fisica, dello spirito³⁶.

cui fa eco quello di *Dietro la porta*:

Sono stato molte volte infelice, nella mia vita, da bambino, da ragazzo, da giovane, da uomo fatto; molte volte, se ci ripenso, ho toccato quello

³⁵ Idem, *Gli anni impossibili*, Milano, Rizzoli, 1997 [1 ed. Ivi, 1984], p. 67.

³⁶ E. De Michelis, *Adamo*, Venezia, Marsilio Editori, 1983, p. 9.

che si dice il fondo della disperazione. Ricordo tuttavia pochi periodi più neri, per me, dei mesi di scuola fra l'ottobre del 1929 e il giugno del '30, quando facevo la prima liceo. Gli anni trascorsi da allora non sono in fondo serviti a niente [...]»³⁷.

«Moravia, Bernari, Brancati, Masino, Morante, Vittorini, Bilenchi e il più agée Alvaro, sono romanzieri» – scrive Tortora – «che da un lato rispettano i limiti delineati dal regime, e dall'altro, senza esprimere una parola che possa essere indicata come antifascista, portano avanti – con consapevolezza diversa – una corrosione e talvolta un'aggressione vera e propria a quella che possiamo chiamare un'antropologia fascista: scardinano insomma l'ideale di uomo elaborato dal regime»³⁸.

Nel solco del romanzo di formazione così come viene riformulato negli anni trenta, conviene collocare in quanto a genere e a connotati *La Piera alta*, romanzo del 1948, che se appartiene a tutt'altra stagione della vita dell'autore, quella del secondo dopoguerra, risente senza dubbio di questa risemantizzazione della giovinezza.

Ero un ragazzo abituato a passare molte ore da solo. Già avevo cercato avidamente quei racconti di uomini sfracellati raccolti ai piedi di quella parete. Essa stava davanti alle nostre finestre, quasi le empiva. Ciò che io mi sforzavo di immaginare, rimuginando poi quei racconti, era l'attimo in cui quegli uomini incominciavano ad andar giù e s'accorgevano senza più dubbio che la cosa era certa, che essi stavano cadendo. Cercando di figurarmi ciò che essi provavano in quel momento, rimanevo turbato quasi da una nausea, rifuggivo persino col pensiero. Consideravo che se mai fosse toccato a me, di trovarmi arrampicato lassù vedendo sotto di me il vuoto, le mie stesse dita avrebbero perduto la forza di sostenermi. I miei sogni allora, e poi per lungo tempo nella mia vita, sono stati spesso sogni di interminabili cadute; quando l'agonia che esse mi davano diventava troppa, io, per vincerla, e sempre seguitando a cadere, mi mettevo cupamente a desiderarlo, di cadere, a volerlo³⁹.

Se la scalata alla montagna che incombe alla vista del bambino è una prova che dovrà superare per diventare adulto, egli fatalmente resterà a scrutarla

³⁷ G. Bassani, *Dietro la porta*, Milano, Feltrinelli, 1980., p. 9.

³⁸ M. Tortora, «Raccontare altrimenti» *il mondo contemporaneo: il romanzo italiano degli anni Trenta*, in *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*. Atti del convegno MOD, Roma 17-19 giugno 2021, a cura di E. Mondello, G. Nisini, M. Venturini, ETS, Pisa 2022 (in corso di stampa).

³⁹ U. Betti, *La Piera alta*, Milano, Garzanti, 1948, pp. 4-5.

come una meta irraggiungibile. La giovinezza diventa allora la dimensione delle occasioni perdute, o, solamente, vagheggiate.

«Fa quasi paura pensare che nell'immensa oscura eternità esisteva un'occasione e invece essa fu perduta; sicché ora l'immensa oscura eternità seguirà a trascorrere vuota», scrive in epilogo⁴⁰.

Solitudine, paura, frustrazione, il sentimento di una patita esclusione dalla vita, alla quale è inutile cercare di sottrarsi, relega i protagonisti di queste vicende dentro uno spazio ontologico chiuso – una fortezza (*Il deserto dei tartari* è del 1940), un convento, un'isola, l'interno claustrofobico di una casa, di un palazzo di Giustizia – dal quale nessuno potrà liberarli. Se l'infanzia era la patria, quella per cui il giovane Betti si era arruolato volontariamente nella Prima guerra mondiale, la maturità coincide, come per i personaggi di *Ispedizione*, allo stato perpetuo di spatriati.

RAPPRESENTAZIONI FUORVIANI

È stato più sopra detto che un pubblico è in grado di orientarsi in una data situazione accettando in buona fede le indicazioni rappresentate, trattando questi simboli come prove di qualcosa di più grande o di diverso dai simboli stessi. Se questa tendenza del pubblico di accettare simboli, mette l'attore in condizione di esser frainteso, e esige da lui una particolare cura espressiva in tutto ciò che fa quando si trova davanti a un pubblico, così la stessa tendenza mette il pubblico in condizioni di essere gabbato o sviato, poiché sono pochi i simboli che non si possono adoperare per indicare la presenza di qualcosa che effettivamente non c'è. Ed è chiaro che più di un attore ha grandi capacità e motivi di mascherare i fatti; soltanto la vergogna, il senso di colpa o la paura glielo potranno impedire⁴¹.

La vita quotidiana come rappresentazione mi è utile per dimostrare come rispetto alla simbologia adottata dalla retorica di regime, alcuni intellettuali, scegliendo di non alimentarla, siano riusciti a smascherare i fatti. Può inoltre suggerirci perché tra i temi più frequentati, e, direi, quasi esclusivamente presenti, nell'opera di Betti a partire dal quarantacinque vi siano esplicitamente espressi la vergogna, il senso di colpa, la paura, propri dell'«attore smascherato».

⁴⁰ Ivi, p. 100.

⁴¹ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969 [I ed. N.Y. 1959], p. 70.

Rispetto alla rappresentazione fuorviante della propaganda del duce, i personaggi del teatro e della narrativa di Betti avanzano a manifestare silenziosamente quello che, dietro i simboli enfaticizzati dallo staracismo, non c'è. Basti dire che la consapevole, programmatica, scelta di testimoniare nel suo realismo lo stato e le condizioni di vita delle classi proletaria e piccolo-borghese, individuava proprio in esse le protagoniste di quella che resterà nell'immaginario collettivo post-resistenziale come l'Italietta fascista. Mentre a partire dalla caduta del regime, il travaglio della coscienza, il sentimento di inadeguatezza e della colpa da cui sono investiti i personaggi delle sue opere teatrali, al quale non concede mende, è speculare allo squallore umano e ambientale nel quale sono ormai sprofondata i personaggi delle sue novelle, ai quali è negata qualunque possibilità— ancorché volontà — di evasione. Avviene così che a rileggerle ora ci restituiscono una umanità abietta, indigente, servile, omertosa, pervasa dalla paura o dalla noia. È un decorso che assume toni via via più cupi. Se i personaggi di *Caino*, come di *Frana allo scalo nord*, sono attori passivi, vittime di un destino di cui in alcun modo sono responsabili, nei confronti dei quali il narratore esprime *pietas*, e nei racconti de *Le case* concede loro un'umanità non irrimediabilmente deturpata dalla miseria, la possibilità di una, anche tardiva, resipiscenza, nel racconto *Una strana serata*, come nei drammi coevi, ne fa complici di una corruzione sociale e di un'inerzia della coscienza collettiva senza attenuanti e senza catarsi. Ma torniamo agli anni della collaborazione a «Oggi», durante i quali Betti si assume l'impegno nelle sue narrazioni di affrontare realisticamente la questione sociale.

La polizia— scrive ancora Alvaro— in una nota del 1933

è generalmente formata da povera gente fuggita dalla provincia povera e opprimente del mezzogiorno. In un regime dove non sia di libertà e controllabile, questi elementi possono diventare i più tirannici elementi della tirannide, la tirannia di chi è stato sempre oppresso e non concepisce che cosa sia giustizia; di chi ha sempre fatto il comodo dei prepotenti. Vedendo grandi abusi della classe dirigente, li imitano, e spesso superano nella viltà. La prepotenza del più basso nella scala della burocrazia, contro chi non si può difendere, la prepotenza fisica sul corpo delle povere donne, la frode della stessa prostituzione, è una delle più grandi vigliaccherie che possa commettere un uomo. La polizia traffica anche gli oggetti sequestrati, provenienti da refurtive e da contrabbando⁴².

⁴² C. Alvaro, *op. cit.*, p. 129.

La strumentalizzazione della povertà e dell'oppressione ai fini della repressione del dissenso, quella più brutalmente fisica, legittimata dallo Stato, era stata oggetto di denuncia in *Fontamara* di Ignazio Silone, pubblicato in Svizzera, dove lo scrittore era espatriato dopo l'arresto e il pestaggio del fratello Romolo nel 1928, con l'accusa di appartenere al partito comunista, cui seguì la morte nel carcere di Procida nel 1938. Vale la pena ricordare che il romanzo era stato scritto in tedesco e pubblicato a Zurigo nel 1933, quindi in Italia solo nel 1947 e lungamente ignorato dalla critica.

I militi erano venuti a Fontamara e avevano oltraggiato varie donne; questa era stata una prepotenza odiosa, però in sé assai comprensibile. Ma l'avevano fatto in nome della legge e alla presenza di un commissario di polizia, e questo non era comprensibile.

[...]I cosiddetti fascisti, a varie riprese, come si udiva raccontare, avevano bastonato, ferito e anche ucciso persone contro le quali la giustizia non aveva nulla da dire e solo perché davano noia all'impresario, e questo poteva anche sembrare naturale. Ma i feritori e gli assassini erano stati premiati dalle autorità, e questo era inspiegabile. Si può dire insomma che tutti i guai che da qualche tempo ci capitavano, esaminati uno a uno, non erano nuovi e di essi si potevano trovare numerosi esempi nelle storie del passato. Ma il modo come ci capitavano era nuovo e assurdo e non sapevamo darcene una qualsiasi spiegazione. [...] Da vario tempo tutti i furti contro i cafoni erano legali. Quando non bastavano le vecchie leggi ne venivano fatte di nuove⁴³.

È singolare che le novelle che nel 1933 compongono la raccolta *Le case*, pubblicate nel corso del 1931 e 1932 su vari periodici, non sia stata oggetto di attenzione da parte della censura.

Se, del *Capofabbrica* così come del *Garofano rosso*, manca l'aspetto del conflitto sociale, l'insistito tema della povertà, di una povertà senza possibilità di redenzione, smentisce piuttosto esplicitamente i benefici della politica economica del fascismo, che in quegli stessi anni venivano enfatizzati nei cinegiornali. Chiude la raccolta il racconto che si intitola programmaticamente *I poveri*, pubblicato in «Occidente», nel gennaio del 1933.

Vi figura il brigadiere Mateica che, mentre si dirige a sciogliere un piccolo ostinato assembramento di disoccupati, dopo essere stato investito da un'auto, si risveglia «leggero, i guanti bianchi infilati», in mezzo a una grande quantità di gente che gli viene incontro.

⁴³ I. Silone, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 2009 [I. ed. 1949], pp. 123-124 e 129.

«Ancora una dimostrazione—disse con disprezzo — a un signore che pure si era fermato a guardare».

Il brigadiere non si è ancora reso conto che la folla che gli viene incontro, di cui la descrizione ha i contorni espressionistici propri dell'incubo, è, in realtà, insieme a lui, una folla di trapassati. Le «solite donne in ciabatte», «fannulloni», «ex tipografi», «sterratori», «vagabondi che ronzano per gli scalii», «donne scarmigliate, con in collo i piccini», o di quelle che con pudore chiedono l'elemosina in qualche bottega, «contadini anziani», «braccianti terrosi», «borsaioli», «ubriacconi», «ladruncoli», «ragazzi cenciosi». Il catalogo dei tipi umani al vaglio del brigadiere, e del lettore, occupa quasi l'intero racconto.

«Mai contenti» comincia col dire il brigadiere, con ostilità, «cattivi d'animo», «la colpa in fondo è loro». «Era stata data la quarta alle ragazzine», «erano stati creati dormitori e cucine»; «abbiamo vinto delle guerre, abbiamo fatto il possibile». «Pareva che costoro domandassero angosciosamente che cosa mai per tanto tempo li aveva resi duri, inumani, di chi era la colpa». Comincia così per il brigadiere, sollecitato dal silenzio eloquente con cui i poveri sembrano interrogarla, un esame di coscienza.

Era stato buono; ma sempre (adesso lo capiva) con un sorriso di compatimento, con un ceffone, magari; e, sempre, dopo, dandosi una raggiustata alla divisa, come se si fosse sporcata. Si ricordava il senso di benessere con cui, uscendo dopo mangiato, gonfiava il respiro stirandosi la giubba sul petto, quasi augurandosi di trovare qualche ciantroncello da prendere per il collo; oppure l'allegria un po' cattiva che gli aveva dato, accanto alla stufa di maiolica che russava, il suo caffè odoroso, lo scroscia della pioggia, fuori. Cose da nulla, va bene; tuttavia le vedeva come crepe in un muro⁴⁴.

Certo il conflitto sociale è spostato sul piano del conflitto della coscienza, e il rimedio prospettato — «forse bisognava accostarsi a costoro, parlare veramente, occorreva rispetto, delicatezza, intelligenza e amore»⁴⁵ — è lungi dall'essere nella contestazione o nell'eversione politica.

L'esame di coscienza del brigadiere traduce, in termini narrativi, l'«esame di coscienza» al quale l'intellettuale — per il quale «scrivere è sempre un po' giudicare», essendo l'arte autentica quella «in attrito con la vita» — richiama Betti e che così lo aveva enunciato su «Oggi». A proposito di sonni tranquilli, Betti scriveva:

⁴⁴ U. Betti, *I poveri*, in *Le case, Novelle edite e rare*, cit., p. 334-335.

⁴⁵ *Ibidem*.

Figuratevi un uomo che riposi, tuttavia il sonno gli fugge, egli si rivolta nel letto inquieto. Si è ricordato ora di aver visto, in un muro della sua bella casa, una piccola fenditura; ed ora, nella notte, gli è venuto il dubbio che quel sottile, quasi impercettibile segno nero possa significare che la solidità di tutto l'edificio è compromessa⁴⁶.

Il dubbio, col quale rivendicava ottimisticamente il ruolo dell'intellettuale integrato come coscienza critica del regime, diventerà certezza negli ultimi anni, dal 1938 al 1940: quelli che Bottai denunciava al duce come quattro anni di silenzio ostile della cultura⁴⁷, durante i quali lo scrittore sembra rinunciare alla propria funzione⁴⁸ in un generale, condiviso atteggiamento di sostanziale indifferenza e astensione. «Nel clima creato dalla dittatura totalitaria» – ancora Ventura – «la difficoltà e in pratica l'impossibilità di astenersi, se non a prezzo di una scelta eroica di ferma opposizione, era vissuta – come si è visto – anche dalle generazioni più mature. La pressione ideologica del fascismo scavava in profondità nella coscienza»⁴⁹.

Betti, stretto da un altro reticolato, ancor più opprimente di quello che in gioventù aveva condiviso con Gadda e Tecchi, distrae lo sguardo e si alza «la onde si scorgeva la solitudine della brughiera e la lontana cimasa delle abetaie»⁵⁰.

EROS E PRIAPO

Quando lo sguardo di Betti ritorna a quella realtà che aveva sottoposto a rimozione, essa lo obbliga a un nuovo, più impegnativo, esame di coscienza al quale è chiamata un'intera generazione di intellettuali che con il regime avevano avuto contiguità di esperienza e di orizzonti, e che sarà oggetto di rielaborazione narrativa in particolare durante il primo decennio del secondo dopoguerra, ma che, come dimostrano le fonti storiografiche, sarebbe destinato a durare.

Raccontano i medici che tutti i malati di cancro allo stomaco, quasi fino all'ultimo, insistono a dire che si tratta solo di cattiva digestione, un po' di acidità. E invece un certo giorno, occorre.

⁴⁶ U. Betti, *Esame di coscienza*, «Oggi», 15-X-1933.

⁴⁷ A. Ventura, *op. cit.*, pp. 183 e 184.

⁴⁸ «Della coraggiosa crudeltà che ha finora caratterizzato l'opera del Betti drammaturgo» – scrive Di Pietro – «non resta infatti traccia in tutto quanto egli scrive per la scena subito dopo *Il cacciatore*: esclusivamente commedie, o piuttosto rosei grotteschi, che riecheggiano in tono minore, e quasi didascalico, i temi più affollati di uomo e donna, stemperandoli in un moralismo edulcorato, in cui si spegne ogni ansia religiosa». *op. cit.*, vol. II, p. 130.

⁴⁹ A. Ventura, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁰ C. E. Gadda, *Compagni di prigionia*, in *Il castello di Udine*, cit., p. 63.

Spiega l'ispettore ad Andrea, in casa del quale è stato chiamato a condurre un'*Ispezione* da una denuncia che resta anonima. Al quale risponde:

Parlavamo di macchioline, di malattie. Io credo che esistano davvero delle epidemie segrete; larghe chiazze di mondo andate a male⁵¹.

Il cancro allo stomaco del mondo che l'autore evidentemente sentiva di non aver saputo tempestivamente diagnosticare, si profila come elemento irrazionale, incoercibile, subdolamente corruttore, che fa leva su oscuri, insondabili, istinti e paure.

«Mi viene in mente un fatto», racconta ancora all'ispettore.

In una casa isolata, tra i monti, una casa di tutte donne, madre e figlie, arrivò un tipo e in breve le ebbe tutte, le convinse tutte, si fece padrone. Un giorno lui era sceso dentro il pozzo della cantina a pulirlo e per combinazione gli si staccò la fune e lei rimase giù, in fondo al pozzo. Urlò e chiamò vari giorni, una per una, le sue donne, per nome. Ma quelle zitte. Finché lui smise. Mi succede lo stesso, eh? Tutti contro me⁵².

L'individuo, confinato dentro uno spazio psicologico di solitudine, si muove dentro un sistema di tensioni erotiche e affettive opaco, governato dalla volontà di sopraffazione del corruttore e dallo stato di prostrazione psicologica, di mortificazione morale che imprigiona la vittima e che tiene fatalmente legata a sé.

Nelle prose raccolte in *Eros e Priapo*, volume che esce emendato dai suoi elementi linguistici più scabri, nel 1967, e che erano comparse in parte a puntate in appendice a «Officina», nel 1955, col titolo *Il libro delle furie*, Gadda conduce un'analisi sull'origine psicopatologica del fascismo, che valeva, evidentemente, anche come forma di terapia.

È una lettura retrospettiva del fenomeno fascista che, ancora una volta, trova conferma nel giornale di Alvaro, in una nota del 1935.

Molte cose occulte si scatenano nella psicologia individuale in condizione di impedimento e di divieti. Uno dei fenomeni è la ripugnanza del mondo. Disappetenza quasi delle passioni, ridotte tutte a erotica esteriore subito accesa e spenta. Disprezzo reciproco fra i due sessi. Le donne oscuramente giudicano vile l'uomo, e quindi reputano tutto lecito.

⁵¹ U. Betti, *L'ispezione*, in *Teatro completo*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1957, p.778.

⁵² Ivi, p. 817.

D'altra parte, un uomo mi confessa di provare una ripugnanza genetica verso molte donne: pensa a molte di esse come prostitute moralmente, se non moralmente, al potente. In alcune dimostrazioni, si sono sentiti bramiti di desiderio, all'apparizione del potente, da parte delle donne, e vere e proprie offerte di dedizione. Possono nascere traumi e deviazioni in una società di questo genere. Ho veduto in un caffè molti che si inchinavano a baciavano la mano a una donna, con quell'ossequio, che tutti sappiamo ormai a un'occhiata, riservato a donne molto in alto e a contatto coi potenti. Mi dissero poi che da tre giorni aveva rapporto col capo. Ma siccome se ne vantava, al quarto giorno si vide sbarrato l'accesso⁵³.

Ma è una sovrapposizione, quella tra nevrosi, erotismo, ripugnanza del mondo, che Alvaro e Gadda non sono gli unici a sperimentare, se Piovene nella *Gazzetta nera* tematizzava gli impulsi morbosi che stavano alla base del suo matrimonio, come il tentativo, in quegli stessi anni, di distruggere il diavolo, assunto su di sé.

Bisognava dunque trovare, per così dire, un terreno per battere il diavolo; come lo avevo cercato nel gioco, lo cercai in una donna. Appunto perché la donna, che divenne mia moglie, mi sembrava la meno adatta ad essere tale [...] Questo matrimonio per me significava imprigionare il diavolo, chiuderlo in una specie di tomba, costringerlo a entrare nell'ordine⁵⁴.

Nei racconti di *Una strana serata*, le case nascondono serpi, cadaveri, donne deturpate dalla vita, e sono gremite di un'umanità mostruosa, malata, perduta; dentro le cui stanze i rapporti sono consumati con violenza e silenzio, che lasciano gli amanti «pallidi e avviliti».

La dialettica di delitto e castigo, colpa ed espiazione, ritorna ossessivamente nelle ultime opere di Betti, che lascia i suoi personaggi a dibattersi dentro una condizione che progressivamente ne inabissa le coscienze. In *Corruzione al pa-*

⁵³ C. Alvaro, *op. cit.*, p. 178.

⁵⁴ G. Piovene, *Promemoria autobiografico di Guido Piovene*, in S. Gerbi, *Tempi di malafede. Una storia italiana tra fascismo e dopoguerra. Guido Piovene e Eugenio Colombi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 301-302: «Ero dominato allora, come ho detto, da idee, che appaiono a riferirle oscure e confuse; ma che sembravano a me allora lucidissime. Alla persuasione che il diavolo fosse accanto a me, corrispondeva una coscienza missionaria di essere destinato a piegarlo, dominarlo, costringerlo a rientrare nell'ordine e nell'armonia, ed in un certo modo così eliminarlo dal mondo. Per fare questo, non dovevo sfuggirlo, bensì associarlo a me stesso, distruggerlo mediante l'assimilazione; perché, se l'avessi sfuggito anziché impadronirmene, sarebbe rimasto libero, e il mondo intorno a me avrebbe continuato a rendermi ansioso.

lazzo di giustizia, l'ammissione liberatrice della colpa ha infine la sua catarsi nella ricerca di una punizione. La coscienza di Betti si costituisce al tribunale della storia, senza cercare attenuanti. È un'immagine potentemente espressa da Agata, che intrappolato il diavolo dentro al pozzo, di cui è stata vittima e dal quale non ha saputo proteggere le sue figlie, sceglie di restare ad ascoltarne i lamenti, fino al crollo della casa nel quale lo aveva ospitato.

Agata – Sono stata ingannata e ho ingannato.

[...]1191

Silvia – Hai lasciato che succedesse questa cosa ripugnante, hai permesso che quell'uomo riducesse te e Pia... come due giumente in una stalla! Hai consentito a rinunciare alla tua condizione di essere umano!

Agata – Ma sì! per metà della mia vita, probabilmente, ho fatto subire a me stessa una specie di anchilosi. Ebbene era uno sbaglio.

[...]

Silvia – Io non ho colpa. Io non c'entro davvero. Io non ho fatto nulla...

Agata – Nessuno di noi ha fatto nulla. È accaduto [...] che strana catena. Si vede che davvero qualcosa non andava, qui. Era una confusione, uno squilibrio. E non poteva durare. Era come se lui avesse scoperto per ciascuna di noi... una specie di radice fra noi e la terra; una specie di viscere, un cordone sanguinoso; e lui se l'è girato nel pugno e ci tirava così. A momenti ci spuntava il pelo come alle capre, e ci mettevamo a quattro zampe. Però non è dipeso da noi. Questa cosa... doveva accadere. Ormai è accaduta.

Silvia – Mamma tu lo sapevi, tu potevi impedirlo.

Agata – No, non potevo⁵⁵.

⁵⁵ U. Betti, *Delitto all'isola delle capre*, in *Teatro completo*, pp. 1191, 1192 e 1212.