

## «L'UOMO DELLA NOTTE»

1 dicembre 1975

I<sup>1</sup>

La mia vita di uomo di teatro è segnata all'inizio dal nome di Massimo Bontempelli. Se non avessi messo in scena la sua commedia *Minnie la candida*<sup>2</sup> (quando... prima del diluvio!) con un gruppo di universitari romani fra i quali faceva spicco una ragazzina di diciannove anni che si chiamava Anna Proclemer, io non sarei mai entrato nell'inferno di questo delirante artigianato che chiamano teatro<sup>3</sup>. In una nota delle sue opere complete<sup>4</sup> Bontempelli volle lasciar chiaro il senso di quello spetta-

<sup>1</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Os Velhos*, pubblicato in «Correio do Povo», Potro Alegre, 6 dicembre 1958 (successivamente in EA, p. 100).

<sup>2</sup> Massimo Bontempelli, *Minnie la candida*, prima edizione in «Comoedia», 20 marzo 1928; edizione definitiva pubblicata all'interno del volume complessivo *Teatro*, Roma, Novissima, 1936. Come noto il dramma era tratto da un racconto dello stesso Bontempelli, *Giovane anima candida*, del 1924, e fu rappresentato per la prima volta ad opera della compagnia "Italianissima" diretta da D'Ambra e De Stefani, a Torino, al "Teatro di Torino" il 29 dicembre 1928.

<sup>3</sup> *Musica di foglie morte* di Rosso di San Secondo e *Giornata nel tempo* di Ernesto Treccani con la regia di Ruggero Jacobbi sono in realtà esperienze precedenti, come testimonia un articolo pubblicato su «Roma Fascista», che fa risalire la rappresentazione delle due opere alla sera del 10 maggio 1940 presso il Teatro Guf di Teramo. In quella prima recensione lo Jacobbi regista, appena ventenne, difendeva il diritto di portare la sperimentazione e le novità anche nei teatri di provincia e invitava «i registi a mettere in scena con elementi locali i lavori più nuovi e più consoni alla mentalità teatrale che bisogna finalmente imporre». Il giornalista notava i risultati ottenuti dal giovane regista che correggendo il dialetto degli attori volontari, spiegando agli scenografi le nuove forme sceniche, lottando con i macchinisti per realizzare le novità non contemplate dal vecchio codice teatrale, era riuscito a «riscaldare tutti dello stesso entusiasmo». Jacobbi, in *Lungo viaggio dentro il teatro* (pubblicato postumo in Ruggero Jacobbi, *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 473-490) offre una testimonianza critica delle premesse e delle circostanze di quello che inizialmente riteneva il passaggio nel mondo del teatro di un ragazzo proveniente essenzialmente dall'universo letterario, alla ricerca di uno spettacolo «che lasciasse vive ed utilizzabili le premesse letterarie», e che è poi durato tutta la vita: «io ero un letterato, venuto fuori da un'educazione filosofica ed estetica molto rigida, e stavo entrando nel teatro per una misteriosa curiosità interiore, che mi spingeva a vedere da presso questo antico enigma dell'incarnarsi dello spirituale in azione, dell'individuale nel collettivo, dell'immutato nell'infinitamente mutabile. E per molto tempo continuai pensando con modestia che ero, nel teatro, un uomo di passaggio; che la mia casa era altrove».

<sup>4</sup> Massimo Bontempelli nella nota illustrativa dell'edizione *Teatro* (Milano, Mondadori, 1947) scrive: «Dopo altri cinque anni, terzo tentativo: a Roma, al "Teatro dell'Università", il 30 marzo 1942 la diciannovenne esordiente Anna Proclemer e Ruggero Jacobbi regista, anche lui esordiente, portarono la coraggiosa Minnie a un perfetto trionfo. Sebbene la avessero già giustiziata cinque anni innanzi, tutto il pubblico delle prime e tutta la critica romana, non solamente s'entusiasmarono della Proclemer e profusero lodi al regista, ma finalmente accettarono, in pieno, la veggente follia di Minnie che tanto li aveva irritati».

colo di ragazzi, l'importanza che ebbe agli occhi suoi e di altri, come per esempio di Silvio D'Amico. Ma non dice e non potrebbe dire, non avrebbe potuto dire quello che significò per noi e per me.

Ne ho riparlato, tanti anni dopo, con la Proclemer, già grande attrice, già donna marcata dal passaggio di molte vite, nel 1955 quando venne in Brasile. Tutto diventava confuso intorno a noi, da un momento all'altro l'ordimento del teatro pieno di corde, la polvere dei camerini, il sotterraneo del teatro Santana di San Paolo (che oggi non esiste più) pieno di topi e di maschere carnevalesche, pareva che si potessero aprire, trasformarsi. E noi saremmo rimasti esposti alla luce di un qualunque pomeriggio romano dinanzi a una vetrata dell'università, a guardare i bianchi edifici del Policlinico e i sereni cipressi del cimitero, le case grigie del Portonaccio. Allora Anna pallida, addolcita da un pullover azzurro, avrebbe aperto i suoi occhi di bambina sofferente e avrebbe ricominciato a cantare con la sua voce melodiosa, l'assurdo gergo di Minnie, la sua paura dinanzi ad un mondo di automi.

Ma non è solo Bontempelli che io ricordo di allora, ricordo per esempio Ugo Betti, altro grande drammaturgo<sup>5</sup>. \*<sup>6</sup>Betti ha vissuto stanco, pallido, con la sua voce debole, i suoi gesti di timidezza. Fino all'ultimo giorno, nelle serate di prima rappresentazione dei suoi lavori, restava fuori del teatro, si sedeva dietro ad un tavolino di caffè e scarabocchiava i margini del giornale con delle lettere dell'alfabeto e poi non resisteva, si alzava, usciva, faceva un giro per le strade, ma senza abbandonare molto l'isolato del teatro. Poi ritornava a teatro e domandava agli uscieri: «Come va?», ma prima che gli rispondessero diceva: «Lo so, lo so che va male, scusate, grazie», e scompariva un'altra volta. Alla fine dello spettacolo, nelle sere di successo, ed erano poche, veniva a ringraziare il pubblico con la faccia di uno che chiede scusa. Non amava se stesso, amava segretamente gli altri e trovava che avessero sempre ragione, ma non sapeva come fare per stabilire dei rapporti con loro. Esiliato, isolato, perso, udiva i gridi del mondo e li trasformava in parole goffe, incerte. Un buongiorno, un arrivederci, avevano per lui un valore enorme, erano qualcosa di metafisico che chiamava il cielo, che gridava alle stelle\*.

## II<sup>7</sup>

Mi è capitato di avere a che fare con attori e con cantanti, perché mi è capitato di fare il regista sia di spettacoli di prosa che di spettacoli lirici<sup>8</sup>. Ebbene ci sono dei gesti e delle intonazioni dei grandi attori che proclamano una specie di eroica impotenza: la parola a un certo punto non gli basta, l'espressione sembra che esiga

<sup>5</sup> A Ugo Betti Jacobbi dedicherà il saggio *Ugo Betti nel paese degli angeli*, datato 1966, nel volume *Teatro da ieri a domani* (Firenze, La Nuova Italia, 1972).

<sup>6</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *De um caderno secreto*, in «Folha da Noite», San Paolo, 20 ottobre 1953 (successivamente inserito nel capitolo *Caderno secreto*, in ED, p. 176).

<sup>7</sup> Traduzione dal portoghese di un brano dal paragrafo *Caderno secreto*, in ED, p. 181.

<sup>8</sup> Le regie liriche di Jacobbi risalgono agli anni brasiliani e sono *Don Giovanni*, di W. A. Mozart (Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1956); *Madame Butterfly*, di Giacomo Puccini (San Paolo, Teatro Municipal, 1957); *Werther*, di Jules Massenet (Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1957); *Andrea Chenier*, di Umberto Giordano (Cine Teatro Brasil, 1957); *Carmen*, di Georges Bizet (Belo Horizonte, Teatro Francisco Nunes, 1958); *Anita Garibaldi*, di Heinz Geyer (San Paolo, Teatro Municipal, 1959).

la musica, il canto. Ugualmente ci sono gesti e accenti dei cantanti che al contrario esigono l'umiltà della prosa, la semplicità espressiva della conversazione quotidiana. Sono i punti in cui le antinomie, le contraddizioni dello stesso concetto di espressione si rivelano drammaticamente. Ho avuto spesso occasione di parlare di questo con il mio maestro di regia, cioè con Anton Giulio Bragaglia<sup>9</sup>.

### III<sup>10</sup>

Di Anton Giulio Bragaglia, col quale ho collaborato al Teatro delle Arti<sup>11</sup> negli anni di guerra, insieme col mio inseparabile amico Gerardo Guerrieri, avrò occa-

<sup>9</sup> Jacobbi collaborò quasi due anni con Bragaglia al Teatro Delle Arti, durante i quali imparò la tecnica e l'artigianato teatrale, ma subì la prima «delusione in materia di regia teatrale», testimoniata in *Lungo viaggio dentro il teatro* (in R. Jacobbi, *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope De Vega, Molière* cit., p. 475). Diversamente in *Bragaglia, artista e profeta* (discorso commemorativo pronunciato al Teatro Studio di Roma il 30 gennaio 1965; poi pubblicato in «Mask und Kothurn», Graz-Wien-Köln, Heft 4, 12. Jahrgang 1966, pp. 322-333; ora in R. Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 97-113) Jacobbi tracciò un affettuoso ricordo del «maestro» partendo dall'incontro avvenuto in seguito alla recensione di Jacobbi al volume *Sottopalco* di Anton Giulio Bragaglia (Osimo 1937) che apparve su «Il Meridiano di Roma», 31 ottobre 1937. Bragaglia, uomo essenzialmente pratico, verrà incessantemente chiamato «maestro», nonostante che i due concepissero diversamente la funzione del teatro. Si tratta del dibattito che alla proposta di Bragaglia dello «spettacolo assoluto», mutuata da una concezione dell'arte come totalità, opponeva la teoria di D'Amico dello «spettacolo condizionato», ovvero quello spettacolo che trova nel copione il punto di partenza ineludibile. Tale concezione venne messa in pratica da Silvio D'Amico attraverso la fondazione dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, diretta in seguito proprio da Jacobbi (dal 1974). Jacobbi vide come queste due posizioni contrastanti in fondo nascessero dalla medesima ribellione del teatro italiano nei confronti del divismo, della commedia borghese e dell'assenza della regia, e come fossero quindi impostazioni complementari in una unica necessità storica di rinnovamento (il dibattito venne analizzato da Jacobbi nelle *Quindici tesi generali sul teatro moderno*, lette nell'ambito del XX Convegno dell'Istituto del Drama Italiano svoltosi a Saint-Vincent il 14 e 15 settembre 1972, poi pubblicato in Ruggero Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, Svizzera, Munt Press, 1977; adesso, con introduzione di Anna Dolfi, in edizione anastatica, Trento, La Finestra, 2001). Il «maestro» Bragaglia fu emblema del teatro puro, dell'assoluto scenico, del «teatro teatrale» (A. G. Bragaglia, *Teatro teatrale, ossia Del teatro*, Roma, 1927), mentre l'allievo Jacobbi credeva e lottava per il teatro di parola, seguendo le orme di Silvio D'Amico, storico antagonista del Bragaglia scenotecnico-avanguardista, attraverso la cui opera aveva preso impulso il rinnovamento del teatro italiano, rafforzato negli anni dal lavoro svolto dall'Accademia. In *Bragaglia, artista e profeta* cit., Jacobbi ammise meriti ed innovazioni apportate dal Teatro delle Arti di Bragaglia al progresso del teatro italiano: la creazione di una nuova tipologia di teatro che si sarebbe poi regolarizzata nella forma del Teatro Stabile e l'aggiornamento della cultura teatrale attraverso un repertorio attuale ed europeo. Infine ricordò il Bragaglia «profeta», in *Bragaglia il profeta del teatro gestuale* (definizione che venne ripresa anche in seguito nella recensione al volume di Alberto Cesare Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1978), in cui Jacobbi citò alcuni passi dall'opera del «coràgo sublime» quali testimonianze sia della poetica e pratica ante-litteram del «teatro teatrale» portata avanti da Bragaglia, che dei rapporti del regista col fascismo, cui si dichiarava fedele mettendo in scena allo stesso tempo (nei primi anni Venti!) spettacoli di García Lorca, Jarry, Ghelderode, Klaus Mann.

<sup>10</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Folhas da memoria*, in «Folha da Noite», San Paolo, 21 ottobre 1953 (successivamente in *Caderno secreto*, ED, p. 173).

<sup>11</sup> Il Teatro delle Arti fu fondato nel 1937 dalla Confederazione fascista professionisti e artisti a Roma; fino al 1943 fu diretto da Anton Giulio Bragaglia, reduce dall'esperienza del Teatro degli Indipendenti, piccolo teatro sperimentale fondato a Roma nel 1922 in uno scantinato del palazzo Tittoni in via degli Avignonesi.

sione di parlare più volte con voi. Voglio ora ricordare un personaggio più umile: il custode e trovarobe del Teatro delle Arti, si chiamava Bonamano, lavorava con Bragaglia da sempre, di età indefinibile, era un uomo magro, calvo con una bocca tagliata con l'acchetta. Dormiva in teatro e una volta alle quattro del mattino Bragaglia volle tornare in teatro per andare a pescare il copione di una commedia che io dovevo tradurre. Arrivati là Bragaglia constatò che si era dimenticato le chiavi, allora suonammo il campanello e qualche secondo dopo apparve Giulio Cesare, dico Giulio Cesare, dittatore romano, in persona, con la toga bianca, la cappa rossa, e tutto quanto. Le uniche note moderne erano un paio di scarpe da tennis e una lampadina tascabile che l'illustre guerriero teneva nella mano destra. Giulio Cesare parlò, con la voce di Bonamano, una voce rauca, strascicata: «Entrate, entrate, e scusate, io non uso il pigiama, io mi servo dei costumi, ma non vi preoccupate, solo quando fa freddo e sto molto attento a non rovinarli». Giulio Cesare era molto imbarazzato, e noi cominciammo a pensare alla vita notturna del teatro, a quel misterioso mondo di cantinelle, di corde, in cui Bonamano dormiva sul sofà di Raskolnikov<sup>12</sup>, avvolto in quei panni storici, una notte Romeo, una notte Ezra Mannon<sup>13</sup> e i sogni... Sarà che i costumi hanno qualche influenza sopra i sogni?

## IV

Ho conosciuto un attore capace di aggiungere due battute a Shakespeare. Si recitava l'*Amleto*<sup>14</sup> e l'attore brasiliano Carlos Couto (un uomo talmente pieno di sé che la parola Carlos, uno dei nomi più comuni della lingua portoghese, la scriveva col k) andò dall'attrice che faceva la regina e la disse: «Senti, invece di dire: "si è affogata vostra sorella, Laerte", di per favore: "Laerte, si è affogata vostra sorella"». E l'attrice pensò: «Ma, poverino, forse ha ragione, io dicendo Laerte provo una reazione e poi gli dò la notizia». E così fece, ma non sapeva la poveretta a che cosa andava incontro. La cosa si svolse così: «Laerte» – «Signora» – «Si è affogata» – «Chi?» – «Vostra sorella» – «Ah!», gridò Laerte e si buttò per terra strappandosi i capelli. E così Shakespeare ebbe due battute in più.

<sup>12</sup> Raskolnikov è il protagonista del romanzo di Dostoevskij *Delitto e castigo*, la cui riduzione (nella versione di Gaston Baty) fu messa in scena al Teatro delle Arti nella stagione 1939. Il grande sofà rosso è uno dei pochi mobili presenti nella stanza del giovane Raskolnikov.

<sup>13</sup> Ezra Mannon è il personaggio principale della trilogia tragica di Eugene O'Neill *Il lutto si addice ad Elettra*, che fu messo in scena al Teatro delle Arti di Bragaglia nella stagione 1941 con regia di Giulio Pacuvio (Giulio Puppo). Rappresentazione che, secondo Jacobbi, fu l'apice della carriera registica di Pacuvio: «A me piace ricordare il suo più autorevole momento come regista, quello della sua collaborazione, intorno al 1940, col Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia e col battagliero teatrino dell'Università di Roma. Alle Arti, Pacuvio presentò la sua memorabile messinscena de *Il lutto si addice ad Elettra*, con [Salvo] Randone, la [Diana] Torrieri, la [Lola] Braccini e le scene del compianto [Enrico] Prampolini; spettacolo che fece epoca» (Ruggero Jacobbi, *Ricordo di Pacuvio*, in «Avanti», 23 maggio 1963; adesso in *Maschere alla ribalta, cinque anni di cronache teatrali 1961-1965*, a cura di Francesca Polidori. Introduzione di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002, p. 197). Il dramma fu messo in scena anche da Jacobbi con la compagnia Madalena Nicol al Teatro Royal di San Paolo nel 1951.

<sup>14</sup> Rappresentazione dell'*Amleto* avvenuta il 10 marzo 1958 al Teatro de Arena di San Paolo.

È un personaggio che io ricordo spesso, perché veniva chiamato “il demolitore”: nelle sue scene di disperazione, si appoggiava alle quinte facendole tremare, squassandole in modo ferino e bisognava che i macchinisti si spostassero velocemente da quella parte per tenere ferma la scena che altrimenti Laerte avrebbe buttato giù. Sono cose antiche, legate alla memoria di un grande attore, che era il primo attore di quella compagnia, una compagnia di giovanissimi diretta da me giovanissimo nel 1948 a Rio de Janeiro, che si chiamava Sérgio Cardoso<sup>15</sup>, e che fu anche un grande interprete di Goldoni, del *Bugiardo*<sup>16</sup> e dell'*Arlecchino servo di due padroni*<sup>17</sup>, e che è morto precocemente dopo un immenso successo televisivo che lo aveva in qualche modo allontanato dal mondo del teatro.

Sono cose d'altri tempi, alcune buffe, alcune malinconiche, collegate agli eventi del teatro. Il teatro, per chi non ci sta dentro è una cosa misteriosa, ma lo è un poco anche per chi ci sta dentro, basta che ci ripensi un momento.

2 dicembre 1975

I<sup>18</sup>

Ripensavo ieri, sempre in tema di teatro, al fatto che alcune commedie di Molière [sono] definite *comédies-ballets*, commedie balletto, così *Il malato immaginario*

<sup>15</sup> Jacobbi si riferisce alla giovane compagnia del Teatro dos Doze con cui collaborò durante il periodo trascorso in Brasile: partito al seguito della compagnia Torrieri-Pisu nel 1946 Jacobbi vi rimane fino al 1960 diventando uno dei maggiori fautori della *renovação* del teatro brasiliano. Proprio con quella compagnia Jacobbi muove i primi passi della sua specifica strategia di riforma definita «transitiva» da Alessandra Vanucci (nel saggio *Strategie di transizione. Ruggero Jacobbi critico e regista in Brasile (1948-1960)*, in *L'eclettico Jacobbi, percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Atti della giornata di studio, Firenze - 14 gennaio 2002, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 209-234). Questo progetto di rinnovazione proposto e portato avanti da Jacobbi lo rende 'irregolare' agli occhi degli altri italiani del gruppo del Teatro Brasileiro da Comédia (conosciuta anche come la "scena degli italiani", tra cui Flaminio Bollini-Cerri, Adolfo Celi, Alberto D'Aversa) poiché prevede il passaggio dal ritardo della tradizione comica nazionale, basata sull'istrionismo e l'improvvisazione del primo attore, verso un teatro moderno, rinnovato nei repertori e nella formazione dell'attore, e allo stesso tempo saldamente radicato nella società brasiliana. Jacobbi riesce a rendere pratica e concreta l'idea democratica e religiosa (nel suo senso etimologico, di religare, unire) di un teatro che rispecchi sia la società da cui è stato generato, che la natura sacrale di ogni esperienza collettiva. Proprio l'allestimento di *Arlecchino servo di due padroni* per il debutto della compagnia di Cardoso, nel 1949, testimonia una delle prime prove dello Jacobbi *outsider* (rispetto alle importazioni forzate e compiute per un pubblico elitario da parte della "scena degli italiani"). Jacobbi propone il teatro d'improvvisazione, sullo spunto di un canovaccio goldoniano, in dialogo con la tradizione comica locale, come si legge in *Meditazione su un mito e su una biografia* (in Ruggero Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit., p. 63): «Nel mio Arlecchino del '49, la maggior fatica fu di convincere lo splendido Sérgio Cardoso a lasciare un po' da parte le sue preoccupazioni di eleganza e a non chiudere la porta agli spiritelli nazionali del *moleque* negro, del *Saci-pererê*, del danzatore grottesco indio, del cariocha carnevalesco. Il suo successo fu anche di stupore».

<sup>16</sup> La rappresentazione, con regia di Jacobbi, di *O memtiroso*, di Carlo Goldoni, si tenne al Teatro Brasileiro da Comédia di San Paolo nel 1949.

<sup>17</sup> La messinscena di *Arlequim, servidor de dois amos*, di Carlo Goldoni con regia di Ruggero Jacobbi, ebbe luogo al Teatro Ginástico di Rio de Janeiro nel 1949.

<sup>18</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Da comédie-ballet*, in «Folha da Noite» [non localizzato] (successivamente pubblicato con lo stesso titolo in ED, pp. 144-145).

o *Il borghese gentiluomo*. Ebbene io penso che tutte le commedie dovrebbero essere commedie balletto, perché a un certo punto, scatenato il riso, creati i personaggi, armata la ragnatela dell'intreccio, non resta al commediografo se non una via d'uscita: invitare gli attori e il pubblico a ridere anche della sua pretesa di far ridere, di creare personaggi, di organizzare intrecci. Dopo aver messo in ridicolo la vita degli uomini, trasformare in una enorme risata, in una festa generale, in un carnevale collettivo anche il teatro stesso, che di quella vita ha voluto essere lo specchio fedele o deformatore, il ritratto o la stilizzazione. Perché concludere un intreccio? Perché determinare un destino, una fine logica per i personaggi? Perché, oltre al riso sulla vita, non suscitare anche il riso sul riso, il riso puro, la caciara, l'inferno? La farsa esiste per mostrare lo scheletro dell'uomo, la sua vanità, il suo nulla, andiamo dunque verso lo scheletro puro, cerchiamo di morire tutti insieme, di cancellarci in un ritmo di ballo. Addio ai valori e alle pretese, facciamo un bel falò di risate e buttiamo nel falò gli dei, gli antenati, le divise, le medaglie, i sistemi e i poemi. In questo addio per il semplice gesto si riacquista la libertà sostanziale dell'uomo, siamo ora pronti a nuovi valori, sorti da noi stessi, dalla nostra sincerità, il mondo è aperto, le foreste nasceranno domattina, gli animali cominceranno a ruggire per la prima volta. Gli occhi sono vergini, ogni gesto sarà fertilità, creazione, storia; e un bel giorno, presto, ricominceremo a ridere e il mondo rinascerà, sempre.

## II

Il Brasile di cui parlavamo ieri era un Brasile un po' idillico perché era condizionato dalla memoria, dalla memoria affettuosa di uno che lo ama, di uno che c'è stato. In verità il Brasile e tutta l'America Latina, sono anche dei paesi tragici. E lo sono in maniera particolare in questi ultimi tempi, perché tutte le contraddizioni economiche, tutti i condizionamenti politici, tutte le difficoltà sono scoppiate generando il male, l'oppressione, la tortura, tutto ciò che voi sapete. Nessuno è più consapevole di questo dei sudamericani, i quali vivono la loro tragedia con fiducia, con speranza. Hanno una capacità di giovinezza storica, che forse a noi manca.

Vorrei citare un testo di Carlos Drummond de Andrade<sup>19</sup>, che è proprio lo specchio di questo modo di intendere la vita e anche la funzione dell'intellettuale dentro la vita:

Non sarò il poeta di un mondo caduco.  
 Pure non canterò il mondo futuro.  
 Sono abbarbicato alla vita e guardo i miei compagni.  
 Sono taciturni ma nutrono grandi speranze.  
 In mezzo a loro, scruto l'enorme realtà.  
 Il presente è così grande, non ci allontaniamo.  
 Non ci allontaniamo troppo, teniamoci per mano.

<sup>19</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Per mano (Mãos dadas)*, nella traduzione di Ruggero Jacobbi in *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, Longo editore, 1973, p. 195. Edita precedentemente da Jacobbi in *Immagine del Brasile*, Roma, Columbianum Centro Europa-America Latina di Genova e Teatro Club di Roma 1960, p. 11.

Non sarò il cantore di una donna, di una storia,  
 non dirò i sospiri al tramonto, i paesaggi visti dalla finestra,  
 non distribuirò narcotici o biglietti di suicidio,  
 non fuggirò verso le isole né sarò rapito dai serafini.  
 Il tempo è la mia materia, il tempo presente, gli uomini presenti,  
 la vita presente.

È questo tipo di poesia, di linguaggio, di partecipazione, che può diventare un atto religioso in spiriti come il mio grande, indimenticabile, Murilo Mendes<sup>20</sup>, che riassumeva la sua prospettiva cristiana, la sua prospettiva religiosa di un futuro per tutti, in questo modo:

Laggiù,  
 Dove la polizia serve ad arare i campi,  
 Laggiù  
 Dove nessuno cresce o diminuisce,  
 Laggiù  
 Dove le navi da guerra dormono nelle bottiglie,  
 Laggiù  
 Dove Oriente e Occidente  
 Dialogano affacciati alla finestra.  
 Laggiù  
 Dove ciascuno  
 Ha il suo pane, la sua donna e la sua pace,  
 Laggiù  
 Dove le cantilene antiche muovono il fiume,  
 Laggiù  
 Dove si uniscono la forma, la parola e l'energia,  
 Laggiù

<sup>20</sup> Murilo Mendes, *Laggiù (Lá longe*, in *Parábola*, Editori José Olimpo, Rio de Janeiro 1959), nella traduzione di Ruggero Jacobbi è pubblicato in Murilo Mendes, *Poesia e libertà*, a cura di Ruggero Jacobbi, Milano, Accademia-Firenze, Sansoni, 1971, p. 136; e successivamente in R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento* cit., p. 183. Murilo Mendes, il «brasiliiano di Roma» (così definito da Jacobbi nell'articolo *Arte e umanità del brasiliiano di Roma*, in «Il Messaggero di Roma», 5 luglio 1960), giunto a Roma nel 1957 come professore di Letteratura brasiliana presso l'Università di Roma, è una presenza costante sia all'interno dell'attività di critica letteraria di Jacobbi che nella sua vita privata. L'abitazione romana di Murilo Mendes diventò punto di riferimento per l'intelligenza italiana e internazionale: presso via del Consolato 6 convenivano intellettuali quali Ungaretti, Moravia, Vinicius de Moraes, Rafael Alberti, Luciana Stegagno Picchio e Bernardo Bertolucci. Jacobbi fu amico e traduttore privilegiato del poeta brasiliano, oltre le opere già citate, ricordiamo: *Murilo Mendes*, a cura di Ruggero Jacobbi, traduzioni di Anton Angelo Chiochchio, Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio, Giuseppe Ungaretti, Milano, Nuova Accademia, 1961; Murilo Mendes, *Le Metamorfosi*, introduzione, traduzione e nota bio-bibliografica a cura di Ruggero Jacobbi, Milano, Lerici, 1964. Attraverso le pagine di Jacobbi a lui dedicate, Murilo appare allo stesso tempo consolidatore e superatore del modernismo brasiliano, che rinnova tramite apporti da una formazione europea radicata nell'avanguardia e da una cultura tutta moderna che affonda le radici nella mitologia cristiana. La corrispondenza sottolineata da Jacobbi tra la poesia di Murilo e l'ideale conoscitivo estetico evocato dalla stagione del simbolismo, realizza quella sintesi tra meditazione filosofica europea e suo innesto in un mondo tropicale e vergine, sintetizzata da Jacobbi tramite la formula «non terzo mondo ma seconda Europa».

Dove Dio cammina con piedi d'ombra,  
Laggiù  
Dove la morte dice «Voglio nascere».

III<sup>21</sup>

Mi chiedono quale sia la più bella delle città del Brasile. Per me è molto difficile rispondere, io ho vissuto due anni a Rio De Janeiro, dieci anni a San Paulo, due a Porto Alegre, e ho girato un po' dappertutto in questo enorme paese, grande come tutta l'Europa compresa la Russia, dove per fare un *week-end* si prende un aereo su una distanza Stoccolma-Tripoli, tanto per intenderci. Però la città più tipicamente brasiliana, la città più affascinante è probabilmente Bahia, Salvador esattamente, capitale dello stato della Bahia, la città delle 365 chiese. Non è un centro di folklore adatto a turisti curiosi o distratti; considerarlo così significherebbe offendere uno dei porti della cultura mondiale, intendendosi cultura come spontaneo incontro di forze storiche, di apporti provenienti dal gioco delle verità e dei mali, dell'inconscio e del potere, secondo parametri estranei alla povera mente europocentrica. Nella Bahia lo spirito lusitano, cioè uno spirito ecumenico, accentrato sull'idea di una mescolanza radicale, sostanziale (e questo è il punto di distacco dallo spirito ispanico, è quello che rende inconfondibile con il resto del Sudamerica il Brasile), lo spirito portoghese diviene esplosiva congiura della creatività mondiale, della *humanitas*, grazie all'innesto della tradizione africana. Qui nasce il sincretismo religioso: l'animismo di Luanda unito al trascendentalismo iberico. Nasce un sincretismo letterario, teatrale, figurativo, musicale, dove entrano poi anche gli echi dell'altra cultura brasiliana, quella che non è del Nord, quella che non è bahiana, cioè l'italianismo di San Paolo, il passaggio degli olandesi (quanti Wanderley ci sono in Pernambuco), il francesismo di Rio de Janeiro con le sue sfumature positiviste (di un positivismo pessimista, parnassiano, classico in sede di poesia, e progressista, futurologico, e quindi naturalista, postromantico nell'arte del raccontare o del drammatizzare), dai romanzi di Jorge Amado al teatro di Alfredo Dias Gomes<sup>22</sup>. Alla Bahia è nato Castro

<sup>21</sup> Una analisi vivamente partecipata del Brasile, un ritratto addolcito dal ricordo, venne "inscenato" da Jacobbi al momento del rientro in Italia, nel 1960, come ricorda Luciana Stegagno Picchio (nell'introduzione a Ruggero Jacobbi, *Brasile in scena. Traduzioni da Guilherme Figueiredo, Alfredo Dias Gomes, Augusto Boal e Pedro Bloch*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, con la collaborazione di Alessandra Vannucci, Roma, Bulzoni 2004, p. 420), durante una conferenza al Teatro Club di Roma. Il racconto di Jacobbi fu trascritto e pubblicato col titolo *Immagine del Brasile* in un opuscolo edito dal Columbianum Centro Europa-America Latina di Genova e dal Teatro Club di Roma, nel testo compaiono alcuni dei tratti che torneranno nel definitivo *Immagine del Brasile*, diventato il primo capitolo di *Teatro in Brasile* (Bologna, Cappelli, 1961, oggi riedito in *Brasile in scena* cit., pp. 421-433).

<sup>22</sup> Di Alfredo Dias Gomes Jacobbi tradusse il testo *Pagador de promessas* inizialmente per una registrazione radiofonica dal titolo *Quello che ha fatto il voto*, con la Compagnia di prosa di Torino della Rai (13-20 aprile 1966), che andò in onda su terzo canale; poi allestì il testo come dramma popolare per la XXVII Festa del Teatro a San Miniato (20-26 luglio 1973), con accompagnamento musicale (dal vivo) del brasiliano Claudiano Filho su temi di Noel Rosa, con titolo *Il pellegrino del Nordest*. Il testo del programma di sala venne pubblicato con titolo *La parola data* in «La Nazione», 14 luglio 1973, ed

Alves<sup>23</sup>, il poeta dell'abolizione della schiavitù, voce di una sfrenata sensualità, di un fervore vittorughiano nel primissimo Ottocento. Alla Bahia è nato Tobias Barreto<sup>24</sup>, con i suoi influssi (Hegel, Michelet), di interprete della storia, in testa alla schiera di quelli che si chiamavano i "Condoreiros" (i poeti del condor, il condor è l'aquila delle Americhe). E alla Bahia è nato Jorge Amado<sup>25</sup>, il raccontatore prima tragico poi umoristico della vita di pescatori e ragazzi di spiaggia, cortigiane mulatte, venditori di chincaglierie e di dolci. E qui è nato anche Adonias Filho<sup>26</sup>, il romanziere del passato come destino oscuro, destino metafisico che attraversa, che ostacola la strada del futuro e la blocca come la volontà di Zeus che era al di sopra degli dei nella tragedia antica.

Ma queste voci della convulsa Europa che viene e si mescola senza posa fino a creare una realtà tutta diversa a forza d'incrostazioni, questi messaggi dico, valgono solo in quanto si innestano sul terreno lusitano e si articolano, si ritmizzano in una fisicità africana. E lo dice benissimo l'araldo popolare della Bahia, il cantautore Dorival Caymmi<sup>27</sup>, per cui: «è dolce morire nel mare», e, nelle ore decisive della vita,

è adesso pubblicato in *Brasile in scena. Traduzioni da Guilherme Figueiredo, Alfredo Dias Gomes, Augusto Boal e Pedro Bloch* cit., pp. 105-214.

<sup>23</sup> «È il più popolare fra i poeti romantici e viene considerato dai brasiliani addirittura come vate nazionale. Ciò si deve all'ampio senso democratico e umanitario della sua predicazione in favore di nuovi ideali, primissimo fra i quali l'abolizione della schiavitù» (Ruggero Jacobbi, *ad vocem: Castro Alves, Antonio de*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, Torino, UTET, 1966, IV, p. 254).

<sup>24</sup> «Quale antecedente del rinnovamento culturale in senso oggettivista e scientifico può essere invocato il lavoro di Tobias Barreto (1839-1889), che fu prima poeta romantico e vittorughiano, ma che con gli *Estudios alemães* introdusse in Brasile molti nuovi fermenti di pensiero filosofico» (*ivi*, III, p. 410).

<sup>25</sup> Jacobbi curò la presentazione del volume Jorge Amado, *I vecchi marinai: due storie del porto di Bahia*, Milano, Nuova Accademia, 1963. In tale occasione illustrò il cammino dello «straordinario scrittore ed uomo d'azione». Dai romanzi del primo periodo ('32-'46), una «rapsodia su tradizioni e riti della vita bahiana, stregonica e sentimentale, animata dalla lotta sociale sempre più consapevole delle plebi», che gli fecero raggiungere la popolarità, Jorge Amado passò ai romanzi di documentazione e rivendicazione sociale; cui seguirono tre anni vissuti dallo scrittore in Europa, da cui tornò quale «mito popolare», lontano dagli interessi della giovane letteratura. In questo periodo diminuì la sua fama in patria e dilagò all'estero. Al fine di riavvicinarsi al suo paese, Amado operò quale leader culturale nell'avventura della rivista «Para todos», vissuta dallo stesso Jacobbi quale «momento essenziale del rinnovarsi del pensiero brasiliano verso un mondo veramente libero, originale, non settario, di collocarsi al centro dei problemi del mondo». Amado ottenne la rinnovata ammirazione del suo paese con i romanzi *Gabriella garofano e cannella*, del '59 e appunto *Vecchi marinai*, in cui «l'antico lirismo è diventato humor affettuoso e insieme picaresco, e anche l'ideologia smette di essere sovrastruttura: è il sangue segreto di un'ispirazione che ha ritrovato la sua libertà».

<sup>26</sup> Jacobbi si interessò alla pubblicazione italiana dei romanzi di Adonias Filho, come testimonia una lettera del 17 giugno 1966 di Adonias a Jacobbi, spedita in concomitanza con i tre romanzi *Memórias de Lázaro, O forte e Corpo vivo*, di cui Adonias fornisce la situazione editoriale in Europa, e che in Italia non sono ancora stati tradotti e pubblicati.

<sup>27</sup> «Viene da cominciare con una definizione di samba, ed è meglio lasciarla a Dorival Caymmi che dice: "Quem não gosta de samba bom sujeito não é! / É ruim da cabeça o dolente do pé" (*O samba da minha terra*), allora questo significa, esprime, che effettivamente il fenomeno è nazionale; non si è nemmeno una persona, non dico un "bom sujeito" una persona per bene, non si è nemmeno una persona, a livello brasiliano, se non si ha a che fare col samba fin dalla nascita!». Così Jacobbi introduce l'intervento su *Influssi culturali e letterari nelle "letras de samba" da Noel Rosa a Vinicius de Moraes* nel corso del convegno *La letteratura latino-americana e la sua problematica europea*, Roma, 27 ottobre 1976 (l'intervento è conservato nel Fondo Jacobbi con collocazione RJ mc. 3.1). Lo stesso brano di Caymmi (*O samba*

«bisogna chiamare il vento». Ma nello stesso struggente dolore del ritmo, che è dolore e dolcezza, eros e incanto, può raccontarti anche i segreti intimistici dell'amore borghese, perché: «chi ha inventato l'amore non sono stato io, né nessun altro».

IV<sup>28</sup>

[Il genere poliziesco sembra] una specie di gioco di scacchi, un laboratorio, si parla di geometria, e si arriva alla conclusione che il genere poliziesco, così come lo trattano gli specialisti, è un gioco intellettuale, un'operazione matematica sostanzialmente disumana.

Ma questo è uno dei peggiori sintomi della decadenza morale, dell'atroce meccanizzazione psicologica, dell'indifferenza gelida ed irresponsabile del nostro tempo, siamo ancora abbastanza ingenui da ricordarci continuamente che il cadavere, come direbbe Monsieur de La Palisse<sup>29</sup>, è un essere umano defunto; io per lo meno sono ancora abbastanza ingenuo da pensare che "un quarto d'ora prima di morire era ancora in vita". Non ci bastano, o non mi bastano, la disinfezione, la desodorizzazione, il cellophane, l'immagine dell'uomo per me continua a "piangere e gridare, a sudare e gemere sotto il peso della vita"<sup>30</sup> come diceva Amleto, nei nostri sonni meno tranquilli. Personalmente credo che il genere poliziesco trova il suo riscatto, la sua giustificazione, proprio nei momenti in cui smette di essere strettamente poliziesco. La grandezza di un Simenon, di un Dashiell Hammett, di un Graham Greene, è dovuta alla coincidenza del poliziesco con l'umano o se volete all'intervento, a volte involontario, di un'esperienza morale e psicologica, di un *background* individuale o sociale che lo scrittore porta con sé malgrado tutto e che è il suo mondo poetico. Come in tutti i generi di puro divertimento (ma guarda un po' che specie di divertimenti è andato a inventare il XX secolo!) domina la convenzione a tal punto che vuol determinare una scienza esatta, un artigianato infallibile. Alla fine del secolo scorso il *vaudeville* si trovò nella stessa situazione; e tuttavia la perfezione scientifica non basta, il meccanismo della commedia d'adulterio alla Verneuil raggiunge la perfezione, ma era nella tumultuosa ingenuità, nella paradossale accumulazione di invenzioni teatrali di un Feydeau che il genere si dimostrava vitale. Perché lo salva-

*da minha terra*) è trasmesso e tradotto da Jacobbi nel corso della trasmissione del 26 ottobre 1975 del programma radiofonico "Autunno": «l'autore è Dorival Caymmi, il grande poeta della Bahia, del mare, dei pescatori, e in genere i suoi sambas sono molto tristi, ma è capace anche di queste invenzioni veloci e spiritose. [Nel brano] dice che la danza del suo paese lascia la gente con le ginocchia molli, ma quando risuona tutto si mette a muoversi, a ballonzolare. In fondo chi non ama il samba non è una brava persona, perché o gli funziona male la testa o è malato ai piedi. "Sono nato nel samba", dice "sono stato educato con il samba, dal maledetto samba non mi sono mai diviso"» (RJ mc. 1.17).

<sup>28</sup> Traduzione dal portoghese della recensione *Assassinato a domicilio* [a Frederick Knott, *Dial M For murder*, messo in scena dal Teatro Brasiliano da Comédia, con la regia di Adolfo Celi], in «Folha da Noite», 10 gennaio 1955 (successivamente pubblicato col titolo *Da peça policial*, in ED, pp. 149-151).

<sup>29</sup> Jaques de Chabannes, protagonista di una breve canzone composta dai soldati francesi in onore del loro comandante caduto nella battaglia di Pavia (1525). Il testo del brano fu ripreso in veste comica da un erudito del Settecento e recita: «Il signor de La Palisse è morto. / Morto dinanzi a Pavia; / un quarto d'ora prima di morire / era ancora in vita».

<sup>30</sup> William Shakespeare, *Amleto*, atto terzo, scena prima.

va l'umanizzazione involontaria, la satira di un mondo, lo specchio di una società storicamente determinata. Quegli alberghi sospetti, i principi balcanici, le ballerine spagnole nate a Grenoble, salvano l'anima di Feydeau, costituiscono un microcosmo colorato, instancabile come la *banlieue*, i *bistrot*, e i *cargos* di Simenon. I personaggi di *Dial M for Murder*<sup>31</sup>, con le piccole eccezioni che ho detto, non hanno volto, non hanno nome, non lasciano memorie. Rimane soltanto il ricordo dell'incredibile cinismo dello scrittore e più ancora del cinismo del suo pubblico sul quale pesa la terribile maledizione di un autore che sinistramente si chiamava Kesserling: la terribile risata dell'*Arsenico e vecchi merletti*<sup>32</sup>; che è un capolavoro proprio perché ha portato fino ai confini dell'irreale l'indifferenza di questo genere di teatro verso i suoi contenuti, rivelandoci all'improvviso il fondo grottesco e sinistro di quella famosa scienza esatta.

E perciò il giallo è sempre meglio nel romanzo, dove le immagini si materializzano solo nella mente un po' pigra e frettolosa del lettore; ed è sempre più giustificato nel cinema, dove l'ambientazione, i paesaggi, i tipi, l'illuminazione finiscono per aggiungere allo scheletro dell'intreccio quel background umanizzatore di cui parlavamo prima. A teatro – che è contatto diretto tra corpi presenti – il cellophane stride, agghiaccia, e la macchina gira a vuoto.

V<sup>33</sup>

Il Teatro è la prova concreta dell'origine della poesia come rituale di un sistema etico, cioè di una fede, di un'ideologia, di una patria comuni. È il mondo delle nazioni di Vico, il folklore universale che si manifesta nello spettacolo drammatico. Confessione, lamentazione, grido, danza sono altrettanti specchi che il popolo pone dinanzi a sé per mezzo del poeta incaricato di eliminare gli elementi insignificanti che portano alla dispersione, al nichilismo dei valori, e di ricostituire pubblicamente la solidità del valore conquistato o la nostalgia del valore perduto o la speranza del valore futuro. Questa è la religiosità o, come diremmo modernamente, la socialità massima dell'espressione artistica; e spetta al teatro raggiungerla e mantenerla.

Il grande teatro è anti-psicologico per definizione, o perlomeno è anti-analitico. È teatro di poesia anche quando si manifesta nelle apparenze della prosa. È tragedia, ossia lotta dell'uomo contro i miti che rappresentano la sua stessa responsabilità dinanzi al possibile, dinanzi alla realizzazione della giustizia e la dominazione della natura; compiti contro ai quali egli si scontra continuamente ma dinanzi ai quali non può invocare scuse. È farsa, ossia indignazione, caricatura violenta della permanenza dell'animale, della bassa natura nella sua vita dentro la storia. Il teatro è l'autocritica dell'umanità, il rovesciamento degli innumerevoli complessi della coscienza collettiva

<sup>31</sup> Ricordiamo che questo testo nasce quale recensione alla commedia *Dial M for murder* di Frederick Knott, da cui fu tratto nel 1954 il film di Alfred Hitchcock, *Delitto perfetto*.

<sup>32</sup> La commedia ferocemente ironica di Joseph Otto Kesserling, *Arsenic and Old Lace* (prima rappresentazione al Fulton Theatre di New York nel 1941) fu messa in scena per la prima volta in Italia (a Roma) dalla compagnia Galli-Morelli-Stoppa nel 1945 e edita nella rivista «Il Dramma», 1946, 11.

<sup>33</sup> Traduzione del capitolo *Horisontes do teatro*, in ED, pp. 192-195.

ridotti a un comune denominatore da una sintesi luminosa. Eschilo non festeggia la vittoria sui persiani mostrando agli ateniesi trionfatori la loro gloria militare, ma mostrando il paesaggio cupo della terra dei vinti, disperati in cerca della responsabilità, schiacciati dal sentimento di colpa, spaventati dinnanzi ad una sconfitta incomprensibile. Così facendo Eschilo mostra agli ateniesi cosa sarebbe successo a loro se non avessero agito secondo giustizia e se avessero perso quella guerra: mostra un pericolo che non è passato, che già appartiene al futuro, che è sempre possibile, e mostra severamente le cause, dice: «l'orgoglio matura spighe di colpe e se ne sprema un frutto grondante di lacrime».

Al disumano orgoglio dei moderni persiani, armati e pronti per invadere e disgregare le serene città dell'uomo, per interrompere il suo lavoro, per tagliare il filo sacro del futuro, alla pazzia criminale degli schiavi della natura animalesca, le cui minacce offuscano la bellezza rude e selvaggia della semplicità umana, il teatro moderno non oppone in genere altro che fuggitivi gridi di angoscia o tristi rassegnazioni. Teatro analitico, dispersivo, spesso ferocemente ironico; quando arriva ad essere una vera autocritica collettiva, è solo l'autocritica di una classe: di alcuni persiani vinti e disarmati in partenza, dalla coscienza della loro incapacità, o dall'onesta constatazione del loro crepuscolo storico. Alle volte nascono in loro dei falsi miti, dei disperati tentativi di afferrare un valore perduto, di ricostituire un sistema defunto. E tutto ciò si risolve, consapevolmente o no, in una accettazione di tutte le violenze contro l'uomo, in una complicità o in una non resistenza.

Potrebbe il teatro essere qualcosa di diverso, essere quello che sempre fu, essere quello che sempre è quando riprende il cammino della poesia, che è sofferenza senza mascherature, angoscia senza rassegnazione, affermazione piena contro le tentazioni del nulla e della morte? Potrebbe, sì: ma per questo dovrebbe dirigersi un'altra volta direttamente al popolo. Potremmo allora assistere al miracolo della parola poetica che corre di bocca in bocca, che torna ad essere orazione, salmo, coro; potremmo assistere alle tremende feste della libertà, quando il destino degli uomini è dibattuto da loro stessi, faccia a faccia, senza menzogne, nel gioco franco delle coscienze individuali stimolate dal sentimento della solidarietà collettiva contro la distruzione. Potremmo vedere allora che cos'è una nozione aperta di libertà, libertà come sistema, come creazione e riconoscimento di valori, vedremmo, tra l'altro, che cos'è la vera libertà dei poeti quando rimangono soli e terribili, capaci di dire qualunque parola dinanzi al mondo che li ha prodotti, a ricostituire le pure linee del ritmo, l'energia e il mistero della natura, attraverso la celebrazione vitale del mondo storico, fatto delle nostre ansietà e delle nostre purificazioni.

## VI

Io sono un milanista dalla nascita. La fedeltà al Milan si è rafforzata quando sono tornato dal Brasile, dove naturalmente ho visto molto e importante calcio, in un periodo meraviglioso del calcio brasiliano e quando il Milan era pieno di brasiliani. C'era Altafini, c'era Dino Sani, c'era Amarildo, c'è stato Germano. Ma io sono molto condizionato nel parlare di queste cose dal famoso articolo di domenica di un giornale

romano che ho già citato ieri<sup>34</sup> e che mi ha traumatizzato perché dice che tra le cose che un intellettuale non deve fare quando va alla radio, è di fingere di interessarsi per esempio di calcio. La verità è che io non fingo, io me ne interessavo fin da ragazzino e credo di avere due ragioni per seguirlo, la prima ragione è appunto questa fedeltà a un mito dell'infanzia; la seconda ragione è una ragione da uomo di teatro: la partita di calcio è uno spettacolo, è molte volte il solo spettacolo popolare con vera e vasta partecipazione popolare a cui si possa assistere nel mondo moderno.

L'ho seguito anche (e qui naturalmente mi tireranno la croce addosso perché significa essere condizionato da tutti i peggiori consumismi, da tutti gli inganni sociologici) come giocatore di totocalcio. Quand'ero a Milano mi è capitato un singolare periodo di fortuna-sfortuna: cioè per 96 settimane di seguito (96 settimane sono quasi due anni, non è poco) io ho fatto 11 tutte le settimane, e una volta, esattamente quando a Bologna uscì un 13 da 400 milioni, io con una schedina da 8 colonne ho fatto sette 11. Naturalmente da quel giorno ho cominciato a pensare che il totocalcio non faceva per me, che ero predestinato alla negazione. Ma una mattina in galleria ho incontrato un famoso cronista sportivo, con il quale ci conoscevo di vista per esserci incontrati per le scale di un palazzo dove avevamo delle redazioni comuni di due giornali diversi, cioè Gianni Brera, al quale ho raccontato questa storia. Lui mi ha risposto con molta serietà: «Ma è naturale, ma è logico, 11 è il punteggio dei competenti, solo i pazzi fanno 13!» In fondo aveva ragione perché probabilmente un cronista sportivo, con la competenza che ha, dovrebbe fare 13 tutte le settimane se la logica fosse logica, ma evidentemente la logica in queste cose non funziona.

Ora potete immaginare io da milanista quali angosce viva in questo periodo; credo che le viva più ancora di me il mio amico Alfonso Gatto al quale rendo omaggio come il migliore *Uomo della notte* apparso fino ad oggi, il quale è un milanista sviscerato ed è anche uno straordinario scrittore di cose sportive<sup>35</sup> a cui riesce a dare un tono poetico, una capacità di evocazione e anche un ragionamento.

Certo che quel Milan degli Altafini, dei Sani, dei Maldini era un Milan straordinario, un Milan che arrivò alle grandi avventure della Coppa dei campioni, del Campionato mondiale disputato in Sudamerica, in situazioni addirittura da tragedia antica. Ricordo con molto piacere soprattutto la figura di Sani, che era un intellettuale del calcio, era uomo riflessivo con una formazione culturale, che porta nel suo gioco questa capacità di ragionamento. Una capacità di ragionamento che ha ereditato Gianni Rivera, il personaggio che oggi sta al centro delle nostre preoccupazioni, perché da una parte ci piace molto l'idea di una sorta di autogestione, che nasca nelle società calcistiche attraverso la presa di possesso dei mezzi di lavoro da parte dei calciatori. Ma dall'altra parte sappiamo come il sistema, la rete che avvolge il calcio, sia talmente complesso che poi quest'autogestione avviene come presa di potere da parte di un calciatore isolato, il che lo pone in una situazione paradossale, contraddittoria e pericolosa. Per quello che ri-

<sup>34</sup> La registrazione della puntata del 1 dicembre non è completa, non è stato possibile individuare l'articolo cui Jacobbi fa riferimento.

<sup>35</sup> Gli articoli sportivi scritti da Alfonso Gatto relativi al Giro d'Italia pubblicati dal quotidiano «l'Unità» negli anni '47 e '48 e le corrispondenze dal Tour nel '58 sono stati raccolti e pubblicati da Luigi Giordano, *Sognando di volare. Alfonso Gatto al Giro e al Tour*, Salerno, Il Catalogo, 1983.

guarda Altafini, che ritengo il più sornionamente geniale fra quanti giocatori siano mai apparsi, uno che sembra sempre che in campo non ci sia e poi tanto c'è che fa il goal. Io ricordo Altafini quando ancora lo chiamavano Mazzola, cioè Altafini giocava nel Palmeiras, squadra di San Paolo di prevalente composizione italiana, di figli di italiani, anzi prima della guerra si chiamava Palestra Italia. Quando il Brasile entrò in guerra contro l'Italia cambiò nome in Palmeiras. Venne nel dopoguerra il famoso Torino, la cui ultima tournée prima della disgrazia di Superga fu proprio in America Latina. Tutti si entusiasmarono molto per un giocatore biondo che si chiamava Mazzola, allora Altafini, per una certa somiglianza fisica e anche per certe caratteristiche di gioco, fu chiamato da tutti Mazzola; con questo nome se ne andò ai campionati del mondo in Svezia. Campionati del mondo vinti dal Brasile, che diedero luogo a festeggiamenti di cui nessuno può avere un'idea, qualche cosa di arcaico e di trionfale, di catastrofico, da cui poi passò a Milano. Quando il Brasile vinse il Campionato del mondo in Svezia successe che in quei giorni andava in scena un mio spettacolo, venne un giornalista ad intervistarmi e mi fece una serie di domande sciocche, e ad un certo punto mi domandò: « Chi vorrebbe essere? », pensai un secondo e risposi: « La madre di Pelè! ».

Vorrei spiegare il riferimento alla madre di Pelè, questa negra lavandaia proveniente dal *morro*, cioè dalla collina, dalla *bidonville* che circonda Rio, era certamente in quei giorni la donna più felice del mondo, quella che doveva essere naturalmente invidiata da tutti. Voi non sapete forse che cos'è la figura della *lavadeira* (lavandaia): per moltissimo tempo (e credo in piccola parte ancora oggi), queste donne di colore scendevano dal *morro* verso la città per prendere la biancheria da lavare, la portavano su, la lavavano e la riportavano giù e tutto questo a piedi. Ma non venivano a prendere solo la biancheria, venivano a prendere l'acqua, perché lassù sulla collina non c'è l'acqua. Per cui un compositore di sambas, di canzoni popolari, scrisse una bellissima canzone: *Lata d'agua na cabesa*, cioè:

Con un bidone d'acqua sulla testa,  
 ecco che cammina Maria,  
 sale la collina e non si stanca,  
 con una mano tiene il bambino,  
 ecco, così cammina Maria.

È un personaggio esemplare di una Rio de Janeiro in parte scomparsa, in parte ancora viva, dove le disuguaglianze sociali sono fortissime e dove tutto il dramma della gente è cantato in forma allegra nei sambas.

3 dicembre 1975

I<sup>36</sup>

Ricordo molti attori, ricordo Sacha Guitry, quando entrava in palcoscenico si lasciava dietro con un impercettibile gesto delle spalle, gli anni e i pensieri. Si tra-

<sup>36</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *De um caderno secreto*, in «Folha da Noite», 20 ottobre 1953 (successivamente pubblicato col titolo *Caderno secreto*, in ED, p. 176).

sformava in un fantoccio perfetto, quasi inumano: macchina teatrale ammirevole, ridotta a pura esistenza fisica. Tutto il trucco consisteva nella creazione di questa quasi irrealità che poi lui riempiva piano piano, sornionamente, con parole umane, quotidiane, che cadevano all'improvviso sullo spettatore come una rivelazione, proprio perché uscivano da quel fantoccio meccanico. Le cose più comuni, più banali sembravano le scoperte del mondo. Povero lui però se si distraeva un istante! Allora vedevamo la sua stanchezza, l'altra e pesante umanità che aveva lasciato fuori dalla porta. Era un fantoccio vecchio, ritinto, floscio: le articolazioni scricchiolavano. Il suo brillio era triste.

II<sup>37</sup>

Ricordo Ludmilla Pitoëff: magra, estatica, usciva dal palcoscenico in fretta, quasi di corsa, ancora spinta dalla veemenza del recitare. Stava continuando un movimento che poteva terminare solo alla fine della sua durata fisica, cioè Ludmilla non si interrompeva. Per arrivare in camerino doveva attraversare una specie di corridoio improvvisato da una serie di vecchi pannelli ammonticchiati, pannelli dipinti, sforacchiati; un padellone giallo invadeva con la sua luce assurda quello stretto passaggio, quindi per un momento Ludmilla diventava tutta gialla. Scendeva due scalini di pietra grigia, sporchi. Si fermava affannosa, sorrideva a se stessa e faticava a riconoscere gli altri. Poi diventava amabile: sempre un po' affettata, di un'affettazione fondata sull'eccesso di semplicità, su un francescanesimo ricercato, se si può dire, che doveva essere stato, penso io, lo stesso tipo di affettazione di Eleonora Duse: la retorica indispensabile a questa specie di poesia di fante e di eroine. Ma all'improvviso un gesto, uno sguardo, rivelavano l'altra semplicità, quella vera, una tenacia contadina, una resistenza cieca e vitale, qualche cosa di molto russo e si capiva allora il segreto della straordinaria Santa Giovanna di Ludmilla<sup>38</sup>: il misticismo in lei era qualcosa di concreto, di pratico, lei stessa così magra, asciutta, nervosa, era solida, era un piccolo albero.

## III

Nel giro  
di pochi anni  
tramontò l'elzeviro  
con i suoi mesti inganni.  
Si vide qualche ermetico  
diventare patetico.

<sup>37</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Folhas da memoria*, in «Folha da Noite», 21 ottobre 1953 (successivamente inserito nel capitolo *Caderno secreto*, in ED, p. 173).

<sup>38</sup> Ludmilla interpretò il personaggio di Santa Giovanna (da George Bernard Shaw, *Sainte-Jeanne*) che la rese celebre, la prima volta al Théâtre Champs-Élysées di Parigi il 28 aprile 1925. Tornò poi a quel personaggio nel dramma *Le Vray Procès de Jeanne d'Arc* (Parigi, Théâtre des Arts, 24 maggio 1929), adattamento di Georges Pitoëff, marito di Ludmilla, su documenti autentici.

Più d'uno restò incerto  
fra Gotta e De Roberto

Questo epigramma, intitolato *Il dopoguerra*, fa parte del più irresponsabile, del più sciagurato dei miei lavori<sup>39</sup>, cioè di un blocchetto, proprio un blocchetto da ristorante, da farci il conto sopra, pubblicato recentemente da un amico editore<sup>40</sup> qui a Roma, e che raccoglie questi scherzi innocui, per lo meno senza intenzione maligna, che sono venuto facendo in tanti anni di milizia letteraria e che alcuni amici hanno voluto strappare alla tradizione orale, madre felice dell'oblio<sup>41</sup>. Ne posso dire qualche altro, per esempio uno brevissimo: *La conversione a u*

Da Lisi  
A Luisi

Posso citarne uno intitolato *Del teatro politico*:

E, caduto il sipario,  
vi dirò  
che il mondo è bello perché è Dario.  
Perciò non so  
quello che Fo.

E ancora brevissimo questo testo scritto su una lentissima nave da carico:

Scritto su una nave da carico  
Nel lungo viaggio da Cuba a Maiorca  
ho letto un quinto dell'Horcynus Orca.

#### IV

Uno mi ha domandato se ho mai conosciuto un genio e un altro mi ha domandato se Pirandello, di cui ho parlato la prima volta, l'ho conosciuto personalmente. Ora, io non so molto bene cosa sia un genio e alla nozione romantica di genio credo poco; ho conosciuto sì degli uomini di intelligenza sovrana, come Alberto Savinio<sup>42</sup>,

<sup>39</sup> Ruggero Jacobbi, *Novecento letto&rrario*, Roma, Cartia, 1975.

<sup>40</sup> Elio Filippo Accrocca.

<sup>41</sup> Come si legge nella quarta di copertina in cui Jacobbi si autopresenta brevemente e conclude: "Da vent'anni viene elaborando un suo sommario storico del Novecento italiano; tra le righe del quale (e da prima, dai sedici anni) vengono spuntando alle volte, come sciocchi od acri riposi, certi epigrammi che gli amici vollero qui strappare alla tradizione orale, madre felice dell'oblio". Un ulteriore esempio della naturalezza con cui Jacobbi si divertiva a creare versi si trova nella testimonianza di Andrea Camilleri, *In viaggio con Ruggero* (in *L'eclettico Jacobbi* cit., p. 17) che ricorda l'aneddoto della nascita di alcuni versi durante un viaggio insonne nel vagone letto di un treno: Camilleri, ispirato da un rotocalco che riportava la "notizia" dell'infedeltà dello scia di Persia alla nuova consorte Farah Diba, scrive: «Se lo Scia scia / ahimè chi lascia / nella sua scia?» e Jacobbi continua con un distico dal titolo *Il problema è proprio questo*: «Se il persian gusta e deliba/ che Farah Diba?».

<sup>42</sup> Tra il materiale audiofonico del Fondo Jacobbi (collocazione RJ mc. 3.11) si è trovata la registrazione di una lezione, purtroppo non integrale, di Jacobbi su *Alberto Savinio e l'immaginario nei segni*, per il ciclo

Massimo Bontempelli, ho conosciuto degli uomini di sensibilità sterminata, come Bruno Barilli<sup>43</sup>, Giuseppe Ungaretti, Gianfrancesco Malipiero, ho conosciuto degli uomini di personalità fortissima, come Orson Welles<sup>44</sup>, Giorgio Strelher. Ma il genio... non lo so. Due volte ho avuto l'impressione della genialità, presente come una forza elettrica o una forza magnetica, una è proprio Pirandello e l'altra è il grande compositore brasiliano Heitor Villa-Lobos<sup>45</sup>.

Ora dire che ho conosciuto personalmente Pirandello è un po' esagerato perché io sono nato nel 1920 e Pirandello è morto nel 1936, io ero dunque un ragazzino,

di incontri «Poesia per recitare e altre parole sulla scrittura», curati da Fabio Doplicher (presso il Caffè-Teatro di Piazza Navona, Roma, 27 marzo 1980). Jacobbi tracciava un divertente ricordo del Savinio musicista: «Ricordo che un pomeriggio, avendo saputo che il mio cugino, il maestro Nicola Costarelli, compositore (compagno di conservatorio allora di Petrassi) era musicista, e siccome nessuno si ricordava mai della sua musica (parlo del '41), disse: "Ah, portalo a casa mia, gli faccio sentire due pezzi". E ci fece sentire delle composizioni inedite del periodo Apollinaire, del periodo dal '10 al '14, che è poi il periodo formativo di tutta questa specie di italiani (Ungaretti, Soffici), un periodo molto particolare... pare che tutti abbiano preso la nascita là dentro, da quella stanzetta soprelevata sopra l'ultimo piano, dove Apollinaire teneva i suoi libri ed i suoi quadri. Ci fece sentire tra l'altro – suonandolo in modo molto divertente perché mescolava una mimica che era ancora quella del ragazzo a cui piaceva Mascagni e che piaceva alle signore tedesche quando aveva diciotto anni e voleva fare una grande carriera di pianista romantico e di compositore mascagnano – quindi tutta la mimica pianistica era ancora come se, invece che una testa calva, delle spalle curve e un grosso paio di occhiali, avesse una zazzera schopeniana e un portamento giovanile. Tutta la mimica pianistica era romantica, era di un ragazzo dell'ultimo Ottocento che vuole incantare la gente con la sua *trance* di pianista; e poi viceversa, la sua attenzione critica nell'interpretare la sua stessa musica, la musica attraverso la quale era uscito dall'illusione romantica e che è una musica che sta molto vicina a quella di Eric Satie, cioè una riappropriazione di modi semplicissimi di far musica, di valzerini di strada, di temini di romanza da salotto, ecc., portati piano piano attraverso l'ironia a significare altro. Ci suonò tra l'altro una cosa molto curiosa che si chiamava *Le coeur de Joseph Verdi*. Cominciava con la tempestosa parafrasi dell'*ouverture* della *Forza del destino*, diventava poi un battibecco tra diversi personaggi, fra i quali ogni tanto uno che con voce di basso interveniva sopra il pianoforte, e la voce la faceva lui: "È terribile! È terribile!" E lui aggiungeva: "Questo è Soffici". Alla fine dava l'impressione di concludersi in un valzerino, quando il valzerino diventava *La vergine degli angeli* [coro del II atto de *La forza del destino*]; pagina verdiana tutta spiegata, con la quale si concludeva trionfalmente».

<sup>43</sup> Jacobbi si espresse altre volte sulla genialità, attribuendola comunque agli stessi personaggi, si veda l'articolo *Gino Negri ovvero l'uomo spettacolo* [recensione allo spettacolo di Gino Negri, *Costretto dagli eventi*, messo in scena al Teatro Gerolamo il 18 settembre 1963], in «Avanti», 24 settembre 1963 (adesso in *Maschere alla ribalta, cinque anni di cronache teatrali 1961-1965* cit., pp. 222-223): «Io ho conosciuto tre uomini geniali, tre soli, nella vita: Bruno Barilli, Massimo Bontempelli e Alberto Savinio. Altri erano intelligenti, profondi, importanti, creativi, poetici, grandi; ma ciò non ha nulla in comune con la genialità. Barilli trasformava il mondo in parola, Bontempelli in idea, Savinio in favola, immediatamente e a qualsiasi istante; così, come si respira. Ora sono scomparsi, e non ho mai trovato chi li sostituisse. Forse un certo tipo di genialità è morto».

<sup>44</sup> Jacobbi conobbe Orson Welles e il musicista jazz Stan Kenton in Brasile. L'episodio è raccontato da Jacobbi nel corso dell'intervista con Paolo Terni per il programma «Pomeriggio musicale», e trascritto nel presente lavoro: «metà del '47 ed una parte del '48 io l'ho passata con due strani americani, in Brasile, che erano Orson Welles e Stan Kenton». La vicenda fu ricordata da Jacobbi anche nel corso della trasmissione radiofonica «Autunno», nella puntata del 23 ottobre 1979 (RJ mc. 1.14), dove aggiunse l'aneddoto di «Orson Welles fumante», ricordato anche da Andrea Camilleri (*In viaggio con Ruggero*, in *Leclittico Jacobbi* cit, p. 15).

<sup>45</sup> Jacobbi dedica al compositore Villa-Lobos il capitolo *Un genio* in R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., pp. 18-19; in cui Villa-Lobos viene caratterizzato per la valenza musicale: «[...] la sua voce sgangherata e potente, il suo diluvio di musica, vale nella storia del secolo a un'altezza raggiunta da Strawinskij e da pochissimi altri».

eppure ho fatto in tempo a vederlo due volte e a parlarci una volta. Avevo 16 anni e scrivevo già sui giornali letterari raccontando a tutti di averne 19 perché mi vergognavo moltissimo della mia età, e la prima volta ho visto Pirandello (come tutti) in una fiera del libro e mi sono fatto fare un autografo, la seconda volta invece già come giornalista mi capitò di dover andare a casa sua. <sup>\*46</sup>Gli occhi di Pirandello erano piccoli, scuri, con una luce azzurra, erano due spilli, erano sorridenti, di un riso buono, vecchi e indulgenti come il mondo; quando non sorridevano erano seri ma non drammatici, non collerici o terribili, seri di lucidità, di attenzione, di pazienza. Se non mi sbaglio fu Ugo Ogetti il primo che paragonò Pirandello a un saggio cinese antico: la calvizie, la barbetta, le sopracciglia autorizzano questa evocazione, da questa però nascono altre immagini, altri pensieri capaci di arrivare al fondo della nostra coscienza ancestrale. Raccontano che Lao Tze naque vecchio, questo decrepito bambino doveva avere appunto quell'equilibrio, quella sofferta calma negli occhi, doveva essere sempre sul punto di fissare un problema: la rottura dell'unità originaria, il mistero di quella molteplicità che è nostra, che è la nostra vita.

Il più antico libro di filosofia dell'umanità è opera di questo vecchio bambino, il *Tao Tè Ching*, il libro della via e della virtù e comincia con queste parole che indicano un fatto terribile: «La via fu perduta e allora nacque il giudicare». Il giudicare è il vero nome della storia, è il centro del dramma. Ogni dramma è azione, fatto morale. Le mitologie raccontano questa storia in diversi modi: cacciata dal paradiso terrestre, fine dell'età dell'oro ecc. Poi viene la fuga, la caduta, la rottura, la dispersione, il giudicare: il bene e il male staccati dall'albero, irrecuperabili e sempre presenti. Questa ossessione originaria della conoscenza e della legge. In questa matrice Pirandello cerca se stesso, si trova e si perde eternamente: il suo problema è trovarsi. Un problema visibile nell'intensità azzurra dei suoi occhi, lago stretto di luce, fessura rivelatrice del mondo\*.

Così come vi ho promesso, dopo gli occhi di Pirandello viene la figura di Villa-Lobos. <sup>\*47</sup>Massiccio e glorioso sotto la sua capigliatura monumentale, Villa-Lobos sembrava portarsi addosso il peso della propria storia, e quando alzava le braccia per scatenare la tempesta dell'orchestra, sembrava accusare la stanchezza di un'avventura troppo grande per un uomo solo. Era al di là del tempo come se lo avessero cristallizzato nella sua forma definitiva consacrata dalle fotografie, dalle interviste e dalle biografie. Si sentiva, nel suo corpo pesante e nei suoi gesti solenni, un'impazienza contenuta un'obbedienza drammatica al proprio destino. Voleva volare, liberarsi, fare un gesto da ragazzo ma non poteva più. E rimaneva lì, dando ordini all'orchestra, girandosi verso il pianista, come un vecchio padre che ha già compiuto tutti i suoi obblighi e ancora si dedica, per abitudine o per affetto, ai figli. Il terzo gruppo delle *Bachianas Brasileiras*<sup>48</sup> ricordo che sorgeva nella sala dei concerti come un miracolo di giovinezza e di invenzione, come la testimonianza degli antichi sogni, delle antiche

<sup>46</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *De um caderno secreto*, in «Folha da Noite», 20 ottobre 1953 (successivamente pubblicato col titolo *Caderno secreto*, in ED, p. 174).

<sup>47</sup> Traduzione dal portoghese di un brano dell'articolo *Dois retratos*, in «Folha da Noite», 20 settembre 1954 (successivamente col titolo *Caderno secreto*, in ED, p. 181).

<sup>48</sup> Heitor Villa-Lobos, *Bachiana brasileira n. 3*, per pianoforte.

allegrie e anche delle antiche ingenuità di questo patriarca. E quando le sue grandi mani evocavano nello spazio l'eloquenza lirica di Scriabin, di cui lui amava dirigere la *Prima sinfonia*<sup>49</sup>, tutto il romanticismo fondamentale di Villa-Lobos veniva a galla, ricominciava quel miracolo che è stato evocato per esempio da D'Annunzio nel *Notturmo*, in quella pagina che comincia

Questa sera Scriabin danza  
come un arcere del principe Igor...\*

## V

È un po' passata di moda la figura dell'attrice elegante, dell'attrice che è anche un personaggio mondano; quel tipo di attrice che le signore andavano a vedere anche per sapere che cosa si usava, qual'era la moda del giorno. Questo tipo di attrice è legata ad un tipo di commedia borghese e anche di rito borghese dell'andare a teatro, che in gran parte è tramontato. Tuttavia ci sono sempre delle attrici che hanno questo tono di *sophisticated lady*, che mantengono questo loro prestigio anche mondano; tra le attrici del nostro tempo si potrebbe ricordare Rossella Falk come una figura di questo genere. A questo tipo di attrici sono sempre state attribuite delle storie che via via, man mano che le generazioni passavano, cambiavano protagonista: si raccontava la stessa cosa di Dina De Lorenzo, poi la si raccontava di Andreina Pagnani e oggi la si racconta di Rossella Falk. Allora, chiedendo scusa a Rossella, raccontiamo due storie come se fossero successe a lei, anche se sappiamo che non sono successe a lei.

Si racconta che Rossella Falk, parlando con una sua collega dell'estate e della villeggiatura, le avesse domandato: «E tu dove andrai quest'estate?», la collega rispose: «In campagna» – «In campagna? Dove i polli camminano crudi per le strade?».

Si racconta ancora che Rossella, arrivata durante una tournée in un albergo di provincia, mentre stava consegnando il suo documento d'identità al portiere dell'albergo, vide una pulce che saltava sul registro dei nomi e immediatamente gridò: «Non rimarrò un momento di più in un albergo dove le pulci si informano del numero esatto della camera che dovranno visitare la notte!».

## VI

Si racconta che il regista Pietro Sharov – regista russo venuto in Italia al seguito di quella straordinaria animatrice teatrale che era Tatiana Pávlova, rievocata l'altro giorno da Raul Radice in uno splendido pezzo del «Corriere della Sera»<sup>50</sup> – si racconta che Pietro Sharov fosse molto preoccupato di conoscere le abitudini e i riti religiosi degli italiani, lui chiedeva a tutti, e specialmente a Silvio D'Amico che era un cattolico praticante, di mostrargli delle manifestazioni di religiosità da cui potesse capire lo spirito religioso degli italiani. D'Amico gli spiegava con calma che la religione cattolica nel suo rituale non è così teatrale, complessa, spettacolare come

<sup>49</sup> Alensandr Nikolaevič Scriabin, *Sinfonia n. 1 in mi magg. op. 26*.

<sup>50</sup> Raul Radice, *Teatro che fu: il caso Pávlova*, in «Corriere della Sera», 1 dicembre 1975.

quella greco-ortodossa, come quella russa, e che forse, assistendo alle messe o alle processioni, sarebbe rimasto deluso, non avrebbe trovato quella rivelazione che cercava. Ma Sharov insisteva, ritenendo il rito religioso molto importante per capire lo spirito del popolo. Allora un giorno decisero di mandare Sharov ad assistere a una messa solenne, a una messa cantata, in San Pietro; quegli amici gli diedero appuntamento alle una in un ristorante. Arrivò le una e non arrivò Sharov, arrivò l'una e un quarto, l'una e venti, l'una e mezza, e tutti si preoccupavano: «Ma dov'è finito Sharov? È stato arrestato dalle guardie svizzere in San Pietro?» Finalmente arrivò, cupo, triste, con una faccia chiusa. Si sedette a tavola, non disse nulla. Ad un certo punto uno ruppe il silenzio: «Ma cosa c'è, cos'è successo?» – «Papa cattivo “reghista”!».

## VII

Si racconta della Pàvlova<sup>51</sup> questo scambio di battute col drammaturgo Rosso di San Secondo. Rosso di San Secondo è uno dei grandi scrittori italiani del Novecento per qualche tempo ingiustamente dimenticato, oggi si torna a parlarne in tutto il mondo a livello di critica e di storiografia letteraria, e si dovrebbe anche riproporlo più spesso in teatro. Fanno esattamente vent'anni da quando Rosso se n'è andato e da allora abbiamo scoperto sempre di più l'importanza della sua opera (che tra l'altro sta per essere ristampata tutta in due grossi volumi)<sup>52</sup> e spero che sia un'occasione per riportare ancora di più l'attenzione sullo scrittore. Si racconta (e la storiella racconta un mondo in cui ci si dava ancora dannunzianamente del voi) che Rosso di San Secondo, entrato nel camerino di Tatiana Pàvlova, rimase a lungo in silenzio mentre l'attrice si truccava. A un certo punto la Pàvlova disse: «Amico mio, che avete?» – «Nulla, pensavo come sarebbe incantevole passare questa torrida estate all'ombra delle vostre ciglia».

## VIII

Villa-Lobos, di cui parlavo prima, è molto noto anche in Italia per le sue composizioni sinfoniche e soprattutto è noto agli appassionati di chitarra per certi pezzi solistici. Meno noto, anzi credo affatto sconosciuto è come compositore di opere, tra

<sup>51</sup> Jacobbi considerava Tatiana Pàvlova una figura centrale e decisiva per il rinnovamento del teatro italiano negli anni Venti, soprattutto poichè introdusse il “metodo psicologico”, dal modello di Stanislàvskij, nella recitazione, e operò un vigoroso rinnovamento nel repertorio, sia come attrice che come regista. La Pàvlova collaborò con Silvio D'Amico, che la chiamò alla cattedra di regia dell'Accademia d'Arte Drammatica, nel 1935, anno della fondazione (la Pàvlova vi insegnò fino al 1938). Nel sentito ricordo *In memoria di maestri e amici*, in «Teatro italiano» (Annuario dell'Istituto del Dramma italiano, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 203-213) bilancio dell'anno 1975, Jacobbi della Pàvlova sottolineò inoltre la «costante attenzione per gli autori italiani ed in particolare per Rosso di San Secondo, a tal punto che sul colmo degli anni '20 e '30 pareva che in Italia vi fossero due vestali dei nostri due massimi drammaturghi, la Abba dedicatasi all'ultimo Pirandello, la Pàvlova sottolineando il futuro creativo di Rosso, che scrisse per lei poderose immagini di protagoniste».

<sup>52</sup> Rosso di San Secondo, *Teatro*, I, a cura di Luigi Ferrante, introduzione di Francesco Flora; II e III, a cura di Ruggero Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1975-1976.

queste opere una bellissima è la *Yerma*<sup>53</sup>, che ha come libretto l'omonimo dramma di Federico García Lorca, è un'opera dove elementi di folklore e elementi di musica in senso lato, popolare, si mescolano con la più sapiente scrittura sinfonica e vocale. È un po' un'opera nel genere, nella linea di *Porgy and Bess*<sup>54</sup> di Gershwin. Succede che Gershwin [sia] stato un grosso problema per la mia generazione. La mia generazione amava molto il jazz, ma proprio per questo diffidava di Gershwin. <sup>\*55</sup>Il fenomeno Gershwin destava una certa diffidenza musicale. La trasformazione della melodica e della ritmica del jazz in linguaggio sinfonico colto faceva pensare a un trucco, a un lavoro più di abilità che di arte. Se Gershwin manteneva vive, eloquenti le linee del sentimento melodico, allora tutti subito pensavano a Stravinskij, in cui viceversa l'elaborazione del materiale jazz avveniva soprattutto in senso ritmico e timbrico, e quindi si diffidava di Gershwin come se volesse fare delle concessioni agli ascoltatori di Mascagni o ai fedeli delle canzonette. Se Gershwin viceversa aggiungeva alla strumentazione del jazz l'apparato tradizionale dell'orchestra romantica, i violini, i metalli perentori, subito eravamo pronti a prenderlo in flagrante peccato di *pastiche* commerciale (come se fosse una specie di precursore dei Kostelanetz o dei Melachrino). Se Gershwin invadeva il mondo morale e la sensibilità estetica dei negri, subito dicevamo: «ma lui è un bianco, si sente che è un bianco!» Insomma da tutte le parti ci facevamo difensori della tradizione, del blues, della spiritual song nelle loro forme immediatamente popolari. Viceversa poi Gershwin ha finito per vincere lui, ha finito per sconfiggerci con la sua forza, con la sua sincerità, che esplodevano in modo indiscutibile liberandoci dal piccolo snobismo dei nostri preconetti tecnici. Allora si scopre in *Porgy and Bess* che la scelta del mondo e della musica negra corrisponde a una profonda esigenza di linguaggio, di storicità, è una confessione poetica\*.

IX<sup>56</sup>

Ugo Betti, di cui parlavo due giorni fa, ha concentrato quasi tutti i suoi drammi sul problema della responsabilità umana. Ebbene c'è una pagina di Schelling che si potrebbe utilizzare per l'interpretazione dei suoi testi<sup>57</sup>. Cerco di tradurla:

L'unione, che si realizza nell'uomo, della Volontà universale con la Volontà personale, sembra in se stessa una contraddizione difficile o forse impossibile a risolversi. L'angoscia della vita strappa l'uomo dal centro dove fu creato, perché questo, essendo la più pura essenza di tutta la Volontà, è un fico distruttore per qualunque Volontà

<sup>53</sup> Heitor Villa-Lobos, *Yerma*, da Federico García Lorca, 1971.

<sup>54</sup> Jacob Gershwin, *Porgy and Bess*, dramma musicale in 3 atti (libretto di Heyward Du Bose e Ira Gershwin, dal dramma *Porgy* di Dorothy e Heyward Du Bose, tratto dal romanzo omonimo di H. Du Bose).

<sup>55</sup> Traduzione dal portoghese di *À margem de Porgy and Bess* [recensione a Otto Preminger, *Porgy and Bess*, musiche di G. Gershwin] in «Folha da Noite», 25 luglio 1955 (successivamente con lo stesso titolo in ED, pp. 152-154).

<sup>56</sup> Traduzione dal portoghese del paragrafo *Betti e a responsabilidade*, in EA, pp. 89-90.

<sup>57</sup> Jacobbi, in EA, specifica che si tratta di una citazione dal *Trattato sulla libertà umana*, e prosegue: «Ma – ascolta, ascolta – viene da più lontano: è il libro segreto della mia adolescenza, non mi lasciava dormire, e talvolta ancora arriva il momento in cui mi fa tornare alla mia insonnia».

individuale. Per poter vivere in questo punto, l'uomo deve morire a tutti gli elementi personali; ed è uno sforzo quasi necessario che egli fa, uscendo da questo centro verso dei punti allontanati, dove cerca un riposo per la propria individualità. E da qui viene la necessità universale del peccato e della morte, cioè di una distruzione positiva dell'individualità, attraverso la quale deve passare, come attraverso il fuoco, qualunque volontà umana, per recuperare la sua purezza.

4 dicembre 1975

I

Quando io ho cominciato a fare teatro si provava la mattina, si provava dalle nove alle una, dalle otto e mezza alle una e mezza; e si metteva in scena una commedia in una settimana: cinque mattinate di prove, una prova generale, e un ripasso il giorno della prima. Si faceva così anche al Teatro delle Arti dove il mio maestro Anton Giulio Bragaglia metteva in scena testi complicatissimi: O'Neill<sup>58</sup>, Thornton Wilder, García Lorca. Ma era la prassi e tra l'altro permetteva all'attore di avere una sua vita privata che oggi ha sempre meno, perché aveva tutto il pomeriggio per sé. Da quel tempo, dalla settimana di prove di allora, ai novanta giorni di prove di Strehler, per esempio, è passato molto, è cambiato molto, ma certamente nulla raggiunge ciò che si racconta dei favolosi russi degli anni del rinnovamento del teatro moderno, e che può essere riassunto in questa battuta attribuita ad un attore russo che viveva in Italia: «Il mio maestro Stanislavskij provò durante un anno l'*Otello* di Shakespeare, arrivato il giorno della prova generale riuni gli attori e disse loro: solo ora mi accorgo di aver sbagliato tutto!» Andò in Svizzera e pianse un anno.

II

I pianisti di jazz sono stati molto importanti per la mia generazione, dal matematico Charlie Crungs al fantasioso «Fats» Waller. Mi è capitato due volte nella vita di scrivere qualcosa sui pianisti di jazz. Il primo testo, che chiameremo *Il pianista di jazz - I*, risale al 1952<sup>59</sup>.

Tom Wilson ragazzo senza pensieri aereo come un uccello  
siede al pianoforte verso sera chiede aiuto ai Santi  
sfascia le vetrate a forza di accordi temporeggiando  
in attesa delle decisioni dell'ONU

<sup>58</sup> Di O'Neill, al Teatro delle Arti, Bragaglia mise in scena: *Oltre l'orizzonte e Anna Christie* (1939), *Il lutto si addice ad Elettra*, con regia di Pacuvio (1941), *Desiderio sotto gli olmi* (1942), *Oro* (1943).

<sup>59</sup> Il testo fa parte della raccolta *Il sole della nascita 1945-1964*, edita da Anna Dolfi in Ruggero Jacobbi «*Aroldo in Lusitania*» e altri libri inediti di poesia, Roma, Bulzoni, 2006, p. 425 (la versione edita reca al verso 7 [cattolica] piuttosto che [anglicana]).

Tom Wilson s'era iscritto tra i cittadini del mondo  
 poi ci ha pensato meglio è andato dai partigiani della pace  
 poi ci ha ripensato ha pregato Dio in una cappella anglicana  
 poi ci ha ripensato definitivamente.

Allora ha scelto il vecchio Saint Louis Bluse  
 ed ha contato le stelle sui tasti bianchi e neri  
 propagando l'esitazione delle tende notturne  
 fino al limite della ragnatela.  
 È lui Tom Wilson il ragno dei silenzi del cuore  
 è il messaggero delle angosce ridicole e carnali  
 è un uomo della costa occidentale smarrito  
 tra piantagioni fiorentissime nel Sud.

Tom Wilson usa occhiali da uomo biondo e delicato  
 ma nasconde nelle dita il martello di Minosse  
 che serve per vendere all'asta le anime dei perduti.

Così io stesso io povero turista dell'innocenza moderna  
 m'inchiodo sul petto un bando a tre colori  
 e quando spira l'ultimo accordo di Tom Wilson  
 chiudo gli occhi, dico alla morte uno due tre aggiudicato

L'altro che chiameremo, *Il pianista di jazz - II*, è del 1960<sup>60</sup>:

E io lo ricordavo vestito da soldato  
 nell'estate di Badoglio, a casa di un'attrice:  
 col *The man I love*  
 e altri sgocciolii d'acqua di cortile  
 e altri martelli  
 da giudizio finale.

Rapato, in smoking, somiglia ora  
 a un padre priore,  
 già cappellano  
 d'una centrale atomica.

E ha freddo agli occhiali,  
 e mormora stretto  
 nelle spalle, mormora  
 le note mentre le fa:  
 inventa, obbedisce? Non  
 si può sapere. Sussulta  
 in poca alba, secco e continuo.

<sup>60</sup> Il testo fu pubblicato su «L'Albero», 1972, 49, p. 223; adesso all'interno della raccolta *Il sole della nascita 1945-1964*, in Ruggero Jacobbi «Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia cit., p. 467.

III<sup>61</sup>

Già che stavamo parlando di jazz, vorrei riprendere il discorso su Gershwin cominciato ieri. Eravamo al punto in cui Gershwin, all'improvviso, entra decisamente nel mondo popolare, nel mondo dei negri con *Porgy and Bess*. *Porgy and Bess* vale più dei suoi lavori sinfonici (anche se fra questi non manca un capolavoro come *Il concerto per pianoforte e orchestra*), perché è giusto che questi compositori trovino la loro strada essenzialmente nel teatro, dove il valore puramente musicale è continuamente tradotto in un altro valore, più semplice tecnicamente e più complesso esteticamente, che è il valore drammatico-musicale. Serbate le debite proporzioni, è lo stesso miracolo di Verdi, di Bizet, di Musorgskij.

In *Porgy and Bess*, tutte le volte che la musica sembra indebolirsi, il teatro rimane autentico e irresistibile. Il fatto è che Gershwin crede ai suoi negri, poliziotti, pescatori, così immediatamente come Verdi credeva nelle sue zingare, nei suoi tiranni e nelle sue vergini angelicate. Quando il teatro e la musica coincidono nella sfera più intima e più acuta dell'ispirazione, il risultato è molto alto; le venditrici di fragole si trasfigurano in miti della più alta gentilezza della vita, un accordo basta a creare magicamente il giorno e la notte degli uomini, e Catfish Row diventa una strada dell'anima, un *locus mysticus*.

Chi rivela la verità e la portata del miracolo di Gershwin è quindi lo spettacolo: ricordo lo spettacolo che su *Porgy and Bess* organizzò Robert Breen con una frenetica continuità di contrappunti visivi, un po' alla maniera del nostro Ettore Giannini o di Piscator. Uno spettacolo dove cantavano, danzavano e recitavano anche le comparse, anche gli animali, anche le finestre. Un prodigio di istinto e di disciplina, limpidamente popolare, antico come la poesia, tutto viveva e si esaltava nella bellezza dell'insieme, del complesso. Quando Crown riesce a ricondurre Bess ad una vita di perdizione nelle voci e nell'orchestra rinasce piangendo un terribile destino collettivo, religioso: tutto il bello come moriva e muore nella *Krotkaja* di Dostoevskij<sup>62</sup>, muore in questa ragazzina di colore; nel suo indifeso corpo femminile, nel languore degli occhi, nella fiamma tragica dei capelli.

IV<sup>63</sup>

«E che ne so» – disse Bragaglia al direttore di scena – «azzurro, verde, lilla... una cosa così. E che ne so!» E poiché l'altro insisteva: «Vattene. "Nu'mme scoccià"». Bragaglia sospirò, si appoggiò alla poltrona, con la faccia pallida e piena di cicatrici, la

<sup>61</sup> La traduzione dal portoghese continua da *À margem de Porgy and Bess* [recensione a Otto Preminger, *Porgy and Bess*, musiche di G. Gershwin], in «Folha da Noite», 25 luglio 1955 (successivamente in ED, pp. 152-154).

<sup>62</sup> Jacobbi si riferisce al racconto fantastico di Dostoevskij, *Krotkaja* (tradotto in italiano con *La mite*). Il testo viene spesso rappresentato in teatro per la forte drammaticità dell'intreccio: inizia con il suicidio della giovane protagonista, e prosegue con il monologo del marito che analizza a ritroso il rapporto con la moglie.

<sup>63</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Caderno secreto*, in «Folha da Noite», 21 gennaio 1954 (successivamente con lo stesso titolo in ED, pp. 182-184).

sua vecchia faccia gialla di Don Chisciotte, i suoi baffi alla Salvator Dalì, illuminato da un abat-jour dell'ufficio, e incassato, come un fotomontaggio istintivo, fra il ritratto di Pirandello e i vecchi, scoloriti cartelloni della *Anna Christie*<sup>64</sup>. Io mi alzai timidamente: «È meglio che io vada a vedere, quello lì è capace di mettere in scena per la decima volta le tendine della casa dei Linton<sup>65</sup>». Bragaglia gridò: «Rimani qua!», e io rimasi là, in un angolo del grande sofà rosso, il sofà di Raskolnikov.

Allora Bragaglia cominciò a parlare, trascinando le parole nell'onda sonnolenta e pesante del suo accento romano: «Voi pensate di essere indispensabili. Pensate che siamo indispensabili. Non è vero niente. Quando io avevo la tua età "ragazzi", scrivevo trattati sulle luci psicologiche, ma oggi il mio capo elettricista fa le luci di qualunque commedia meglio di me. Quello biondo, Perrone, lui, lui stesso. Luci meravigliose. E psicologiche! È questo qui, il direttore di scena, Vivoli, monta qualunque scena con la roba che c'è in soffitta, qualunque scena: realistica, storica, sintetica, ricca, povera, surrealista. Vuoi sapere una cosa? Se oggi alla prova generale io non mi faccio vedere, non se ne accorge nessuno. Cammina tutto da solo. La prima sarà un successo».

E io sorridevo, ero abituato agli sfoghi del maestro, ma questa volta lui insisteva con una specie di sorda, dura, spietata collera contro se stesso e contro il mondo: «La regia teatrale è stata un'invenzione di russi e di tedeschi. Cioè di gente pazza o ostinata. Noi futuristi italiani inventammo la scenotecnica, poi scoprimmo che gli attori italiani facevano tutto da soli, per tradizione. All'inizio ci divertivamo ad infilare questa tradizionale verve guitonazionale dentro gli effetti della scenotecnica. Poi gli autoregisti e gli operai impararono a fare gli effetti da soli, allora cominciò per noi il tempo della pigrizia. O della noia».

Mi guardò, sorridendo di sbieco, si mise a posto il grande cappello nero sulla nuca, ebbe un brivido di freddo, si raccolse dentro il paltò di lana di cammello: «Lo so, lo so» – mormorò – «voi pensate che il problema è un altro, la direzione degli attori, lo so, l'analisi filologica del testo, può essere. Per me è molto tardi, oltretutto non ci credo. Gli attori diretti da voialtri perdono tutto il sapore, non comunicano con la platea, è meglio lasciarli liberi. L'attore è nato per gridare, saltare, sfogarsi, senza capire molto quello che dice; quanto al testo, non c'è analisi che possa dare la teatralità a un testo che non la possiede; e se la teatralità esiste, qualunque suggeritore, qualunque direttore di scena la sa scoprire immediatamente».

Si alzò, piegò le lunghe gambe come un professore di scherma: «Ad ogni modo per me è tardi», sbadigliò «Andiamo a mangiare. Sai tu una cosa "ragazzi"? Mangiare è una delle grandi cose della vita, forse la più grande!» E si incamminò verso l'uscita con una pila di libri sotto il braccio.

Sulla porta odorò l'aria, come se l'aria contenesse un profumo speciale che solo lui conosceva, la notte veniva giù come una pioggia, man mano che ci avvicinava-

<sup>64</sup> Jacobbi si riferisce alla locandina della rappresentazione del dramma di O'Neill *Anna Christie*, che avvenne al Teatro delle Arti nella stagione 1939.

<sup>65</sup> Jacobbi si riferisce alla casa della famiglia Linton, attorno a cui ruota l'azione nel dramma *La voce nella tempesta* (adattamento di Adelchi Moltedo del romanzo di Emily Brontë *Cime tempestose*); il testo fu messo in scena al Teatro delle Arti nella stagione 1942. Il dramma fu rappresentato successivamente con la regia di Jacobbi al Castello Sforzesco di Milano nel 1946.

mo al ristorante, le luci della strada si accendevano, erano luci azzurre, le prime luci notturne della seconda guerra mondiale.

## V

Vorrei parlarvi ancora della Bahia, ricorderete forse che parlavo del cantautore Dorival Caymmi, il quale era ugualmente un compositore di folklore e un cantore dell'amore borghese. Borghese e popolare sono la stessa cosa a Bahia nel complesso culturale, e questo è stato il mulattismo a generarlo, con la sua istintiva violenza di civiltà. Non sto parlando di un paradiso senza classi, anzi la lotta di classe vi deflagra in modo tremendo; altrimenti Jorge Amado che cosa ci racconterebbe? Ma lo scoppio avviene a livello nudo e crudo di struttura, la sovrastruttura ha già dato ecumenicamente i suoi segni profetici, la sua indicazione di un domani che egoismo e potere faticano a tenere a bada perché esiste, è nelle strade, è abbraccio, è la benedizione di *Shangò*, dea africana delle folgore, che poi è la Santa Barbara cattolica, di San Giorgio che uccide il drago sotto le spoglie pagane di *Ogun*, dio della guerra, e soprattutto di *Jemanjá*, la dea del mare, la *stella maris*, la vergine Maria azzurra e bianca, invincibile e pura regina africana dell'oceano.

Nel *terreiro*, dove ci si riunisce per i riti di magia, in notti di evocazione stregonesca ma anche di solidarietà umana, gli *orishas* ottengono l'alta benedizione dei numi, lo spirito stesso della terra, versando sul capo rasato il sangue degli animali sacrificati alla pace delle anime. Ogni *madre di santo* o *padre di santo*, così si chiamano i capi del *terreiro*, o anche un semplice *equedi*, cioè un piccolo sacerdote, può aiutare un uomo ad essere un uomo, a dare figura all'amore, a liberarsi dalla malattia, a trasformare la superstizione in rassegnazione o rivoluzione.

Nel *beij*, cioè nel sacrario, si sono già viste le effigi, accanto a Cristo e all'africano *Oshala*, di Karl Marx, del Che Guevara, oltre a quella, ormai memorabile di Getúlio Vargas, il padre dei poveri<sup>66</sup>. "Restée unie, hommes pauvres, restée ensamble", cantava Prévert negli anni della guerra di Spagna, e Aragon, negli anni della Resistenza, ci ha detto l'incontro fra "celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas"; ma questo, a livello europeo, è poi diventato sempre impossibilità, guerra fredda, nel giro di pochi anni. Nel cerchio incantato della Bahia tutto ciò rimane carne e sangue, verità che fa la storia con le proprie mani, cioè con le mani del lavoratore e del mendicante, della prostituta e del poeta. Tutti sono innocenti del sangue cristiano e pagano di un mondo da fare, dove persino le cospirazioni reazionarie lavorano, senza saperlo, per il futuro, e peggio per loro se non lo fanno.

Come si fa a dire a noi altri, ai grigi italiani del nostro tempo, il senso di questo cosmo vitale, di questa compattissima e variegatissima esperienza che ogni giorno rinnova il mistero e l'arlecchinata, senza mai fornirne un'ipotesi evasiva, estetizzante, ma mantenendo tutti i legami coi bisogni e le fatiche dell'uomo? Nella Bahia essere

<sup>66</sup> «Getúlio Vargas: presidente costituzionale, poi dittatore filofascista, poi deposto ed esiliato, infine tornato al potere con regolari elezioni e un programma di sinistra. Suicidatosi nel 1954, è oggi un "mito" per tutta un'ala rivoluzionaria della politica brasiliana, e soprattutto per l'animo popolare» (nota n. 4, p. 143 a Ruggero Jacobbi, *De signatura rerum*, in *e dove equando e come*, Venezia, Rebellato, 1980).

uomo è fondare il proprio futuro in un ricchissimo passato, che è ancora qui, nel tuo passo, nel dondolamento delle anche, nel lampo dello sguardo, tutte cose che hanno origine nel lavoro, nel sesso, nella veglia ai cari morti, nella dichiarazione di guerra dei disperati; le forme, le stupende forme sono contenuti, in partenza.

Ogni campana che suona a Bahia, risponde a un naufragio che si svolge sull'oceano, ma più ancora, profondamente, al nostro naufragio, alla morte stitica e malinconica della prima Europa, a cui non è rimasta altra consolazione che chiamare snobisticamente, paternalisticamente "Terzo Mondo" quella che è la Seconda Europa<sup>67</sup>, cioè la sua unica e totale possibilità di sopravvivenza.

Per esempio che cos'è la *capoeira*? *Capoeira* è una scherma che si fa con le mani, coi piedi, l'eleganza sublime del duello condotto non con le lame dei ricchi ma con le mani, i piedi e la lealtà dei poveri, armi naturali della vendetta e del regolamento dei conti. Un bel giorno i poveri scoprono che non c'è alcun motivo per vendicarsi fra loro e che i conti vanno regolati semmai con gli altri, allora il duello diventa festa, si snoda in una gioia inventiva, in una collettiva esaltazione della bravura individuale che appartiene a tutti, proprio per la sua individualità, nella lotta-danza, nella *capoeira*. Tutti gli spiriti della foresta e del mare sono presenti, battono le mani bianche e nere sugli *atabaques*, ma più ancora sono presenti nel gomito e nel ginocchio, nel ventre e nel braccio, in tutte le fasce muscolari di un'umanità scattante e senza sonno.

Sul duello primitivo si è innestato il maschilissimo e civilissimo samba, un modo definitivo di essere uomo, di camminare per il mondo, di significare, quel samba che «lascia la gente molle», secondo Caymmi<sup>68</sup>, quello che quando si danza «tutto il mondo ribolle». Abbiamo visto passeggiare per la Baiha i timidi capelli bianchi, la statura piccolina di Roger Bastide<sup>69</sup>, coi suoi taccuini minutissimi dove ogni rito,

<sup>67</sup> «Chè il Sudamerica è, davvero, la seconda Europa; ma lo è proprio nel senso che fino a ieri ha assorbito un po' passivamente la cultura arrivata da fuori; ma che, poi, l'ha rielaborata sotterraneamente secondo le costanti religiose, etniche e sociali della sua mescolanza d'iberico, indio, negro, semita e delle mille emigrazioni; finché la rielaborazione non è divenuta cosciente, anzi ha smesso di essere una rielaborazione e si è trasformata in creazione, nei fondamenti di una cultura nazionale-popolare» (R. Jacobbi, *Un poeta brasiliano e la «seconda Europa»*, in «L'Europa letteraria», ottobre 1960, 4, p. 72). Ancora, *Non Terzo Mondo, ma Seconda Europa* è l'undicesima delle 15 tesi esposte al XX Convegno dell'Istituto del Dramma Italiano svoltosi a Saint-Vincent il 14 e 15 settembre 1972 (pubblicate in R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit., p. 151). Jacobbi dichiara che la definizione «seconda Europa» intende testimoniare lo «sforzo» compiuto da questi popoli chiamati del "Terzo Mondo" «di assimilazione, aggiornamento e revisione critica della cultura europea, che costituisce proprio la sua storia, la sua liberazione, la sua conquista di indipendenza, la sua scoperta degli stessi metodi attraverso i quali recuperare la propria originalità». Questo concetto si ritrova anche riferito a fenomeni artistici non strettamente letterari, ad esempio nell'articolo *Un viaggio straordinario nella "seconda Europa" del barocco brasiliano*, apparso su «L'Europa letteraria e artistica», luglio-agosto 1975, 6, pp. 128-129: «È tutta fatica d'Europa, sangue d'Europa, travaso di una cultura ridotta alle sue misure elementari – al suo «stato di necessità» – in un paesaggio diverso, dove la *mens* europea combatte e vince il suo eccezionale combattimento con la natura e fonda una nuova storia».

<sup>68</sup> Jacobbi si riferisce al brano *O samba da minha terra*. La canzone di Caymmi fu mandata in onda e tradotta da Jacobbi anche nel corso della trasmissione del 26 ottobre 1975 del programma radiofonico "Autunno" (collocazione RJ mc. 1.17).

<sup>69</sup> Roger Bastide fu professore di sociologia all'Università di San Paolo dal 1938 al 1951. Tra i suoi numerosi studi sull'innesto del mondo africano nel continente sudamericano ricordiamo *Le candomblé de*

ogni tradizione veniva registrata; abbiamo visto passare l'ombra altera, scostante di Lévi-Strauss, che voleva andare oltre, più dentro, più lontano, da ultimo alunno di Rousseau, seccatissimo dal fatto che il buon selvaggio non fosse poi così sciocamente buono e non fosse poi affatto selvaggio.

Ma il discorso era sempre un altro: l'industrializzazione del Brasile, il suo cinico assurgere a potenza economica mondiale, trova il suo risvolto dialettico e forse il suo nutrimento, la sua contestazione e dunque la sua necessità, nella permanenza religiosa e fatale di un Brasile contadino e marinaro; da allora siamo tutti innamorati della bellezza morena della Rosa Palmejrao di Jorge Amado, siamo disposti a morire sulle onde in qualsiasi barca per la conquista del nostro amore fisico e personale, sola prova generale dell'amore di tutti gli uomini.

Ogni rito di *candomblè*, con la sua mitologia complessa ed esatta, ogni solenne *cogada* che celebra a distanza le morti e le vittorie spirituali dei re nago, che qui vennero schiavi nella carne e poi hanno fondato un impero musicale nel mondo, sono altrettanti richiami a una nozione dell'esistenza che la nostra filosofia, ormai ridotta a piccolo genere letterario, non sa nemmeno più dove stia di casa. È un ammonimento qualunque spettacolo, qualunque rito bahiano, per quelli che si perdono in poveri giochi d'avanguardia e di decadenza. Musica e teatro ricominciano sempre di lì, nel luogo dei morti, a contatto coi morti, luogo e contatto, funebri solo per chi è già morto, ma per tutti gli altri, creazione della libertà e della gioia nella continuità della vita.

## VI<sup>70</sup>

Un gran problema per chi parla alla radio o alla televisione è quello del parlar facile e del parlare difficile. Magari non in una trasmissione come questa, dove inevitabilmente agli argomenti futili si alternano degli argomenti molto impegnativi che obbligano ad un certo linguaggio; ma in genere, quando si fa della comunicazione diretta, dell'informazione e così via. Anni fa rivolsero a milioni di radioascoltatori e di telespettatori una serie di domande per vedere se capivano il linguaggio che si parlava al microfono o davanti al video. Ho conservato un giornale del 13 ottobre 1970 da cui stralcio questi brano:

Circa la metà delle persone intervistate hanno risposto per esempio che la carreggiata è un'arma o una seggiovia, che il sorpasso è un mobile, che progredito significa indietreggiato, che il relatore è un amatore, che la cerimonia è un lutto, che il messaggio è una mischia, che tentativo significa polipo, che intimidatorio vuol dire laboratorio, che un festival è un banchetto o una medicina, che il laico è un sacerdote, che la congiuntura è un accoppiamento, che il margine è una pietanza, che fare

*Bahia, rite nago*, Paris, Polon, 1958; *Les religions africaines au Brésil*, Paris, Presses universitaires de France, 1960; *Les Ameriques noires: les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*, Paris, Payot, 1967.

<sup>70</sup> Q3, 13 ottobre 1970. L'articolo citato da Jacobbi è fisicamente presente (ritagliato e incollato nel quaderno), preceduto da: «Hanno rivolto a milioni di audiospettatori una serie di domande, per vedere se capiscono il linguaggio che si parla al microfono o davanti al video. Stralcio quanto segue da un giornale della sera ».

apostolato significa ingiuriare. Se lo *speaker* della radio o della tv dice ad esempio che cinque relatori, in un tentativo di sorpasso, sono usciti dalla carreggiata ribaltandosi ai margini della strada, mentre andavano ad un festival; molti telespettatori capiscono dunque che cinque dongiovanni, con un polipo-mobile, sono usciti dalla seggiovia ribaltandosi con la pietanza, mentre andavano ad un banchetto!

## VII

\*71 «Le théâtre est la chose au monde la plus impossible à sauver», diceva Artaud. Ma allora mi domando che cosa si salva nei momenti neri? Vorrei rispondere con lo stesso candore con cui avrei risposto quando avevo diciotto anni, che si salva la poesia\*.

\*72 Al limite della riflessione o dell'invenzione si ritrova sempre la voce antica e sconsolata della lirica, la quale investe non solo la nostra condizione esistenziale, ma anche un margine dell'Essere rimasto sconosciuto a tutte le leggi della scienza. Ed è in questo senso che persino le indicazioni occultistiche di uno Steiner possono valere (come accadde per esempio ad Arturo Onofri)<sup>73</sup> a correggere quanti sensismi e scetticismi siano rimasti sul fondo della coscienza europea, oggi sempre più travolta dal male di vivere, cioè da una contraddizione intima tra mito della libertà conoscitiva e mito della giustizia attiva.

È sempre doloroso ritestimoniare questa continua distanza fra gli ideali umani più segreti e la macchina della storia. D'altra parte non si può relegare la storia alla condizione di bieco inferno, di oscuro luogo indecifrabile, dove tutto si consumi in sangue e sfacelo. Anche se la poesia sta al di là della storia in senso stretto, essa coopera alla costruzione di una storia in senso maggiore, e ciò proprio quando essa si presenta non come inutile conato epico o celebrativo di fatti transitori, ma esattamente nello splendore della sua liricità simbolica e magari onirica<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Q3, 15 novembre 1970. L'annotazione prosegue con una poesia di Jarry: «La boue à peine a baisé la chaussure / de votre pied infinitésimal / Et c'est d'avoir mordu dans tout le mal / Qui vous a fait une bouche si pure».

<sup>72</sup> Questa riflessione è conservata in prima stesura in un foglio dattiloscritto con numerose correzioni autografe (si notano tre tipi di inchiostro) piegato ed inserito nel quaderno. Il dattiloscritto ha un asterisco che lo collega al quaderno, in data 15 novembre.

<sup>73</sup> Onofri è, con il visionario Campana ed i mistici Comi e Reborà, uno dei protagonisti di quel Novecento riletto da Jacobbi e filtrato attraverso il costante impegno intellettuale. Jacobbi sottolinea la «scelta steineriana» operata da Onofri negli anni Venti, che costò ad Onofri l'incomprensione della maggior parte dei critici a causa della loro ignoranza riguardo l'ideologia magico-occultistica (cfr. *Per un ritratto di Onofri*, in «Forum italicum» 1976, 3, pp. 178-187; adesso in R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 455). Onofri viene collocato «alle origini del mito novecentesco di un'assolutezza poetica da scontarsi punto per punto sul piano esistenziale», in quanto secondo Jacobbi la nuova poesia del Novecento si genera dalla matrice filosofica delle «visioni totalizzanti»; origine filosofica in grado di restituire al pensiero umano la propria originalità. La visione antroposofica di Onofri, «padre di ogni poesia italiana moderna», funziona e crea quell'«espansione filosofica del Verbo» che pone Onofri, con Campana, al vertice dei valori poetici.

<sup>74</sup> Chiarificatore appare un passo di Q1: «La tensione dialettica fondamentale rimane quella fra Natura e Storia. Il dominio nella Storia (che è poi, a guardar bene, il dominio dell'irrazionale) appartiene alla poesia; il dominio della Natura alla scienza. La Natura si può conoscere, la Storia si interpreta o si esprime».

L'immensa elegia di Leopardi e di Hölderlin a questo punto si pone come contestazione veramente globale di un vivere ridotto alle sue misure inferiori, e prendendo l'avvio da una religiosità stravolta o negata, ne ritrova un'altra di segno estremamente positivo, dove il ricordo di una patria celeste, anteriore agli affanni delle nazioni e delle classi, viene come scavato dall'astrazione poetica in seno alla drammatica vicenda personale dell'individuo, di Leopardi, di Hölderlin. Anche gli accenni di Baudelaire alla così detta "vita anteriore" tendono a questa designazione, non tanto di ciò che fummo, quanto di ciò che potremmo luminosamente essere\*.

## VIII

La canzone di *Casablanca*<sup>75</sup> è una canzone lontana nel tempo ma per me molto presente, è la canzone con cui Humphrey Bogart e Ingrid Bergman si ricordavano del momento in cui si erano conosciuti a Parigi. Anch'io ho conosciuto una Parigi d'anteguerra e quando ci sono tornato, negli anni '60 e poi sempre, sono rimasto un po' deluso, non riuscivo a riconoscerla, poi pian piano il vecchio *charme* della città mi ha più volte ripreso.

\*<sup>76</sup>A volte mi piace arrivare a Parigi di sera e fare delle lunghe passeggiate per i *boulevards*, i vecchi ristoranti e *brasserie* sono quasi tutti diventati dei *self-service* e degli *snak-bar*. Non mancano le scritte "pizza" e "trattoria toscana". Per la strada si ascoltano discorsi in tutte le lingue: italiano, spagnolo, e anche il canoro, pettegolo, allegro, patetico portoghese dei brasiliani. Allora entro in un ristorante, per esempio, del *faubourg* Saint-Denis, e trovo (come mi è capitato) una tavolata di sovietici, che bevono come pazzi, rossi in viso, discutono a voce altissima. I tassinari parlano delle stesse cose dei loro colleghi romani: ci sono troppe macchine, dove andremo a finire, accidenti alle donne che guidano, ecc. Il fenomeno *hippie* è superficiale ed è straniero, sotto sotto predomina anche tra i giovani il perbenismo francese, la grettezza e la pazienza di una borghesia tenace, dura a morire\*.

\*<sup>77</sup>Poi vado a trovare André Veinstein, che dirige la biblioteca dell'Arsenal. Una biblioteca di teatro, un magico luogo settecentesco con i mobili di allora, con il ritratto di Charles Nodier che ne fu il direttore assai più tardi, al tempo del romanticismo. Il fondo di storia dello spettacolo, organizzato da Veinstein, è una cosa

<sup>75</sup> La colonna sonora del film *Casablanca* (USA 1942, con regia Michael Curtis), fu probabilmente trasmessa nel corso del programma radiofonico, ma non registrata.

<sup>76</sup> Q3, 13 novembre 1970. Jacobbi si trovava a Parigi per assistere ad un congresso della SIBMAS (Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Artes du Spectacle). Durante lo stesso soggiorno vide una mostra di Goya: «il cui catalogo campeggia sul mio tavolo, portatomi da Vasco [Pratolini] che è stato a Parigi con Parronchi. Sono completamente *ingoyato* (*idest* "inguaiato" o "divorato") in questi giorni. Perché Maria Teresa León mi fa ascoltare musiche e musiche del Settecento spagnolo, dovendo io dirigere il suo *Goya* alla radio [*Goya*, M. T. León e Rafael Alberti, RAI 1972]; e perché sto scrivendo la prefazione al *sonno della ragione*, dramma di Buero Vallejo, appunto, su Goya [A. B. Vallejo, *Il Sonno della ragione*, traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, premessa di Ruggero Jacobbi, Roma, Bulzoni, 1971; inoltre cfr. all'interno della rubrica *Le Muse inquietanti*, la recensione di Ruggero Jacobbi, *Goya e il sonno della ragione*, in "Il Dramma", novembre-dicembre 1970, 11/12, pp. 5-6]».

<sup>77</sup> Q3, 14 novembre 1970.

emozionante, per me soprattutto e per la gente del mestiere, le regie scritte, i copioni coi segnacci, di Antoine, di Baty, di Jouvet...<sup>78</sup> La sera è chiaro che vado a teatro, negli ultimi anni due spettacoli mi hanno colpito in modo particolare: *Ubu sur la butte* di Jean Louis Barrault, su testi di Jarry, e in modo specialissimo, soprattutto per il testo, *L'Église* di Céline\*.

<sup>\*79</sup>Una sera di domenica, in una Parigi semideserta, come Roma, la Roma festiva, ero a cena da Bocardi, al Boulevard des Italiens, da solo. Alla mia sinistra c'era un grigio, attillato commendatore milanese con una bionda, lunga, magra indossatrice; alla mia destra un rumoroso francese del Sud, grasso e campagnolo, con una signora fine, occhialuta, di mezza età. Notai il disprezzo delle due donne per i rispettivi uomini. Disprezzo, cortesia e pazienza, una finzione di cui chiunque si accorgeva a prima vista, ma non loro, sciocchi sultani chiusi nella corazza del denaro\*.

IX<sup>80</sup>

A Torino mi piace arrivare d'autunno, l'autunno dorato dei lunghi viali, di là dal fiume le colline dietro un velo tranquillo di nebbia, tutto sembra destinato a rimanere uguale: la cortesia celebra ancora i suoi riti, in libreria o in vecchi appartamenti si riuniscono i maghi, i teosofi, gli spiritisti. Sotto questa crosta antiquata dal buon odore di pasticceria francese, una città rivoluzionaria, sempre pronta ad esplodere, si nutre oggi del furore di contadini o ex contadini arrivati dal Sud.

## X

Amo molto Lisbona, e vivo in continua preoccupazione per le notizie che arrivano da Lisbona. Una volta a Lisbona mi sono sentito spostare di colpo in un altro luogo, e l'ho detto così:

Quel viale mi sembra  
di Villa Borghese.  
Crolla giù Lisbona  
e smaniano gli anni.

Eravamo tre:

<sup>78</sup> In data 14 novembre il diario continua: «La sera si va al vecchio circo di lotta libera (Elysée – Mommatre) Jean Barrault presenta il suo *Jarry sur la butte*. Il primo tempo è delizioso anche se un po' fragile e goliardico: c'è una gioia inventiva, un'allegria di forme del teatro, che l'avanguardia dei giovani registi non ha quasi mai. Lui, J[ean]L[ouis]B[arrault], è giovanissimo... a 60 anni passati danza *shake* e *charleston* in calzamaglia nera. Nel secondo tempo prende un po' troppo sul serio un certo misticismo decadente alla Jean Lorrain, manierismo del sesso e della morte, dannunzianesimo del cristiano e del pagano... E allora lo spettacolo diventa pesante, lungo, pretenzioso, confuso. Ma è pur sempre Barrault; uno dei pochi a cui è ancora difficile mancare interiormente di rispetto».

<sup>79</sup> Q3, 16 novembre 1970 con attacco: «Ieri sera, domenica». Nel diario, in data 16 novembre, si trova una ulteriore annotazione: «E stamani, i giardini delle Tuileries, l'autunno degli alberi rossi-oro in un cielo dolcissimo, pastello impressionistico... E, all'Orangerie, il testimone d'ogni nostro dolore: Goya».

<sup>80</sup> Q3, 20 ottobre 1970.

Gino, Giaime io.  
 Uno solo (forse)  
 è rimasto vivo<sup>81</sup>.

## XI

[Sarah Bernardt], presentata dalla Comédie Française, eclissò tutte le glorie dell'epoca con la enorme popolarità e autorità che raggiunse. Questo mostro sacro del teatro abusò molte volte di questa autorità e ci furono momenti in cui la Comédie si stancò di sopportare la sua prepotenza. Il risultato era che Sarah Bernardt abbandonava la Comédie, dopo un anno o due ritornava, insomma i rapporti tra la Comédie e il mostro sacro furono un po' come certi matrimoni pieni di litigate, di abbandoni, di riconciliazioni e così via.

Il caratterino di Sarah Bernardt si rivelò subito all'inizio della carriera, quando ella entrò nella Comédie Française si impegnò una vera e propria lotta tra lei e Sophie Croizette. Nella commedia *La Sfinxe*<sup>82</sup> di Octave Feuillet ci fu il famoso caso del chiaro di luna: la prova generale procedeva con la più grande calma di questo mondo fino alla metà del terzo atto, scena un giardino, seduti su una panchina Sophie Croizette e l'attore Delaunet si stavano abbracciando, in questo momento doveva apparire Sarah Bernardt nella parte della sposa tradita, e un chiaro di luna, azzurro illuminava la scena. Quando Sarah Bernardt entrò in scena un altro chiaro di luna avvolse la sua figura, e qui sorse dalla platea la voce del direttore, Perrin: «Voglio un solo effetto di luce, spengete la luna della signora Bernardt». L'attrice protestò: «Lei non ha il diritto di togliermi la mia luna! La didascalia dice: "Berta avanza pallida, agitata, sotto i raggi della luna". Io sono pallida, sono agitata, voglio la mia luna» – «Impossibile», rispose Perrin, «Mademoiselle Croizette in questa scena deve apparire come la protagonista della commedia» – «Benissimo, dia una piccola luna per me, e una grande luna per Mademoiselle Croizette, non mi importa la grandezza, ma voglio la mia luna!».

XII<sup>83</sup>

Al fonte battesimale, il nome che mi fu dato non è quello, come si può pensare, del cavaliere dell'Ariosto, e nemmeno quello del conquistatore normanno, ma fu deliberatamente il nome di Ruggero Ruggeri, il più grande attore italiano del tem-

<sup>81</sup> Ruggero Jacobbi, *Sic*, testo pubblicato postumo a cura di Silvio Ramat in «Poesia», novembre 2001, 155, p. 33 (adesso in Ruggero Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e altri libri inediti di poesia cit., p. 52). Gino [Cuba] (compagno di liceo e ginnasio di Jacobbi) presentò Giaime [Pintor] a Jacobbi sulle scalinate della Facoltà di Lettere di Roma. Cuba e Pintor fecero insieme il servizio militare, al termine del quale Cuba fu mandato in Grecia, dove morì ventunenne nel marzo del 1941; anche Pintor morì a causa della guerra, fu dilaniato da una mina tedesca lungo il fiume Grigliano (Lazio) nel dicembre 1943. Tra le carte del Fondo Jacobbi si conservano un manoscritto di Jacobbi e un dattiloscritto inviatogli da Pintor (collocazione R.J.4.25) risalenti al periodo della morte di Cuba, in cui i due ricordano l'amico scomparso.

<sup>82</sup> Octave Feuillet, *Le Sphinx*, dramma in 4 atti, Parigi, 1874.

<sup>83</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *In memoriam*, in «Folha da Noite», 22 luglio 1953.

po, interprete de *La figlia di Iorio* di D'Annunzio, simbolo di una cultura e di una società ormai scomparse. Il culto dell'attore era così nato intorno a me, si è stretto a me prima ancora che io aprissi gli occhi sul mondo, che cercassi di parlare, che sapessi che cosa è un teatro, e poi è entrato dentro di me ed è venuto a significare, a sottolineare fasi e valori diversi della mia stessa vita. Dio sa gli sforzi che ho fatto per ribellarmi a quel destino segnato nel nome. Dio sa se ho desiderato che non mi piacesse Ruggeri. Desideravo di avere una solenne delusione quando sono andato ad assistere per la prima volta a un suo spettacolo. L'infanzia e l'adolescenza hanno di queste crudeltà, hanno bisogno di imporre la propria presenza con la forza della polemica, del partito preso, dello spirito di contraddizione. Ma non ci sono riuscito, mi è piaciuto. Mi è piaciuto con rabbia, con odio, con disperazione, crescendo un po' mi sono adattato. Ruggeri era proprio Ruggeri. Era degno della sua gloria, era degno di essere adorato da un vasto pubblico, era degno di vedere che le madri davano il suo nome ai propri figli e che questi figli, dopotutto, se ne inorgoglissero. Si dice che era l'attore tipico dell'epoca dannunziana, della declamazione lirica, astratta come una musica controllata in sogno. Sì, Ruggeri era questo e molto più: affrontava Shakespeare ed Andréev con una forza lucida, implacabile, disegnava i caratteri con l'esattezza del diamante sul vetro trasparente della parola. Attore di *boulevard*, si è detto anche, commediante raffinato, brillante, pieno di mondanità e di grazia. È vero, ma Ruggeri era anche il primo e il maggiore interprete di Pirandello, cioè del dibattito etico e metafisico diventato carne d'uomo, dialettica senza pace, ironia fatta di pianto e ragionamento fatto di sangue.

La voce inimitabile di Ruggeri, la sua musica speciale, accompagnano la grande avventura della poesia drammatica, passo dopo passo, durante mezzo secolo di teatro italiano. Negli ultimi anni della sua vita si era anche avvicinato a certi vertici della creazione drammatica, ai testi di pura luce intellettuale, religiosi nel più alto senso della parola. Così fu Socrate nei *Dialoghi* di Platone, fu Thomas Beckett nell'*Assassinio nella cattedrale* di Eliot. Quando egli scomparve, un tono, un accento fondamentale e insostituibile del teatro italiano si spense per sempre.

XIII<sup>84</sup>

Ho parlato spesso di Bontempelli, l'opera di Bontempelli<sup>85</sup> abbraccia sessant'anni di esperienza letteraria, attraverso un lento processo di svolgimento. Bontempelli fu via via uno scrittore tradizionale, un rivoluzionario votato a tutti gli esperimenti, e finalmente un classico. Quando dico un classico non voglio parlare di un ritorno alle

<sup>84</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Nostra dea*, in «Folha da Noite», 16 luglio 1954 [recensione a Massimo Bontempelli, *Nostra dea*, con regia di Giorgio Strehler]. La vera e propria recensione allo spettacolo realizzato da Strehler (interpretato da Sarah Ferrati, Ivo Garrani, Elsa Albani) non venne tradotta da Jacobbi nel corso del programma radiofonico.

<sup>85</sup> Di Massimo Bontempelli Jacobbi curò la seconda edizione de *L'avventura novecentista* (Firenze, Vallecchi 1974; prima edizione 1938), libro nato «inopinatamente» mettendo insieme scritti teorici e polemici divisi per materie. Letto da Jacobbi quale avventura individuale, contro l'illusione che Bontempelli potesse aver trasformato la propria poetica personale in estetica di una generazione e di un'epoca, che intendeva quel "realismo magico" unicamente quale volo libero della fantasia.

forme tradizionali del principio della sua carriera. Molto al contrario: le opere della maturità di Bontempelli (diciamo dal 1930 al '45) sono proprio la cristallizzazione, in una forma altamente depurata e adulta, del più arrischiato spirito moderno.

Bontempelli da vecchio diventò una specie di patriarca della letteratura italiana; ed era abbastanza buffo il caso di un patriarca la cui opera omnia era quella di un *enfant terrible* (i lavori così accademici della sua giovinezza erano stati ripudiati interamente dallo scrittore e ritirati dalla circolazione). Bisogna però non equivocare sul significato di questo *enfant terrible*. Bontempelli non è, come molti dissero, un giocoliere delle idee e delle parole, brillante, quasi irresponsabile. Bontempelli è uno scrittore profondamente serio, il cui 'realismo magico', che anticipava di molti anni movimenti simili sorti in altre letterature, ha uno scopo altissimo e molto ambizioso: la creazione di miti contemporanei.

Questa concezione di un'arte anti-psicologica, anti-analitica, tutta proiettata nell'assoluto della sua forma, capace di trasfigurare i temi fondamentali della coscienza umana in simboli aerei e sommamente poetici, si sostiene su una estrema purezza e semplicità di linee, sulla bellezza della lingua (forse la miglior prosa italiana del secolo) e in certa musica estatica, translucida, pungente, che si libera dalle pagine e suggerisce l'idea della perfezione pitagorica, lo schema dell'assoluto.

Il 'realismo magico' di Bontempelli, come la pittura metafisica di De Chirico, e certa fase della musica di Alfredo Casella, rappresenta un grande momento europeo nello spirito italiano del Novecento, un momento di equilibrio assoluto tra l'ordine razionale del mondo classico e i suggerimenti profondi del surrealismo e della psicanalisi, il cui contenuto notturno, confuso, sanguinoso, tende – in queste forme di arte o di pensiero – a trovare un ordine, uno schema nel quale tutto possa riacquistare la limpidezza mediterranea, la plasticità delle statue bianche esposte al grande sole.

Orbene la creazione del mito non è una cosa che succeda tutti i giorni. L'umanità mette dei secoli alle volte per costruire un mito o per riconoscerlo. Nello scrittore molte volte il mito si ricuce ad una trovata, è un po' il caso della più famosa commedia di Bontempelli, *Nostra dea*<sup>86</sup>, dove il fatto della donna che non esiste fuori dell'influsso dei vestiti che indossa, non riesce a superare lo stato di trovata (siamo ancora nella fase sperimentale dello scrittore, del resto basta guardare le date). E, come tutte le commedie basate sulla trovata, l'interesse dura fin quando dura la sorpresa, cioè dura due atti e non quattro, quanti l'autore ne scrisse.

Siamo – voglio dire – ancora lontani dalla grandezza lirica di un testo teatrale radiofonico come *Nimbo*, dalla vera e propria tragedia di un romanzo come *Gente nel tempo*<sup>87</sup>, dal miracoloso viaggio della fenice sui mari nei racconti di *Giro del sole*<sup>88</sup>; e tuttavia è una commedia che diverte ancora e porta il segno di una intelligenza unica, ciò che più incanta in lui e nella commedia, è una certa semplicità, persino ingenuità, deliberata, che dà al tutto un tono di gioco, di festa, di infanzia dello spirito.

<sup>86</sup> M. Bontempelli, *Nostra dea*, Milano, Mondadori, 1925.

<sup>87</sup> M. Bontempelli, *Gente nel tempo*, Sesto San Giovanni, Barion, 1937.

<sup>88</sup> M. Bontempelli, *Giro del sole*, Milano, Mondadori, 1941.

## XIV

Uno esce di casa cercando di pensare all'ecologia, all'architettura, all'astronomia, alla zoologia, alla botanica, a qualunque cosa fuorché il teatro. Succede però che un critico teatrale conosce molta gente di teatro, conosce quasi tutti, e questi non avevano avuto la cortesia di rimanere a casa, stavano nella strada, e che si poteva fare? Il primo uno lo saluta da lontano, col secondo scambia cinque parole, col terzo finisce per chiacchierare, e sono guai!

Allora disse il direttore di un teatro ufficiale: «Non so perché parlate tanto di crisi del teatro, non c'è nessuna crisi, le cose vanno molto bene, non è un momento eccezionale ma non ci sono state cadute sensibili al botteghino, la compagnia è soddisfatta e tornerà in sede con un piccolo guadagno. Sai, se le cose fossero veramente nere, la gente dovrebbe lasciare il teatro ed affittare la sala per dei film, per qualche altra cosa... Per fortuna possiamo rimanere fedeli al teatro, il vecchio buon teatro che tanto amiamo e proteggiamo fin dai tempi di Gandusio e di Cimara». L'ometto era addirittura commosso, con un bel sorriso si allontanò. Il critico teatrale, che da principio era rimasto un po' sgomento, cominciò a ragionare, o meglio a ricordare; cioè si ricordò che quel signore era il direttore di un teatro che da molti anni lascia il cinema per lo spettacolo solo quando arrivano compagnie di rivista.

Poi arrivò l'attrice. L'attrice disse: «Eh, figlio mio, il problema è tutto nelle concezioni sbagliate di teatro che voi avete messo in testa alle nuove generazioni, anticamente si andava a teatro per vedere gli attori, adesso il pubblico vuol vedere, che ne so... Non dico che questo abbia danneggiato noi, quei tre o quattro che hanno una vera popolarità – e abbassò gli occhi per meglio coprire la menzogna – noi siamo ancora dei beniamini del pubblico ma c'è tanta gente che soffre con questa situazione».

Poi arrivò il vecchio autore, un signore molto autorevole, molto dignitoso, vestito un po' alla moda d'altri tempi, «Eh – disse – bisogna rappresentare più commedie nazionali, tu fai bene, fai bene a combattere, la situazione è insostenibile, tutti questi testi francesi, americani, inglesi...». E qui il critico rimase molto male e disse: «Ma quali testi? Quali americani, quali inglesi? Qui sono anni che le cose importanti che si fanno fuori non vengono più né tradotte né importate!» – «Ah beh – disse l'altro – io non vado a teatro da molti anni, perché gli spettacoli di oggi non mi interessano, ma le ho sentite dire queste cose, le ho sentite dagli amici... ciao, ciao» – «Ma, un momento, li hai letti i miei articoli?» – «No, no, no, ma ho sentito dire che tu stai facendo una campagna formidabile, complimenti, complimenti!».

E l'autore scomparve, quasi allo stesso momento apparve come un uragano il giovane regista, senza cravatta, spettinato, con una bella barba, e disse: «La condizione sociologica della memoria rinnova nel teatro il senso cerimoniale in una prospettiva critico-cosmica che non sfugge alle definizioni della psicanalisi, i valori problematici della illuminotecnica trascendono lo spazio puro della scenografia, creando un valore ideologico della forma, quasi una suggestione critico-sociologica...». Ebbene a questo punto quello che scappò fu il critico!

## XV

\*<sup>89</sup>Piccole consolazioni della memoria. La memoria è anche un vizio, è anche un peccato, ma si ricorre alle consolazioni quando vengono i giorni neri, i giorni in cui non si ha voglia di avere a che fare con gli altri, noi guardiamo gli altri e abbiamo l'impressione che in loro viva l'abietto sentimento delle cose possedute o da possedere. Guardateli imperversare nelle strade, a volte sono peggio delle bestie perché appunto ne hanno fatto un sentimento\*.

\*<sup>90</sup>In questi momenti si pensa che la condizione umana per certi versi è divenuta una cosa vergognosa; chi non ha vocazione per il piccolo crimine, è ridotto alla meschinità dei sogni. Il grande crimine a sua volta è riservato a pochissimi, i quali non sono più gli eroi carismatici delle masse, anzi si nutrono della loro avversione, del loro odio, e così essi vivono in una privilegiata solitudine, anche se circondati da collaboratori, da intriganti, da affaristi, da amanti, perché essi soli fanno la portata, il prezzo, la vertigine del delitto compiuto\*.

\*<sup>91</sup>Poi si parla con qualcuno, si parla per esempio con una donna dagli occhi pieni d'inquietudine, e a un tratto lei si rassetta il vestito, tace ed evade in uno spazio tutto suo. Sembra invocare gli Dei (ma quali Dei possono esistere per certe creature fuorché i simboli provvisori della loro stessa età?), sembra invocare da questi misteriosi dei qualcosa di veramente impossibile: la pace\*.

La pace, ma disgraziatamente anche la pace non è un'operazione individuale. Ha detto Bertrand Russell che la morale dell'autorealizzazione non ha mai portato a niente di buono, infatti noi non siamo qui per realizzare noi stessi, siamo qui per aiutare a realizzare il mondo.

## XVI

Si è tornati a parlare di D'Annunzio<sup>92</sup>, un personaggio che non lascia mai in pace gli italiani, i quali ancora non sono riusciti a stabilire un rapporto pacifico con questa figura, che dovrebbe essere ormai lontana nel tempo ma che evidentemente agisce su molti come uno stimolo, un rimorso, una provocazione, e impedisce qualsiasi serenità.

Io penso, per quanto sembri impossibile, che D'Annunzio, malgrado l'incessante divulgazione dei suoi libri e la sterminata letteratura critica, è un autore sconosciuto e misconosciuto. Tutti si sono lasciati ingannare dalla prima apparenza, che è quella del sensuale o del perfettissimo letterato, in verità egli fu in ogni sua misura un testimone del tempo, una vittima e un artefice dei mali del tempo. Non solo accompagnò eventi e tragedie della storia politica, ma vide qualche volta all'interno dell'uomo ciò che sarebbe avvenuto della coscienza contemporanea, nel suo sottile confronto con le ultime ragioni della vita.

<sup>89</sup> Q3, 14 settembre 1970.

<sup>90</sup> Q3, 15 settembre 1970.

<sup>91</sup> Q3, 17 settembre 1970.

<sup>92</sup> In Q3, 29 ottobre 1970 leggiamo: «(pagina su D'Annunzio nel foglio a parte)». Il foglio non è stato trovato all'interno del quaderno e neppure tra le carte del Fondo Jacobbi, possiamo presumere si trattasse del brano letto nel corso della trasmissione radiofonica.

Per intendere la portata di questo suo messaggio segreto e propriamente metafisico, bisogna andare a rileggere il libro chiave della sua giovinezza, che è il canzoniere raccolto sotto il titolo *La Chimera*, poi ampliato in una particolare variante ambientale e melodica nel *Poema paradisiaco*. E qui fra la serie dei grandi notturni d'amore dedicati alle donne di una Roma fastosa o dopo gli intermezzi melici e mitici di straordinaria eleganza, si giunge al simbolo, al simbolo dell'*hortus conclusus* e alle sinistre visioni oniriche per le quali l'amore si trasforma in spettro e sangue del male. Allora bisogna lasciare da parte quella stessa eleganza e capire il rapporto tra sensualità e delitto, abbandono tenero e morte, che regna nel giovane poeta dopo le prime trionfali e sciocche esperienze.

Qui nasce qualcosa che non riguarda solo lui e che la letteratura moderna, talora con l'aiuto di Freud, ha riscoperto e portato avanti. Questa tematica trapassa dai versi cesellati dell'idillio dei *Sonetti delle fate* – poco importa ogni indicazione di plagio, D'Annunzio inventa anche traducendo – ai più importanti romanzi e drammi, *L'innocente*, *La città morta*, via via fino alla *Parisina*, al *Ferro*, al *Forse che sì forse che no*, e infine alla stagione unica, perfettamente conclusa di *Alcyone* e de *La Figlia di Iorio*<sup>93</sup>.

Ma ora si badi ad opere estremamente negative come la *Gloria* o *Le Vergini delle Rocce*, dove il cancro del superuomo, apparso con diverse proclamazioni in testi come *Il trionfo della morte*, minaccia sempre più questo originario nucleo mistico-simbolista, finché lo scrittore sarà travolto interamente nella retorica. Allora egli sarà soprattutto il commentatore delle proprie gesta pratiche, in amplificazioni dotte e sonore, diventando quasi sempre illeggibile per i posteri. All'interiorità egli farà ritorno con il *Notturmo*, con la rielaborazione ultima delle *Faville del Maglio*, e finalmente con quel libro segreto<sup>94</sup> che si suppone raccolto (cenere destinata al vento amaro del secolo) dall'Asolano Angelo Cocles, libro quest'ultimo, di grande evidenza psichica ed esoterica, nata, com'è logico, da una sfiducia nella storia e dal ricupero dell'io come essere impenetrabile ma attivo, come individuo assoluto. Dalla leggerezza del verso canoro e mormorante, da quelle argentei levitazioni della strofa e della rima, si è passati a una prosa che stacca ogni oggetto e ogni evento nel tempo, che provoca i fantasmi, che lavora fitto sulle apparizioni, una prosa che parla di noi e della nostra vocazione alla dispersione, alla perdita, proprio come il diario, sinfonico e allucinato di Malte Laurids Brigge<sup>95</sup>.

## XVII<sup>96</sup>

Trattando del Novecento ho dovuto spesso rileggere, anche quando non avevo voglia, non solo D'Annunzio ma anche Giovanni Pascoli, essi sono gli autori che

<sup>93</sup> Jacobi mise in scena il dramma dannunziano al Teatro da Cultura Artistica di Rio de Janeiro nel 1954.

<sup>94</sup> Angelo Cocles Asolano, *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Milano, Mondadori, 1935.

<sup>95</sup> Rainer Maria Rilke, *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, traduzione di Vincenzo Errante, Milano, Alpes, 1929.

<sup>96</sup> Q3, 2 novembre 1970, riflessione preceduta da: «Il giorno dei morti, si pensa al Pascoli, assai convenzionalmente».

sono all'origine della nostra vicenda<sup>97</sup>. Certamente leggendo il Pascoli certe volte mi cascano veramente le braccia, c'è il momento in cui tutto diventa inerte, ad apertura di pagina ti trovi davanti la solita melopea: «Già vi schiudea le gemme questo vento / che queste foglie gialle ora mulina»<sup>98</sup>. Ed è qui che la lirica del Pascoli si estingue in una musicalità senza ragion d'essere, in un delirio melodico che gira a vuoto. Ma appena recupera la sua vera condizione esistenziale, il poeta supera questi poveri segni. Tutta la sua vita riaffiora in un gorgo di sillabe, si esclama o si proclama come puro canto, come drammaticità affidata al gioco dei metri per meglio snodarsi sul ciglio del nulla. La vitalità della migliore poesia pascoliana sta in questa estrema coincidenza di vita e letteratura, in un sogno che spezza i suoi ambiziosi miti, i suoi facili languori, e si piega sulla grazia delle cose, non in quanto specifici oggetti, ma in quanto veri, invincibili simboli della condizione storica dell'autore. Egli si vuole uomo allora, prima che poeta, e proprio da questo *status* nuovo, rischioso, egli ricava una luce di parola, una presa, uno scatto che prima gli parevano interdetti, il nulla è esorcizzato a furia di pianto e di rimpianto: con estenuate rassegnazioni ma anche con esclamativi, che significano una lotta, che si riporgono all'estremo limite della persona. Allora il tenero Pascoli diventa il Pascoli buio, teso, che allude allo squallido dramma di ogni italiano del suo tempo, e non soltanto del suo<sup>99</sup>:

<sup>97</sup> Nel saggio *A che punto siamo col Pascoli?* (uscito sulla «Nuova Rivista Europea», maggio-giugno 1980, 17, pp. 51-65, poi inserito da Anna Dolfi nell'*Avventura del Novecento* cit., pp. 153-168) Jacobbi rilegge l'opera del Pascoli oltre al «calarsi nel mondo degli oggetti», oltre alla «coincidenza di vita e letteratura», quale vocazione del poeta al discorso metafisico, individuando la modernità del Pascoli e la conseguente apertura verso la nuova stagione del simbolismo, nell'importanza tributata alla parola, incaricata di fornire musicalmente una dimensione trascendentale a quegli stessi oggetti. Jacobbi definisce la poesia del Pascoli «come la totale e tardiva acquisizione del *secretum* romantico alla nostra letteratura» (diverso dal «romanticismo civico» del Manzoni) ed è quindi nell'«elegia cosmica» del Pascoli che la lirica italiana futura apprende il senso nuovo della parola rispetto alla tradizione nazionale. «Quello ch'era prodigioso nel Pascoli era il dono lirico, che ne faceva un assoluto contemporaneo dei grandi poeti stranieri "dal suo angolo", nel guscio del suo dolore autobiografico e nel rinverginamento costante della sua preparazione accademica» (Ruggero Jacobbi, *L'Italia simbolista. Un'antologia di Ruggero Jacobbi*, a cura di Beatrice Sica, introduzione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003, p. 59).

<sup>98</sup> «E vi rivedo, o gattici d'argento, / brulli in questa giornata sementina: / e pigra ancor la nebbia mattutina / sfuma dorata intorno ogni sarmento. // Già vi schiudea le gemme questo vento / che queste foglie gialle ora mulina; / e io che al tempo allor gridai, Cammina, / ora gocciare il pianto in cuor mi sento. // Ora, le nevi inerti sopra i monti, e le squallide piogge, e le lunghe ire // del rovaio che a notte urta le porte, // e i brevi dì che paiono tramonti / infiniti, e i vanire e lo sfiorire, / e i crisantemi, il fiore della morte» (Giovanni Pascoli, *I gattici*, in *Myricae*).

<sup>99</sup> «Il giorno fu pieno di lampi; / ma ora verranno le stelle, / le tacite stelle. Nei campi / c'è un breve *gre gre* di ranelle. / Le tremole foglie dei pioppi / trascorre una gioia leggera. / Nel giorno, che lampi! Che scoppi! / Che pace, la sera! // Si devono aprire le stelle / nel cielo sì tenero e vivo. / Là, presso le allegre ranelle, / singhiozza monotono un rivo. / Di tutto quel cupo tumulto, / di tutta quell'aspra bufera, / non resta che un dolce singulto / nell'umida sera. // È, quella infinita tempesta, / finita in un rivo canoro. / Dei fulmini fragili restano / cirri di porpora e d'oro. / O stanco dolore, riposa! / La nube del giorno più nera / fu quella che vedo più rosa / nell'umida sera. // Che voli di rondini intorno! / che gridi nell'aria serena! / La fame del povero giorno / prolunga la garrula cena. / La parte, sì piccola, i nidi / nel giorno non l'ebbero intera. / Né io... e che voli, che gridi, / mia limpida sera! // *Don... Don...* E mi dicono, Dormi! / mi cantano, Dormi! sussurrano, / Dormi! bisbigliano, Dormi! / là, voci di tenebra azzurra... / Mi sembrano canti di culla, / che fanno ch'io torni com'era... / sentivo mia madre... poi nulla... / sul far della sera» (G. Pascoli, *La mia sera*, in *Canti di Castelvecchio*).

Di tutto quel cupo tumulto,  
di tutta quell'aspra bufera,  
non resta che un dolce singulto  
nell'umida sera.

## XVIII

Visto che ci avviciniamo al Natale, avrei voglia di consigliare a qualcuno il regalo di un disco, un disco un po' diverso da quelli che noi trasmettiamo nel nostro programma, non posso dire né l'esecutore né la casa discografica perché non posso fare pubblicità, ma è l'unica incisione esistente di questa bella composizione, si tratta della \*<sup>100</sup>*Serenata* di Max Reger<sup>101</sup>, è un purissimo frutto dell'estremo romanticismo, razionale quanto basta a lasciare sempre ben oliati i binari su cui l'irrazionale deve scorrere per raccontare i suoi densi languori o i suoi minacciosi segreti\*.

## XIX

Sempre in tema di Natale, visto che sia il sottoscritto sia il regista di questo programma, Gilberto Visentin, siamo veneziani, e visto che vogliamo rendere omaggio ad Alfonso Gatto che non è solo grande poeta ma è stato un magnifico *Uomo della notte*, vorrei leggere pochi versi veneziani di Alfonso Gatto:

*Natale al caffè Florian*<sup>102</sup>

La nebbia rosa  
e l'aria dei freddi vapori  
arrugginiti con la sera,  
il fischio del battello che sparve  
nel largo delle campane.  
Un triste davanzale,  
Venezia che abbruna le rose  
sul grande canale.

Cadute le stelle, cadute le rose  
nel vento che porta il Natale.

XX<sup>103</sup>

Siamo circondati dall'infantilismo. «Distrugete i musei. Abbasso i genitori. A che serve il latino...». Questa è una ideologia da bambini, o da adulti che si divertano

<sup>100</sup> Q3, 28 ottobre 1970.

<sup>101</sup> Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, *Serenade*, composizione in sol maggiore opera 95 (1906).

<sup>102</sup> *Natale al caffè Florian*, Alfonso Gatto, in *Il capo sulla neve*, Milano, Milano-Sera, 1947.

<sup>103</sup> Q3, 7 ottobre 1970.

a fare i bambini; la verità è che siamo vecchi, in quanto europei, fin dalla nascita; e non sta bene che i vecchi si vestano da marinaretti; nella nostra vecchiezza, cioè nella nostra realtà, sta la nostra possibilità di essere.

\*<sup>104</sup>Del resto diciamocelo, tra italiani, i nostri musei sarebbero spesso rimasti deserti se non fossero sempre venuti gli stranieri a visitarli, a scoprire il valore, l'attualità di ciò che noi ci affannavamo a dimenticare. Specialmente gli americani – il nuovo mondo – dalla fine dell'Ottocento sino a pochissimo tempo fa, hanno svolto questa funzione. Adesso, verso la fine del Novecento, c'è ormai il caso che debbano venire gli africani o gli asiatici a insegnarci il latino, il Petrarca, il diritto romano, tutto ciò che noi nel frattempo avremmo deciso di non sapere più, e che loro sapranno a fondo; avendolo conquistato come necessario elemento della loro civiltà finalmente libera, riletto secondo i parametri della loro tradizione, posseduto e vivificato attraverso un'intelligenza concreta e non accademica\*.

\*<sup>105</sup>E una civiltà è questo: è un corpo in cui tutto il passato è continuamente presente, circola come un sangue, mantiene giovani, dà vita, si espelle e si riforma come possibile e agibile futuro\*.

8 dicembre 1975

I

L'autore scrive una commedia, il pubblico ne capisce un'altra, e del resto gli attori ne hanno recitata una terza. Questo è un vecchio detto francese, ed è molto vero, ma diventa meno vero quando il pubblico smette di essere "il pubblico", parola inventata dagli impresari, dai commercianti del teatro, ma diventa veramente "il popolo".

Questo è avvenuto poche volte nella storia del teatro, è avvenuto nel teatro greco, nel teatro medievale, in Spagna nel secolo d'oro, in Inghilterra nel secolo elisabetiano, ma certamente è un fenomeno raro. Nel mondo della divisione del lavoro è

<sup>104</sup> Q3, 8 ottobre 1970. Questa considerazione circa la funzione degli stranieri quali rinnovatori della cultura europea è un pensiero ricorrente in Jacobbi. Ad esempio si ritrova nel corso del XX Convegno dell'Istituto del Drama Italiano svoltosi a Saint-Vincent il 14 e 15 settembre 1972 (poi in R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit., p. 152) quale sviluppo della citata tesi *Non Terzo Mondo, ma Seconda Europa*: «Spesso penso a questo: che un giorno o l'altro, quando noi avremo abolito pazzamente ogni "umanesimo" dalle nostre scuole, verranno dalla Nigeria, dal Ghana, dal Paraguay a insegnarci il latino, la metrica del Petrarca e il diritto romano. Perché loro avranno saputo leggere poniamo Petrarca in modo vergine e nuovo, in modo utile anche all'uomo d'oggi, senza sovrastrutture accademiche, e ne avranno scoperto la grandezza; mentre noi non lo sappiamo leggere più».

<sup>105</sup> Q3, 11 ottobre 1970. Una ulteriore riflessione, intensa e chiarificatrice, in merito al concetto del circolare riflusso delle esperienze umane necessarie allo sviluppo e alla consapevolezza dell'uomo, si trova nella stessa pagina, in data 12 ottobre: «Il cristianesimo diventa universale quando si appropria della cultura pagana; una rivoluzione proletaria esprime tutto il dolore della cultura borghese; una civiltà razionale non rifiuta nemmeno una goccia della sua tradizione ritualistica e magica. Solo così si è storia e non decadenza. I borghesi hanno paura della distruzione: ma è della decadenza che bisogna avere paura. E se essa è già in atto? Allora collabora pure, uomo, alla distruzione: ma portandovi il tuo passato, il tuo dolore. Non rinnegando nulla, farai cosa utile a tutti».

vero il detto francese: l'autore scrive una commedia, gli attori ne recitano un'altra, il pubblico ne capisce una terza. E il regista? Il regista dovrebbe essere colui che ha presenti tutte e tre queste possibilità, che riesce a tenerle in mente sempre, tutte e tre. D'altra parte questo è un miracolo, il miracolo crea il mito, e il mito della regia ha invaso il nostro secolo in tutto il mondo e ha invaso l'Italia in questo dopoguerra.

Se io vado indietro con la memoria, il mito della regia come si considera oggi è molto simile al mito della direzione d'orchestra, che era fortissimo quando io ero ragazzo. Si raccontavano storie straordinarie per esempio su Toscanini. Quando Toscanini è andato via dall'Italia perché a Bologna si rifiutò di dirigere l'inno fascista *Giovinezza* e se ne andò in esilio; io ero ancora un ragazzo, però le storie di Toscanini continuavano a girare per l'Italia. Per esempio questa. Toscanini fece annunciare che alla Scala sarebbe stata eseguita, diretta da lui, la *Nona Sinfonia* di Beethoven, e nel giro di tre ore il botteghino della Scala registrò il 'tutto esaurito'. Non c'era più un posto; ma una signora dell'aristocrazia milanese che riteneva di avere ogni diritto, ogni privilegio in materia, non ne volle sapere, riuscì a raggiungere Toscanini e disse: «Io debbo assolutamente assistere a questo concerto, io debbo assolutamente avere un posto! Non è possibile che lei non disponga di un posto!» E Toscanini disse: «Sì, io dispongo di un posto e lo metto volentieri a sua disposizione» – «Quale?» – «Sul podio, signora!».

Ugualmente si racconta che Toscanini, attraversando la galleria di Milano, incontrasse un vecchio, rispettabile pianista, il quale si avvicinò e disse: «Maestro, la prossima settimana mia moglie ed io festeggiamo le nozze d'argento, avremmo molto piacere di averla a cena da noi, sarebbe un grande onore». E Toscanini rispose: «La ringrazio molto ma non è possibile perché proprio quella sera c'è il concerto di Paderewski» – «Paderesti?» – «No – disse Toscanini – pagheresti!».

## II

Ieri sera alla Scala è andato in scena uno straordinario *Macbeth* diretto da Giorgio Strehler per la parte scenica, messo in scena con grande apparato musicale per tutto ciò che riguarda viceversa l'opera verdiana nella sua essenza originaria. Dedico a Paolo Grassi e a Giorgio Strhler, responsabili di questo grande successo scaligero, un piccolo ricordo<sup>106</sup>.

Nell'inverno del 1921, un amministratore del Teatro alla Scala, influenzato da un gruppo di intellettuali d'avanguardia, decise di invitare il famoso scenografo svizzero Adolphe Appia per una messa in scena del *Tristano e Isotta* di Wagner. Appia era a quell'epoca, insieme con Gordon Craig, il simbolo del rinnovamento teatrale europeo. Coi suoi album di disegni, con le sue (poche) scenografie realizzate e il suo libro sulla *Mise-en-scène del Dramma wagneriano* Appia aveva contribuito, più di ogni altro, a buttar giù il regno plurisecolare della carta dipinta, delle macchine sceniche strepitose, delle rocce e delle foreste che sembrano vere. Appia aveva istituito il principio della

<sup>106</sup> Il brano che segue risulta essere la traduzione dal portoghese dell'articolo *Renovação do melodrama*, in «Folha da Noite», 21 ottobre 1952 (successivamente con lo stesso titolo in ED, pp. 134-137).

scena costruita e di una stilizzazione molto lirica, molto semplificatrice. In quegli anni, sotto l'influsso anche dell'estetica del futurismo, la parola 'sintesi' e l'aggettivo 'essenziale' erano il ritornello inevitabile di tutte le conversazioni fra gli artisti.

Oggi giorno i principi estetici in materia di scenografia sono più ampi, più elastici, più eclettici. Siamo tutti d'accordo almeno su una cosa: che la *mise-en-scène* è una conseguenza dell'atmosfera poetica del testo (o almeno del suo messaggio). Una volta scoperto un nucleo sostanziale di unità stilistica, tutti i mezzi sono buoni per rivelarlo alla platea. Lo stesso scenario dipinto è ritornato agli onori della ribalta: Bérard, Meizinger, Barsacq, Calvo e Coltellacci hanno realizzato delle scene dipinte di grande bellezza e modernità. Pittori famosi come Picasso, Rouault, Casorati, De Chirico, Cagli, Guttuso, si sono avvicinati al teatro con creazioni indimenticabili. Ma nel '21 il punto polemico era un altro: Appia, sintesi ed essenzialismo.

Ed Appia arrivò a Milano, disegnò, dipinse, costruì, illuminò e il pubblico della Scala rimase freddo, perplesso, anzi anche un po' disanimato davanti a quella povertà, a quella nudità così contraria al fasto tradizionale del massimo teatro italiano d'opera. Il giorno dopo un gruppo di fedeli della Scala si riunì in un circolo milanese e scrisse una lettera alla direzione del teatro. Erano questi fedeli una mezza dozzina di eccellenti cittadini, fra i quali alcuni grandi capitalisti orgogliosi della loro città e del suo famoso teatro. La lettera diceva che, evidentemente, l'amministrazione della Scala doveva trovarsi in grandi difficoltà finanziarie; e che ciò forse era dovuto all'insufficiente appoggio del governo; e che in questo caso la Scala doveva fare un appello a tutti i milanesi e che in ogni modo loro, i fedeli, si dicevano disposti a qualsiasi aiuto o collaborazione in denaro, in pubblicità, per evitare spettacoli poveri, straccioni, come quel *Tristano e Isotta* di Appia, che potevano anche compromettere il buon nome della città dinanzi ai turisti stranieri.

### III

Voglio dire a Paolo Grassi (che in questi giorni deve essere nel più grande imbarazzo del mondo perché tutti gli chiedono se lascerà o meno la Scala e Milano) voglio dirgli che capisco perfettamente le sue preoccupazioni perché la Scala è un luogo magico, decisivo, ed anche un luogo pieno di passato, non soltanto musicale e drammaturgico ma anche scenografico.

\*<sup>107</sup> Alle volte io guardo le vecchie stampe di Sanquirico<sup>108</sup> e mi domando se quel neoclassicismo minuto, dall'apparenza un po' fredda, sfiorato dalla grazia del quotidiano, non fu il punto di assoluto equilibrio tra il grande barocco e le abilità eccessive del *trompe l'oeil* romantico e naturalista.

I Bibbiena<sup>109</sup> avevano la loro purezza, ma volevano fare grande a tal punto da

<sup>107</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Cenografia e memória*, in «Correio do Povo», Porto Alegre, 3 gennaio 1959 (successivamente con lo stesso titolo in EA, pp. 91-92).

<sup>108</sup> Alessandro Sanquirico (Milano 1777 – 1849), pittore, architetto e scenografo, terminò la carriera con oltre trecento produzioni d'opera e balletto per il Teatro alla Scala di Milano.

<sup>109</sup> Famiglia Galli da Bibbiena, famiglia di scenografi e architetti teatrali italiani, attivi dai primi del sec. XVII fin verso la fine del sec. seguente.

perdere di vista i limiti fisici del teatro. Juvarra<sup>110</sup>, che è l'antecedente diretto di Sanquirico, addolcisce il monumentale dei Bibbiena in un nervosismo quasi impressionista; ma la dolcezza arcadica gli impedisce di costruire. In Sanquirico il mondo riacquista la sua proporzione di bellezza totalmente concreta; il margine della stilizzazione, quando esiste, è invisibile. Come se la realtà si fosse presentata, di per sé, al momento giusto, in uno stato di grazia speciale; senza che nessuno la forzasse, per l'opera dell'occhio, per la pazienza dell'occhio.

È straordinario come questo procedimento somigli a quello della prosa di Stendhal, tanto più impegnata a scoprire i misteri della passione quanto più rimane adeguata al rigore dei fatti, alla logica dei motivi pratici. Stendhal fu lo spettatore ideale delle scenografie di Sanquirico, e interpretava con la stessa adesione naturale la musica che quelle scenografie s'incaricavano di interpretare con la più umile fedeltà. La volgarità prestata dalla generazione successiva al linguaggio musicale di Rossini, Bellini e Donizetti, è frutto della strepitosa industrializzazione dell'opera, così come il primo piano, che è sempre un grande tremore di scoperta nel cinema muto, diventa pura valorizzazione della faccia dell'attore celebre nel film commerciale dei nostri giorni.

La dignità artistica di quella musica (e di quella sublime drammaturgia) è rivelata oggi dalla dignità austera, oggettiva, poetica della grafica di Sanquirico. Era così che nasceva l'opera nelle prime ed era così che gli uomini della bella Milano napoleonica e foscoliana andavano a vederla. Perciò fece bene Luchino Visconti quando obbligò il "pompier" Benois<sup>111</sup> a ricostruire una linea di proporzioni e prospettive sanquirichiane per l'*Anna Bolena* di Donizetti<sup>112</sup>. E ricordo che in quegli spazi tracciati da un casto amore alla luce, da una intensa vita di architettura, la voce di Maria Callas suscitava la spontaneità, la sicurezza dell'antico miracolo\*.

#### IV

Mi ha telefonato un ascoltatore chiedendo se io sia in disaccordo con i giovani registi. Per carità! Io vivo come direttore dell'Accademia di Arte Drammatica<sup>113</sup> in mezzo a loro, li aiuto come posso ad esprimersi, a trovare la loro libertà e il loro

<sup>110</sup> Filippo Juvarra (Messina 1678 – Madrid 1736), architetto e scenografo, tra i massimi esponenti del barocco.

<sup>111</sup> Nicola Benois (1901-1988), nominato direttore dell'allestimento scenico del Teatro alla Scala nel 1937, vi è rimasto fino al 1970, chiamando a collaborare come scenografi pittori quali Carrà, Casorati, De Chirico, Fontana, Prampolini, Savinio, Sironi.

<sup>112</sup> L'*Anna Bolena* fu messa in scena al Teatro alla Scala di Milano il 14 aprile 1957.

<sup>113</sup> Jacobbi diresse l'Accademia D'Arte drammatica Silvio D'Amico per cinque anni (dal 1974), dopo il suo arrivo nel 1971 quale successore di Luciano Codignola alla cattedra di Storia del Teatro. Come testimoniano i collaboratori di allora (Luigi Maria Musati, professore di Storia del Teatro dal 1974 e Andrea Camilleri, maestro di regia dal 1976 in *L'eclettico Jacobbi* cit.) Jacobbi, che venne chiamato a dirigere l'Accademia in un momento molto drammatico (si faceva sempre più aspro il conflitto tra le nuove generazioni e l'insegnamento magistrale, rappresentato da Orazio Costa; l'Accademia venne sfrattata dal palazzo di via Quattro Fontane e spostata in una sede inadatta; il Ministero della pubblica Istruzione contestò e ritirò le borse di studio erogate dall'Accademia), riuscì a rifondare e quindi a salvare l'Accademia, con l'impegno concreto e appassionato che ha contraddistinto il suo stile di vita.

spazio e sono stato anch'io, ai miei tempi, giovane regista e mi guardo bene dal dimenticarlo. Semplicemente qualche volta aspetto il secondo o anche il terzo spettacolo per dare un giudizio su di loro, cioè non posso fare a meno di ricordarmi di qualcosa che accadde all'Opera di Parigi nel secolo scorso.

Ci fu un momento nell'opera lirica in cui andavano di moda gli argomenti orientali o arabi o musulmani, insomma tutta una paccottiglia di cui il romanticismo si compiaceva. Un bel giorno il musicista David presentò un'opera intitolata *Il Deserto*<sup>114</sup> che ebbe un successo delirante e Berlioz, spirito attento e malizioso, diede la seguente opinione: «Mica male, ma voglio vederlo il giorno che scenderà dal cammello!» E questo succede diverse volte, c'è qualcuno che quando scende dal cammello rivela di essere un nano rinfagottato in un barracano molto ridicolo.

A questo proposito non posso dimenticare quello che accadde a un grande poeta e grande amico scomparso, cioè a Salvatore Quasimodo, quando a Siracusa, dove ogni due anni vengono rappresentate tragedie greche nel teatro greco di Siracusa, fu allestita una tragedia greca da lui tradotta. Mi guardo bene dal dirvi il nome del regista, sarebbe una inutile cattiveria, chiamiamolo, tanto per intenderci, Paparelli. Arrivato a Siracusa come giornalista ricevo una telefonata di Quasimodo, che mi dice: «Sono molto preoccupato, questo Paparelli sta facendo cose incredibili, dovresti venire alle prove e dire qualche cosa...». Dico: «No, me ne guardo bene, questo è un collega anche se più giovane di me, io non c'entro niente, se qualcuno venisse ad assistere alle mie prove e a dare dei consigli io ci rimarrei molto male o reagirei in malo modo». Disse: «Eh, va bene, vieni al teatro verso le sei quando finiscono le prove, così chiacchieriamo un po' e poi andiamo a cena insieme». Così feci, presi un tassì, arrivai con leggero ritardo al teatro greco e mi toccò di assistere a questo spettacolo straordinario: il teatro greco era completamente vuoto, la prova era finita, e su queste immense scalinate c'era una cosa nera, la cosa nera era Quasimodo avvolto in un paltò nero, con un cappello nero che, in mezzo ad un vento tremendo che attraversava il teatro greco, mi stava aspettando. Io scesi di corsa le gradinate, mi sedetti accanto a lui e si fece un gran silenzio, nel quale si sentiva soltanto il vento, lui non parlava, io non parlavo. Finché a un certo punto io dissi: «E beh, che succede?» Allora Quasimodo indicò la cavea del teatro greco e disse: «Ma tu capisci che in questo luogo Eschilo ci fece l'anteprima dei *Persiani* e Paparelli osa fare spettacoli!».

Sono cose che succedono e sono cose che si raccontano anche perché il teatro è pieno di cose volute e non volute, gravi e veniali; il teatro è pieno della malafede e della buona fede, e non è detto che sempre la buona fede generi capolavori e la malafede generi spettacoli sbagliati, alle volte succede persino il contrario, il che smentisce tutti i moralismi della terra.

## V

Mi domandano quali siano i più straordinari spettacoli teatrali cui io abbia assistito; devo dire che i più straordinari non sono sempre i più belli artisticamente, ma

<sup>114</sup> Félicien-César David, *Le Désert*, ode sinfonica, Parigi, dicembre 1844.

sono quelli in cui succedono cose che uno non riesce a dimenticare. Per esempio: dopo molte insistenze un gruppo molto povero che lavorava in un circo dove (dopo le esibizioni dei pochi animali, acrobati e pagliacci) venivano fatti tre quarti d'ora di teatro di prosa in Brasile, andai a vederli. Loro ci tenevano molto e andai molto seriamente ad assistere a questa loro fine di spettacolo. Facevano nientemeno che l'*Amleto* di Shakespeare, ridotto a tre quarti d'ora ed interpretato da sette attori, il che significa quindi un precursore di ciò che anni dopo Vasilicò avrebbe fatto qui a Roma presentando un *Amleto* eseguito da tre interpreti. Cominciò questo *Amleto* con la scena tra Amleto ed il fantasma, e devo dire la verità, questo ha una tale forza che anche ridotto, anche tagliato, anche recitato male, anche buttato in malo modo in un circo, dopo un po' tu cominci a seguire il testo, le parole e rimani incantato lo stesso. Ma accadde una cosa: l'attore che faceva il fantasma era un negro alto quasi due metri, con un vocione poderoso e diceva le sue battute con una specie di tono metallico, sempre uguale, che dava una certa importanza a questo fantasma. Quando finalmente venne il canto del gallo ed il fantasma dovette uscire di scena, sullo sfondo della scena c'era uno steccato, il fantasma, che era avvolto in un ampio lenzuolo grigio, uscì molto solennemente ma il lenzuolo rimase impigliato nella scena. Il fantasma tentò molto dignitosamente di svincolarsi da questa situazione e poi capì che non c'era niente da fare, mollò il lenzuolo e sotto il negro era completamente nudo. Allora il fantasma nudo e nero silenziosamente, solennemente fece altri quattro metri e uscì dignitosamente di scena tra il generale silenzio pieno di rispetto del pubblico.

## VI

Questo fantasma è, come potete immaginare, indimenticabile, come indimenticabile è quello che successe ad una commedia di Gino Rocca. Gino Rocca era un commediografo non importantissimo ma aveva un certo peso nella vita teatrale italiana perché era il critico teatrale del «Popolo d'Italia», cioè del quotidiano di Mussolini. Una compagnia qui a Roma affittò un cinema nel quartiere delle Vittorie e decise di fare una serie di commedie. Ritenne opportuno, per una serie di ragioni di possibile professione ministeriale, fare una commedia di Gino Rocca, una commedia che non era mai stata rappresentata, una novità assoluta, perché gli era rimasta nel cassetto, non era mai piaciuta a nessuno, nessuno l'aveva mai fatta. Questa commedia era in tre atti ma diventò di quattro e vi dirò come.

Durante i primi tre atti una donna, incertissima se fuggire con l'amante e quindi abbandonare il marito o rimanere fedele ai suoi obblighi di moglie e quindi abbandonare l'amante, ogni tanto nei momenti più critici parlava di un certo Ferdinando e diceva: «Ah se ci fosse qui Ferdinando, lui sì che mi saprebbe dire qualcosa, lui sì che mi saprebbe dare un consiglio!» Ferdinando era in Africa, questo si usava molto all'epoca, il personaggio misterioso del coloniale, dell'uomo perduto nell'Africa. Alla fine del terzo atto appariva Ferdinando, quando era il momento più grave e decisivo della vita di questa donna, appariva Ferdinando e diceva un'unica battuta, una lunga battuta di una pagina e mezza con la quale la donna scoppiava in lacrime e poi decideva di rimanere col marito.

L'impresario ebbe un'idea straordinaria: visto che si trattava di una battuta sola, decise di scritturare, per elencarlo in partecipazione straordinaria, un divo del cinema dell'epoca, del cinema dei telefoni bianchi. Il divo disse: «Va bene, va benissimo, io mi studio la battuta a memoria, però guardate che non posso venire alle prove, verrò al massimo alla prova generale, perché sto terminando un film» – «Bene, benissimo, eccoti il testo, imparalo a memoria». Provarono e arrivò il giorno della prova generale. Il giorno della prova generale l'attore non apparve, arrivò il terzo atto, lui non si faceva vivo, finalmente arrivò una telefonata che disse: «Guardate io arrivo domani sera perché il film ancora non è finito ci vuole un giorno di lavorazione, ma non vi preoccupate, so tutto a memoria». Il giorno dopo, entrò il pubblico, si fece il primo atto, l'attore non era ancora arrivato, si fece il secondo atto, l'attore non era ancora arrivato, all'inizio del terzo arrivò. Allora gli fu mostrato così, rapidamente, dove era la poltrona, dov'era la finestra, dov'era la porta, da dove doveva entrare, dove si doveva fermare, dove doveva uscire, e il terzo atto ebbe inizio. Alla fine del terzo atto l'attore entra, accolto da un grande applauso perché era molto popolare, dice splendidamente la sua lunga battuta, però quando termina la battuta, per lo sforzo di memoria, entra in uno stato di assenza, pensa di aver finito, si distrae, non si ricorda più. La donna in lacrime gli domanda: «E allora che cosa debbo fare?» E lui invece di dire: «Restare con lui, restare con lui!», battuta su cui cadeva il sipario, ebbe un attimo di smarrimento, pensò un po', poi disse: «Non lo so... Te lo dirò domani». Su questo cadde il sipario e il pubblico se ne andò tranquillo nel *foyer* a fumarsi una sigaretta e ad aspettare come andava a finire la storia. Per cui la compagnia fu costretta ad improvvisare un quarto atto, il quarto atto fu il capolavoro del teatro surrealista involontario, una cosa strepitosa, perché ogni attore aveva una soluzione ma non aveva tempo di comunicarla all'altro, quindi entrava, avviava la sua soluzione, entrava l'altro che portava un'altra soluzione e spostava tutto il dramma; e il dramma continuava ad andare avanti su queste varie soluzioni e con interventi di tutti i personaggi e nel modo più disordinato, senza che si potesse arrivare a nessuna conclusione. Finché ad un certo punto la confusione fu talmente grande che entrò in scena un attore che era morto al primo atto, si dimenticò di essere morto ed entrò anche lui. A questo punto finalmente si ottenne silenzio in palcoscenico, non parlavano più tutti insieme, c'era silenzio perché tutti erano molto imbarazzati di fronte al cadavere, e qui il direttore di scena ebbe un'idea geniale: prese un riflettore verde e lo diresse lentamente verso il defunto. Il defunto parlò, fu l'unico che gli altri lasciarono parlare, parlò, concluse molto bene la storia, cadde il sipario, la commedia fu applaudita e tutti a casa.

Il giorno dopo Gino Rocca a Milano lesse le critiche di Roma, ed una di queste critiche, molto autorevole, diceva: «I primi tre atti sono mediocri, ripetono la solita formula del triangolo amoroso del teatro borghese, fatti con abilità, un buon dialogo ma insomma nulla di nuovo; straordinario è il quarto atto, nel quale l'improvvisa apparizione del trascendentale, del soprannaturale, la presenza del simbolo dá al lavoro un'impennata poetica di straordinaria forza che lo riscatta dal punto di vista dell'arte». A questo punto a Gino Rocca non rimase altro che prendere un treno, venire a Roma, vedere che cosa era successo e scrivere il quarto atto; lo dovette scri-

vere! Con morto, fantasma, reincarnazioni, spiriti e tutto e come tale è pubblicato nelle sue opere complete<sup>115</sup>.

## VII

Vorrei parlarvi del rapporto tra l'arte moderna e i bambini. Cioè i bambini o non hanno logica o hanno della logica una nozione molto diversa dalla nostra e in questo sono molto vicini a certe espressioni dell'arte moderna.

Mia figlia Paola, che oggi ha 15 anni, e che scrive poesie che creano non poche preoccupazioni nel genitore, naturalmente, quando era piccolina – avrà avuto tre o quattro anni – amava molto sfogliare un volume che avevamo in casa che era *I Picasso di Picasso*<sup>116</sup>, cioè quei quadri che Picasso ha conservato in casa, non ha venduto perché gli piacevano in modo particolare. Ebbene, lei lo sfogliava vertiginosamente e diceva i nomi di tutti gli oggetti che lei di colpo, senza pensare un secondo, vedeva: «Sedia, uomo, tavolo, bicchiere...». Tutte cose che ognuno di noi avrebbe faticato molto a ravvisare e che effettivamente erano nel quadro, il che vuol dire che Picasso aveva l'occhio vergine, l'occhio di un bambino come la bambina Paola. Quando poi arrivava ad una pagina in cui Picasso aveva dipinto una cosa completamente astratta, non si perdeva d'animo, invece di dire il nome dell'oggetto, diceva semplicemente: «Picasso».

L'altra mia figlia, Laura, che ha invece cinque anni e mezzo adesso, ogni tanto si pianta davanti al magnetofono e dopo una sua misteriosa concentrazione, produce delle cose di questo genere, trascrivo letteralmente<sup>117</sup>:

C'è un fiore che canta,  
sull'alberello che,  
che spoglia,  
che spoglia l'altro fiore,  
giallo, giallo più giallo,  
e fa scuro,  
chiaro chiaro come il fiore rosa.  
E il fiore gli disse così: senti,  
non litighiamo perché è una brutta cosa,  
diventiamo buoni amici.

Questo è il testo, ora se io penso a “fa scuro, chiaro chiaro come il fiore rosa”, mi viene subito in mente Paul Éluard, «la terra è blu come un'arancia», o mi viene

<sup>115</sup> L'unica edizione delle opere complete di Gino Rocca è postuma: Gino Rocca, *Tutto il teatro*, a cura di Carlo Manfio, introduzione di Giovanni Calendeli, Carlo Manfio, Giorgio Pullini, Venezia, Regione del Veneto – Marsilio, 1997. Nei 5 volumi, promossi dalla Regione del Veneto nel corso delle celebrazioni del centenario della nascita, non si fanno riferimenti all'aneddoto narato da Jacobbi nel corso della trasmissione radiofonica.

<sup>116</sup> David Douglas Duncan, *I Picasso di Picasso*, traduzione di Glauco De Rossi, Milano, Garzanti, 1961.

<sup>117</sup> Entrambe le canzoni improvvisate dalla piccola Laura sono registrate interamente in RJ mc 1.3 (lato A, 12'.10" – 18'.20").

in mente Lorenzo Calogero<sup>118</sup>, «nel blu nero delle rose», cioè quello che nel poeta moderno è assunzione dell'irrazionale, nel bambino lo è lo stesso, ma senza nessuna mediazione intellettualistica, lo è per naturale vocazione, per scoperta della segreta unità del mondo. A volte i bambini sono apparentemente più logici, ma solo apparentemente. Cito un altro testo di Laura:

La sigaretta arancione ha detto:  
 «buon giorno»  
 buon giorno a un uomo,  
 l'uomo se l'è fumata  
 e dov'è andata a finire?  
 S'è bruciata e l'ha buttata via,  
 nel portacenere  
 e allora non ha fatto più compagnia  
 con le sigarette bruciate,  
 è morta,  
 la sigaretta arancione!

Cito queste cose non per orgoglio paterno, ci saranno in Italia alcune migliaia di bambini che dicono queste cose, e appunto il fatto che siano tanti mostra come sia stata importante l'operazione che ha fatto l'arte moderna, e anche l'estetica moderna, nell'investigare sui problemi dell'arte, quando si è posto il problema dell'espressione spontanea, cioè dell'espressione dei bambini, degli alienati, dei popoli primitivi.

## VIII

Concludo con una storiella del tempo di guerra: si racconta che il poeta Vincenzo Cardarelli, il quale passava tutto l'anno in dignitosa miseria, ravvolto in un pastrano che non si toglieva mai nemmeno d'estate, quando cominciarono i bombardamenti a Roma, decisesse di passare la maggior parte della sua giornata nella piazza di San Pietro; cioè una piazza che non sarebbe stata bombardata a quanto prevedeva o immaginava, e che dopo un paio di giorni scoprì che un altro vecchietto dall'altra parte della piazza, sotto gli stessi portici, anche lui passava la giornata in piazza San Pietro. Dopo due o tre giorni l'altro vecchietto si fece coraggio e si avvicinò e disse a Cardarelli: «Scusi, anche lei ha paura?» Cardarelli lo fulminò con lo sguardo: «Paura? – e alzò in cielo il famoso dito didattico – paura io? In senso classico, terrore!».

<sup>118</sup> Su Calogero si vedano gli articoli di Jacobbi, *Requiem para um grande poeta*, in «Estado de San Paulo», 15 maggio 1962; *Un grande poeta* [recensione a Lorenzo Calogero, *Opere poetiche*, Milano, Lercini, 1962], in «Panorama Pozzi», luglio 1962, 35, p. 33; *Lorenzo Calogero: secondo tempo*, in «Calabria/Cultura», luglio-dicembre 1974, 3/4, pp. 23-25; *Approccio alla poesia di Lorenzo Calogero*, in «Punto d'incontro», giugno 1978, 1, pp. 12-15.

9 dicembre 1975

I

Vogliono che io parli ancora di Parigi, segno che questa vecchia città ha ancora qualche fascino sugli italiani, ma vogliono che io parli della delusione che avrei provato nel dopoguerra paragonandola alla Parigi di prima della guerra.

Non riesco a dire questo ricordo (perché ormai è un ricordo, perché ormai sono abituato alla Parigi di oggi) se non leggendovi una pagina del 1952, s'intitola *Neiges d'antan*<sup>119</sup>, cioè riprende una frase di Villon: «ma dove sono andate a finire le nevi di una volta?» È diretta ad un ragazzo che viveva in Brasile e che faceva l'assistente dei tecnici del suono in un film:

Ma io parlo di Parigi  
 pensaci bene Gérard io parlo delle tue strade  
 e dell'occhio lucente con cui le salutavo  
 all'uscita dai treni provinciali  
 rosso ancora di corsa trafelato di polvere  
 io parlo d'un bene antico

Forse della ragazza che poteva essere Manon Lescaut  
 e rammendava la camicie dei pittori fino a sera  
 poi andava a respirare un'aria solenne  
 di musica e d'asfalto nelle piazze storiche

O forse io parlo della mia vanità  
 gli adolescenti sono sempre fanatici e ambigui  
 gente da fidarsi poco

Con la tua faccia di Amleto dilettante  
 tu che porti ancora per il mondo quella stessa grazia  
 e sei forse anche tu un criminale per forza di natura  
 per innocenza e distrazione dall'ordine delle cose  
 con la tua faccia di jeune premier assonnato  
 tu sai benissimo ch'io parlo  
 di Parigi e di una notte rissosa

Quando le donne in lutto gridavano Thoraz au pouvoir  
 e i pittori sognavano corride di tori graffiti sui muri  
 quando i fiori costavano poco  
 e gli ubriachi avevano diritto al rispetto dei passanti

<sup>119</sup> Testo pubblicato a cura di Vittorio Cattaneo in *Ruggero Jacobbi: 25 poesie da «Il sole della nascita» (1945-1964)* in «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1982, 1, p. 215. Adesso il testo, assieme a tutte le poesie inedite, si può leggere in R. Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia* cit., p. 426. Entrambe le edizioni al verso 8 recano [alle sette] al posto di [a sera].

Poi venne la pazienza venne l'abitudine della morte  
 gli autocarri discesero e risalirono colline  
 le bandiere furono ritirate in fretta  
 e gli americani inventarono Saint-Germain-des-Prés

## II

[...] Montale, che da ieri si trova a Stoccolma dov'è andato a ricevere il Premio Nobel. Quarantuno anni fa un altro italiano, Luigi Pirandello, di ritorno da Stoccolma, dove era andato a ricevere lo stesso premio, si fermò a Praga per la prima mondiale della sua commedia *Non si sa come*<sup>120</sup>. Arrivò a poche ore dalla prima ma ebbero la cortesia di fargli vedere lo stesso una prova, un ripasso dello spettacolo. La commedia era stata messa in scena con molti ritrovati dell'avanguardia di allora, un'avanguardia tra espressionismo e surrealismo, e Pirandello ci rimase un po' male. Si sfogò durante l'intervallo con Giovanbattista Angioletti, che abitava allora a Praga, dicendo più o meno questo: «Ma sarà che non vogliono capire che io sono uno scrittore semplice? Un italiano che descrive delle cose di italiani, delle cose di tutti i giorni, man mano che le conosce!».

Queste più o meno le sue parole, parole indicative in un doppio significato formale e sostanziale. Formalmente Pirandello sapeva che il suo contributo a un nuovo linguaggio teatrale, a una tecnica scenica anticonvenzionale era stato enorme ed aveva influenzato i drammaturghi di tutto il mondo. Non dava però troppa importanza a questo fatto, o meglio, conosceva tutti i limiti del fatto, limiti di origine e limiti di applicazione. All'origine riconosceva onestamente che molti mezzi tecnici non erano stati inventati da lui ma provenivano dalla lunga esperienza di rinnovamento che a Strindberg, a Andréev, a Wedekind, aveva rotto gli schemi del naturalismo.

Meno modestamente Pirandello sapeva che la sua grandezza risiedeva anche in un'altra cosa: nel non aver creato o adottato nessuna formula, nell'aver sempre cercato soltanto il tipo di espressione più adatto al tema della commedia che stava scrivendo e nient'altro. La tecnica dei *Sei personaggi* faceva parte della stessa concezione, dello stesso problema di quella commedia, non poteva essere ripetuta, in nessun altro caso, ne avrebbe potuto impedire allo scrittore di tornare a forme più normali, per così dire, secondo altre esigenze di contenuto. Pirandello non era uno scrittore d'avanguardia e vediamo qual'era la sua obiezione: sostanzialmente Pirandello non era ingenuo fino al punto di credere che la sua opera fosse soltanto un'osservazione oggettiva della vita, come sembra indicare il senso superficiale delle sue parole di Praga. Tanto per cominciare sappiamo benissimo che Pirandello non credeva molto all'esistenza di una verità oggettiva, e che anzi questo dubbio, questa angoscia, questa problematica continua costituiva il motivo principale della sua reazione davanti al mondo. In secondo luogo il suo lavoro di progressiva liberazione dal naturalismo, per esempio di Verga, era stato un lavoro ininterrotto e, più che altro, cosciente. Pirandello però

<sup>120</sup> Rappresentazione avvenuta il 19 dicembre 1934 al Teatro Nazionale di Praga, nella traduzione ceca di Venceslao Jiřina *Člověk ani neví jak*.

sapeva anche che lo scopo, il fine di questa evoluzione non era l'astrazione simbolica ma una interpretazione e trasfigurazione della realtà effettiva. Credeva, molto giustamente, che ogni tentativo di tagliare il cordone ombelicale che teneva unite le sue idee, i suoi personaggi, alla loro origine regionale e storica, alla loro concreta determinazione psicologica e sociale, sarebbe stato un processo di riduzione, non solo semplicistico, ma anche deformatore, capace cioè di ridurre il dramma a una cosa fredda, morta, incomunicabile.

La cosa che più dava fastidio allo scrittore era dopotutto il tentativo di estrarre dalle sue opere un sistema, un qualunque sistema, filosofico o drammaturgico. Pirandello detestava il pirandellismo, anche perché in un certo periodo una vittima di questa schematizzazione era stato lui stesso, quando l'illuminazione ammirata e commossa provocata nella sua coscienza dall'interpretazione di un critico, Adriano Tilgher<sup>121</sup>, lo aveva portato quasi a fare delle sue commedie un'applicazione, una conferma della teoria tilgheriana. Poi Pirandello era tornato alla sua libertà di artista.

«Avrò io il permesso di affermare – dichiarava – che nessuna delle mie opere, tutte nate fuori di qualsiasi tesi o principio, che nessuna, nessuna di esse è macchiata di pirandellismo?» Queste parole dello scrittore di Agrigento ricordano stranamente quelle di Carlo Marx, del pensatore di Treviri, che ad un certo punto della sua vita disse: «Je ne suis pas marxiste!».

### III<sup>122</sup>

Il teatro italiano ha commemorato due grandi critici: Silvio D'Amico<sup>123</sup> e Renato Simoni.

Renato Simoni celebrava la tradizione italiana in ciò che essa aveva di più umano, di più vivo e concreto. Una tradizione che si basa allo stesso tempo sulla elaborazione letteraria e sull'impulso popolare, sulla poesia degli autori e sul genio tumultuoso degli attori, siano essi improvvisatori o interpreti. Tradizione che si sintetizza nel nome di Goldoni, nel quale il realismo sociale e psicologico arriva a confluire miracolosamente con la spontaneità della commedia dell'arte. Goldoni, per motivi anche regionali, fu il mito e il simbolo della coscienza estetica di Renato Simoni, l'ispiratore delle sue poche commedie originali, il testo prediletto dei suoi rari lavori di regia. Come critico Simoni adattò lentamente, prudentemente i temi e le forme del nostro tempo a questa vecchia tradizione mai rinnegata.

<sup>121</sup> Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923, pp. 187-91 e in *La scena e la vita. Nuovi studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1925, pp. 134-43. Per l'influenza negativa della teoria tilgheriana su alcune opere di Pirandello cfr. R. Jacobbi, *L'opera di Luigi Pirandello drammaturgo*, in *Teatro da ieri a domani* (Firenze, La Nuova Italia 1972).

<sup>122</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo commemorativo *Silvio D'Amico*, in «Folha da Noite», 12 aprile 1955.

<sup>123</sup> «Vent'anni fa si spegneva Silvio D'Amico, il celebre critico al quale si deve il profondo rinnovamento del teatro italiano, scaduto a livelli infimi. Con incredibile tenacia, con vera fede nella sua "missione" e un'elevata ispirazione culturale, D'Amico riuscì a raggiungere i propri obiettivi impostando una serie di soluzioni in gran parte ancora valide per restituire piena vitalità al nostro teatro» (Rugero Jacobbi *Quando il teatro diventa religione*, in "L'Unione Sarda", 2 aprile 1975).

Silvio D'Amico, da parte sua, fu invece la rivoluzione. Contribuì più di ogni altro a introdurre in Italia il più avanzato repertorio moderno, oltre al concetto di regia, secondo una formula ispirata essenzialmente da Stanislavskij e da Copeau; formula basata sul più assoluto rispetto per i testi letterari, per la poesia, origine e causa prima del fenomeno scenico. D'Amico fu, su questo punto, il contrario di Bragaglia, che aveva cominciato prima di lui a teorizzare e a mettere in pratica i principi della regia moderna, confidando però in un'estrema libertà di immaginazione e di tecnica, secondo l'esempio dei maestri del costruttivismo russo, dell'espressionismo tedesco, dell'avanguardia francese, mescolando a tutto questo una buona dose di improvvisazione all'italiana.

Per D'Amico invece in teatro in principio *erat verbum*, come lui stesso amava ripetere, arrivando a sistematizzare questa teoria estetica nelle prime limpide pagine della sua monumentale *Storia del teatro drammatico*<sup>124</sup>. La sua tradizione era meno tipica di quella di Simoni, meno tipica di quella di Bragaglia, era più cosmopolita, malgrado il cosmopolitismo di Bragaglia. La cultura di D'Amico era una cultura europea in un senso umanistico integrale, soltanto sfumata dal suo cattolicesimo che fu il meno dogmatico e moralistico possibile, perché seppe rispettare l'autonomia della creazione artistica fuori di ogni imposizione ideologica o settaria.

D'Amico ebbe molti nemici: l'estetica di Croce, che censurava per il disprezzo mal dissimulato del filosofo riguardo al teatro; l'avanguardismo di Bragaglia, con cui polemizzò durante trenta anni ininterrotti; il rigorismo dei suoi colleghi cattolici, che non volevano riconoscere la libertà dell'arte; e, soprattutto, il vecchio mondo del teatro italiano, violentemente ostile alla concezione seria, culturale, didattica che D'Amico voleva imporre al di sopra della antica "religione dell'attore" e della tradizionale confusione dei valori.

Gli ideali di D'Amico divennero realtà attraverso la creazione dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica<sup>125</sup>, dove attori e registi appresero a rispettare i testi letterari, ognuno valorizzando in se stesso attraverso la tecnica, la possibilità di creare stili diversi. Questa riforma stilistica, che fu prima di tutto una riforma morale, è la causa della rinnovata capacità degli attori italiani nel dopoguerra nell'interpretare per esempio i classici, dopo due generazioni di interpreti completamente assorbiti dal naturalismo borghese.

Credo che D'Amico sia morto soddisfatto, come chi confida in Dio e come chi è riuscito a realizzare le sue finalità principali. La sua lezione rimane viva grazie alla presenza e al lavoro dei suoi allievi sparsi per il mondo: Orazio Costa, Ettore Giannini, Vittorio Gassman, Adolfo Celi. Probabilmente molti reazionari del teatro cercarono alla sua morte di cancellare i segni del suo lavoro, di disfare la tela mi-

<sup>124</sup> Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939, I.

<sup>125</sup> Silvio D'Amico fondò la «Reale Accademia d'Arte Drammatica» nel 1935, dalla scuola di recitazione attiva presso il Conservatorio di Santa Cecilia. Alla fine della guerra l'Accademia mutò il nome («Accademia Nazionale») ma rimasero irrisolti i problemi di gestione, che si sarebbero aggravati col tempo, in seguito al perdurare dell'indifferenza sia del mondo dello spettacolo che delle istituzioni scolastiche statali, infatti l'Accademia rimase amministrata da uno statuto del '37, non in grado di garantire l'autonomia didattica ed economica.

nuziosamente tessuta. Ma la storia non ritorna indietro. Il teatro italiano moderno è in gran parte il teatro che D'Amico volle che fosse, nulla è riuscito a offuscare la sua memoria, la memoria di un uomo che fu un eccellente cristiano nel senso più ampio della parola.

#### IV

I giornali di stamattina portano la notizia della scomparsa di Thornton Wilder, autore della *Piccola Città*, che fu il cavallo di battaglia o il grido di battaglia del rinnovamento del teatro in Italia nel 1940. Un giovane regista siciliano, Enrico Fulchignoni, mise in scena la *Piccola Città*, prima sperimentalmente a Roma al Teatro delle Arti di Bragaglia<sup>126</sup>, e poi commercialmente con la compagnia di Elsa Merlini e di Renato Cialente<sup>127</sup>.

La prima della *Piccola Città* a Milano è rimasta come una serata unica nella storia del nostro teatro perché fu la sera della lotta fra due generazioni, cioè mentre i giovani applaudevano pazzamente, gli anziani ridevano a crepapelle di questo spettacolo nel quale mancavano gli oggetti: il lattaio veniva a portare bottiglie inesistenti tenendo per la briglia un cavallo che non c'era, e altre cose che allora parevano straordinariamente nuove. A metà dello spettacolo Cialente fu costretto ad interrompere la recita e a chiedere per favore che lasciassero finire gli attori dopodiché avrebbero applaudito o fischiato. In effetti il terzo atto della commedia conquistò il pubblico per cui non fischiarono più, non risero più anzi applaudirono freneticamente e il regista Fulchignoni, senza avere neanche il tempo di mettersi le scarpe, fu portato, scalzo e in tuta, a braccia dagli studenti milanesi per la galleria dopo la mezzanotte, fra gli esterrefatti sguardi delle persone che non sapevano di cosa si trattava.

<sup>126</sup> *Piccola città* di Thornton Wilder fu messa in scena al Teatro delle Arti il 18 aprile 1939. Jacobbi fa riferimento a questa rappresentazione sperimentale di Fulchignoni nell'articolo *Ritorna Thornton Wilder poeta degli anni Quaranta*, in "Avanti", Milano, 6 maggio 1964 (adesso in Ruggero Jacobbi, *Maschere alla ribalta, cinque anni di cronache teatrali 1961-1965* cit., pp. 295-296), scritto in occasione della rappresentazione dell'opera al Manzoni di Milano con regia di Fantasio Piccoli: «A quel tempo [anni 40] la *Piccola città* di Wilder fu una rivelazione, fu addirittura una bandiera. Gli anni sono passati – il diluvio degli anni, il diluvio dei fatti, e il nuovo arenarsi dei sentimenti, e il rispuntare della logica sul mare dell'irrazionale, e l'ondata nuova dell'irrazionale fra le maglie della logica – ma il giudizio su Wilder rimane sostanzialmente identico: scontata la sua novità resta la piccola poesia del quotidiano». Successivamente Jacobbi ricorda la rappresentazione degli anni 40 in occasione della ripresa dell'opera da parte di Giancarlo Sbragia, nell'articolo *Ritorna Thornton Wilder poeta degli anni 40*, in "L'Unione Sarda", 28 febbraio 1975: «L'annuncio della riprese della famosa *Piccola città* di Thornton Wilder, commedia americana degli anni trenta fondata su una tecnica antirealista e straniata, ha commosso molti italiani intorno ai ciquant'anni, portando a galla una serie di ricordi che non riguardano soltanto la storia del nostro teatro novecentesco ma quella della vita nazionale in quanto complesso inestricabile di cultura e di sentimento».

<sup>127</sup> «Cialente era il *deus ex machina* dello spettacolo, narrava e disponeva la scene che via via srotolavano la vicenda fisico-metafisica di una piccola e tipica comunità americana, a mezza via tra civiltà contadina e progresso industriale: era, insomma, il Regista. Perché lo straordinario di quello spettacolo, per noi italiani, il suo senso storico, stava proprio in questo: che esso portava in primo piano, nella sua stessa realizzazione, la figura del regista (in un teatro fino a quel momento dominato dagli attori) e che, quasi simbolicamente, aveva proprio un regista come figura principale dell'azione, del rito scenico» (*ivi*).

La commedia è stata ripresa l'anno scorso da Giancarlo Sbragia<sup>128</sup> con la sua compagnia mescolando il testo di Wilder (che forse giustamente Sbragia ritiene in parte superato) con le famose poesie dell'*Antologia di Spoon River* di Edgard Lee Master. Mescolanza non molto felice, perché tutto ciò che in Wilder ha più valore è un certo sapore familiare, piccolo, minuzioso, di attenzione ai fatti quotidiani, mentre in Lee Master i fatti quotidiani sono solo punto di partenza e tutto è travolto dalla voce di una poesia di sostanza intimamente metafisica. Quindi lo spettacolo è venuto curioso, degno di discussione, ma certamente meno rettilineo dell'antica e forse un po' ingenua messa in scena della *Piccola Città*.

Del resto Wilder si affida alla storia della letteratura americana non solo per le sue opere teatrali, ma per un romanzo, *Il ponte di Saint Louis Rey*<sup>129</sup>, che è una delle più belle allegorie della vita umana, della durata del messaggio umano attraverso il tempo, che in un linguaggio di semplicità cristallina, addirittura classica, ci abbia lasciato la prosa non soltanto americana di questo secolo.

## V

Per una parentesi leggera vi leggo qualcuno degli epigrammi letterari che sono venuto perpetrando in tanti anni. Ma questo genere ha nel Novecento un autentico maestro, un maestro dal quale rimaniamo tutti a grandissima distanza, che è Mino Maccari. Mino Maccari non è solo un disegnatore e acquafortista originalissimo, non è solo lo scenografo che avete potuto ammirare soprattutto negli spettacoli diretti da Eduardo De Filippo, ma è un divertentissimo scrittore sia in prosa che in versi. Fra gli epigrammi di Maccari che risalgono quasi tutti a moltissimi anni fa, ne voglio ricordare due o tre, per esempio questo:

Chiese un ermetico triste e splenetico  
m'ami o pio Bo?  
Rispose estatico quel problematico  
Sì, ma, però...

Oppure quest'altro brevissimo:

In Piazza Ungheria  
Tu fosti mia  
Passò un tassì

<sup>128</sup> Nell'articolo di presentazione alla messinscena della commedia di Wilder da parte del regista Giancarlo Sbragia (*Ritorna Thornton Wilder poeta degli anni 40*, in "L'Unione Sarda", 28 febbraio 1975), dopo il dettagliato ricordo della rappresentazione al Teatro delle Arti negli anni 40, Jacobbi conclude: «Quali echi desterà negli animi dei più giovani spettatori, oggi, l'opera di Wilder, affidata a Giancarlo Sbragia e ad una delle più prestigiose compagnie teatrali del momento? Forse la troveranno ingenua: o forse una rinnovata regia ne saprà scoprire la possibile attualità, la durata, con un atto di "storicizzazione". Perché il vecchio dibattito tra le poetiche dello spettacolo lo si può sempre risolvere, in pratica, facendo della regia un atto critico, un perentorio intervento della ragione».

<sup>129</sup> Thornton Wilder, *Il Ponte di San Louis Rey*, prefazione di Gian Dauli, traduzione di Lauro de Bosis, Milano, Modernissima, 1929.

E ti rapì  
 Senza di te  
 Andai al caffè  
 Mondo moderno  
 Tu sei un inferno<sup>130</sup>.

O più breve ancora, forse il più breve epigramma del mondo:

Montale, mica male!

Un altro epigramma di Maccari è dedicato all'architetto Marcello Piacentini che furoreggiava a quei tempi, e naturalmente, siccome Piacentini era un neoclassico, anche l'epigramma è in stile neoclassico, in stile di Vincenzo Monti:

L'itala architettura all'architetto  
 Che per sete dell'or la distruggea  
 Gridi, e sia il grido santo e benedetto,  
 «Mors tua vita mea»<sup>131</sup>.

Del resto Maccari è anche l'autore della più bella definizione di dittatura che sia mai stata data:

Dittatura è quel regime nel quale ogni forma di intelligenza è intelligenza col nemico.

[Seguiva<sup>132</sup> la canzone *Cliente ideale*, su testo di Noel Rosa, tradotto da Ruggero Jacobbi e interpretata da Marina Pagano]<sup>133</sup>

#### VI<sup>134</sup>

[Noel Rosa] compositore di Rio De Janeiro degli anni '20, e anche del principio degli anni '30. [Prima della sua opera] si riteneva che il samba fosse un privilegio degli

<sup>130</sup> *Dramma* in «Il Selvaggio», 1 novembre 1932.

<sup>131</sup> *Grido* in «Il Selvaggio», 15 marzo 1942.

<sup>132</sup> Nel corso del programma radiofonico venivano trasmessi numerosi brani musicali. Tra queste canzoni sono state interamente registrate nelle audiocassette conservate nel Fondo Jacobbi, e quindi segnalate nella presente trascrizione, esclusivamente *Cliente ideale*, *Giovanni telegrafista* e *Pais tropical*.

<sup>133</sup> «Cameriere, per favore, voglio un wiskey & soda / con parecchio ghiaccio e una tazza di caffè, / quattro panini due stuzzicadenti, un rotocalco [...] vada a chiudere la porta con molta attenzione, / il freddo della strada mi raggiunge fin quaggiù, / e poi domandi un poco al suo padrone che cosa c'è stasera alla tv. // Non rimanga lì a spolverare, / sono nervosa e mi farà irritare, / vada a chiedere in cucina un calendario, l'ora esatta e una biro color blu! / Porti un foglio di carta rigata / e una busta appena profumata, / devo scrivere un espresso e non posso perder tempo voglio farlo adesso adesso! / Vada a chiudere la porta con molta attenzione, / il freddo della strada mi raggiunge fin quaggiù, / e poi domandi un poco al suo padrone che cosa c'è stasera alla tv. // Poi mi chiami in teleselezione il 546 di Bressanone, / e domandi al mio fratello se per caso ha ritrovato i miei guanti e il mio cappello; / poi mi presti 10.000 lire, se no da qui non posso più uscire, e mi dia una sigaretta e mi lasci l'accendino qui vicino alla borsetta! / Cameriere, per favore! / Cameriere, per favore! / Cameriere, per favore! / Cameriere!!!».

<sup>134</sup> In alcuni punti del brano che segue la registrazione risulta irrimediabilmente danneggiata.

uomini di origine africana e che i bianchi non sapessero farlo, o lo facessero solo per imitazione. Fu Noel Rosa che interruppe questa tradizione. Noel Rosa era un figlio di piccoli impiegati portoghesi, nel quartiere di Vila Isabel, un quartiere modesto ma pulito, con qualche pretesa di decoro borghese della Rio de Janeiro del principio del secolo. Aveva inizialmente studiato medicina, poi aveva lasciato gli studi e si era dedicato ad una vita vagabonda, ad una vita di *bohémien*. Noel Rosa era un *escravo da noite*, non solo per predilezione ma anche per una ragione molto personale: Noel Rosa era straordinariamente brutto. O meglio cominciava ad essere brutto dal labbro inferiore in poi, perché Noel Rosa non aveva mento, era stato estratto con il forcipe dal ventre materno e il suo viso terminava con il labbro inferiore, aveva quello che si dice “una bocca di pesce”. Se ne vergognava molto, si vergognava soprattutto di farsi vedere mangiare, perché mangiare era certamente un brutto spettacolo che egli offriva. Preferiva girare di notte, coprirsi metà del volto con una sciarpa, metà della testa con un cappello e diventava così un personaggio misterioso.

Noel Rosa diede al samba un contenuto ironico e sentimentale allo stesso tempo, che ricorda quello di Gozzano, quello dei nostri poeti crepuscolari. Usava gli argomentati, i fatti, gli oggetti di tutti i giorni con una ironia, con una attenzione, con una maliziosa malinconia che è tutta sua. Fu soprattutto un grande poeta, perché metà dei samba che egli ha composto hanno la musica sua, ma l'altra metà sono soltanto i versi suoi e la musica è di altri compositori. Di Noel Rosa sono rimaste memorabili alcune strofe, alcune frasi che sono molto difficili da tradurre, ma spero che se non se ne afferra il senso musicale – perché dovrei dirle in portoghese – se ne afferri perlomeno il valore del concetto.

Per esempio c'è un samba intitolato *Silenzio d'un minuto*<sup>135</sup>, dove lui chiede il silenzio di un minuto (come si chiede nelle parate militari o nelle partite di calcio) per la fine di un amore, e comincia così:

Lutto nero e vanità  
per un funerale d'amore  
il mio lutto è nostalgia  
e la nostalgia non ha colore.

Oppure ancora la famosa marcia di carnevale *Le pastorelle* la cui melodia è bella come una melodia di Bellini, e che comincia così:

In cielo spunta  
la stella dell'alba  
e la luna è intontita  
da sì grande splendore.  
E le pastorelle,  
per consolare la luna  
cantano nella la strada  
cari versi d'amore.

<sup>135</sup> I testi dei brani *Silenzio d'un minuto* e *Le pastorelle* di Noel Rosa furono pubblicati da Jacobbi nell'opuscolo *Immagine del Brasile*, Genova-Roma, Columbianum Centro Europa-America Latina-Teatro Club, p. 7, quali esempi di samba-canzone.

È ancora il compositore che ha coniato figure come quella di questo cliente incontentabile, che nella versione italiana diventa una cliente donna<sup>136</sup>: esige di tutto, addirittura chiede denaro in prestito ed è un personaggio tipico dei *botequim* di Rio de Janeiro. Il *botequim* non è né un bar né un caffè, è una cosa indescrivibile, una cosa intraducibile, ed è un luogo dove veramente alcuni personaggi passano la giornata intera facendo di tutto, dallo scrivere delle lettere, al fare delle telefonate, al bere, al mangiare, al giocare a carte... tutto quello che si può immaginare durante l'arco della giornata! Diventano una specie di piccoli padroni del locale mal sopportati dai veri padroni.

Noel Rosa ha dedicato ad avvenimenti del suo tempo molte canzoni, questo schiavo della notte era perfettamente al corrente delle cose del giorno. Io ho passato molto tempo a fare delle ricerche sulla vita di Noel Rosa, ad avvicinare gli interpreti delle sue canzoni e persino le donne di strada con cui lui aveva avuto rapporti, persino gli autisti, i tassinari che lo avevano portato a casa ubriaco molte volte all'alba, perché dovevo fare un film intitolato appunto *Escravo da noite*<sup>137</sup>, un film che non si fece mai, ma la preparazione di questo film mi ha dato la possibilità di tuffarmi come fa il mare nel mondo antico [...] intitolato *Samba in forma di orazione* e che ha il significato della dichiarazione di un dolce stil nuovo, il contenuto della frase che ho citato prima in fondo, *sid licet*, è lo stesso della famosa frase dantesca "io mi son un che quando amore spira vo significando".

[Seguiva la trasmissione del brano *Pais tropical*, testo e musica del Trio Mocotò]

La canzone che avete ascoltato era una canzone brasiliana in ottimo portoghese e invitava Charlie Brown a vedere il Brasile da un'estremità all'altra, invitava anche Charlie Brown a prendere conoscenza di certi personaggi che sono nominati nella canzone, come Vinicius de Moraes, come Jorge Ben, come il maestro del forró Luís Gonzaga, tutte figure della musica popolare brasiliana.

La musica popolare brasiliana riconosce in Noel Rosa una specie di eroe eponimo, di santo protettore, di patriarca. Noel Rosa ebbe molti casi strani, complicati nella vita, vi racconto un episodio che naturalmente colpì molto la fantasia di chi doveva farne una sequenza cinematografica. Si racconta che una sera essendosi ubriacato in un bar dove c'era un enorme specchio, e vedendo di colpo la sua faccia nello specchio, ne ebbe un tale odio che con la chitarra spacò lo specchio, ma poi si accorse che invece di un Noel Rosa in quel bar all'improvviso adesso ce n'erano cento, centodieci, centoquindici, ognuno quanti pezzetti di specchio si erano sparsi per terra. Allora fuggì piangendo nella notte.

<sup>136</sup> Jacobbi si riferisce qui al brano *Cliente ideale* eseguito da Marina Pagano, trasmesso prima dell'intervento su Noel Rosa e da noi trascritto.

<sup>137</sup> La sceneggiatura del film *Escravo da noite* di Ruggero Jacobbi su argomento di David Nasser è conservata presso l'Archivio Jacobbi [abitazione romana di Mara e Laura Jacobbi] a Roma; risale al 1951, consta di 42 carte con dati per la produzione (personaggi, ambienti, elenco canzoni), testi delle canzoni, annotazioni sui temi del film, approfondimenti e riferimenti ad altri poeti e musicisti. Il film era stato progettato per la Vera Cruz, casa di produzione nata a San Paolo nel 1951 (in un Brasile spinto dal miraggio dell'industria del cinema), sommersa dai debiti e chiusa alla fine degli anni 60.

Noel Rosa arrivò in un certo periodo ad un tale grado di miseria che quando andava a cantare in pubblico si faceva lustrare una sola scarpa, la scarpa destra, in modo che sedendosi e mettendo la chitarra sulle ginocchia, metteva in avanti la scarpa lucida e nascondeva quella opaca.

Noel Rosa è autore di cose straordinarie, di cose imprevedibili nella poesia e nella musica popolare; lo stesso *Samba in forma di orazione* comincia con un verso sconvolgente:

Chi nasce vive a perdere.

Aveva di questi slanci: una volta aveva dato appuntamento ad una ragazza presso la stazione ferroviaria, siccome la ragazza arrivò con un'ora di ritardo, mentre la aspettava compose mentalmente un samba che dice:

Perché tu sappia cos'è l'eternità,  
quando io morirò non ti lascerò la mia nostalgia  
ma metterò dentro la tua bara  
il pigro orologio della stazione.

Noel Rosa mentre moriva lasciò aperte le finestre perché nel quartiere di Vila Isabel (che lui ha cantato in un samba struggente e immortale, *Fetiço da Vila*, nel quale dice che in questo quartiere il samba fa muovere i rami dell'albereta e fa nascere più presto la luna)... volle che si tenessero le finestre aperte perché i vicini facevano festa e naturalmente cantavano e danzavano samba. Mentre lui moriva quasi simbolicamente dall'altra parte veniva questo suo samba, intitolato *Il nastro giallo*:

Quando io morirò non voglio né pianto né candele  
Io voglio un nastro giallo con su scritto il nome di lei  
Se esiste l'anima, se c'è un'altra incarnazione,  
Io vorrei che la mulatta saltasse coi tacchi sulla mia bara.

Sono cose impossibili da tradurre con parole e più ancora da rendere senza la musica che le accompagna, comunque Noel Rosa è stato anche il ritrattista di una realtà sociale molto precisa: la realtà della città, mentre prima si conosceva soltanto il samba di campagna, di provincia o della estrema e più povera periferia, della bidonville. Ha mostrato che anche gli uomini di città, anche i piccoli impiegati, anche i pendolari, i lavoratori di ogni tipo, appartengono, nel loro sforzo di adeguarsi ad una oppressiva civiltà, a una necessaria ma dolorosa cultura, una possibilità di messaggio ritmico, una possibilità di costruire un loro folklore diverso da quello contadino originario.

Quando fu fatto il funerale di Noel Rosa, tutte le scuole di samba di Rio de Janeiro lo seguirono, ma a un certo punto si dimenticarono che era un funerale, e siccome erano tutti vestiti in costume, ognuno del costume caratteristico che aveva per il carnevale, all'improvviso, arrivata una delle tante musiche di Noel Rosa che loro intonavano per accompagnarlo al cimitero, cominciarono molto allegramente a saltare, a scherzare, insomma ad improvvisare un vero e proprio carnevale, nessuno

di loro si ricordava che l'uomo che accompagnavano era morto, e avevano ragione perché non era morto affatto e vive ancora nella memoria del popolo.

VII<sup>138</sup>

Sulla *Gazzetta del Reno* del 1842 (attenzione alla data: 1842) Max Stirner fornì un manifesto per tutte le contestazioni scolastiche future, sotto il titolo *Il falso principio della nostra educazione, ovvero umanismo e realismo*. Il testo dice, tra l'altro:

Un sapere che non si purifica e non si concentra in modo da trascinare verso la volontà, che solo mi aggrava come un avere e una possessione, invece di essere divenuto parte di me stesso, così che l'io mobile e libero, non ingannato da un avere che trascina dietro di sé, possa percorrere il mondo con un senso di freschezza; un sapere, quindi, che non diviene *personale*, è una misera preparazione per la vita. Se è la tendenza dell'epoca nostra, dopo di avere conquistato *la libertà di pensiero*, di portarla alla perfezione includendovi *la libertà della volontà*, per realizzare con questa il principio di una nuova epoca, allora lo scopo ultimo dell'educazione non può essere il *sapere*, ma la volontà nata dal sapere; e l'espressione parlante di ciò che essa deve raggiungere è *l'uomo personale*, ossia *libero*. Come in alcune altre sfere, così nella sfera pedagogica la libertà non riesce ad affermarsi; la forza dell'opposizione non può esprimersi; si esige la *sottomissione*. Si ricerca soltanto una istruzione formale e materiale, e solo *scienziati* escono dai serragli degli umanisti, solo *cittadini utili* escono da quelli dei realisti, ed entrambe le categorie non sono che esseri sottomessi. Il *sapere* deve morire per resuscitare come *volontà* e di nuovo crearsi quotidianamente come libera *persona*.

10 dicembre 1975

## I

Nel 1943, come tutti voi sapete, la radio ci fece sapere che il Cavalier Benito Mussolini ecc. ecc. ecc., e immediatamente le redazioni dei giornali romani entrarono in grande agitazione perché tutti più o meno volevano cercare di salvare il posto, di mostrare dei meriti, di tirare avanti. La redazione di uno di questi giornali ebbe l'idea di telefonare a Trilussa, il famoso poeta dialettale romano, per chiedergli una poesia d'occasione. Trilussa rispose un po' seccato che non aveva l'abitudine di fare poesie su commissione e così in fretta, soprattutto in una circostanza così grave per la storia d'Italia, e che le poesie lui le faceva quando gli venivano. Allora il redattore insistè: «Ma non c'è tra le sue poesie una che si presti a essere pubblicata in questa circostanza?» Trilussa ci pensò un momento e disse: «Sì, andate a cercare il mio libro intitolato *Libro muto*<sup>139</sup> e a pagina tale ci dev'essere una cosa che va bene». Infatti il giorno dopo uscì su questo giornale la seguente poesia intitolata *Cortile*:

<sup>138</sup> Q2, 21 giugno 1968; QIn, p. 328.

<sup>139</sup> Cfr. Trilussa, *Libro muto*, Milano, Mondadori, 1935.

Li panni stesi giocano cor vento  
 tutti felici d'asciugasse ar sole:  
 zinali, sottoveste, bavarole,  
 fasce, tovaje... Che sbandieramento!  
 Su, dalla loggia, una camicia bianca  
 s'abbotta d'aria e ne l'abbottamento  
 arza le braccia ar cielo e le spalanca.  
 Pare che dica: - Tutt'er monno è mio! -  
 Ma, appena er vento cambia direzione,  
 gira, se sgonfia, resta appennolone...  
 E un fazzoletto sventola l'addio.

## II

In questi giorni siamo tutti sospesi alle notizie dalla Spagna, e naturalmente parlare di Spagna significa ricordarsi di Federico García Lorca. La storia delle traduzioni di Lorca in Italia è una storia che passa per diverse fasi, pensate che il primo traduttore delle poesie fu nel 1937 Carlo Bo<sup>140</sup>, seguì Macrí<sup>141</sup> e poi si arrivò all'edizione definitiva di Bodini<sup>142</sup>. La stessa cosa è successa con le opere teatrali di Lorca, per esempio *Nozze di sangue* ha una prima traduzione di Giuseppe Valentini, una seconda del grande Elio Vittorini<sup>143</sup>, e poi arriva la traduzione definitiva, impeccabile, filologica di Bodini<sup>144</sup>. Lo stesso avvenne con la *Yerma*, dunque la prima traduzione è la mia<sup>145</sup> del '44, poi quella di Bo<sup>146</sup> e finalmente quella di Bodini<sup>147</sup>. *Nozze di sangue* fu anche messo in scena nel 1939 da Bragaglia al Teatro delle Arti con le scene di un grande pittore futurista che era Enrico Prampolini e con protagonista una giovane allieva del centro sperimentale, alta, bella, eretta, astata, come direbbe Dante, che veniva da Lucca e si chiamava Elena Zareschi. Ma il giorno prima dell'andata in scena, l'ambasciata spagnola protestò presso Mussolini e fece sapere che quest'autore non era gradito. Allora Bragaglia non fece lo spettacolo, lo tolse dal cartellone. Però, siccome lo spettacolo era già pronto, lo convincemmo, noi più giovani collaboratori, a invitare una cinquantina di persone, amici, intellettuali, gente di teatro, per vederlo, lo spettacolo, prima di smontarlo e riporlo in soffitta per sempre. Bragaglia era un pochino preoccupato di quello che potesse sopravvenire e allora fu stabilito

<sup>140</sup> Federico García Lorca, *Poesie*, Modena, Guanda, 1940.

<sup>141</sup> F. García Lorca, *Canti gitani e prime poesie*, introduzione, testo, versione, a cura di Oreste Macrí, Parma, Guanda, 1949.

<sup>142</sup> F. García Lorca, *I capolavori di Federico Garcia Lorca*, a cura di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.

<sup>143</sup> F. García Lorca, *Nozze di sangue*, prefazione e traduzione a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1942.

<sup>144</sup> F. García Lorca, *Teatro*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.

<sup>145</sup> F. García Lorca, *Yerma*, traduzione e introduzione di Ruggero Jacobbi, Roma, Edizioni Del Secolo, 1944.

<sup>146</sup> F. García Lorca, *Yerma*, traduzione dallo spagnolo di Carlo Bo, Milano, Rosa e Ballo, 1944.

<sup>147</sup> F. García Lorca, *Yerma: poema tragico in tre atti e sei quadri*, traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1972.

una specie di servizio d'ordine per cui noialtri ragazzi stavamo fuori dal Teatro delle Arti e stavamo attenti che entrassero solo quelle persone invitate e poi durante lo spettacolo, a turno, controllavamo che non venissero altre e indesiderate persone. È così fu fatta questa unica recita di *Bodas de sangre*.

García Lorca fu prima di tutto un poeta lirico, di una liricità che percorse varie fasi, dal semplice impressionismo fin quasi al surrealismo. Partendo da questa condizione radicalmente individualistica, come avrebbe potuto García Lorca trovare quel sentimento di unanimità, quello spirito collettivo che è la base della creazione teatrale? Lo cercò e finì per trovarlo in una fedeltà alla tematica popolare e folkloristica spagnola, o più ancora nella esaltazione dell'impulso sessuale considerato come una specie di tirannia mortale e sanguinosa. Per queste vie il teatro di García Lorca arrivò da una parte molto vicino al dramma naturalista regionale sulla linea che va dalla *Cavalleria Rusticana* ai grandi irlandesi, e dall'altra parte ad una lussuosa stilizzazione scenica e corale del dramma simbolista in versi, del tipo D'Annunzio, Maeterlinck, ecc. *Nozze di sangue* ripete non soltanto l'intreccio della *Figlia di Iorio* e le sue caratteristiche fondamentali di poema drammatico, ma bisogna anche osservare il gusto arcaico, la ripetizione stilistica del mistero medievale, quella composizione, come in D'Annunzio, plastico-mitologica di figurine campestri, di odi e passioni elementari, schematizzati con tanta rigidità che quasi non c'è più posto per veri personaggi ma soltanto per dei tipi. L'universalità di questi tipi tende a svaporarsi nell'astratto ma è sempre confermata, riscattata, dall'urgenza viva, ricca di sangue di quella sensualità elementare.

In mezzo a tutta questa stilizzazione piena di proverbi, formule rituali, cadenze da versetto biblico ecc. appaiono e lampeggiano a volte le bianche geometrie, le asenze di quella metafisica che Lorca aveva appreso da Valéry, da Mallarmé, da Juan Ramón Jiménez e che è molte volte un corpo estraneo nella sua poesia e più ancora nel suo teatro. Un teatro minacciato da milioni di pericoli: di intellettualismo, di deformazione espressionista, di verbalismo corale; però è un teatro quasi sempre salvo per il luore inesauribile del linguaggio e per la rapidità viva e nervosa dell'azione. I suoi difetti capitali rimangono: un gusto un po' troppo registico, scenografico della composizione drammatica, che sembra più una confezione di stampe o di presepi, e la continua incertezza nel dialogo fra due strade, quella del parlato dialettale e quella del declamato letterario.

I lavori secondari di Lorca appartengono più alla sua attività di regista che a quella del poeta, benchè il poeta sempre intervenga col suo gusto, col suo istinto, con le sue trovate. Il possibile drammaturgo viene invece a galla essenzialmente in tre opere: *Nozze di sangue* appunto, *Yerma* e finalmente *La casa di Bernarda Alba*<sup>148</sup>.

*Nozze di sangue* è un miracolo di velocità, di calore, di eloquenza, è una specie di turbine fiammeggiante dove non abbiamo il tempo di vedere la faccia dei personaggi, i fatti sono aggiustati alla svelta con impazienza, il tono costante di veemenza verbale riesce a fondere in un'unica forma i più diversi motivi lorchiani, dal simbolismo della morte mendica fino alle asprezze del linguaggio regionale, fino alle scene collettive

<sup>148</sup> F. García Lorca, *La casa di Bernarda Alba*, prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1952.

che hanno la grandezza di cerimonie religiose. È una vittoria violenta della poesia su tutti quei limiti che si è detto. *Yerma* è più interessante dal punto di vista strettamente teatrale per la forza del personaggio principale e del suo problema, un po' simbolico ma articolato e sfumato con una fisicità onnipresente. La tensione dialettica fra linguaggio letterario e realismo colloquiale in *Yerma* rinuncia prudentemente a qualsiasi soluzione, le due formule sono mantenute in compartimenti stagni e le scene in prosa (dialoghi familiari di pochi personaggi) si succedono puntualmente alle scene corali in versi, una specie di contrappunto.

*La casa di Bernarda Alba* invece è la più equilibrata tra le opere lorchiane, quella dove il teatro predomina e fa il possibile per controllare e conglobare l'esuberanza della poesia. L'azione è semplice ma molto ben costruita, i tipi cercano sempre una definizione precisa e il linguaggio, rinunciando totalmente al verso, incorpora le immagini liriche in una situazione drammatica fondamentalmente realista. Lorca è un punto d'incontro e di scontro dunque tra la lezione del decadentismo europeo e una volontà di adattarsi concretamente alla tradizione di un popolo.

### III<sup>149</sup>

Ho parlato spesso di Pirandello, Betti, Bontempelli, Rosso di San Secondo, vorrei aggiungere a questi nomi quello di Cesare Vico Lodovici<sup>150</sup>. Quando io partii per il Brasile Lodovici mi affidò una copia del volume che conteneva le sue tre commedie più importanti<sup>151</sup> e che aveva questa dedica: "A Agrippino Grieco carissimo, sconosciuto e lontano". Agrippino era un importante critico brasiliano e questa dedica era il ringraziamento di Lodovici all'articolo che, quando Bragaglia presentò in Brasile la sua commedia *La Ruota*, era uscito su un giornale di Rio de Janeiro.

Lodovici nella divisione Strindberg-Čechov (cioè quella divisione intimismo-espressionismo che sta alle origini di tutto il teatro moderno e che è la rottura del realismo), sta dalla parte di Čechov, cioè dalla parte dell'intimismo, in una forma meno civettuola di quella degli intimisti francesi e più severa, più assoluta, è insomma più vicino al modello dello scrittore russo. La tecnica di Lodovici, pausata, indiretta, piena di allusioni e di intenzioni, non arriva – come in un Bernard o peggio ancora in un Géraldy – a fare del silenzio un tic letterario, invece obbidisce costantemente a una necessità concreta: i personaggi parlano quando parlerebbero nella realtà e nient'altro; soltanto che questa realtà è colta in momenti di estrema tensione poetica, è colta sul ciglio di avvenimenti gravi ma che nel momento di verificarsi ritornano alla psicologia, generando un'altra serie duplice di atti reali e atti immaginari.

Il linguaggio di un poeta così delicato è molto complesso da descrivere, ed è straordinariamente facile invece da sentire. Non c'è un commediografo più accessibile di Lodovici; e tuttavia non c'è uno scrittore che richieda uno spettatore più puro, meno

<sup>149</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Um poeta do teatro*, in «Folha da Noite» [non localizzato].

<sup>150</sup> Jacobbi curerà due regie radiofoniche di questo autore: *La donna di nessuno* (RAI, 1962) e *Guerrin Meschino* (RAI, 1964).

<sup>151</sup> Cesare Vico Lodovici, *Ruota, L'incrinatura, La donna di nessuno*, prefazione di Renato Simoni, Roma, Edizioni italiane, 1941.

interessato ai fatti esteriori. Da parte mia, io so che ho sempre assistito alla *Donna di nessuno*<sup>152</sup> e alla *Incrinatura* sentendo un profondo amore, una grande simpatia per quelle creature sul palcoscenico, specialmente i personaggi femminili, che Lodovici disegna con sicurezza eccezionale; vittime sempre, vittime della loro stessa intelligenza come la protagonista della *Donna di nessuno*, o del proprio eccesso di sensibilità come la Isa dell'*Incrinatura*. Hanno detto che Lodovici sembra che chieda scusa alle donne in nome di tutti i maschi, che chieda scusa di quanto le abbiamo fatte soffrire, di quanto non le sappiamo capire. Però la sua visione è ancora più universale: avvolge in uno sguardo pietoso e triste la pena di tutti, uomini e donne componenti di una società che ha perso i suoi dei e che non ne può avere degli altri.

L'idea di crepuscolo e l'idea di crepuscolare smette qui di essere l'indicazione di un'amabile malinconia letteraria per riacquistare il senso originario di una obiettiva e appassionata autoconstatazione storica. Con profonda interiorità questo momento di sfacelo segreto prende un senso epico ne *La Ruota*, opera maggiore di Lodovici, dove la tragedia di una donna colta e sognatrice buttata nelle braccia di un marito grossolano, riceve un'illuminazione di proporzioni molto ampie in quella materializzazione di sogni e di visioni subconscie che è tutto il secondo magnifico atto, dove la logica della vita profonda viene a galla in modo limpido e spontaneo, senza quel meccanismo di spiegazioni, di ricapitolazioni che c'è in altre opere del genere come *La Sconosciuta di Arras*, di Salacrou<sup>153</sup>. La musica deliberatamente sinfonica del dialogo si dissolve e si ricostruisce continuamente in una fertilità stravinskiana di contrappunti, dissonanze e sorprese illuminatrici.

#### IV

Come sta la luna?

si chiedeva lo scienziato Leonardo da Vinci,

Che fai tu luna in ciel?

interroga il pastore leopardiano,

La luna poteva avere al massimo vent'anni

dice un poeta di estrema avanguardia, Emilio Villa.

Tutte voci che rispondono a questa antichissima intuizione di un poeta della scuola Zen:

Quanti anni hai cara luna? Tredici? Sette?

è Putai che canta una ninna nanna.

<sup>152</sup> C. Vico Lodovici, *La donna di nessuno*, Firenze, Vallecchi, 1926.

<sup>153</sup> Il dramma *La sconosciuta di Arras* fu messo in scena da Jacobbi al Teatro Brasilero de Comédia di San Paolo nel 1953.

Anche il mondo morale è assunto dai seguaci dello Zen come un dibattito fuori del tempo fra due verità: una radicata nel mondo oscuro del sangue e l'altra svincolata in piena leggerezza. Come a commentare il messaggio di uno Zen di occidente, il neoplatonico Plotino, che disse:

Anche restando qui sei andato avanti.

Penso a questo *Salice al vento* di un autore Zen:

Vi possono essere venti che non danno godimento  
eccetto al salice,  
il salice gode di ogni vento  
o di nessuno.

È un mondo concentrato nella sua volontà di essere vero, una vittoria sul corpo e sul tempo quella che si esprime per aforismi, per lieti enigmi nella pittura e nella poesia Zen, dove dottrina ed espressione si assomigliano e si fondono come cielo e terra.

Ecco per esempio un frammento sui corvi:

Quando i bianchi aironi sono sulla neve  
è difficile distinguerli l'uno dall'altro  
ma i corvi, come risaltano chiaramente.

## V

I libri della Bibbia possono essere letti nel duplice senso della devozione religiosa e dell'espressione letteraria; in questo secondo senso essi ci si presentano divisi in testi epici, sapienziali, storici ecc., ma uno di essi è francamente lirico e appartiene di diritto al dominio della poesia, si tratta dei 150 salmi che la tradizione attribuisce in gran parte al Re David. Liricità individuale quando il salmista che dice io si pone in vertiginoso colloquio con la divinità. Liricità corale quando quell'io diventa un noi, la voce di tutto un popolo che grida la sua storia di sofferenze e di trionfi dinanzi al volto impenetrabile che si è scelto quale confronto. Qualche volta le due vene confluiscono:

Quanti sono o Signore i miei nemici?  
Quanti insorgono contro di me?  
Quanti dicono della mia vita,  
non più scampo per lui in Dio?  
Ma tu sei a me scudo, mia gloria,  
che rialzi la mia fronte!

La *Genesi* biblica e tutte le genesi, da quella del gigante Gilgamesch tra i Sumeri a quella narrata dal greco Esiodo, costituiscono l'epos fondamentale dell'umanità. Benchè nate da un impulso metafisico, creano il genere narrativo e si dispongono nel tempo fondando il gusto ed il bisogno della storia:

Poi iddio disse: produca la terra animali viventi secondo la loro specie, animali domestici, rettili, bestie selvagge della terra secondo la loro specie. E così fu.

Quando ci è detto del Signore che pose nei vari luoghi del mondo e volutamente disperse i semi delle razze animali, perché ognuna si perpetuasse secondo la sua specie, sentiamo vive le radici dello stesso essere nostro e pensiamo al mito della caduta, dell'Eden perduto, mito presente in tutte le genesi.

Lao Tze commenterà implacabile:

La via fu perduta,  
Allora sorse il giudicare.

[Seguiva la trasmissione del brano musicale *Giovanni il telegrafista*, testo di Cassiano Ricardo tradotto da Ruggero Jacobbi, musica e interpretazione di Jannacci]

## VI

Il testo italiano di questa canzone di Jannacci è mio<sup>154</sup>, ma in verità è una traduzione da una bella poesia di Cassiano Ricardo, che ricorda un poco le poesie del nostro Palazzeschi e in genere il futurismo italiano nel suo stile telegrafico nel caso specifico molto adattato all'argomento. Infatti Cassiano Ricardo risente in questa poesia dell'influsso del modernismo brasiliano.

Il modernismo brasiliano<sup>155</sup> ebbe molto a che fare con il futurismo italiano, ebbe origine dalla famosa settimana di arte moderna che si svolse nel 1922 a San Paolo e che cambiò la faccia di quella vecchia cultura tropicale che era troppo spesso l'imitazione della cultura francese, ed è curioso pensare che nel 1822 il Brasile aveva conquistato la sua indipendenza politica, nel 1922 conquistò la sua indipendenza culturale.

<sup>154</sup> «Giovanni, telegrafista \ e nulla più. \ Stazioncina povera, \ c'erano più alberi e uccelli \ che persone. \ Ma aveva il cuore urgente. \ Anche senza nessuna \ promozione. \ Battendo battendo su un tasto \ solo. \ Ellittico, da buon \ telegrafista. \ Tagliando fuori \ preposizioni \ per accorciare parole \ per essere breve \ nella necessità. \ Conobbe Alba, un'Alba \ poco alba, neppur mattiniera, \ anzi mulatta. \ Che un giorno fuggì – l'unico \ giorno in cui fu mattutina – \ per andare abitare città grande \ piena luci gioielli. \ Storia viva, urgente. \ Ah inutilità alfabeto Morse \ in mano Giovanni telegrafista \ cercare cercare Alba \ in ogni luogo provvisto telegrafo. \ Ah quando invecchia \ come est dolorosa urgenza! \ Giovanni telegrafista \ e nulla più; urgente. \ Per sue mani passò mondo \ mondo che lo rese urgente \ crittografico rapido cifrato. \ Passò prezzo caffè. \ Passò amore Edoardo \ VII oggi duca Windsor. \ Passò calma inglesi sotto \ pioggia fuoco. Passò \ sensazione prima bomba \ volante. \ Passarono cavallette Cina \ fiori catastrofi. \ Ma, fra tutte le cose, \ passò notizia matrimonio Alba \ con altro. \ Giovanni telegrafista \ quello dal cuore urgente \ non disse una parola, solo \ tre rondini nere \ (senza la minima intenzione simbolica) \ si poterono sul \ singhiozzo telegrafico. \ Un singhiozzo senza indirizzo – Alba – \ e urgente» (R. Jacobbi, in *Lirici brasiliani: dal modernismo a oggi*, Milano, Silva, 1960). In Q1, 9 aprile 1968: «È un giorno di buone notizie. La RAI ha approvato la riduzione del *Meister* scritta da Ferrante e, a quanto pare, io ne farò la regia. Vado alla RCA dove mi consegnano il disco del *João, o telegrafista* di Cassiano Ricardo, da me tradotta tanti anni fa; la musica è di Jannacci, e naturalmente è lui che canta. Jannacci ha musicato anche *Disperazione della pietà* di Vinicius de Moraes, e sta per inciderla. Sono sciocchezze, ma a volte basta così poco per essere contenti».

<sup>155</sup> Jacobbi analizzò a fondo la nascita e lo sviluppo del modernismo nella cultura brasiliana nella premessa a R. Jacobbi, *Lirici brasiliani: dal modernismo a oggi* cit.

## VII

I sociologi si occupano molto dei fumetti, io non sono sociologo e appartengo a una generazione che non ha il fumetto nella sua infanzia, nei suoi miti, nei suoi ricordi. Devo dire anzi, con una certa vergogna, che fatico spesso a decifrare il fumetto, non afferro i legami tra un quadrino e l'altro. La denominazione italiana 'fumetto' mette l'accento, com'è nella nostra tradizione, sull'uso della parola, cioè si indica subito un genere nel quale la parola non può essere udita, né letta in sottotitoli, bensì è contenuta in uno speciale circolo o nuvola. Già la denominazione americana 'stripes' indica un fatto visivo, cioè le strisce che scorrono sotto gli occhi e formano un piccolo film. C'è però una serie di fumetti italiani che io capisco subito a prima vista e che mi piacciono molto, è la serie delle *Sturmtruppen* di Bonvi<sup>156</sup>.

Bonvi non si riferisce alla concreta storia delle truppe del terzo Reich, egli si rifà piuttosto all'universale condizione del soldato, del marmittone, della burba e soprattutto del *poilu* di mezza età, strappato alle dolci abitudini borghesi o a una condizione proletaria di cui ignora la negatività, e piuttosto, ma mano che si inoltra nella selva della vita di guerra, tende a idealizzare la nostalgia. Ma anche la nostalgia appare per momenti, per strappi, perché il proprio del piccolo borghese o del proletario borghesizzato è di trasformare in piccola borghesia, in paradossale *domus* le più eccezionali situazioni.

I soldati italiani erano amati dai contadini russi perché dopo un po' entravano a far parte della loro *routine* quotidiana: mungevano le vacche, andavano a far legna, lavavano i piatti, insegnavano o imparavano un po' di cucina, la sera bevevano e cantavano a tavola con le zie e i nonni dei loro nemici. Va detto che anche in Francia e in Italia vi sono stati soldatini e sergentoni tedeschi che piangevano sulle spalle di floride battone o di incallite zitelle, che regalavano sigari ai pensionati, che apprezzavano polenta e lambrusco, e che all'avvicinarsi della liberazione ne ebbero in abiti, vestiti civili, nascondigli, piani di fuga. Molto collaborazionismo nasce da qui: da un lato c'è l'italo-francese medio privo di ogni coscienza politica, che rimette tutto sul piano così detto umano, e dall'altro c'è un tedesco capace di separare candidamente l'ora di essere se stesso, dal livello Lili Marleene al livello *Quartetto* di Brahms, dall'ora di fucilare o torturare che fa parte degli stanchi doveri della sporca guerra; e anche dell'esaltante, incomprensibile, devozione alla patria. Qui obbedisci e perciò non hai colpa, là vivi, ti esprimi, ti liberi.

Il protagonista de *Il silenzio del mare* di Vercors<sup>157</sup> è uno che si dispera appunto perché tale sua condizione, che gli pare naturalissima, non è capita, non è compatita, non è accettata. E ci vuol tanto a intendere che è un bravo ragazzo? Il guaio è che lui è andato a capitare in mezzo a gente che decifra la situazione politica, che segue criteri di giudizio morale, è una bella jella per lui. Ogni guerra porta con sé questo aspetto casalingo e miserabile, non essendo fatta da militari di professione, se non per una piccolissima percentuale, la guerra si regge su questo tacito patto: il grado o

<sup>156</sup> R. Jacobbi, *Stripes e teatro*, prefazione a Bonvi, *Sturmtruppen*, Roma, Carecas, 1972, pp. 5-8.

<sup>157</sup> Vercors, *Il silenzio del mare*, Torino, Einaudi, 1949.

la missione conferiscono la dote di sapere o di decidere, e a questo gli altri si rimettono. La condizione di sottoposto libera l'individuo da ogni necessità di sapere o di decidere e lo autorizza ad arrangiarsi. Il paradosso dei regimi totalitari sta nel voler trasformare questo buon soldato (che è un buon soldato finché appunto non sa e non prende decisioni) in portatore responsabile di una ideologia, armato di valori o di una tensione verso i valori. E forse è per questo che questi regimi perdono tutte le guerre, perché svegliano nella gente un minimo di responsabilità, e su questa strada l'individuo si perde, si allontana, non ci mette niente a rovesciare l'ideologia o semplicemente a negarla. Laddove si voleva soltanto la disciplina, si genera la rivolta o l'apatia. Quell'individuo diventa un partigiano, cioè un combattente dall'altra parte o, se resta da questa parte, diventa un pessimo soldato.

La guerra è indifendibile, insostenibile, proprio perché non esiste una realtà-guerra, un uomo-guerra; si regge solo su un'irrealtà o genera un uomo che prende le armi paradossalmente contro la guerra, per farla finita con la guerra. Dello stato di irrealtà e del suo intrecciarsi col più umile reale quotidiano è testimonianza la serie di strisce di Bonvi sulle *Sturmtruppen*, esse sono sì sottoposte al rito-mistero ideologico dei regimi totalitari, donde la loro emblematica somiglianza col soldato dell'armata nazista, ma sono anche i territoriali, i richiamati pancioni delle nostre guerre.

Pensiamo con franchezza alla media, alla massa dei soldati italiani nella famosa guerra del 1915-'18, in verità nella gran maggioranza egli non è né l'eroe del nazionalismo e del dannunzianesimo, né l'uomo terrorizzato della letteratura anarchica, né il ribelle che finisce davanti al plotone di esecuzione. È il padre di famiglia che all'alba prende parte al plotone di esecuzione, che esegue le decimazioni con le proprie mani, e naturalmente se può farne a meno se la squaglia con un pretesto, e che poco dopo scrive una lettera patetica alla mamma. Lo stato esige obbedienza, ma la mamma esige affetto! Ambedue le cose vengono puntualmente tributate e la maggior astuzia dello Stato sta nel presentarsi appunto come patria, la patria essendo appunto una mamma, la madre patria. A questo punto lo Stato pretende e ottiene una parte di affetto.

Il caso del plotone di esecuzione, su cui Bonvi ritorna più volte, è molto illuminante, poniamo: il soldato Giovanni Rossi è costretto a sparare su un collega, su un amico, gli dispiace... ma spara. Soprattutto non si sente responsabile, guarda con odio o con pietà il sergente che ha detto: «Fuoco!» il quale guarda a sua volta con odio o con pietà l'ufficiale che ha letto la sentenza e ha abbassato la sciabola. Ma lasciamo l'odio, che è già un sentimento eccezionale in quanto natura, cioè insorgenza di un istinto che di solito il borghese sa reprimere e controllare, o in quanto coscienza e allora interviene una dimensione politica. Il caso più comune è la pietà: il soldato si commuove sul povero sergente costretto a fare quelle cose, ne ammira addirittura la forza d'animo; il sergente vede a sua volta un nobile stiramento di dolore (o così gli pare) nei lineamenti del volto dell'ufficiale, dice: «È in gamba!» Dice: «Mi ha fatto pena». È in gamba perché ha vinto il dolore, fa pena perché costretto dal dovere. A questo punto nessuno pensa più al poveraccio che è stato fucilato. Naturalmente, la pena e l'ammirazione nascono dalla gratitudine, il soldato fucilatore è grato al sergente e questi all'ufficiale per essersi presa lui la responsabilità. Egli rimane puro, intatto, irresponsabile, ha la coscienza a posto e può muovere tranquillo verso il rancio.

Si potrebbe continuare all'infinito su questa problematica piccoloborghese della guerra, resta il fatto che Bonvi la descrive nelle sue mille varianti, con un *humor* irresistibile e con una sorta di grazia poetica che ogni tanto fa capolino nel gioco, specie nei momenti ove maggiormente ci si avvicina all'atroce. L'incrocio dell'atrocità col riso genera una depurazione lirica, il dono razionale dell'ironia<sup>158</sup>.

## VIII

Ho spesso fatto commedie di Strindberg<sup>159</sup>, di Čechov<sup>160</sup> e di Ibsen<sup>161</sup>; essi sono infatti i padri del teatro moderno, tutto ciò che la letteratura drammatica del secolo ventesimo, del nostro, ha prodotto nasce in linea indiretta da Strindberg e da Čechov, e ambedue a loro volta non sono altro che il frutto di una rottura di una unità che si era verificata nell'opera di Ibsen. La creazione strindberghiana è una specie di bibbia del mondo moderno<sup>162</sup>.

<sup>158</sup> Jacobbi, nella prefazione al volume di Bonvi, prosegue descrivendo il tentativo di De Tollis e del suo gruppo "I Folli", di trasporre in termini drammaturgici il linguaggio del fumetto: «Come si traspone in teatro questo modo? O scrivendo un testo drammatico, o accettando come testo drammatico le *strips* già scritte da Bonvi. Questa è la via seguita da De Tollis, ed è una trovata. Ovviamente il suo problema numero uno è stato quello di dare continuità ad un genere, come il fumetto, che invece tende a chiudersi ogni volta. Eliminare questo accumulo di finalini, disciogliarli nella continuità, senza tuttavia fargli perdere il carattere impressivo e memorabile, è stato – credo – il primo affanno di De Tollis. Ed anche estrarre dalla massa delle figurine intercambiabili, una serie di personaggi individuati, riconoscibili; ma che allo stesso tempo non contraddicessero il senso corale della favola. Tutti compiti non da poco: e che comunque sono degni d'un teatrante moderno, che si ponga sul vivo i problemi della drammaturgia come perpetua creazione e come modo d'incidere sulla vita interiore e sul comportamento di spettatori storicamente definiti. Io non so ancora quale sarà il definitivo risultato di questa operazione; ma della sua buona ragione di essere, di questa non ho proprio motivo di dubitare. Valeva la pena di portare Bonvi in teatro; valeva la pena di sperimentare il rapporto teatro-fumetto; e soprattutto vale la pena di parlare, con la gaiezza, la vivacità, la follia del teatro di qualcosa che ci riguarda seriamente tutti» (R. Jacobbi, *Stripes e teatro*, prefazione a Bonvi, *Sturmtruppen* cit., p. 9).

<sup>159</sup> Di August Strindberg Jacobbi mise in scena *Notturmo* e *La più forte* (al Teatro Cultura Artística di San Paolo nella stagione 1952), *I Creditori* (con gli allievi della Scuola del Piccolo Teatro di Milano, il 18 giugno 1964).

<sup>160</sup> Di Anton Pavlovic Čechov Jacobbi curò la regia del dramma *L'orso* (rappresentazione avvenuta al Teatro Cultura Artística di San Paolo nel 1952).

<sup>161</sup> Jacobbi in Brasile nel 1954 diresse la produzione televisiva «Teatro Calcida Becker» su tre stazioni simultanee (TV-Rio, TV-Paulista, TV-Minas) con testi di Alexandre Dumas Filho, Anton Pavlovic Čechov, Henrik Ibsen, Daphne du Maurier.

<sup>162</sup> La centralità dell'opera di Strindberg, «progenitore del Novecento», in particolar modo fondamentale per lo Jacobbi critico ed insegnante di storia del teatro, viene esposta nella *Lezione di Strindberg* (adesso in R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit., pp. 67-74), apparsa sulla rivista «Il Dramma» quale recensione all'edizione critica del *Teatro da camera di Johan August Stindberg* a cura di Luciano Codignola (Milano, Adelphi, 1968). Attraverso la rilettura dell'opera del drammaturgo svedese Jacobbi conia la formula del «realismo assoluto» cui approda Strindberg, ed è questo il punto in cui le letture di Jacobbi e Codignola divergono. Codignola esclude un'interpretazione unicamente sociale, mentre Jacobbi, motivando lo sviluppo del drammaturgo attraverso le influenze di Schopenhauer, Hartman, Nietzsche, dichiara che con i *Kammerspielen* (drammi più intimi e metafisici rispetto al resto della produzione strindberghiana) Strindberg arriva sì alla metafisica, ma ad una particolare «metaphisica rerum» in cui il reale e il quotidiano hanno sempre il loro peso, Strindberg «non sfugge al destino ultimo di tutti i metafisici, che è quello di rivelare la storicità di ogni metafisica».

Ma c'è un'altra faccia della personalità di Strindberg e del mondo moderno che appare invece in Čechov. L'erma bifronte, il Giano che è l'uomo contemporaneo (o meglio il borghese di oggi) ha da una parte il profilo aggressivo di Strindberg e dall'altra gli occhi tristi di Čechov. Essi formano il nuovo testamento di una scrittura di cui Ibsen ha scritto il vecchio testamento. Ibsen ha rivelato freddamente, spietatamente la decadenza di una società. Strindberg e Čechov hanno già visto questa società nel suo momento di disintegrazione, quando le antinomie segrete, denunciate da Ibsen sotto un'apparenza ancora fiorente, non sono più segrete, ed esplodono generando orribili tragedie, speranze assurde, nostalgie disperate, disordine e lacrime. Succede così che l'arte ibseniana si presenta ancora in una forma oggettiva, equilibrando i valori del mondo, i toni del linguaggio, mentre nell'opera caotica dello svedese, nell'opera limpida del russo, il tono fondamentale è monocorde e la concezione lirica diventa sempre più soggettiva. Questi due uomini cantano mentre Ibsen descriveva o raccontava; tuffati nelle acque del diluvio, essi hanno ancora la forza di osservare, di distinguere, ma finiscono nel grido o nella lamentazione.

Tutti i tentativi da parte del teatro moderno di entrare in contatto con la realtà umana del nostro secolo, instaurando un'asta dialettica tra il desiderio di toccare il fondo delle cose e quello di evadere, ripete, nell'ispirazione e nella tecnica, la lezione di quei due maestri. Il teatro espressionista per esempio viene da Strindberg, il teatro intimista è fedele a Čechov. Tutte le esperienze di neonaturalismo lirico, di simbolismo scenico, di psicologia abissale, erano già presenti nei lavori degli autori del *Peer Gynt*<sup>163</sup> e de *Lo zio Vania*<sup>164</sup>. Kaiser, Pirandello, O'Neill, Thornton Wilder, Salacrou, tutti, tutti. Per esempio nel *Tempo della vostra vita*<sup>165</sup> Saroyan trasforma in *drugstore* una di quelle case di campagna di Čechov; il dinamismo violento dell'azione in Sartre ricorda continuamente la tecnica degli ultimi drammi del grande svedese. Nessuno è riuscito a sfuggire a questi influenti. Proprio nessuno? Forse soltanto Brecht, ma con Brecht comincia un'altra storia.

11 dicembre 1975

I

*À procura do Natal*<sup>166</sup>

Camminerò in cerca del presepio,  
tutta la notte, mio Signore,

<sup>163</sup> Henrik Ibsen, *Peer Gynt: poema drammatico*, prima traduzione italiana con prefazione di Bruno Villanova D'Ardenghi, Roma, Voghera, 1909.

<sup>164</sup> Anton Pavlovic Čechov, *Lo zio Vania: scene della vita di provincia in quattro atti*, traduzione dal russo di Ettore Lo Gatto e Zoe Voronkova, Napoli, Editrice italiana, 1919.

<sup>165</sup> William Saroyan, *Il tempo della vostra vita*, traduzione di Luigi Berti, Firenze, Gianni Editore [s.d.].

<sup>166</sup> In Q2 si è trovata una fotocopia del testo di questa poesia di Augusto Federico Schmidt in lingua originale.

non ci sarà nessuna stella  
a guidare il mio cammino  
tutte le stelle saranno immobili  
nel cielo immobile.

Camminerò in cerca del presepio,  
tutta la notte, mio Signore,  
ma le strade saranno solitarie,

tutto sarà addormentato,  
spente le luci nelle case,  
le voci dei pellegrini saranno morte nella distanza infinita.

Camminerò ansioso in cerca di Te,  
ma sarò talmente in ritardo,  
il tempo avrà talmente camminato davanti a me

che mi sarà difficile trovare il Tuo umile luogo.  
Stanco troverò enormi città,  
ma la Tua città Signore sarà scomparsa.

Molti rideranno di me sapendo che ti cerco,

non ci sarà nessuna stella  
a mostrare il luogo dove Tu ti trovi,  
tutte le stelle saranno immobili nel cielo.

## II<sup>167</sup>

Ricordo un titolo di Elsa Morante *Il mondo salvato dai ragazzini*<sup>168</sup>, ricordo anche una frase di Eraclito: «Sarebbe bene che tutti gli Efesini adulti si impiccassero e lasciassero la loro città ai minori».

Ma il guaio è che i ragazzini, per ora, non hanno né possono avere se non un potere indiretto. Lo vogliono o no, la loro sola funzione è quella di indurre taluni

<sup>167</sup> Q2, 13 giugno 1968; QIn, p. 327. Il continuo riferimento ai giovani nei quaderni scritti da Jacobbi tra il 1967 e il 1969 testimonia l'intensa partecipazione intellettuale e l'attenzione, anzi la speranza nelle nuove generazioni, che Jacobbi vede inevitabilmente coinvolte nelle stesse lotte combattute dalla sua generazione. Nei quaderni Jacobbi elabora (come si legge in Q1 alla data del 2 gennaio 1968) una «teoria del ritorno»: intento a riorganizzare per obbligo di lavoro (per la collana della Nuova Accademia e per la Fabbri) con mente storiografica la letteratura del Novecento, in lotta con la «voce che insinua da dentro: «è un ripiegamento»», Jacobbi arriva alla sofferta conclusione «il miglior 1968 è il 1938»: la nuova generazione è costretta a svegliarsi con le proprie forze, così com'era successo alla generazione di Jacobbi, poichè il «nemico Croce» («Croce-categoria, il Croce perpetuo travestimento di quanto v'è di peggio nel carattere italiano: la sufficienza, la voglia d'aver ragione, la certezza d'averla, il perbenismo, l'orrore del *gouffre*, la paura in doppiopetto: paura di passare per avventurieri o per pazzi») non è stato battuto.

<sup>168</sup> Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968.

cinquantenni ad un minimo di vergogna, e taluni sessantenni a prendere magre, squallide decisioni di ordine generale, a contraggenio.

Poi i ragazzini perderanno forza e soprattutto coesione (non ne hanno moltissima neanche ora). E, proprio nel momento in cui piomberanno su loro le ombre dell'egoismo e dello scetticismo, gli verrà fatto di ricevere, normalmente e senza sforzo, una fetta di potere. Magro e squallido anch'esso. A meno che, a meno che!

### III<sup>169</sup>

Uno scrittore fino ai trent'anni esprime un solo sentimento: il piacere di scrivere. È l'estasi, il delirio dell'apprendista stregone.

Fra i trenta e i quaranta la fede nella magia è consunta. È in questo periodo che molti smettono, rinunciano, cambiano nome, cambiano genere, accettano ripieghi vergognosi o si concedono un improvviso e superbo silenzio. Dopo i quaranta lo scrittore si mette a lavoro per dire qualcosa che ha da dire, quello che ha da dire, nient'altro. Esprime i suoi concreti sentimenti o non sentimenti, cioè una concezione della vita.

Insomma i libri più belli sono di autori giovanissimi o quasi vecchi. Nei primi, quelli dei giovanissimi, la parola celebra le sue feste prodigiose, nei secondi, quelli dei quasi vecchi, i contenuti ti arrivano addosso come mazzate.

Naturalmente c'è tutta una casistica intorno a queste probabilità,

C'è chi resta ventenne fino alla fine,

C'è chi è già quarantenne a trent'anni,

C'è chi a trent'anni diventa vent'enne, cioè esce dall'infanzia,

C'è chi conquista la sua quarantina a trent'anni, precocemente.

C'è chi ha bisogno dell'estrema vecchiezza, addirittura dell'estrema vecchiezza per riconoscersi, per esserci.

Ma il ritmo, se badate bene, rimane sempre quello.

### IV

Se andate a Milano, andate a vedere il *Campiello* di Goldoni messo in scena da Giorgio Strehler<sup>170</sup>, Strehler da molti anni ha dato qualche lezione ai critici letterari,

<sup>169</sup> Q2, 5 luglio 1968. QIn, p. 328.

<sup>170</sup> Il lavoro registico di Strehler sul *Campiello* si ritrova nelle note al volume Carlo Goldoni, *Il Campiello*, a cura di Luigi Lunari, con le note di regia di Giorgio Strehler, Milano, Rizzoli (BUR), 1975. Jacobbi scrive due recensioni al volume: Ruggero Jacobbi, *Da Macbeth all'assurdo* (in "Uomini e Libri", gennaio-febbraio 1976, 57, pp. 51-52) e Ruggero Jacobbi, *Il Campiello di Goldoni* (in "Rivista italiana di drammaturgia", 1976, 1, pp. 156-158) in cui tiene, insieme con Strehler, una lezione di regia scenica, «cioè di amoroso intervento su tutte le pieghe del testo». Secondo Jacobbi la tesi ineliminabile e centrale rimane la lettura critica e storica del testo, sola origine di ogni creazione scenica. Questa assunzione di responsabilità contro la snaturazione del tessuto proprio del testo, della sua realtà e concretezza, rende drammaturgico anche il lavoro del regista, laddove «scrive e riscrive, coi nervi e i muscoli del corpo teatrale, tutti i ritmi, i gesti e i colori che la parola mette in moto, o quelli che prestano alla parola un significato *autre*, per suggerimento d'un corpo anche più denso ed esteso, cioè dello stesso corpo sociale».

da De Sanctis a Momigliano, da Flora a Sapegno, mostrando in concreto, in quella concretezza che solo lo spettacolo può dare, quali sono i valori di Goldoni. Ma non voglio parlare oggi di Strehler, voglio parlare proprio di Goldoni.

<sup>\*171</sup>Il mondo civile, il mondo occidentale, celebra in Goldoni la memoria e l'incorruttibile presenza del fondatore del realismo teatrale; dell'autore che aprì le porte del teatro moderno alla vita concreta degli uomini, delle città, delle professioni, delle classi, dei piccoli o grandi affetti familiari e quotidiani. È tutto un mondo di fatti e di figure – quindi di valori – che si muove nell'amabile e preciso caleidoscopio del teatro goldoniano: un mondo evocato da un'arte che non è primitiva o iniziale rispetto alla nozione di realismo, bensì finale e paradigmatica. In effetti il realismo goldoniano è già – prima di ogni sospetto del possibile arrivo di un fenomeno come il naturalismo – già antinaturalista per definizione, grazie al suo rispetto per la forma umana e civile dei sentimenti; i quali, per lui non sono scandali, ma avvenimenti, e non creano il pittoresco, l'aggressivo, il colorito, bensì il quotidiano, il semplice, il limpido. Allo stesso modo il realismo goldoniano è, malgrado la sua spaventosa capacità di caratterizzazione psicologica dei personaggi, un realismo antipsicologico, cioè antianalitico, perché mira sempre vigorosamente alla sintesi, al tratto essenziale, a quel profilo e a quel momento che non descrive la figura o la situazione scenica, ma al contrario la trasforma costantemente in una funzione.

Questo realismo non vede, non accetta nulla che non sia funzionale, nessuno però deve pensare a Goldoni (sulla base di quello che ho detto) come a una specie di mostro di premeditazione tecnica, come a una specie di mistico della struttura del meccanismo teatrale. Goldoni è un prodigio di fluidità e di naturalezza, tutto viene facile dalle sue mani, tutto è fatto per opera e grazia della sua spontaneità, del suo istintivo buonsenso di osservatore delle cose e di artigiano infaticabile. Goldoni è, prima di Balzac, di Gogol', di Tolstoj, il primo autore europeo che porti in se stesso la più semplice delle verità estetiche e che sembra fatto apposta per convincerci di questa verità: essere realista, per un moderno, è il solo modo possibile di essere un classico. Non c'è un'altra chiave per l'equilibrio essenziale all'idea di classicismo, che è sinonimo (negli antichi) di obbedienza a un concetto trascendentale di bellezza, e (nei moderni) di fedeltà alla coscienza immanente della vita, alla sua varietà tumultuosa alla quale l'artista restituisce finalmente il senso e la pace. L'antico è classico nella misura in cui guarda al mondo come se lui fosse Dio; il moderno nella misura in cui guarda il mondo con gli occhi della storia. Soltanto che, in Balzac o in Tolstoj, questa verità estetica ha un'altra prospettiva: il classicismo o realismo loro è parallelo o posteriore al suo contrario, cioè al romanticismo nelle sue varie forme; mentre Goldoni viene prima del romanticismo e contiene ugualmente, per forza di anticipazione, quella

Consequenziale l'elogio di Jacobbi alla «scommessa stilistica» evocativa e storicizzante di Strehler, che si realizza nella riproduzione di diversi livelli linguistici, da italiano illustre a veneziano borghese, da veneziano plebeo a semi napoletano, in una «girandola musicale» che riesce a restituire la sua specifica natura lirica al testo goldoniano (scritto in versi drammatici) senza con questo escludere il quotidiano, vera spinta innovatrice del teatro di Goldoni.

<sup>171</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Atualidade de Goldoni*, in «O Estado de São Paulo», San Paolo, 21 dicembre 1957 (successivamente col titolo *Realismo de Goldoni*, in EA, pp. 41-44).

parte insopprimibile del contributo romantico, che negli altri realisti è presente per forza d'esperienza, di convivenza e d'influsso. Anche in questo Goldoni riflette con impressionante fedeltà il momento più affermativo della borghesia europea: il momento che culmina nella rivoluzione francese e nella costruzione di un mondo di scienza e d'industria, la cui cultura di tipo enciclopedico e illuministico, rende un fondamentale omaggio alla ragione, però conserva in se stessa, come incentivo dialettico, un aspetto effettivo, umanitario, letterario, che è il suo segno di dignità morale e che costituirà il fermento più positivo del primo romanticismo.

A teatro questo meraviglioso Settecento di Diderot e di Mozart – questo lucido e coraggioso risveglio di una coscienza collettiva anche estetica, che mai più doveva trovare un modo di espressione così singolare, così conseguente – a teatro il secolo porta i nomi di Goldoni, di Beaumarchais e di Lessing. Tre giganti, la cui grandezza risiede esattamente nell'assenza di ogni titanismo, nella loro difesa dell'ovvio, del ragionevole, del necessario. Non c'è nulla di quello che noi più profondamente desideriamo e invociamo per il teatro del nostro tempo, che non sia stato anticipato da questi maestri; essi ci mostrano con ogni chiarezza quello che è, quello che deve essere, una letteratura di egemonia, del momento egemonico di una nuova classe e di una nuova cultura quando si presentano alla ribalta della storia.

Dei tre Goldoni è il meno polemico e non è ideologico, anzi al contrario non ha quasi coscienza della sua situazione culturale e storica. Non conosce filosofie, non appartiene a partiti, si comporta apparentemente come il cittadino più conformista; fa soltanto del teatro; non conosce altro che il teatro, che è la sua vita e la sua ragion d'essere. Ma del teatro ha un'idea così istintivamente pulita, così alta, un'idea essenzialmente morale, che lo proietta di colpo nel mondo implacabile della verità e della responsabilità. Non può mentire, non può inventare diversioni; e sa che deve rendere conto di ciò che il teatro mette in circolazione, deve renderne conto alla propria coscienza e al Dio in cui pacificamente crede, un Dio bonaccione come lui stesso.

Bonaccione ma terribilmente serio. Il divino sorriso goldoniano è come la divina malinconia di Mozart: impegnano l'uomo senza forzarlo attraverso la pazienza, attraverso l'indulgenza, attraverso lo spettacolo della loro perfezione fatta di onestà. Io, veneziano, so di quali colori, di quali ore, di quali acque è fatta questa luce; ma tutto il mondo sa meglio di me queste cose, perché da due secoli, grazie a Goldoni, nelle serate più serene e sincere offerte ai popoli per il teatro, il mondo è veneziano\*.

V<sup>172</sup>

L'espressione drammatica trova il *punctum dolens* della sua consistenza nell'eccesso di elementi logici mobilitati dal drammaturgo nel suo sforzo di costruire. Non è un tipo di espressione che si possa ridurre alla vibrazione plastica o alla continuità musicale di cui è stretta parente e arriva spesso a ripeterne lo schema, come se avesse invidia di quelle possibilità di proiezione e di mistero. Ma l'espressione drammatica

<sup>172</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *O nome das coisas*, in «Correio do Povo», 6 dicembre 1958 (successivamente con lo stesso titolo in EA, pp. 86-87).

trova dei limiti anche nell'affiliarsi al mondo delle lettere e della poesia. La poesia è tanto più rigorosa nella sua ultima riduzione al puro linguaggio, è tanto più libera nella sua fondamentale ingenuità dinanzi ai tipi, agli intrecci, alle categorie, alla documentazione. Il romanzo ha già avuto a suo tempo questi elementi in comune con il dramma, ma se ne è liberato perché tutti questi elementi furono poi assorbiti da parte del cinema o della letteratura di consumo. Il dramma per la sua stessa necessità sociale (o sia per suo impulso di generare uno spettacolo) non può adottare questo isolazionismo espressivo senza abdicare dalla sua stessa natura fondamentale. Il dramma è popolare e collettivo, non per un contratto sociale, non per un accumulo storico di convenzioni, ma per la coerenza della sua unicità, della sua differenziazione poetica originale. La sua fisicità, il suo iscriversi nel mondo dei gesti e nel tumulto iroso del quotidiano, appartiene alla sua stessa ispirazione<sup>173</sup>.

Il dramma [è] dunque, fra tutti i generi letterari, quello che soffre di più di una serie di limiti estetici, ma è anche quello che quando riesce a vincerli, ha maggior sicurezza di superare lo pseudo universalismo di un tipo di espressione troppo privato o rigidamente formale. Perciò il dramma non raggiunge quasi mai la piena articolazione della forma, non si innalza fino all'universalità reale e totale del respiro lirico; perché questo è uno scopo da giganti, è un risultato così ampio e rivoluzionario che quando appare Shakespeare distrugge la stessa nozione d'arte, sommuove il fondo più radicale dei valori umani, riaprendo tutte le ferite del problema estetico. È il segno di Sofocle, è la fine delle nostre liricità, dei nostri idilli, della nostra povera vita immaginativa, delle nostre piccole originalità di psicologi o di stilisti. Perché sì, la poesia riduce le cose al senso musicale e trasparente di un nome; il romanzo riduce il nome all'aspra funzione delle cose; ma soltanto il dramma, il grande dramma una volta ogni due o duecento anni viene a dirci il vero nome delle cose.

VI<sup>174</sup>

Avete mai pensato al genere più semplice e più popolare di teatro, cioè alla farsa? La farsa non è un corpo, è uno scheletro. La farsa riduce il genere umano al

<sup>173</sup> Jacobbi fu un vero e proprio teorico del teatro, sulle cui ragioni di esistenza e funzione non smise mai di interrogarsi, trasformando la riflessione in un sistema organico, un'impostazione oltre che teorica soprattutto pratica. Elaborò una specifica teoria del teatro: «La verità del teatro non è una verità cosmica. È una verità solamente umana, ricavata dal mondo della storia, sempre mutevole e ricca di implicazioni morali. Così la si può leggere al di là della mera lettura estetica, per una interpretazione che valga sia storiograficamente che sociologicamente» (R. Jacobbi, *Spettacolo e costume in Le rondini di Spoleto* cit., p. 15). Linee guida di questa teoria furono l'individuazione del teatro come spettacolo da celebrarsi quale rito collettivo e del miracolo per cui nel teatro si sovrappone artificialmente una seconda realtà alla prima: «Ma il rapporto testo-spettacolo e, in seno ad esso, il rapporto tra le molte tecniche che vi concorrono (drammaturgia, scenografia, recitazione, regia) non sono ancora nulla di fronte all'ultimo e definitivo rapporto: quello fra spettacolo e pubblico, per cui il teatro ridiventa sempre un atto di *religio* (etimologicamente, da *religare*, riunire, tenere insieme) e quindi il punto d'incontro di un popolo, di una civiltà: un libero tribunale, anche quando non è o non può essere più un altare» (R. Jacobbi, *Guida per lo spettatore di teatro*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973, p. 5).

<sup>174</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Camas gêmeas, cadaveres e vigaristas*, in «Folha da Noite», 6 novembre 1952 (successivamente con lo stesso titolo in ED, pp. 140-143).

meccanismo dei desideri fisici e degli interessi economici. Il mondo della farsa è un mondo senza sogni: razionale, materiale, quotidiano. L'individuo smette di esistere, è uguale a tutti gli altri, è un animale e nient'altro. Ciò che noi chiamiamo di solito personalità rimane ridotto a un nome o, più frequentemente, a un tic, a una mania. Perciò la farsa ha trovato la sua espressione definitiva nel teatro improvvisato, nella Commedia dell'Arte; perché è arrivata alla perfezione della maschera, del tipo invariabile, riassunto di una categoria di interessi o di appetiti.

La farsa è una perenne lezione di materialismo, è un mondo dove la letteratura romantica non è mai riuscita a penetrare; rinnega le ideologie, distrugge le sovrastrutture, straccia il velo delle parole belle che gli uomini prendono per cose. E tuttavia la farsa, così logica all'origine, così legata alla terra, finisce per dare come risultato, tutte le volte che raggiunge il livello dell'arte, una sensazione di assurdo, di irrazionale, di follia.

Il motivo è evidente: la farsa che non è arte, il pezzo circense, rappresenta l'uomo come natura e ignora l'uomo come storia, è un caso di materialismo volgare, senza dialettica e senza psicologia; è determinista, scettica, cinica, nega il potere creatore dell'uomo, il suo ruolo di autore della vita. Mentre la farsa artistica esalta la vitalità e mostra la continua trasformazione dell'istinto in volontà, in azione, lo scheletro è in cerca di una carne. La risata scettica che mette in dubbio tutti i valori non li vuole distruggere, vuole soltanto riportarli all'oggettività; allora il cinismo lascia il campo libero al giudizio morale dopo aver spazzato via le convenzioni moralistiche.

Il passaggio dalla farsa brutale alla farsa intelligente, dal meccanismo della *pochade* all'allegria, all'indignazione della satira sociale, corrisponde, in filosofia, al passaggio del pensiero umano dalla pianura positivista alla complessità della dialettica.

Nel secolo scorso la borghesia ha prodotto le sue farse e le sue satire nel suo luogo fondamentale di formazione e di irradiazione, cioè in Francia. Nel nostro secolo un'altra fonte inesauribile di comicità elementare si è aggiunta alla prima, con uno spirito ed una tecnica speciali, cioè l'*humor* anglosassone. Oggi un'intera società impara a ridere di sé stessa, contemporaneamente, attraverso commedie prodotte dal paese dove è più acuta la sua crisi morale e culturale (cioè la Francia), o dal paese che più tenacemente difende i suoi valori tradizionali (cioè l'Inghilterra), o dal paese che rappresenta la sua ultima speranza di salvezza economica (cioè gli Stati Uniti).

La comicità americana è la più aperta, la più naturale e irresistibile fra tutte. Per evidenti motivi storici, ignora la malizia un po' morbosa di un Roussin, o la sofisticazione elegante di un Noel Coward. La commedia americana è quella che più assomiglia alla farsa tradizionale: uno schematismo popolare pieno di confusioni, di avventure, di maschere colorate. Per ripetere le parole di prima, la farsa americana è quella che più ha l'idea dello scheletro nella forma e dell'assurdo nel risultato.

Tipi fissi, capaci di riassumere tutto un mondo sociale (esattamente come le antiche maschere) sono stati divulgati in abbondanza dal cinema comico americano del

periodo d'oro, attraverso i film di Howard Hawks (*Ventesimo secolo*<sup>175</sup>, *Susanna*<sup>176</sup>), di Gregory La Cava (*L'impareggiabile Godfrey*)<sup>177</sup> e, con certo intellettualismo ideologico, di Frank Capra. I tic capaci di formare uno stile collettivo di rappresentazione e di influenzare lo stesso comportamento sociale di tutti i giorni sono conosciuti, li conosce ogni spettatore cinematografico: basta ricordare il caso più comune, quello della comprensione ritardata di una battuta che contiene la brusca rivelazione di una situazione nuova.

Sarebbe interessante esaminare i diversi aspetti che questo *humor* ha assunto nel teatro. Dall'ingenua allegria di un *Twin Beds* di Margaret Mayo<sup>178</sup>, fino a quel miracolo di invenzione meccanica e imperturbabile che è *Arsenico e vecchi merletti*<sup>179</sup>, passando attraverso la frenesia erotico-provinciale di un *Mia sorella Evelina*<sup>180</sup>, e aprendo la strada ai deliri di *Helzapoppin*<sup>181</sup> e dei fratelli Marx.

In questa tradizione una commedia trasmessa più volte dalla nostra televisione, *Room Service*, in italiano *Servizio completo*, ha un posto speciale: perché merita tutti gli onori dovuti ai grandi meccanismi teatrali, capaci di rivelarci quello che c'è di irrazionale in una realtà interamente dominata da istinti e abitudini, in una umanità ridotta a pura natura. Ma non voglio dire che questo *Servizio Completo* di Abbott abbia quella sinuosità di linee comiche intrecciate che costituisce la grandezza di un Labiche o di un Feydeau, ma è una grande commedia. È un gioco aperto, franco, senza esitazioni: è una festa di tipi e di ritmi.

Insomma, *Arsenico e vecchi merletti* è la definitiva stilizzazione del mondo convenzionale del mistero e del delitto. *Mia sorella Evelina* è il simbolo dell'immenso universo letterario dell'acqua zuccherata. *Room Service* è la saga dell'imbroglione, un personaggio insostituibile del XX secolo.

## VII

Ieri ho cominciato a parlare dell'espressione poetica dei popoli primitivi, di autori anonimi, che in genere non figurano nella storia della letteratura, abbiamo parlato di

<sup>175</sup> *Ventesimo secolo*, titolo originale *Twentieth Century*, prodotto in USA dalla Columbia nel 1934 con la regia di Howard Hawks.

<sup>176</sup> *Susanna*, titolo originale *Bringing up Baby*, prodotto in USA da Howard Hawks e Cliff Reid nel 1938, regia di H. Hawks.

<sup>177</sup> *L'impareggiabile Godfrey*, titolo originale *My Man Godfrey*, prodotto in USA dalla Universal nel 1936 con la regia di Gregory La Cava.

<sup>178</sup> *Twin Beds* fu messo in scena da Jacobbi al Teatro Serrador di Rio de Janeiro nel 1948.

<sup>179</sup> La commedia di Joseph Otto Kesserling *Arsenic and Old Lace*, da cui fu tratto il film omonimo con regia di Frank Capra, fu pubblicata in edizione italiana ne «Il Dramma», 1946, 11. Venne rappresentato per la prima volta in Italia a Roma dalla compagnia Galli-Morelli-Stoppa nel 1945.

<sup>180</sup> Ruth McKenney, *Mia sorella Evelina*, in edizione italiana con la traduzione di Sestina Fatta Majorca (Palermo, Ferro, 1946). Da questa commedia è stato tratto il film omonimo nel 1955 con regia di Richard Quine.

<sup>181</sup> *Helzapoppin*, prodotto in USA dalla Universal nel 1941 con la regia di Howard Potter, tratto dall'omonimo spettacolo teatrale. Il film ebbe molto successo e inaugurò un genere cinematografico che ancora oggi porta il suo nome e identifica film caratterizzati da una comicità demenziale. Il maggior rappresentante di questo genere cinematografico è il regista Mel Brooks.

brani della Bibbia, di testi dello Zen; vorrei oggi riferirmi alle liriche amorose degli antichi egiziani che sono state tradotte in italiano da Boris De Rachelwitz.

Vorrei però tornare ad un testo diverso:

Ra è assiso in trono nella dimora dei milioni di anni  
 Innanzi a lui si tengono erette le gerarchie divine,  
 gli spiriti dalle figure velate che operano nella regione dell'eterno divenire.

Così è detto nel libro dei morti, testo fondamentale della cultura e della poesia degli antichi egiziani. Ra, ovvero il sole, ovvero il Dio degli Dei, ha dunque per casa il tempo e tutte le forze dell'universo che con lui ci governano sono: tempo, divenire, flusso perpetuo. Tale concezione del mondo in cui l'uomo storico deve sempre superare la morte, ingraziarsela e farla sua, questa dichiarata nemica, è il modernissimo stato di coscienza di tutta questa civiltà, da cui prende inizio il ciclo dell'occidente. Neanche nella più privata e cortigianesca poesia d'amore, questa concezione è presente, chi ama ha in sé il Dio, l'irresistibile Amon:

O amor mio, in me si ferma il cuore,  
 e quando vedo dolci focacce  
 mi sembra di veder sale  
 sì dolce alla mia bocca  
 che il dolce mi sembra fiele d'uccello,  
 solo del tuo respiro può vivere il mio cuore  
 ho trovato che Amon per sempre mi è stato donato.

Ancora da testi egiziani citerò l'idea dello *scedech*. Lo *scedech* è un dolce liquore afrodisiaco ed è il vero protagonista delle liriche d'amore egiziane, canti di piacere, espressione della volontà di gente ricca e potente, circondata da mille cure. Quasi sempre chi canta è la donna: l'aristocratica che ha scelto il suo uomo per impulso d'amore oppure la cortigiana che vuole astutamente conquistarlo. Ella lo adula, lo blandisce, ne stimola la vanità e l'orgoglio; ma altre volte è l'uomo che parla, con una sensualità felina, possessiva, oppure, come nel *Piccolo sicomoro*, è un terzo, un altro cortigiano, un testimone, forse lo stesso magnifico ospite, e un filo di ironia mondana si mescola ai sospiri di questo paradiso terrestre, chiuso e profumato come una serra.

Il piccolo sicomoro,  
 che le sue mani hanno piantato,  
 muove la bocca per parlare.  
 Il sussurro delle sue fronde è dolce come miele,  
 come sono graziosi i suoi rami verdeggianti,  
 carico è di frutti più rossi del diaspro sanguigno  
 e le sue foglie come malachite,  
 il suo tronco è come la pietra:  
 attira chi ancora non vi è sotto  
 tanto è il refrigerio della sua ombra.  
 Fa scivolare una lettera in mano a una bimba

figlia del capo giardiniere,  
 la fa correre verso l'amato:  
 «Vieni a passare il tempo,  
 il giardino è nel suo pieno splendore,  
 padiglioni e tende sono attorno per te,  
 i miei giardinieri gioiscono felici di vederti,  
 manda i tuoi schiavi innanzi con tutti i loro strumenti.  
 Correre verso di te  
 è ebrezza pur non avendo bevuto».

12 dicembre 1975

I

Tornando dal Brasile ho lavorato per qualche anno al Piccolo Teatro di Milano. Era naturale del resto perché con Grassi e con Strehler, tanti anni prima, avevo contribuito in qualche modo a fondarlo<sup>182</sup> e perché con ambedue c'era un rapporto di amicizia molto profondo. Ricordo due storie, che possono forse divertire il radioascoltatore, di questa mia permanenza milanese: c'era un personaggio che a forza di lettere di raccomandazione, di telefonate, di pressioni di ogni genere, chiedeva continuamente a Paolo Grassi un posto, un impiego di qualunque genere; e Paolo Grassi si difendeva come poteva. Finché un bel giorno venne la notizia che il personaggio era morto. Allora Paolo Grassi fece la seguente telefonata alla vedova, vi dispenso la prima parte della telefonata che sono le condoglianze fatte con la maggior garbatezza, delicatezza e sentimento possibili, e poi alla fine disse: «Se mi permette, suggerirò una iscrizione per la sua tomba». Fu ringraziato e l'iscrizione non partì mai, perché lo stesso Grassi si pentì. Che cosa aveva scritto sul foglio di carta? «Qui giace il tal dei tali, il solo posto che non abbia mai domandato è questo».

L'altra storiella riguarda una signora, una signora molto elegante, molto profumata, molto ingioiellata, ma ahimè non bella e tutt'altro che giovane, la quale faceva, come si suol dire, gli occhi lunghi, gli occhi del pesce malinconico, quando si avvicinava Giorgio Strehler. Un giorno riuscì a prenderlo da solo a sola e disse: «Ma lei, Strehler, non mi parla mai, non mi dice mai niente, mi evita...» – «No, no, io non la evito...» – «No, no, si vede che io non le ispiro nulla» – «Come signora, lei mi ispira un sentimento profondo» – «Quale?» – «L'orrore del peccato!».

II

Il titolo di questa stupenda canzone di Henri Barroso è *Na bascia do sapateiro* che è poi il nome di un quartiere della Bahia. Questo naturalmente ci riporta al Brasile, vorrei dire due cose brasiliane.

<sup>182</sup> Jacobbi si trasferì da Roma a Milano nel 1945 e collaborò con Paolo Grassi e Giorgio Strehler all'ideazione e alla fondazione dello statuto del Piccolo Teatro di Milano (1947), che fu il primo esempio in Italia di Teatro Stabile e di ente comunale di prosa. Al Piccolo Jacobbi diresse il corso di Recitazione del 1963.

La prima è che le automobili degli anni Venti, le Ford, quelle che abbiamo visto nei film, si chiamano in Brasile *Ford de bigode*, cioè Ford coi baffi. Se uno va a guardare molto bene queste automobili, e guarda soprattutto la forma dei parafranghi e il modo in cui il parafrango si innesta sul cofano, sono veramente dei baffoni. Ma questi baffoni somigliano molto a quelli degli attori che in quei film montavano sulle Ford, tra gli attori seri ad esempio Adolf Mangioui, e tra gli attori comici Ben Torpin, quello con l'occhio un po' strabico che si vede in molti film di Chaplin, di Max Hannel, ecc. per cui questa identificazione dei baffi della macchina coi baffi della persona, il tutto dentro il gusto di un'epoca, indica uno dei miracoli del ventesimo secolo; cioè il fatto che attraverso l'immagine e più ancora attraverso la memoria, avviene persino l'umanizzazione dell'oggetto, persino l'umanizzazione della macchina.

Un'altra cosa brasiliana che mi viene in mente è questa: voi avete sentito l'altro ieri una canzone di Jannacci da me tradotta: *Giovanni il telegrafista*, e l'autore della bellissima poesia da cui è tratta questa canzone è Cassiano Ricardo. Cassiano Ricardo ha anche scritto una poesia che è incomprendibile se noi la leggiamo nella sua forma diretta, cioè col titolo: *Cocodrillo della laguna*, e poi leggiamo il testo. Ma se noi mettiamo sotto questo titolo *Cocodrillo della laguna* un sottotitolo, arbitrario, per conto nostro, cioè *Discorso di un americano del Sud a un americano del Nord*, allora immediatamente la poesia diventa comprensibile. Non ho qui il libro né in portoghese né in italiano, cerco di ricordare a memoria che cosa dice questo cocodrillo della laguna:

Cocodrillo della laguna, tu non sei mai stato triste,  
 tu hai tutto quello che vuoi, sei il padrone della laguna,  
 vai al cinema per vedere la luna che fa il bagno,  
 così bianca che sembra un corpo bianco di donna.  
 Tu sei cresciuto e gli altri, le lucertole, i ramarri, i verdastri,  
 non sono cresciuti, sono rimasti degli animaletti da giardino,  
 solo tu cocodrillo sei cresciuto così,  
 ma attento, che quando la felicità è così grossa  
 che arriva a superare i limiti, e beh, la gente deve un po' diffidare,  
 attento cocodrillo, un giorno o l'altro la laguna si asciugherà.

### III

Nel nostro tempo si stampa un numero spaventoso di libri, un numero talmente grande, specialmente in questo periodo natalizio, che uno veramente non sa da che parte cominciare; tuttavia, malgrado tutto, il nostro rapporto con il libro è un rapporto essenziale.

Leggo in un giornale di questa mattina questa rievocazione, firmata Piero Pratesi, di una iniziazione al libro<sup>183</sup>:

Eravamo circa alla metà degli anni Trenta, un coadiutore del collegio salesiano annesso alla nostra parrocchia prestò a mio fratello maggiore, che allora aveva quattordici

<sup>183</sup> Piero Pratesi, *Il piacere di leggere*, in «Paese Sera», 12 dicembre 1975.

anni, i *Fratelli Karamazov*. Io, che avevo cinque anni di meno, mi impadronii dei due volumi che avevano per me il profumo delle cose più grandi, e mi immersi nelle vicende di Dimitrij, di Aljòsa, di Grusenka, con i loro discorsi spesso incomprensibili e tuttavia affascinanti. Fui sorpreso da mia madre, una donna dolcissima e ingenua, di minima scuola e di educazione puritana. Prese i libri, dette loro un'occhiata e mi chiese di lasciar stare. Ci fu un piccolo conciliabolo tra i genitori nel quale fu deciso che quella lettura, assolutamente inadatta alla mia età, era troppo ardita anche per mio fratello; e così Dostoevskij fu riconsegnato al superiore del collegio che, a quanto ricordo, dette una lavata di capo al coadiutore. Poco dopo fui ammesso alla lettura di Salgàri, quell'episodio non lasciò traumi, ma solo una nostalgia interrotta, colmata molti anni più tardi.

Ebbene io ho fatto una gran fatica a dire Salgàri, quando eravamo ragazzi si diceva Sàlgari. Ora Sàlgari, questa parola sdrucchiola, questa parola dall'accento rapido, rapinoso, volante, è tutta un'altra cosa che Salgàri. Mi dispiace molto di sapere che si chiamava Salgàri, ma dire Sàlgari è come dire condor, aquila, rapido, fantastico, enfatico... Tutti aggettivi che hanno una forza che nessuna parola piana avrà mai. Anch'io ho cominciato con Salgàri e, devo dire la verità, il primo grosso trauma letterario della mia vita l'ho avuto leggendo *Le pantere di Algeri*. Ecco, adesso sempre in materia di accenti, io allora pensavo si dicesse Àlgeri! Ho passato una giornata intera leggendo questo libro alla fine della quale ero completamente ubriaco, ubriaco di lettura come non mi è avvenuto mai più di essere ubriaco di vino, di whisky o di qualunque altra cosa; poi ho trovato anch'io i miei Karamazov, che nel caso specifico erano *I Promessi Sposi*, con illustrazioni che mi incantavano molto. Specialmente quella di Renzo che si avvicina alle sponde dell'Adda, e poi Kipling, Jack London e tante altre cose.

## IV

In materia di libri mi viene in mente una storia. Quando in Italia fu istituita la fiera del libro, che si svolgeva una volta all'anno, con una certa solennità, e con la partecipazione di tutti gli scrittori, fu fatto una specie di cocktail di inaugurazione. Il segretario del sindacato scrittori, che era a quell'epoca, se non erro, Francesco Saporì, nel discorso disse molte cose sul libro, sull'utilità sociale del libro, sul valore del libro e poi vedendo che c'erano molte signore presenti se ne uscì con questa cosa straordinaria: «Concludo invitando a levare il bicchiere in omaggio e in onore della donna, il più bel libro che un uomo possa sfogliare, il libro perfetto di ogni letteratura». A questo punto una scrittrice presente si sentì in dovere di ringraziare, ma il ringraziamento terminò così: «Certo, una donna è un libro, sì, può essere interpretata anche come un libro, quello che mi preoccupa è che tutti voi vorreste essere abbonati ad una biblioteca circolante!».

## V

Filippo Tommaso Marinetti fece una conferenza violentissima contro l'insegnamento del greco e del latino, contro l'insegnamento dei classici, Omero, Virgilio

ecc., com'era naturale trattandosi di Marinetti, padre del futurismo. Tra i seguaci di Marinetti c'era Luciano Folgore. Bellissima parola, ottimo nome futurista: Luciano Folgore! In verità si chiamava Omero Vecchi, quindi tra nome e cognome non c'era niente di meno futurista che si potesse immaginare. Marinetti però lo conosceva come Luciano Folgore e finita la sua conferenza, in cui aveva chiesto che fossero bruciati i libri di Omero, che fosse distrutta la cultura classica ecc., rientrò nel camerino del teatro e dopo un po' bussarono alla porta. «Avanti», disse, e apparve un vecchietto. Il vecchietto entrò, aveva una lunga barba, lo guardò negli occhi e disse: «Io sono il padre di Omero!» Marinetti pensò che fosse arrivata l'ora della vendetta, la vendetta dei morti, invece era semplicemente il padre di Luciano Folgore.

## VI

Nella stessa epoca si diceva di un famoso grecista italiano, Ettore Romagnoli, che non viveva tra gli uomini, tra le cose, nella realtà, viveva tra i libri, addirittura dormiva come una talpa, dentro un libro. Qualcuno domandò: «Ma come fa a rifare il letto?» – «Lo rifà voltando pagina!».

## VII

Una sera parlando di Rosso di San Secondo (un commediografo che ho spesso ricordato perché ammiro, amo e ricordo in modo particolare) alcuni critici teatrali discutevano, a poca distanza da loro stava quell'uomo spiritosissimo che era Ennio Flaiano. La discussione era su questo argomento: è incredibile che Rosso di San Secondo sia dimenticato, in fondo è un autore che ha avuto successo in tutto il mondo. *Marionette che passione* è stato fatto in Francia con grande risonanza, *La Bella Addormentata* è stata fatta in Germania, in Polonia..., e così continuavano a discutere finché qualcuno disse: «Anche la sua commedia *Una cosa di carne* è stata fatta in vari paesi, in Argentina, in Cecoslovacchia, in Inghilterra». A questo punto uno disse: «No, in Inghilterra no; non mi risulta che Rosso di San Secondo sia mai stato tradotto in inglese». Dice: «No, no, *Una cosa di carne* è stato tradotto in inglese!» – «Ma davvero? Ma in inglese..., e con che titolo?» A questo punto Flaiano interruppe: «Rostbeef!».

## VIII

Un critico d'arte disse cose abbastanza severe, magari un po' tradizionaliste, a proposito di un pittore. Il pittore se la prese molto a male e un giorno, trovando il critico in un caffè, lo affrontò: «Insomma lei non vuole che io dipinga le cose come le vedo». Dice: «No, no, io non ho nulla in contrario, soltanto mi preoccupo della sua salute» – «Cioè?» – «Non vorrei che una bella mattina lei avesse un grosso trauma» – «Quale trauma?» – «Scoprendo all'improvviso le cose come sono!».

## IX

Ricordo che un commediografo milanese, mediocre come commediografo, ma deliziosa persona, un uomo molto educato, ad un certo punto decise di fare l'attore. Non gli bastava più scrivere, voleva recitare anche lui, ma la sua esperienza si fermò a un'unica recita perché successe questo. Ad un certo punto egli aveva scritto nel testo: chi di gatto nasce, topi piglia. Già il regista dello spettacolo lo aveva avvisato che questo "topi piglia" poteva creare una papera e lo consigliò a dire "piglia topi". Ma lui come autore volle difendere il suo testo e non cambiare nemmeno una virgola. Risultato: una volta che si trovò di fronte al pubblico disse: «Chi di natto casce copitiglia!» L'altro attore lo guardò esterrefatto e gli disse: «Come?» – «Chi di natto casce copitiglia!» – «Ma non ho capito, cosa vuoi dire?» Allora lui, rendendosi conto: «Oh, niente, è un antico proverbio rumeno, non vale la pena di tradurlo!» E la commedia andò avanti, ma lui non fece mai più l'attore.

## X

A proposito della parola "avanti", parola che ho citato varie volte, c'è una storia atroce, perché è un po' difficile fare dello spirito sulle cose gravi dell'umanità; ma Leo Longanesi (del quale in questi giorni si ristampano gli scritti<sup>184</sup>, pieni di un *humor* corrosivo, talora perverso), Leo Longanesi non aveva di questi rispetti umani, riuscì a fare una barzelletta persino sulla cosa più tremenda del nostro secolo.

C'era un barbiere sordo sotto la galleria di Milano, faceva il barbiere ed era completamente sordo. Longanesi lo chiamava "il barbiere di Hiroshima", sapete perché? Perché immaginava che se costui fosse stato un cittadino di Hiroshima, il giorno dello scoppio della bomba atomica avrebbe detto: «Avanti!».

Lo stesso Longanesi una volta dovette ascoltare lo sfogo di un redattore di uno dei suoi giornali, il quale redattore raccontò una lunga, terribile, spaventosa storia d'amore e concluse: «Io non so più che cosa fare, forse vado a buttarmi nel Tevere, è l'unica soluzione». Longanesi rispose: «Guarda ragazzo che io ho studiato chimica» – «E allora?» – «Non è una soluzione, l'uomo non è solubile nell'acqua!».

Sempre a proposito di Longanesi, egli amava dire di essere un uomo umile, modesto, senza manie di grandezza; però io debbo ricordare che nel dopoguerra ad un certo punto inventò addirittura un partito politico che si presentò con una conferenza stampa dove c'erano tre ritratti giganteschi: uno di Giuseppe Mazzini, uno di Gabriele D'Annunzio ed uno di Leo Longanesi.

A parte questo io mi ricordo benissimo di averlo sentito dire questa straordinaria battuta, non propriamente umile: «Ah, io sono un uomo da poco, anche in materia d'amore, mi sono sempre tenuto a delle soluzioni caserecce. Ho sempre avuto degli amori umili, degli amori volgari, come quelli di Goethe».

Una mattina viceversa ci incontrammo con Longanesi a fare la coda, una piccola coda, agli sportelli della società italiana degli autori e editori e c'era anche Zavattini.

<sup>184</sup> Leo Longanesi, *La sua signora: taccuino di Leo Longanesi*, introduzione di Indro Montanelli, Milano, Rizzoli, 1975.

Ad un certo punto istintivamente uno di noi fece il conto di quante persone mancavano ancora per terminare la coda. Erano sei, e lì fu Zavattini che disse la battuta: «Sei personaggi in cerca di diritti d'autore!».

## XI<sup>185</sup>

Vorrei parlarvi ancora una volta di Renato Simoni, questo veronese, autore, cronista, saggista, storico e regista, dedicò tutta la vita al teatro con un vigore intellettuale, un equilibrio, un sentimento estetico che lo conservano contro le ingiurie del tempo. Debuttò all'epoca del verismo e apparve subito come un rinnovatore, non uno di questi rinnovatori che pubblicano manifesti e si distinguono per la stravaganza formale, ma uno di quegli uomini per i quali la tradizione è vita ma la realtà è storia. Le sue commedie *La vedova*<sup>186</sup> e *Carlo Gozzi*<sup>187</sup> inseriscono nella formula del teatro regionale veneto una prospettiva di angoscia piccoloborghese o di allegria tardogoldoniana assolutamente originale. I doni di umanità, di stile, di sottigliezza e di grazia dello scrittore lo portano, poco dopo, a produrre un capolavoro, *Congedo*<sup>188</sup>, che anticipa di molti anni la concezione teatrale degli intimisti francesi e che può essere paragonato soltanto col teatro di Čechov, che allora era sconosciuto nei paesi latini.

Queste però sono cose di moltissimo tempo fa, del principio del secolo, poco dopo l'autore Simoni finiva, si esauriva; ed ebbe l'intelligenza di non insistere o meglio il pudore di non voler mostrare al mondo, come fanno tanti, lo spettacolo della propria decadenza.

Nel frattempo il critico aveva già raggiunto il massimo dell'autorità<sup>189</sup>, era l'uomo che i grandi attori andavano a cercare in segreto per ricevere consigli, opinioni autorevoli; era l'uomo la cui semplice presenza nella platea faceva tremare e balbettare i novizi, era l'uomo verso la cui poltrona al buio si giravano gli occhi di tutti quanti nei momenti in cui lo spettacolo sollevava qualche dubbio. Nessuno era mai arrivato a questo punto di popolarità e importanza fin dai tempi di Sarcey<sup>190</sup>. Ma Simoni non era un Sarcey; non era un conservatore acido, ironico, violento. Simoni era un maestro di umanità, un uomo moderno, tanto moderno che è riuscito a sopravvivere a tutto: al naturalismo, all'intimismo, a Pirandello, a D'Annunzio, al futurismo e alla commedia borghese. Portava con sé un pezzo d'eternità, il dono naturale del teatro, la felicità fisica dei comici dell'arte e l'intelligenza sensibile, pratica, onesta di un Goldoni.

Questa solidità naturale diventava, attraverso la cultura, comprensione della storia. Formatosi in un ambiente fra romantico e naturalista, Simoni, senza perdere

<sup>185</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Renato Simoni in mortem*, in «Folha da Noite», 18 novembre 1952 (successivamente col titolo *Renato Simoni*, in ED, pp. 109-110).

<sup>186</sup> Renato Simoni, *La vedova: commedia in tre atti*, Milano, Società editrice teatrale, 1906.

<sup>187</sup> R. Simoni, *Carlo Gozzi: commedia in quattro atti*, Roma, La rivista di Roma, 1914.

<sup>188</sup> R. Simoni, *Congedo: commedia in tre atti*, Milano, Baldini & Castoldi, 1912.

<sup>189</sup> Simoni fu critico drammatico del «Tempo» e, dal 1914 fino alla morte (1952), del «Corriere della sera».

<sup>190</sup> Francisque Sarcey, pseudonimo di François Sarcey de Sutières (1827-1899), è considerato il maggior critico drammatico parigino.

certi suoi punti di vista un po' troppo ideali o spirituali, seppero tuttavia correggere costantemente la ricchezza del sentimento col gusto dell'oggettività e viceversa. Per lui il mondo esterno non ha mai smesso di esistere, le metafisiche di mezzo secolo non lo hanno scosso, e così verso gli ottant'anni questo maestro della critica, che sapeva dare alla prosa improvvisata per il giornale (a mezzanotte subito dopo la prima) il sapore e la chiarezza di una pagina classica del Settecento, finì per essere più attuale della maggior parte dei giovani del suo tempo. Perché nella sintesi fra naturalismo e romanticismo egli arrivava istintivamente ad indicare la strada di un nuovo ed equilibrato realismo, cioè di qualcosa che tutti cercano, di qualcosa in cui credono i migliori, di qualcosa che ci può salvare.

Ma al di fuori delle qualità intellettuali di Simoni, quello che è difficile da ricordare e da spiegare a chi non lo ha conosciuto, è l'uomo. Il vecchio dai capelli bianchi con le tasche piene di sigarette "Macedonia", che alle cinque del mattino, dopo una prova generale all'aperto (perché fu regista, poche volte ma magistralmente) si rimetteva la giacca e allegro, fresco, riposato come un ragazzo, prendeva qualcuno sottobraccio e se lo portava a passeggiare per le strade silenziose di Venezia. Piano piano in mezzo ad altri argomenti, il vecchio maestro riusciva, attraverso ricordi, aneddoti, esempi, a spiegare all'attore, al collaboratore, qualcosa di fondamentale per il lavoro del giorno dopo. Poi una campana suonava lontano, le prime gondole attraversavano il canale, Simoni si fermava e diceva: «Che grande città!» E sembrava che bevessero l'aria, letteralmente, e le nuvole cambiavano colore: verde, rosso, rosa, giallo, azzurro... e così anche le acque cambiavano colore. E anche la faccia di Simoni trascolorava, si trasfigurava, appariva nei suoi occhi chiari un sorriso antichissimo, sorriso di Goldoni e di Vivaldi, sorriso di Venezia, onesto come il pane.

XII<sup>191</sup>

Nel '68 non si faceva che parlare di Marcuse, e qualcuno ne parla ancora oggi. Mi è venuto fatto, leggendolo, di notare che Marcuse scrive la stessa lingua di Benedetto Croce – cioè una lingua astratta, illuministica, una lingua di gente che non vive perché, in verità, non è mai nata. La massa enorme di dati storici che essi ravvisano e sdipanano con la loro indubbia intelligenza, viene subito devitalizzata e resa innocua da questo modo padronale di mettere giù le parole, in cui ogni virgola è già un giudizio preconcepito. E poco importa che in Marcuse il discorso si presenti rotto e schematico, al modo dei trattati matematici e dei manifesti politici, mentre in Croce predomina il ron-ron sintattico, ciceroniano, manzoniano, che tutto smussa e arrotonda. Brusco o accarezzante, il paternalismo agisce sullo steso fondo di *mens* (quindi di *verbum*) e mira agli stessi fini. Continuo a pensare che anche il ragionamento filosofico o saggistico si riveli attraverso la specie di bellezza che provoca. Non mi accusate di estetismo, se non nella misura in cui questo può essere una coscienza dell'universale importanza del gesto estetico, cioè nella misura in cui l'accusa non è più un'accusa. Io parlo della *beauté amère*, che non è affatto parnassiana, perché

<sup>191</sup> Q2, 30 luglio 1968; QIn, p. 331.

nasce proprio dalla coscienza che *la littérature est le pire des chemins qui mènent à tout* (la letteratura è la peggiore delle strade che portano dovunque). Appartengo ancora alla specie di coloro che sanno che *la beauté sera convulsive ou ne sera pas* (la bellezza sarà convulsa o non sarà).

Ho citato due passi memorabili del manifesto surrealista. Ma, a riprendere il tema di cui sopra, basterebbe mettere accanto alla falsa chiarezza degli ultimi profeti della borghesia il tumulto di Vico, lo slancio di Schopenhauer, l'ambiguità di Nietzsche. O ricordare come per esempio la *Fenomenologia* di Hegel sia, prima di tutto, uno straordinario romanzo.

Un giorno dirò come (per quali vie, in quali dimensioni) ciò si accorda perfettamente con una mentalità ed una lingua che sembrano essere estranee a tutto ciò, cioè con il marxismo. L'apparenza scientifica del lavoro e della prosa di Marx non deve ingannare: essa ha le sue ragioni, e spero un giorno di descriverle. Ma per ora annoterò almeno questo: dovrebbe essere istruttivo il fatto che sia Croce, sia Marcuse, al momento di definire la loro persona, il loro stile (al momento di dire qualcosa di "personale"), abbiano dovuto espellere da sé il loro iniziale marxismo, come un veleno intollerabile.

### XIII

Girando per gli studi di via Asiago e spiando le varie salette dove i tecnici trafficavano con forbici, nastri e incollatrici, mi è venuto in mente un personaggio: un grande montatore cinematografico, Oswald Haferlichter, un tedesco naturalizzato inglese che lavorò con me in Brasile in un film. Haferlichter era famoso nel mondo per essere stato in montatore de *Il terzo uomo*<sup>192</sup>, famoso film con Orson Welles, Joseph Cotten ecc. Haferlichter, quando veniva il momento di fare quella che si dice nel mestiere una finezza o una raffinatezza, cioè un particolare effetto di montaggio, prendeva due pezzetti di pellicola, mi guardava con occhio scintillante e, contento di parlare italiano e di potermi dimostrare che parlava italiano, mi diceva: «E adesso dottore andiam' fare grande raffineria!» E naturalmente io gli chiedevo se di petrolio o di zucchero, ma lui non capiva e continuava ad incollare la sua pellicola.

Del resto Haferlichter era un uomo di una calma straordinaria, non so se lo avesse di natura o se avesse imparato questa calma dagli inglesi perché un giovane brasiliano si innamorò della moglie di Haferlichter, che era una vecchia signora molto brutta e molto noiosa, e si presentò in casa di Haferlichter e disse: «Io voglio che voi vi divorziate e voglio rimanere con questa donna per tutta la vita!» – «Bè, se lei si contenta...», disse Haferlichter.

### XIV

Al contrario si può raccontare la storia di una persona con uno stupore, Haferlichter era un uomo senza più stupori, viceversa sullo stupore è fondata la storia

<sup>192</sup> *Il terzo uomo*, titolo originale *The Third Man*, prodotto in Gran Bretagna dalla London Films nel 1949, con la regia di Carol Reed, dal romanzo di Graham Greene. Il film vinse il gran premio per il migliore film al Festival di Cannes 1949, e il premio Oscar 1950 per la migliore fotografia in bianco e nero.

meravigliosa (secondo me) del napoletano davanti alla locandina di teatro degli anni Trenta, passata alla storia del teatro con il titolo "Tutto doppio". Dunque il napoletano si trovò davanti alla locandina del teatro e, in una luce incerta che dava sì e no la possibilità di decifrare, cominciò a leggere: «Questa sera alle 21.30, ah, Ruggiero Ruggeri, ah, in *Vanina Vanini*, ah!, di Gherardo Gherardi... Gesù Gesù!».

15 dicembre 1975

I

[...] Confesso che anch'io sono un po' stufo di questa cerimoniosità e vorrei farne a meno. In altre parole, questo scambio di battute: «Prego, si accomodi» – «Assolutamente, non sia mai detto, tocca a lei». Lo capirei solo se si trattasse di due condannati alla sedia elettrica!

II

Ho spesso ricordato qui, a titolo di divertimento, le papere e gli strafalcioni della gente di teatro, ma essi sono più facilmente perdonabili – in quanto parlano – di quello che succede agli scrittori, i quali viceversa scrivono e potrebbero anche rileggersi. La verità è che molti degli scrittori, per ragioni di mestiere, per ragioni di fretta, si trovano nella situazione in cui si trovava il famoso comparatista Arturo Farinelli del quale Benedetto Croce diceva: «Arturo si scrive addosso». Infatti la fretta porta a risultati abbastanza curiosi, è assolutamente memorabile una frase di Edgar Wallace, quando si riferisce ai funerali di un personaggio e poi dice: «Dopo che lo seppellimmo, non ebbi più occasione di vederlo».

Ma ancora più bella è quest'altra frase di uno dei più grandi scrittori che l'umanità abbia mai avuto, cioè di Honoré de Balzac: «In questa faccenda non ci vedo chiaro, disse la vecchia cieca». Senza parlare dei romanzieri popolari come Ponson du Terrail, di cui è rimasta immortale questa pagina: ad un certo punto di una grande discussione tra la protagonista di uno degli spessi e folti romanzi di Ponson du Terrail e il suo innamorato c'è una pausa, la pausa è data dallo scrittore così: «Emma tese l'orecchio e (due punti a capo) Sento un passo di cavallo – disse – dev'essere mio padre». Ora evidentemente qui è il fatto grafico o stilistico che ha portato l'inganno, se Ponson Du Terrail avesse scritto: «Tese l'orecchio e disse», immediatamente la battuta seguente: «Sento un passo di cavallo, non può essere che mio padre», gli sarebbe apparsa in tutta la sua bestialità. Ma quelle due lunghe lineette con un "disse" in mezzo, separano i due membri della frase in modo che la bestialità non è avvertita né dall'autore né, molte volte, nemmeno dal lettore.

La letteratura popolare è piena di queste cose e voi avrete visto in questi giorni alla televisione le ricostruzioni di letteratura popolare che viene facendo Gregoretti con Mastriani, con Carolina Invernizio ecc., tra le quali mi è un po' dispiaciuto

di veder incluso il romanzo *Gli ammonitori*<sup>193</sup> di Giovanni Cena, un romanzo che appartiene alla fase eroica del socialismo italiano, una fase romantica e piena d'ingenuità, ma che se non lo storicizziamo, non lo comprendiamo. Cioè aggredirlo con ironia, come se fosse un romanzo scritto oggi, significa togliergli ogni dimensione, togliergli quella rispettabilità di scrittore e di uomo a cui questo meraviglioso Giovanni Cena, quest'uomo che si dedicò tutta la vita alla gente più povera sperduta nelle paludi pontine dell'epoca, ha perlomeno diritto.

### III

Vorrei tornare per un momento a parlarvi dell'espressione poetica dei popoli non europei. I dieci secoli della letteratura tibetana assommano i più alti testi filosofici del buddhismo, alcune prove teatrali e diversi poemi epici, testimonianza di una cultura che non ha confronti se non in quella greca, benché ne sia l'esatto contrario, essendo il pensiero di Atene radicato e realizzato nella polis e quello del Tibet nell'io, nell'individuo assoluto. Due soli testi non anonimi ci trasmettono le lettere tibetane: le meditazioni quasi inumane del folle asceta Milarepa, vissuto e mai morto, secondo la logica locale, tra le nevi dell'Everest nel XII secolo e le poesie erotiche, tutte profane e serene del VI Dalai Lama, il settecentesco Tsàn-yan-ghia-tsò<sup>194</sup>, che rinnegò la sua missione divina a diciotto anni per più umane passioni e morì ventitreenne assassinato da emissari dell'imperatore cinese Kangxi. La sua poesia è delicatamente mondana, di una sensualità senza violenza:

La stagione dei fiori è trascorsa  
Eppure non geme l'ape turchese  
Perciò se tra noi tutto è finito  
Neppure io ho diritto di piangere

I canti del Dalai Lama sono un diario di sottili prodigi quotidiani: la prima apparizione dell'amata, ancora indecifrabile e senza nome agli occhi di un giovane presago, l'alone crepuscolare degli addii, la dolcezza segreta di certe mute ore di intimità; e intorno si leva un paesaggio bianco, vasto, desertico, dove ogni apparizione di fiore, di uccello o di nube diventa un avvenimento incredibile che ferma il mondo e lo stacca. E i piccoli oggetti quotidiani, l'anello al dito dell'amata, il monile che

<sup>193</sup> Giovanni Cena, *Gli ammonitori*, Roma, Nuova Antologia, 1904.

<sup>194</sup> Rigdzin Tsàn-yan-ghia-tsò (1683-1706), letteralmente «Oceano della melodiosa voce di Brahma», conosciuto come il Sesto Dalai Lama di Lasha. La sua figura occupa un posto particolare nella tradizione storica e letteraria tibetana: sullo sfondo di una situazione storica complessa, che vedeva il Tibet al centro degli interessi sia del sovrano mongolo che dell'imperatore cinese, il VI Dalai Lama rifiutò la dottrina e rinunciò ai voti, divenendo così il primo ed unico esempio di Dalai Lama laico nella storia del Tibet. In seguito all'attacco dei mongoli, Lajang Kahn si impossessò del Tibet e decise di deportare il Dalai Lama, che durante il viaggio si ammalò spirando prima di arrivare in Cina. Le circostanze drammatiche di questa morte, rifiutata dal popolo tibetano, che comunque considerava l'eccentrico Dalai Lama la vera reincarnazione del V Dalai Lama, rendono credibile la «biografia segreta» del VI Dalai Lama, composta più tardi da un monaco mongolo che si spacciava per Tsàn-yan-ghia-tsò. L'opera poetica attribuita al VI Dalai Lama ci è pervenuta ordinata in due raccolte conosciute come le «edizioni di Lasha».

sottolinea le sottili caviglie di lei, le stoffe di cui l'uomo si spoglia lentamente, le bevande, i tappeti, i cavalli, le imbarcazioni, hanno lo stesso valore spaziato, isolato, di sortilegio:

Sopra i picchi delle montagne a Est  
 s'è innalzata la bianca luna  
 Nella mia mente a poco a poco  
 è sorto il volto della giovane fanciulla

Il Dalai Lama adolescente sempre avido di avventure d'amore ha imparato ben presto la seconda faccia del piacere, la rete quotidiana e politica degli inganni, l'ipocrisia dei rapporti, la minaccia continua dei nemici della spensierata felicità. Così nell'avvicinarsi a una donna seducente e misteriosa, istituendo con lei una relazione che si vuole o si deve mantenere nascosta, il giovane principe sente di muoversi su un terreno infido, irto di pericoli e raccomanda a se stesso il silenzio. Nel rapporto tra paesaggio e riflessione, la piccola vicenda psicologica, diventa all'improvviso poesia.

Terreno sopra molle e ghiaccio al fondo  
 Non è luogo ove mandare puledre  
 Di un'amante segreta alla presenza  
 Aprire il tuo cuore non è prudente

#### IV

4516 sono le poesie del *Manyoshu*<sup>195</sup>, antologia giapponese compilata intorno al 760 d. C. Il titolo ci dice che si tratta di una grande caduta di foglie dall'albero della poesia, ogni foglia è un brevissimo poema: cinque versi, in quello schema di quinari e settenari che Gabriele D'Annunzio ricostruì con grande raffinatezza metrica, ricordate:

Veggio dai lidi  
 selvagge gru passare  
 con lunghi gridi  
 in vol triangolare  
 sul grande occhio lunare

Ma D'Annunzio è il rappresentante di una civiltà giunta a un tale punto di maturazione che comincia a sentirla esplicitamente quale decadenza. La lirica giapponese antica, benchè sia certo la meno ingenua tra le letterature così dette primitive, mantiene spesso una freschezza di scoperta, di prima lettura dei fenomeni della vita:

<sup>195</sup> Il *Manyoshu* è la prima antologia di poesia giapponese pervenuta in 20 volumi (la datazione rimane incerta), significa "raccolta di diecimila foglie" se interpretata secondo la valenza letterale data al termine *yo*: "foglia", quindi allusione poetica all'opera come un albero ricco, frondoso; oppure secondo la sostituzione del termine omofono *yo*: "generazione", quindi "raccolta di diecimila generazioni".

Sul mare d'ago  
 andranno  
 le fanciulle in barca  
 Rossi i lembi delle gonne  
 Bagnerà la marea

Cinque versi, così come i famosi Haiku giapponesi hanno addirittura tre versi soli. Qui succedono cose curiose con gli europei quando si mettono a tradurli. Per esempio un famoso Haiku giapponese dice:

Sulla campana del tempio  
 una farfalla  
 dorme

ma il più famoso traduttore inglese di queste poesie trovò che il testo era troppo magro e lo arricchì, il testo diventò questo:

Sulla campana del tempio  
 una farfalla bianca  
 dorme per sempre.

Ora questo significa europeizzare e drammatizzare una poesia la cui lezione e sia pure anche il limite, ma la lezione, la natura essenziale sta in una quasi incredibile oggettività.

## V

Parliamo un momento dell'uso che si fa della lingua italiana. Io non sono un purista e poco m'importa del rispetto delle regole care al Puoti e agli altri maestri dell'epoca neoclassica. Però certe cose mi stupiscono o almeno mi divertono; a parte certi fatti quotidiani per cui continuamente ci sentiamo dire: «Vadi, vadi pure» o cose di questo genere. Ci sono dei casi dove veramente l'uso di parole italiane con destinazione semantica diversa, oppure l'uso di parole straniere con una improvvisata traduzione italiana del tutto imprevedibile, creano risultati senza precedenti, risultati degni di memoria.

Mia moglie ed io ci trovavamo sull'Amiata, a Castel del Piano, ed entrammo in un'osteria, ci sedemmo ad un tavolo che aveva quattro sedie, in una delle sedie mettemmo cappotti, borse, ecc., nelle altre due ci sedemmo e poi scoprimmo che la quarta sedia era occupata da un gatto, un bellissimo gatto grasso, anziano, importante, lussuoso, che dormiva beatamente. Il padrone dell'osteria, un uomo alto, con la faccia molto rossa e con i capelli che arrivavano fin quasi alle sopracciglia, dall'aria non perfettamente intelligentissima, ci si avvicinò, e io gli dissi, con molta cordialità: «Bello questo gatto!» – «Mh, fosse per me "l'are già 'mmazzato"» – «Ma perché – dico – è un gatto bellissimo» – «Mh, lo tengo perché piace "ar mi' figlio-lo", ma fosse per me "l'are già 'mmazzato"!» – «Ma perché?» – «Mh, io so' iniquo de' gatti». Ora capite, quest'uomo era "iniquo dei gatti", e io pensai un momento

all'origine possibile di questa parola straordinaria e poi scoprii che forse "iniquo" era *inimicus*, lui era "nemico de' gatti".

Un'altra volta arrivato in Sicilia mi accadde di parlare con una signora; questa signora era molto preoccupata, e io le domandai che cosa aveva, che cos'era che la preoccupava tanto. Scoprii che quello che la preoccupava era la figlia: aveva una figlia di diciotto anni: «"Je", sta filtrando con un uomo che non mi piace». Insomma la ragazza stava filtrando... con un uomo che non piaceva alla madre, evidentemente questo verbo "filtrare" da flirtare era entrato nelle abitudini locali.

Sempre in Sicilia mi recai per uno spettacolo a Patti. Mia nonna, donna Rosina Caleca, morta a 102 anni leggendo il giornale senza occhiali (beata lei!), mia nonna era di Marina di Patti. Io entrai in una farmacia per comprare qualcosa per il raffreddore e la farmacia portava il nome del proprietario: Caleca. Io commisi il gravissimo errore di domandare: «Per caso siete parenti di certi Caleca...». Non l'avessi mai fatto; la farmacia si popolò di uomini e donne con e senza camice bianco, venuti dai piani di sopra, dai piani di sotto, i quali cominciarono a discutere fra di loro. Io non c'entravo niente, la discussione era fra di loro: «No, perché questo è il figlio di Nicolino, il quale...» — «No, no, iddu è un'altra cosa!» Discutevano fra loro e ricostruivano genealogie, parentele, facevano cose pazzesche. Ad un certo punto cercai di fermarli perché me ne volevo andare, fra l'altro, dovevo andare in teatro, e per fermarli, avendo notato che ogni tanto parlavano di un certo Fernando e quando si parlava di questo Fernando una parte dei presenti faceva gesti come a dire "quello no, quello lasciamolo perdere", domandai: «Ma questo Fernando, cosa ha fatto questo Fernando?» Una donna enorme, con camice bianco, mi fulminò: «"Iddu, iddu" è subdolo della moglie». Ora, Fernando era "subdolo della moglie"! Io non so se era succube o se viceversa agiva subdolamente, resta il fatto che questa trovata linguistica mi era totalmente nuova.

Ugualmente arrivando a Napoli lavorai a lungo con uno scenografo. Questo scenografo era un uomo piccolino, nero, pelosissimo, dagli occhi intelligentissimi e lucenti, il quale scenografo rimase in teatro sessanta-settanta ore consecutive, senza andare mai a casa, senza cambiarsi d'abito e quasi senza mangiare. Dipingendo, inchiodando, incollando cose, e non riuscivamo a convincerlo ad andarsene. Finché non ebbe finito non si mosse. Quando stava per finire, era ormai ridotto a qualcosa che non aveva più nulla di umano: aveva una barba di tre giorni nerissima, ispida, era sporco, era pieno di macchie sul vestito ecc. All'improvviso, in fondo alla sala, appare la moglie dello scenografo: una donna bella, giovane, pulitina, fresca, profumata, appena uscita di casa con il suo vestitino nuovo che era venuta a ritirare i biglietti per la prima. E qui si udì l'urlo dello scenografo a distanza, che attraversò tutta la sala del teatro: «Concetti', vai a casa e accendi il bolide, che debbo fare un bagno!» Il boiler era diventato un bolide!

Ma forse nulla supera il caso dell'elettricista del Teatro Verdi di Pisa. Arrivato al Teatro Verdi di Pisa, dove avevo già lavorato altre volte, per presentare il mio spettacolo *I burosauri*, uno spettacolo prodotto per il Piccolo Teatro di Milano<sup>196</sup>, mi

<sup>196</sup> *I burosauri*, di Silvano Ambrogi, presentato al Piccolo Teatro di Milano nel 1963; con questo lavoro Jacobbi vinse il premio Saint-Vincent per la regia nello stesso anno.

accorsi che non c'era il solito capo elettricista, un vecchio toscano molto intelligente, molto pratico del mestiere; c'era un ragazzo con dei jeans molto attillati, con una camicia aperta sul petto fino all'ombelico, con un'aria molto smorfiosa che (debbo dire la verità, e questo è proprio razzismo preconcelto) io accolsi molto male, quasi come fosse una mancanza di rispetto. Viceversa poi lavorando con questo giovane, nel giro di due-tre ore scoprii che era bravissimo, che era un ottimo collaboratore, uno splendido tecnico e, quando si fecero le due, lo invitai a colazione. A colazione il ragazzo si animò, bevve un po' di vino, fece delle confidenze, e a un certo punto mi disse: «Lei lo sa, dottore, io ho fatto un po' tutti i mestieri in teatro, ho fatto il porta ceste, il trova robe, il macchinista, l'elettricista, ho fatto anche il ballerino!» – «Il ballerino!? E come?» – «Quando c'è saggi!» – «Allora qui c'è una scuola di danza e tu la frequenti?» – «Oh no, assolutamente, la scuola è femminile!» – «E allora come fai?» – «Le spiego dottore, per esempio nell'ultimo saggio, "tutte 'heste figliole co' i tutu bianco", danzavano intorno ad una fontana, in mezzo alla fontana c'era una statua, questa statua ero io! Allora immagini dottore: "tutte 'heste figliole danzando intorno e io là ni'mezzo", nudo!» – «Ma proprio nudo?» – «Bè, con un periplo!».

VI<sup>197</sup>

Tra i personaggi del Novecento italiano che spesso ho rievocato qui, non potrebbe mancare quello di Alberto Savinio<sup>198</sup>. Savinio scrittore in due lingue, pittore e compositore di musica, era lo pseudonimo di Andrea De Chirico, fratello del grande pittore Giorgio De Chirico e italo-greco come lui. Savinio ebbe un influsso enorme sui movimenti artistici d'avanguardia, non solo italiani ma anche francesi, nei primi anni del nostro secolo. I suoi *Chants de la Mi-Mort* del 1910<sup>199</sup> iniziarono, insieme alle opere di Apollinaire dello stesso periodo, un modo di poesia ironico-paradossale che doveva arrivare al culmine con Max Jacob, Fargue e Cocteau, e che, attraverso

<sup>197</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Per la morte di Alberto Savinio*, in «Ultima Hora», San Paolo (s. d.).

<sup>198</sup> Di Jacobbi su Savinio si vedano i saggi *Tragedia dell'infanzia*, in «Circoli», maggio-giugno 1938, 5/6, pp. 416-421, *Per un ritratto di Savinio*, in «La nuova rivista europea», settembre-ottobre 1977, 1, pp. 51-58, *Alberto Savinio*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, V, pp. 4356-76. Nel corso della lezione su *Alberto Savinio e l'immaginario nei segni* (RJ. mc. 3.11) per il ciclo di incontri «Poesia per recitare e altre parole sulla scrittura», a cura di Fabio Doplicher (presso il Caffè-Teatro di Piazza Navona, Roma, 27 marzo 1980), Jacobbi caratterizzò Savinio partendo dal suo legame col momento formativo, cioè il simbolismo e la cultura dell'Ottocento: «in verità l'epoca che lui aveva aiutato a distruggere con Apollinaire, col sarcasmo, con tutto, l'epoca che lui aveva irriso fin dal primo giorno, quando scriveva i *Chantes de la mi-mort*, era l'epoca che lui amava come gusto. E tutto ciò che era novecentesco gli dava un fastidio terribile, l'artista d'avanguardia era il suo nemico! [...] Savinio aveva bisogno dell'Accademia delle Belle Arti e del Conservatorio di musica dove si impara veramente la pittura e la musica, e poi ci si mette una bomba sotto! Ma se non c'è questa istituzione, che cosa fai? Vivi nel diletantismo, nell'anarchia, nel geniale, nello psichedelico, nel drogato, tutte le cose che lui detestava. Il vero rivoluzionario della cultura è un uomo con il colletto duro e la cravatta impeccabile che a guardarlo nessuno distinguerebbe da un borghese qualunque. Ha un segno, a guardarlo bene, c'è un segno, ma solo l'occhio degli Dei saprebbe riconoscerlo: quando scrive si rivela».

<sup>199</sup> Alberto Savinio, *Les Chantes de la mi-mort*, in «Les Soirées de Paris», giugno/agosto 1914, 3.

i contributi della lirica pura di Reverdy, si doveva riflettere sui dadaisti e aprire la strada al surrealismo.

Come scrittore Savinio arrivò a definire la sua personalità in forme meno sperimentali e quasi classiche negli ultimi anni della sua vita, soprattutto nel libro autobiografico *Tragedia dell'infanzia*<sup>200</sup>, in quella magnifica serie di ritratti intitolata *Narrate, uomini, la vostra storia*<sup>201</sup>.

Il contributo di Savinio al teatro fu piccolo ma importante e originale, sia nel campo della scenografia sia in quello del balletto (per il quale Savinio mobilitava tutte le sue capacità, scrivendosi i libretti, componendo le musiche e disegnando le scene), anche nel campo della critica egli esercitò, per breve tempo, con grande forza polemica. Come autore teatrale Savinio scrisse diversi lavori brevi, piccoli episodi tuttavia [rispetto] al suo lavoro principale che è *Capitan Ulisse*<sup>202</sup>. Interpretazione freudiana del mito omerico, messo in scena in vari paesi d'Europa con successo, ma che suscitò violente discussioni e notevoli dubbi quando fu presentato in Italia, in una Italia impreparata a simili testi, sotto la regia di Anton Giulio Bragaglia in una delle grandi stagioni romane del Teatro delle Arti<sup>203</sup>.

#### VII<sup>204</sup>

Il balletto, nella sua forma moderna inaugurata circa sessant'anni fa dalle fragorose stagioni di Diaghilev a Parigi (non parlo di storia della danza, parlo di storia dello spettacolo), è uno dei grandi miti del XX secolo.

<sup>200</sup> A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Roma, Edizioni della Cometa, 1937.

<sup>201</sup> A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia: le vite di Michele di Nostradamus, Eleuterio Venizelos, Felice Cavallotti...*, Milano, Bompiani, 1942.

<sup>202</sup> «Né va dimenticato il suo lavoro di drammaturgo, che – più nel limpido *Capitan Ulisse* [Roma, Novissima, 1934] di quanto possa emergere ad esempio nella tarda e confusa *Alceste di Samuele* [testo del 1949, pubblicato da Bompiani e messo in scena da Strehler al Piccolo Teatro di Milano] – porge una figura nuova del mito, dove all'antica larva dell'Eroe si accompagna come un *double* inevitabile la presenza, tutta novecentesca, del Mostro» (R. Jacobbi, *Per un ritratto di Savinio*, in «La nuova rivista europea», settembre-ottobre 1977, 1, p. 52).

<sup>203</sup> Ancora nella lezione su *Alberto Savinio e l'immaginario nei segni* (RJ. mc. 3.11) Jacobbi analizzò il paticolare aspetto “quadrato” della musica di Savinio, partendo da un ricordo risalente al 1941, una volta che sentì suonare a Savinio una sua composizione, *Le coeur de Joseph Verdi*: «Ma anche la musica di Savinio era una musica quadrata, era una musica da conservatore, come quella di Satie e di gran parte dei compositori del gruppo dei sei che seguirono poi Satie, proprio per ritorsione contro l'impressionismo di Debussy e di Ravel, cioè contro la dissoluzione della forma. In Savinio questa idea che il mondo avesse bisogno di ricostituire una sua struttura sacrale, cerimoniale, segreta, con il soccorso della psicanalisi che avrebbe dettato certi canoni per sostituire un sistema di valori ipocrita con un sistema di valori svelato, luminoso, solare, greco insomma. Questa idea del bisogno di un certo ordine era molto forte e sapendo che l'incoerenza della natura umana lo avrebbe ancora una volta smentito, si domandava sospirando sulla propria giovinezza (in uno degli ultimi libri): “Ma ci sono rimasto soltanto io ad avere le speranze che avevamo tutti al principio del secolo?” Beh, suo fratello De Chirico, molto meno colto, molto meno profondo, molto meno geniale nella forma, ma straordinario pittore (cosa che non sempre a Savinio è accaduta) nel proprio istintivo cinismo, nella rivista «Valori plastici», aveva subito detto qualcosa di sprezzante e di duro (1919): “secondo me i pittori cambiati dal futurismo sono come gli italiani cambiati dalla guerra: non esistono”».

<sup>204</sup> Traduzione dal portoghese di *Varições sobre o ballet*, in ED, pp. 129-131.

Per anni e anni nello sforzo degli artisti moderni al fine di creare una nuova forma di teatro musicale, il balletto è stato l'unico a resistere dinanzi ai successivi fallimenti di tutte le riforme del melodramma, da quella profetizzata da Wagner a quella rimasta in un unico capolavoro di Debussy, da quella tentata ripetutamente da Strauss a quella teorizzata dal nostro Pizzetti. Nel frattempo avveniva l'invasione della liricità, in un tempo di arti non oggettive, nella decadenza di ogni nozione di realtà, nel diluvio delle metafisiche personali, tutto tornò al frammento, all'illuminazione poetica istantanea, al fremito dell'irrazionale.

Il melodramma era stato il punto d'incontro di una società, il suo rito collettivo nell'Ottocento, il cinema nel Novecento gli rubò questa funzione. Accanto al cinema però, come testimonianza di una permanenza irriducibile delle idee popolari, apparve il balletto, che però diventò il punto d'incontro delle *élites*, il rituale segreto di una memoria.

Gli ultimi fari dell'occidente si chiamarono allora Picasso e Stravinskij per pochi, il cinema e il jazz per tutti, il resto era antico, o futuro.

A proposito del balletto, ascoltiamo per un momento Mallarmé:

Bisogna sapere che la ballerina non è una donna che danza per questi due motivi sovrapposti, primo che non è una donna bensì una metafora capace di riassumere uno degli aspetti elementari della nostra forma: spada, coppa, fiore ecc.; secondo che lei non danza ma suggerisce per un prodigio di sintesi e di slancio, con una scrittura corporale, ciò che avrebbe bisogno per essere espresso di infiniti paragrafi di prosa descrittiva o dialogata; poema staccato da ogni apparato di scrittura.

Altri tempi; ora forse si avvicina il tempo in cui il balletto sta per tornare alla sua natura popolare e istintiva, scoperta del ritmo naturale della materia nel quale si iscrive la sostanza dell'uomo. A ben dire il balletto non ha mai perso in nessun tempo questa funzione, malgrado i molti travestimenti intellettuali che ha adottato fin qui, non poteva rinnegare la propria origine e oltretutto si serviva di uno strumento formidabile capace di resistere a molte sollecitazioni: il corpo dell'uomo. Perciò fra tutte le arti soggettive di questo secolo, il balletto è quello che ha conservato una memoria dell'oggettività, la nostalgia di un mondo integrale.

Tuttavia un certo balletto appartiene a un tempo già morto delle arti così dette "pure", vi ricordate: la poesia pura, oppure la pittura assoluta, oppure il cinema muto di Murnau, di Dreyer. Ma la danza no, la danza appartiene alla terra, la danza è una storia dell'uomo per simboli, per simboli primordiali, per emblemi rubati direttamente alla natura. Ad ogni balletto che appare noi chiediamo la rivelazione, magari timida, del mondo, ma quasi sempre rimaniamo costretti nelle tre 'd' magiche di Paul Valéry: Degas, danza, disegno; oppure siamo obbligati ancora una volta a passeggiare tra cigni bianchi e neri, sempre gli stessi cigni, sempre la stessa malinconia.

## VIII

Ricorre il primo centenario della nascita di Rainer Maria Rilke. Rilke fu non soltanto il più grande poeta tedesco del nostro secolo, ma forse il più grande lirico

del primo cinquantennio del Novecento in tutto il mondo. La mia generazione è particolarmente affezionata a Rilke, che ebbe un valore formativo<sup>205</sup>. Io stesso ho recentemente testimoniato di questa mia fedeltà a Rilke preparando e realizzando una edizione radiofonica del suo capolavoro in prosa, cioè de *I quaderni di Malte Laurids Brigge*<sup>206</sup>, e spero che molti di voi abbiano avuto occasione di leggere venerdì 5 di questo mese sul «Corriere della Sera» uno stupendo articolo di Claudio Magris<sup>207</sup> che fa il punto della situazione critica e storica su Rilke oggi.

Ma Rilke per me è anche legato alla memoria di due grandi amici, uno più anziano di me e quindi quasi un maestro, e uno mio coetaneo, ambedue scomparsi. Il primo è Leone Traverso<sup>208</sup>, che tutti chiamavamo “il Khane” – traduzione fiorentina

<sup>205</sup> Anna Dolfi ripercorre le modalità di approccio a Rilke da parte di alcuni rappresentanti della terza generazione nel saggio, *Rilke e le modalità di lettura di una generazione (a partire da una copia annotata nella biblioteca Macri)*, adesso in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 433-446. Numerose testimonianze di critici e poeti appartenenti alla seconda e terza generazione (tra questi anche Jacobbi), sul primo incontro con l'opera di Rilke, sono state raccolte da Giuseppe Bevilacqua nel volume *Rilke. Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*. Roma, Bulzoni, 2006. La testimonianza di Jacobbi (pubblicata alle pp. 39-44 del volume), inviata a Bevilacqua il 9 agosto 1972, in risposta alle sei domande che costituivano il sondaggio del germanista, percorre le tappe, con ricordi personali e memoria dettagliatissima, di uno degli incontri fondamentali per la generazione ermetica: «L'impressione fu enorme, sconvolgente; due sole ne avevo avute, della stessa forza: le poesie di Mallarmé a quindici anni, il manifesto del surrealismo a sedici. Rilke significava tutto ciò che potevo aspettarmi dalla poesia, colmava un'attesa».

<sup>206</sup> Nel Fondo Jacobbi dell'Archivio contemporaneo A. Bonsanti è conservato il copione dattiloscritta della radioscena *Orsa minore: i quaderni di Malte Laurids Brigge* curata da Jacobbi su testi di Reiner Maria Rilke. Si tratta di 97 carte suddivise in due parti corrispondenti alle due puntate in cui andò in onda la radioscena, trasmessa dalla terza radio Rai nell'aprile del 1969. Gli adattamenti risalgono al primo e al secondo quaderno (*Solitudine a Parigi e L'infanzia e la morte*). Jacobbi ricorda la regia radiofonica del *Malte* anche nell'intervista pubblicata da Giuseppe Bevilacqua nel volume *Rilke. Un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto* cit., pp. 41-42: «Nel dicembre 1969, a Firenze, ho curato la regia dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Due puntate di un'ora ciascuna, trasmesse poco dopo dalla RAI (terzo programma), e da me costruite senza metterci una parola di mio: solo montando e cucendo brani del libro, con didascalie sonore tratte da Mahler, Bruckner, Hugo Wolff... Fu un'operazione religiosa, sia nel comporre il testo, sia nel dirigere gli attori (Malte, che era Renato De Carmine, finiva sempre la registrazione con le lacrime agli occhi: cosa abbastanza rara, così a freddo, leggendo, in un auditorio, davanti a un microfono). Dico “religiosa” perché ritrovavo la più profonda lezione metafisica e morale della mia giovinezza».

<sup>207</sup> Claudio Magris, *Dietro le parole* [in occasione del centesimo anniversario della nascita di Reiner Maria Rilke], in «Corriere della sera», 5 dicembre 1975.

<sup>208</sup> In Q2, nel giorno della morte di Leone Traverso (7 settembre 1968), leggiamo: «Anche Traverso sen'è andato. Leone Traverso, il Khane dei tempi dell'ermetismo. Il letterato più sottile, più padrone dei propri mezzi, della mia generazione. Avrebbe potuto scrivere migliaia di poesie; e sarebbero state più belle di moltissime altre, e sarebbero morte poi nel tempo come quelle di quasi tutti. Traverso ebbe la discrezione, o la sovrana intelligenza di non scriverle, o – se le scrisse – di buttarle via, di non pubblicarle. A che sarebbe servito aggiungere alla lirica italiana un Bertolucci, o un Caproni, o un De Libero in più (anche se più bravo)? Traverso lo capì subito, e si dedicò a tradurre i versi degli altri. Di grandi poeti, dico; che riconosceva a fiuto, e che poi studiava fino a carpirne i segreti vitali. Ma quello studiare non era filologia tecnica: era eccelsa raddomanzia, e il risultato non fa parte della storia della traduzione, fa parte della storia della poesia italiana. Nelle antologie del Duemila i cinquanta poeti scelti dai vari Spagnoletti a rappresentare il Novecento saranno ridotti a sei, e il settimo sarà Traverso. Sotto i suoi testi sarà allora inutile mettere “Rilke” o “Yeats”. Saranno poesie di Traverso e basta. Ma a noi duole la dipartita del Khane, prima che del poeta. (Ah, ricomincio a dire “noi” come si usava trent'anni fa). Il

e scherzosa del Gran Kahn dei tartari – e che fu il grande introduttore della letteratura simbolista con le sue meravigliose traduzioni in Italia, tra cui la traduzione memorabile delle *Elegie Duinesi*<sup>209</sup> dello stesso Rilke. L'altro è il mio fraterno amico Giaime Pintor, anche lui magnifico traduttore di Rilke<sup>210</sup>, e che, come voi sapete, fu uno degli eroi della resistenza e saltò su una mina a 23 anni nel tentativo di passare le linee. A memoria di Rilke voglio chiudere questa sera con questo breve testo:

*Ora grave*

Chiunque piange ora in qualche parte del mondo,  
 senza ragione, piange nel modo, piange su me.  
 Chiunque ride ora in qualche parte della notte,  
 senza ragione, ride nella notte, ride di me.  
 Chiunque cammina ora in qualche parte del mondo,  
 senza ragione cammina per il mondo, viene verso di me.  
 Chiunque muore ora in qualche parte del mondo,  
 senza ragione, muore nel mondo, guarda me.

16 dicembre 1975

I

Ho spesso parlato della mia iniziazione teatrale al Teatro delle Arti diretto da Anton Giulio Bragaglia. Bragaglia aveva diretto dal 1919 in avanti il famoso Teatro degli Indipendenti ma allora io ero un bambino troppo piccolo; poi aveva fatto delle stagioni con dei grandi spettacoli come l'*Amleto* [interpretato da Memo] Benassi<sup>211</sup>, come *La veglia dei lestofanti*<sup>212</sup> che non è altro che la prima edizione italiana dell'*Opera da tre soldi* di Brecht, e anche lì ero un ragazzino tra le elementari e le scuole medie. Quando arrivai da lui c'erano ancora presso Bragaglia dei vecchi collaboratori che risalivano addirittura al tempo degli Indipendenti. Fra questi un vecchio attore che agli Indipendenti, dove si era meno esigente, aveva fatto delle grosse parti e poi piano piano, col tempo era sempre sceso. Bragaglia aveva preso dei professionisti sempre

Khane insegnò a tutti, e soprattutto visse [...]».

<sup>209</sup> Reiner Maria Rilke, *Elegie Duinesi*, traduzione e prefazione di Leone Traverso, Firenze, Parenti, 1937. Il diciottenne Jacobbi recensì il libro su «Il Meridiano di Roma», 31 luglio 1938.

<sup>210</sup> R. M. Rilke, *Poesie*, traduzione di Giaime Pintor, Torino, Einaudi, 1942; R. M. Rilke, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, con due prose dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* e versioni da Herman Hesse e George Trakl, Torino, Einaudi, 1955.

<sup>211</sup> «Benassi con la sua scacchiera indimenticabile: "essere" e via il cavallo, "non essere" e la regina rimane sospesa nell'aria, come la stessa regina madre di Danimarca sospesa nel vortice delle sue passioni provinciali, povera creatura da letto e da nostalgia, quale fisserà Freud nel suo ritratto del giovane Edipo nordico» (R. Jacobbi, *Spettacolo monstre del Piccolo a Milano*, in «Avanti», 22 giugno 1965; adesso in *Maschere alla ribalta, cinque anni di cronache teatrali 1961-1965* cit., p. 397).

<sup>212</sup> *La Veglia dei lestofanti* di Bertold Brecht fu in tournée con la compagnia del Teatro delle Arti nel 1930 e fu presentato nel 1949 al Teatro Floridiana di Napoli, sempre con regia di Anton Giulio Bragaglia.

più importanti e lui era sceso fino alle parti di una battuta o addirittura mute. Finchè una sera gli fu dato il ruolo di un prete, un prete che diceva ben cinque battute in un dramma che si svolgeva a Milano e molti personaggi parlavano in dialetto milanese o quasi. Il giorno della prova generale qualcuno fece notare a Bragaglia che questo prete era un po' troppo romanaccio in mezzo a questi milanesi, e gli disse che stonava, faceva ridere e gli consigliò di eliminarlo. Bragaglia non ebbe il coraggio di eliminarlo del tutto, però gli tagliò quattro battute e le cinque battute diventarono una. Ma non sapeva che il vecchio attore aveva nel frattempo convocato a teatro tutta la famiglia; era scapolo, ma disponeva di sorelle, cognati, nipoti ecc., e li aveva annidati tutti nella prima fila della galleria del Teatro delle Arti. Sicchè la sera della prima entrò in scena molto cupo, molto rattristato, disse come dio volle questa sua unica battuta, si avviò a uscire di scena ma, al momento di uscire, qualcosa di irrazionale scattò in lui, si girò verso la galleria e tendendo un braccio disse: «"Aò, ereno cinque"!» e uscì di scena. Scoppiò un applauso di otto o dieci persone fra le facce esterrefatte di tutti gli altri spettatori che non capivano che cosa volesse dire quella battuta nel testo milanese e soprattutto il perché dell'applauso.

Sono anni lontani, anni memorabili, quando fra noi si improvvisavano filastrocche che dicevano fra l'altro:

Recitai le prime parti  
al Teatro delle Arti,  
combattei con la Zagaglia  
per Anton Giulio Bragaglia.

A quell'epoca debuttò giovanissima al Teatro delle Arti, Anna Proclemer<sup>213</sup>. La sera di una prima ricevette un gran fascio di rose, ma veramente molte, un numero spropositato di rose bellissime che non erano accompagnate da nessun biglietto, da nessun messaggio che ne facesse riconoscere il donatore. Però alla fine dello spettacolo, tra gli altri spettatori che vennero a complimentare Anna, venne un giovane timidissimo, che rimase a lungo a guardarla e quando finalmente riuscì ad essere un po' solo con lei, mormorò a mezza voce: «Ha ricevuto i miei fiori anonimi?».

## II

A proposito di Benassi (sul quale esiste un aneddotario sterminato, non tutto riferibile al microfono, anche perché esigerebbe mimica, imitazione e un'infinità di mezzi capaci di restituire il colorito ed il pittoresco di questo personaggio) un'attrice racconta questa sua prima esperienza con lui. Scritturata dalla compagnia Benassi-Gramatica dovette presentarsi per la prima riunione di compagnia in un albergo di Cesena. Appena arrivata in albergo trovò un messaggio in portineria che diceva che il commendator Benassi la aspettava in camera sua. Molto timorosa, molto sgomenta, appena disfatti i bagagli bussò alla porta di Benassi. Benassi disse: «Avanti», e la

<sup>213</sup> Dopo il debutto nella parte di *Minnie la candida* nell'omonima commedia di Bontempelli, Anna Proclemer fu scritturata dal Teatro delle Arti per la stagione 1942-'43.

giovane entrò e trovò Benassi completamente nudo. Lei tentò di richiudere la porta ma lui, con molta disinvoltura, disse: «Avanti, avanti!» Lei fece due passi dentro la camera lasciando la porta aperta, lui si avviò verso il bagno, continuò a parlare con lei attraverso la porta del bagno, fece ogni sorta di abluzioni, poi si asciugò, poi si mise un pigiama, poi si mise sotto le lenzuola, e solo allora la guardò fisso e disse: «Scusa cara se ti ricevo a letto...».

### III

\*214 Ho assistito, tantissimo tempo fa, alle ultime battute del dramma che si svolse tra i fratelli rivali: Benedetto Croce e Giovanni Gentile. Gentile trattava Croce da positivista e Croce, a sua volta, dava a Gentile la taccia di mistico. Il bello è che avevano ragione tutti e due\*.

\*215 L'unico modo per non fare dello storicismo banale, ma della concreta Storia, è forse quello di considerare il tempo umano a periodi lunghi. Per esempio, inserire ogni discorso sulle così dette avanguardie nel campo artistico in un ciclo che ha inizio intorno al 1830, e che non è ancora finito. O più largamente prendere, che so, una frase di Metternich pronunciata a chiusura del Congresso di Vienna – («Il mio più segreto pensiero è che la vecchia Europa sia al principio della sua fine. Deciso a perire con essa, saprò compiere il mio dovere. D'altro canto la nuova Europa è ancora in divenire, tra la fine e il principio vi sarà un caos») – e constatare tranquillamente che questo caos non è ancora finito, che noi siamo tuffati in esso, anzi che noi siamo precisamente la descrizione di questo caos.

Ho trovato una frase di Bruno Bauer, anzi il riassunto di una sua tesi centrale elaborata tra il 1840 e il 1850, che sembra il manifesto per una colonia di Hippies:

Quando la potenza politica romana decadde, i cristiani furono il Partito dell'Avvenire, proprio per il fatto che si tenevano fuori da ogni politica; ed anche ora non ci resta che opporci a tutto ciò che esiste, e affermarci, contro tutte le violenze dei governi, come il germe di una nuova comunità\*.

Ho sentito spesso negli ultimi anni delle frasi ugualmente patetiche, ugualmente astratte, ma ugualmente radicate in un sentimento storico.

### IV

A Rio de Janeiro nel 1948 mi capitò un caso curioso. L'attore che faceva la parte del prete nella scena del cimitero all'improvviso lasciò la compagnia, ma lasciò la compagnia così, per una litigata con un collega, di pomeriggio, quando non c'era più tempo per sostituirlo nello spettacolo della sera. Allora toccò al sottoscritto, che di solito è l'unico che sa a memoria tutto il testo, vestirsi da prete ed entrare

<sup>214</sup> Q1, 16 febbraio 1968.

<sup>215</sup> Q1, 20 febbraio 1968. In QIn, pp. 322-323 si trova la stesura definitiva del brano, che risulta assemblato da due diverse pagine del quaderno (del 16 e 20 febbraio).

in scena. Ora, io non ho mai fatto l'attore di professione, e per giunta in quella circostanza recitavo in una lingua che non era la mia, quindi feci questa parte del prete con molto imbarazzo, molto seccato, e la mattina dopo mi alzai alle sei e mi misi in giro per tutta Rio de Janeiro a cercare qualcuno che facesse la parte del prete da quella sera in poi. Finalmente verso mezzogiorno trovai un giovane di origine italiana, bruno, di bellissimo aspetto, con una voce stupenda, che aveva recitato pochino da dilettante, ma comunque si trattava di tre battute e provando con lui una giornata intera si poteva sperare di farlo recitare. Lo feci venire in teatro, facemmo un provino, lo scritturammo e poi cominciai a provare con lui finché con estrema sicurezza imparò queste battute, provò con gli altri i movimenti, si provò il costume che gli stava a pennello e non dimostrava la minima emozione, era molto tranquillo, molto sicuro di sé. Venne l'ora dello spettacolo, passa il primo atto, passa il secondo atto, passa il terzo atto, al quarto atto entra il corteo funebre di Ofelia nella scena del cimitero, Amleto e Orazio si nascondono da una parte e Laerte interpella il prete: «Null'altro sarà fatto?» – «Null'altro sarà fatto. Sarebbe una profanazione per il Servizio dei Morti, cantare a costei il *requiem*, ed altre invocazioni riservate alle anime che partirono in pace» – «Dunque null'altro sarà fatto!» – «Null'altro sarà fatto. Sarebbe una profanazione per il Servizio dei Morti, cantare a costei il *requiem*, ed altre invocazioni dovute alle anime che partirono in pace» – «...dunque null'altro sarà fatto?» – «Null'altro sarà fatto. Sarebbe una profanazione per il Servizio dei Morti ...» A questo punto Amleto capì che l'attore novizio era diventato un disco rotto e che avrebbe continuato a ripetere la stessa battuta fino alle quattro del mattino, allora tagliò corto, anzi tagliò due pagine di Shakespeare, sguainò la spada, si precipitò nella tomba e sfidando Laerte gridò: «Qui sono io, Amleto il danese!» Mentre il prete duro, rigido, veniva trasportato semisvenuto tra le quinte.

V<sup>216</sup>

Il concetto di persona dei tempi moderni si potrebbe ricavare dallo studio cronologico e comparato dei regolamenti militari:

al tempo di Carlo Alberto, una compagnia era composta di 250 uomini;

al tempo di Crispi di 250 soldati;

al tempo di Mussolini di 250 elementi;

oggi da 250 unità.

Cent'anni per passare da essere umano a numero.

VI

\*<sup>217</sup>Il vero comunista è quello che da mattina a sera litiga con i comunisti. Il vero cattolico fa continuamente a pugni con i cattolici. Prendersela con gli altri, bella

<sup>216</sup> Q1, 6 aprile 1968; QIn, p. 326.

<sup>217</sup> Q1, 10 marzo 1968; QIn, p. 325.

forza; la vera operazione – culturale o politica – sta nel fatto che ognuno deve prendersela, ma prendersela [di] brutto, prendersela a morte, con i suoi\*.

\*<sup>218</sup>Di colpo mi saltano agli occhi queste anziane righe di Valéry, che cerco di tradurre alla meglio:

L'Amleto europeo contempla milioni di spettri. Ma è un Amleto intellettuale. Egli medita sulla vita e sulla morte delle verità. Ha per fantasmi tutti gli oggetti delle nostre controversie; ha per rimorsi tutti i titoli della nostra gloria; è accasciato sotto il peso delle scoperte, delle conoscenze, incapace di rifarsi a quell'attività illimitata. Egli medita sulla noia di ricominciare il passato, sulla follia di voler sempre rinnovare. Barcolla fra due abissi, poiché due pericoli non cessano di minacciare il mondo: l'ordine e il disordine.

Beh, come pensierino degli Anni Trenta non c'è proprio male!\*

\*<sup>219</sup>A volte ripenso al mio Goethe, anzi alla mia fedeltà a un'immagine goethiana, e di colpo mi ritorna alla memoria un'osservazione fatta mi pare da Löwith, che mi ha molto colpito, eccola qui:

Per l'individuo radicale, Goethe rappresenta un compromesso, dal momento che il radicale – contrariamente all'origine della parola – è privo di radici\*.

## VII<sup>220</sup>

Ieri sera mentre tiravo giù dallo scaffale una rivista, figuratevi, del 1939, per una verifica storica, sguscia e vola per la stanza un foglietto scritto a lapis, lo leggo:

La città pareva piena di sonno, malgrado i traffici e i rumori, in quell'ora grama che si insinuava tra pomeriggio e crepuscolo. Certi cavalli sfiniti languivano dinanzi ai cancelli e ai tenebrosi androni. In cielo vagavano nuvole dense, lentissime, pesando sulla luce. Non si capiva neppure in quale stagione dell'anno si fosse capitati. Una bambina sbucò da un vicolo, tutta spiritata, senza scarpe, guardò a lungo una finestra poi sedette sul marciapiede a parlottare con la bambola che teneva stretta al petto.

Che cos'è? A che lavoro o progetto di lavoro appartiene questo foglio? Stento a riconoscere la mia stessa calligrafia d'allora. Ma la scena mi turba, mi si fissa negli occhi come un incubo. Quelle povere parole ricavano dal semplice fatto del ritrovamento impreveduto un colore inquietante. Come trovarsi di colpo di fronte a un

<sup>218</sup> Q1, 23 marzo 1968. Il riferimento agli anni 30 alla fine del brano viene chiarito dalla localizzazione della citazione di Valéry, ripresa dalla collezione dell'«Italia Letteraria» del 1930. In quei giorni Jacobbi stava lavorando all'antologia *Campo di Marte trent'anni dopo* (Vallecchi, Firenze, 1969): «Le ho scelte [«Italia letteraria» 1930 e 1934] poiché quella del '30 mostra in pieno l'apogeo della Lirica Pura, del gargiulismo; e quella del '34 rivela sensibilmente, riga per riga, persino con ingenue e commoventi varianti biografiche, l'avvento di un'altra generazione, e cioè il passaggio all'ermetismo. Di colpo mi saltano agli occhi queste righe di Valéry, tradotte alla meglio da un critico di pittura in cerca d'appoggio a una sua tesi» (Q1, 23 marzo 1968).

<sup>219</sup> Q1, 4 marzo 1968; QIn, p. 323.

<sup>220</sup> Q1, 10 aprile 1968.

quadro di un pittore enigmatico; come trascrivere un sogno a distanza di tempo, come ricordare una inquadratura di un film del quale la memoria non abbia conservato nient'altro.

VIII<sup>221</sup>

Qualcuno mi ha detto: «La prova del provincialismo della nostra vecchia cultura è che fino a cinquant'anni fa si insegnavano nelle nostre scuole accanto alla lingua, i dialetti». Ma come non vedere che, semmai, provincialismo (e peggio) fu quello del fascismo – e dell'idealismo pedagogico suo complice – quando abolì tale insegnamento? Ancora una volta all'Italia reale si sostituiva un'Italia di carta, fatta di memorie imperiali, di citazioni dantesche e di latino ecclesiastico. Io non ho nessuna tenerezza per i dialetti: li vedo sempre in atto di sciogliersi in lingua. È uno sforzo continuo che si svolge da secoli, parallelo a quello che fa, giorno per giorno, di tante polis una nazione; e che poi fa di tante nazioni un'Europa e di tante Europe un mondo.

Ma perché la lingua sia, bisogna che siano i dialetti; perché sia la nazione, bisogna che concretamente siano le città e le province; perché l'ecumenico mondo sia, bisogna che ogni nazione abbia raggiunto la sua completezza. Il nostro guaio è che abbiamo sempre deciso, anzi proclamato dall'alto, che il processo era compiuto; mentre poi lo sforzo continuava, anzi continuava distorto da quella proclamazione. Ci hanno eletto a nazione senza che lo fossimo, e di punto in bianco dagli isolati che dicevano: «L'Italia non c'è, lottate per farla!», siamo passati ai potenti che ordinavano: «L'Italia esiste, andate a difenderla, a imporla!» Così ci hanno mandato pazzamente a morire.

La lingua come la nazione è cosa futura: è il frutto dello sforzo. Questo sforzo ha una sua materia, un suolo durissimo su cui svolgersi, guai a sottrarglieli: allora lo sforzo cede il posto alla velleità, lo scopo della tensione viene sostituito da un modello preesistente e immobile. È la via della retorica, la via che abbiamo percorso dal Risorgimento in poi.

La falsa unità della lingua impedisce la vera, quella che ogni scrittore conquista in sé, estraendola a forza dal proprio dialetto interiore; così come la falsa unità d'Italia ha impedito la vera, sino ad oggi, ed oggi siamo costretti a invocare le regioni per realizzarla.

L'aspetto peggiore di tutto ciò sono i nostri rapporti internazionali. Vorremmo far parte di un mondo unito, aiutare a costruirlo senza essere uniti noi stessi, andiamo a rappresentare un'Italia che non esiste, e così perpetuiamo la finzione, dalla retorica della patria passiamo a quella dell'ONU, dell'Europa o dell'Internazionale, dando per fatto ciò che è da fare.

Il nostro è un paese dove si pensa in fretta, e in fretta si dimentica. Qui una cosa, una volta pensata, ci pare già accaduta. Ma dal dire all'accadere, c'è di mezzo il fare; e noi tendiamo a saltarlo, costretti poi ad agire lo stesso, malamente, confusamente, con

<sup>221</sup> Q1, 6 febbraio 1968. La riflessione di Jacobbi si riferisce ad un articolo del "sociologo-psicanalista" Dino Oreglia apparso sull'«Europeo», come risulta da un'annotazione precedente (del 5 febbraio) e dall'attacco del 6 febbraio: «Lo stesso Oreglia dixit».

la testa piena di orribili sogni. Traumatizzati fino alla sfiducia. Colti sempre di sorprese dalla realtà. Costretti a sbattere il muso sulla realtà, a pagare il doppio, a prendere vie traverse. Determinati e non determinanti. Ebbri letarghi e paurosi risvegli.

Dovete pensare che in Sudamerica sentivo continuamente le nazioni nell'atto del loro farsi: e tutti intorno a me ne avevano coscienza. È la forza del così detto Terzo Mondo. Ma dando un senso diverso alla nomenclatura coerente, direi che Primo Mondo è quello delle nazioni compiute, già entrate in crisi di cosmopolitismo; Secondo, quello delle nazioni in via di sviluppo; e Terzo il nostro, quello dei nobili illusi, delle mosche cocchiere.

IX<sup>222</sup>

Schopenhauer era un uomo sgradevole perché aveva un grandissimo concetto di se stesso e perché, nato ricco, riteneva la ricchezza un elemento necessario al possesso della cultura e cioè della superiorità sugli altri (una verità che ogni povero conosce). Ma anche perché era fieramente sincero, nemico di ipocrisie, in pieno romanticismo diceva che l'amore è appena un'astuzia della natura. Quando gli morì una vecchia parente, cui era obbligato a passare una piccola pensioncina mensile, soddisfatto scrisse su un suo quaderno: "obit anus, abit onus", per chi non sapesse il latino: "se n'è andata la vecchia ed è finito il peso".

Oggi, forse sull'influsso di Horkheimer, lo stanno riscoprendo, sì, sì, stanno riscoprendo Schopenhauer, naturalmente dicono che per farlo hanno dovuto liberarsi della "filosofia". Ma chi ha vissuto tutta la vita con Schopenhauer sa che egli era proprio l'esempio di quella "filosofia", la sua prova vivente. Filosofo-poeta, onnicomprensivo e globale per definizione; non si capisce come per decifrarlo ci si debba mettere in una condizione del tutto estranea a ciò che egli fu. Solo il simile conosce il simile, ma questo i filologi non lo sanno. Come, al tempo di Schopenhauer, non lo sapevano i professori di filosofia, annidati nelle università contro cui il ringhioso cane di Danzica sparava a palle di fuoco.

X<sup>223</sup>

E non resta, alle volte, che riprendere in mano il "poeta dei poeti", voglio dire il Petrarca, ho detto il poeta dei poeti, gli altri sono i poeti di tutti, o aspirano a esserlo, titolo forse maggiore, ma quello è un titolo unico. Non resta, voglio dire, che accordarsi a lui, rimormorare:

Non è sterpi ne sasso in questi monti,  
non ramo o fronda verde in queste piagge  
non fiore in queste valli o foglia d'erba

piangere con lui in quella sua luce tremula ma astratta di sillabe:

<sup>222</sup> Q3, 26 settembre 1970.

<sup>223</sup> Q1, 17 febbraio 1968.

E sol della memoria mi sgomento

giungere alle sentenze ribattute, alle fiere definizioni:

Veramente siam noi polvere ed ombra  
Veramente la voglia è cieca e ingorda,  
veramente fallace è la speranza.

Ad ogni poeta è toccata l'avventura di dover sgominare intorno a sé un uggioso e spregevole petrarchismo; di doverlo poi estirpare da se stesso, dal proprio cuore, di doverlo odiare anche nel Petrarca stesso, nei suoi compiacimenti; e alla fine di trovarsi faccia a faccia con lui senza più intralci, in un dialogo nudo e senza pietà. Qualcuno, a questo punto, ha smesso di scrivere versi.

## XI

In omaggio alla città che mi è più cara, ho tradotto per voi una pagina di Fernando Pessoa<sup>224</sup>, un grandissimo poeta portoghese e un personaggio misterioso del quale forse, se ci sarà tempo, vi racconterò la vita<sup>225</sup>:

<sup>224</sup> Le vicende che legano Jacobbi al nome di Pessoa toccano aspetti sia editoriali che personali, coinvolgendo in modo diretto Oreste Macrí, lettore privilegiato della poesia "privata" e inedita di Jacobbi, come risulta dal carteggio Jacobbi-Macrí (Ruggero Jacobbi-Oreste Macrí, *Lettere 1941-1981 / con un'appendice di testi inediti o rari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993; *Ancora sul carteggio Jacobbi/Macrí*, in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 235-268) dal quale emergono sia la predilezione di Jacobbi per il poeta portoghese («quando scoprii Pessoa, ebbi uno choc tremendo: egli metteva in chiaro una storia mia oscurissima», lettera del 29 gennaio 1972), che il dibattito nato dall'intenzione di Jacobbi di introdurre Pessoa in Italia. In una lettera della Pasqua 1961 leggiamo: «appena verrà l'estate [...] me ne andrò in Portogallo e metterò a punto l'*opus maximum* della mia passione lusitana: il mio Fernando Pessoa biografato, analizzato e tradotto, con apparato critico *monstre*». Pessoa verrà però introdotto in Italia da Luigi Panarese (Luigi Panarese, *Poesie di Fernando Pessoa*, Milano, Lerici, 1967), e la cosa, come ha ben dimostrato Anna Dolfi, creò sottili polemiche tra Jacobbi e Macrí. Le obiezioni mosse da Jacobbi si riferivano sostanzialmente alla poca considerazione data agli eteronimi del poeta portoghese, in particolare modo Alvaro de Campos, altro volto del Pessoa avanguardista e surrealista. Nonostante i molti progetti, Jacobbi non scrisse mai un volume su Pessoa, e, come sottolinea Anna Dolfi «l'incidenza su di lui dell'autore portoghese è affidata soprattutto alla straordinaria testimonianza di un libro inedito di poesie: *Aroldo in Lusitania* [*Aroldo in Lusitania* è adesso edito a cura di Anna Dolfi nel volume «*Aroldo in Lusitania* e altri libri inediti di poesia cit.>]» (Ruggero Jacobbi-Oreste Macrí, *Lettere 1941-1981 / con un'appendice di testi inediti o rari* cit., p. 51). Jacobbi inviò una lettera a Macrí (27 gennaio 1971) con alcune versioni di Pessoa: «nessuna di queste poesie si trova nel libro di Panarese, dunque si può dire che questa è un'utile aggiunta alla conoscenza italiana del poeta». Nello stesso anno Jacobbi avrebbe proposto sue letture di Pessoa (*Cinque poeti in uno – poesie e documenti di Fernando Pessoa*) nell'ambito del gruppo di lettura l'«Armadiaccio», di cui, purtroppo, rimane solamente lo stampato dell'invito con una breve presentazione di Jacobbi: «[...] eppure fu lui [Pessoa] il motore di ogni rinnovamento della poesia portoghese; lui, o meglio i cinque "eteronimi" che egli mise in circolazione [...]. Pessoa "visse" con questi suoi fantasmi, inventandone la biografia, facendoli polemizzare l'uno con l'altro, stabilendo rapporti e dipendenze, in una vertiginosa esperienza psicologica ed estetica le cui ultime ragioni investono a fondo il problema della personalità, e che si riassume in un *corpus* poetico impressionante».

<sup>225</sup> Il testo proposto da Jacobbi per il programma radiofonico ha una sua prima stesura manoscritta in un quaderno del 1963 (conservato nel Fondo con la collocazione R.J.5.4.1; che d'ora in poi all'interno del nostro lavoro verrà indicato con la sigla QX) dove confluiscono altre traduzioni da Pessoa e da Jorge

Risvegliarsi della città di Lisbona, più tardi delle altre,  
 risveglio della Rua do Ouro,  
 risveglio del Rocio, alle porte dei caffè,  
 risveglio –  
 e in mezzo a tutto la stazione, che non dorme mai,  
 come un cuore che deve battere nella veglia o nel sonno.

Ogni mattino che spunta, spunta sempre nello stesso luogo,  
 non c'è mattina sulle città, né mattina sui campi.  
 Nell'ora in cui spunta il giorno, in cui la luce rabbrivisce e s'alza,  
 tutti i luoghi sono lo stesso luogo, tutte le terre identiche,  
 la freschezza che ovunque sale è eterna e senza patria.

Una spiritualità fatta della nostra stessa carne,  
 un sollievo di vivere cui partecipa il nostro corpo,  
 un entusiasmo per il giorno che sopraggiunge,  
 una gioia per le cose buone che possono accadere,  
 sono i sentimenti che nascono dal contemplare l'alba,  
 sia la lieve signora delle cime delle montagne,  
 sia il lento invasore delle strade cittadine che vanno da Est a Ovest,  
 sia.

La donna che piange sottovoce  
 in mezzo al fragore della folla acclamante...  
 Il venditore ambulante che ha un suo bizzarro richiamo,  
 pieno di personalità, per chi ci fa caso...  
 L'arcangelo isolato, scultura di cattedrale,  
 siringa che sfugge alle braccia distese di Pan,  
 tutto ciò tende al medesimo centro,  
 cerca d'incontrarsi e di fondersi  
 nell'anima mia.

Adoro tutte le cose  
 e il mio cuore è un albergo aperto tutta la notte.  
 Ho per la vita un interesse avido  
 che cerca di capirla sentendola forte.  
 Amo tutto, animo tutto, a tutto presto umanità,  
 agli uomini, alle pietre, alle anime, alle macchine,  
 per accrescere la mia individualità.

Appartengo a tutto per appartenere ogni volta di più a me stesso,  
 e la mia ambizione sarebbe tenere in pugno l'universo

de Lima. Da questo taccuino Jacobbi leggerà altre poesie nel corso delle successive trasmissioni. La lirica letta, nella stesura manoscritta di QX reca alla pagina iniziale l'indicazione «A[lvaro] de C[ampos]» ed il titolo «POESIA», e presenta alcune varianti non rilevanti rispetto alla prima versione manoscritta (al verso 32 QX riporta «assai» invece di «molto», ai vv. 45 e 47 QX reca «dammi» al posto di «datemi», al v. 83 QX presenta «nulla» invece di «niente», al v. 84 «tisica» corretto alla radio con «malata»).

come un bambino baciato dalla balia.  
 Amo tutte le cose, alcune più delle altre,  
 no, nessuna più di un'altra, ma sempre un po' più quelle che vedo  
 di quelle che ho visto e vedrò.  
 Nulla è per me più bello del movimento e della sensazione.  
 La vita è una grande fiera, tutto è baraccone e saltimbanchi.  
 Ci penso, m'intenerisco, ma non trovo pace.

Datemi gigli, gigli  
 e anche rose.  
 Datemi rose, rose  
 e anche gigli,  
 crisantemi, dalie,  
 violette e i girasoli  
 sopra tutti i fiori...  
 Spargili a piene mani  
 sopra l'anima,  
 dammi rose, rose  
 e anche gigli...

Piange il mio cuore  
 nell'ombra dei parchi,  
 non c'è chi lo consoli  
 veramente,  
 tranne l'ombra stessa dei parchi  
 che mi entra nell'anima  
 attraverso il pianto.  
 E tu dammi rose, rose  
 e anche gigli...

Il mio dolore è vecchio  
 come una fiala da profumo piena di polvere.  
 Il mio dolore è inutile  
 come una gabbia in un paese senza uccelli,  
 il mio dolore è silenzioso e triste  
 come quel punto della spiaggia dove non giunge il mare.  
 M'affaccio alla finestra  
 dei palazzi in rovina,  
 da dentro a fuori vaneggio  
 per consolarmi del presente.  
 Dammi rose, rose  
 e anche gigli.

Ma per quanto tu mi dia rose e gigli,  
 io non troverò mai sufficiente la vita.  
 Mi mancherà sempre qualcosa,  
 m'avvanzerà sempre qualcosa da desiderare, come un palcoscenico deserto.

Perciò non preoccuparti di quel che penso,  
 e se pure ciò che ti chiedo  
 ti sembra che non significhi niente,  
 mia povera creatura infantile e malata,  
 dammi le tue rose e i tuoi gigli,  
 dammi rose, rose e  
 gigli anche...

17 dicembre 1975

I

*Pensaci Giacomino!* di Pirandello nell'interpretazione di Salvo Randone. Randone è uno specialista, è forse il nostro massimo interprete pirandelliano, e ben lo sanno coloro che lo hanno visto e ascoltato nell'*Enrico IV*<sup>226</sup> e nel *Piacere dell'onestà*, con cui questo *Pensaci Giacomino!* forma un'ideale trilogia. Questo avvenimento teatrale ci riporta a un tema che abbiamo toccato spesso, e che vorrei tentare di riassumere per l'ultima volta.

<sup>\*227</sup>Dal fondo della provincia siciliana, ancora popolata dai miti razionali oppure orfici della Magna Grecia sofista e dionisiaca, dal fondo della grande cultura dell'Ottocento, specialmente tedesca, specialmente la metafisica di Schelling e di Schopenhauer, ribelle al rigore implacabile della dialettica hegheliana, dal fondo di un tremendo, sinistro pensiero di adolescente spostato e più tardi di saggio disincantato nei riguardi di quella "molto triste pagliacciata", come egli diceva, che è la vita, questa nostra vita di ultimi borghesi sulla terra, dal fondo stesso della coscienza, incerta tra la sua violenza storica e la sua oscurità, il suo inesauribile mistero, dal fondo di questo abisso, dal centro di questo intrico psicologico e sociale, dal mezzo di questo nodo di vipere, sorge e si afferma l'idea pirandelliana, trasfigurandosi immediatamente in immagine, in figura, in poema. Il resto è silenzio, il resto è soltanto una vaga resistenza della memoria individuale che cerca inutilmente nel vasto e concretissimo campo della poesia pirandelliana, una formula, uno schema, una spiegazione. La sostanza però è sempre un'altra, è la sostanza del dibattito etico dell'uomo con se stesso, il midollo quotidiano e materialissimo della nostra sopravvivenza morale al di là delle credenze e delle leggi.

<sup>226</sup> Salvo Randone interpretò la prima volta l'*Enrico IV* di Pirandello nel 1958, al Teatro Stabile di Napoli con regia di Orazio Costa. Jacobbi recensì ed elogio Randone in riferimento ad un'altra messa in scena (Milano, Teatro Nuovo, 7 gennaio 1965, con regia di José Quaglio) nell'articolo *Sul filo della follia l'Enrico IV di Randone*, pubblicato su l'*Avanti*, 8 gennaio 1965 (adesso in *Maschere alla ribalta, cinque anni di cronache teatrali 1961-1965* cit., pp. 360-361): «*Enrico IV* di Pirandello nella prestigiosa interpretazione di Salvo Randone, attore grande se mai ve ne furono. Quando, al terzo atto, Randone parla dell'angoscia del tempo trascorso, dell'uomo che diventa 'tutto grigio', corpo e coscienza, qualcosa di universale piange in lui. È il pianto di tre, allo stesso tempo: il personaggio di Enrico IV, l'uomo Pirandello e l'uomo Randone. Tre in uno: accomunati nella stessa pietà. Risultato caratteristico della più alta poesia».

<sup>227</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Grandezza de Pirandello*, in «Folha da Noite», 21 settembre 1953 (successivamente con lo stesso titolo in ED, pp. 89-92).

Natalino Sapegno ha segnato perfettamente nel suo manuale di storia letteraria il mondo pirandelliano con il marchio di fuoco di una oscura e tempestosa aspirazione libertaria. Un grido lanciato verso l'anarchia essenziale e sempre futura della coscienza. Il povero impressionismo della memoria, tirannia inutile e decorativa di quasi tutta la poesia moderna, lascia morire i suoi incanti nella frase rotta, ritorta, serpeggiante di questo naturalista che diventò astratto per la forza della sua stessa storicità. Quasi un esempio di quel pensatore soggettivo immaginato da Kierkegaard sui limiti del misticismo. Limiti conosciuti e tuttavia condannati da Pirandello grazie alla sua formazione radicale, positivista, che sempre lo salva dalla futile nozione crociana della pura liricità e lo spinge verso la trasfigurazione del corpo in corpo, del ragionamento in ragionamento, senza che il corpo osi nascondere la propria veemenza e senza che il ragionamento si azzardi ad adornarsi di paesaggi, di echi musicali, di retoriche idilliache. Pirandello domina il proprio mondo perché è egli stesso una presenza essenziale di questa atmosfera, perché egli stesso appartiene a questa storia e a questa geografia determinate. Potrebbe scatenare una filosofia, l'inerzia di un sistema, potrebbe rimanere soddisfatto, pago della propria capacità di fotografia veristica o di stilizzazione classica, potrebbe violentare il proprio umorismo fino alla commedia aneddotica, alla formula brillante (com'è successo mille volte al suo genialissimo rivale Bernard Shaw), potrebbe, alla fine dei conti, fare un grande salto e offrirci dialetticamente il messaggio politico e rivoluzionario che da lui aspettiamo ad ogni momento. E invece non fa niente di tutto questo. Nessuna violenza ai dati primi della sua natura umana, religioso come Bach fuori da ogni rito, lirico come Bach fuori di ogni sentimentalismo, nemico dell'analisi psicologica e più preoccupato degli astratti furori dell'uomo, dell'uomo che per sua opera ha perso la faccia, il nome, la tessera, e che insegue la sua altra, la sua ineliminabile essenza. È una metafisica sì, ma alimentata da una realtà che può ripetersi in dialetto, in litigio, in contrasto familiare, è una metafisica alla quale converrebbe più che altro il nome di religione. Pirandello è con Kafka l'unico poeta religioso del nostro secolo, dinnanzi a lui i seguaci delle chiese, i poveri Claudel della parola e della tradizione, muoiono di vergogna e lasciano finire il loro estatico rosario di aggettivi.

Pirandello è, secondo la formula sicura annunciata da Faggin nel suo saggio su Schopenhauer, un "mistico senza Dio". La sua origine vera sta in quella profonda esigenza schellinghiana esposta così lucidamente nelle *Ricerche sulla libertà umana*, l'esigenza di una fonte comune del bene e del male, dove l'uno e l'altro siano fisicamente la stessa cosa, nel cosmo e nell'essere, l'idea di una rottura etica originaria che in noi non fa altro che moltiplicarsi e insorgere. Perciò Pirandello riesce sempre a ricordare ai fanatici dell'estetica che l'arte è anche etica, ai moralisti che l'arte è anche logica, ai logici che l'arte è anche poesia, ai poeti che l'arte è anche azione, ai pratici e ai politici che al di là dei loro doveri essenziali verso l'umanità, rimane un punto, un punto oscuro e fatale, al quale un giorno o l'altro, forse dopo l'aver realizzato tutti i mondi possibili della giustizia, dovremmo prestare attenzione, perché la storia non sia soltanto una sequenza di fatti, bensì il luogo privilegiato della battaglia delle coscienze con se stesse, il campo di battaglia della verità di ognuno\*.

II<sup>228</sup>

Vorrei parlare di un attore, di Glauco Mauri, un attore vero, serio, modesto, accanito, con un gran rispetto per la cultura e tuttavia un temperamento, una grinta indiscutibile. Certi limiti del suo fisico li deve conoscere lui meglio di chiunque altro ed ha finito per farne un'arma. Lo ricordo una volta a Milano<sup>229</sup> mentre registravamo alla radio una scena del *Riccardo II*; pochi giorni prima l'avevo visto nei panni stracciati e affumicati del soldato del Ruzante, dove era straordinario, specie nelle parti realistiche con un insolito sfruttamento del comico-drammatico, del grottesco, cioè della vera tradizione italiana, ma adesso me lo rivedo alla radio, tenendosi a distanza dal microfono, buttava avanti la pena e la grazia del suo personaggio, con una specie di ringhioso assenso, poi si fermava, si voltava, e attraverso il vetro guardandomi sfoderava un sorriso da prima comunione.

III<sup>230</sup>

Non ci danno più esempi del Grand-Opéra di Meyerbeer. Nel 1968<sup>231</sup>, se non erro, fu inaugurato il Maggio Musicale con il *Roberto il diavolo*<sup>232</sup> di Meyerbeer, e poco prima erano stati fatti alla Scala *Gli Ugonotti*<sup>233</sup>. Si capisce come questo solenne e sapientissimo compositore abbia preso il posto di Cherubini, del quale sembra aver ereditato la generale tendenza al serio e allo statico, e la funzione di fornire ad una società improvvisamente arricchita e prospera un genere di consumo ad alto livello: classicismo democratico o romanticismo stilizzato. Nel *Roberto il diavolo* per esempio il meglio è dalla parte romantica, anzi stregonesca, da romanzo nero, e ricordo come Boris Christoff se ne incaricasse egregiamente. Anche il personaggio femmilnile<sup>234</sup>

<sup>228</sup> Q1, 23 gennaio 1968.

<sup>229</sup> Attraverso la lettura di Q1 si chiarisce che Jacobbi si trovava a Milano dal 15 gennaio per intervistare Salvatore Quasimodo ed Eugenio Montale e per registrare alcune letture da testi tradotti da questi autori (interpretati, tra gli altri, da Glauco Mauri), nell'ambito della produzione della radioscena *I poeti a teatro* ovvero *Le belle infedeli* (andata in onda su Radio Tre nel 1970): «Arrivo serale in una Milano da fantasmi, dove ogni nebbioso lampione, ogni albero stecchito, paiono circondati dall'aureola improvvisa d'una folgore». Per la realizzazione della radioscena Jacobbi si era recato a Firenze il giorno precedente (14 gennaio) per intervistare Mario Luzi: «Ieri a Firenze ho riveduto, dopo 25 anni, Mario Luzi [...]. Luzi rivela un vivissimo interesse per il teatro, racconta della passione con cui per tre mesi di fila tradusse il *Riccardo II* di Shakespeare [Torino, Einaudi 1966], e del grato stupore che l'invaso quando s'accorse che gli attori, Mauri per primo, trovavano facili e stimolanti da recitare le sue parole [...]».

<sup>230</sup> Q1, 8 maggio 1968.

<sup>231</sup> Jacobbi assisté realmente al *Robert le diable* a Firenze, come testimonia Q1 alla stessa data: «Torno da Firenze, dove ho assistito – unico spettatore senza smoking – all'inaugurazione del Maggio Musicale. *Roberto il diavolo* di Meyerbeer. Dell'esistenza del caso Meyerbeer mi ero già accorto alla Scala, anni fa, quando si riesumarono *Gli Ugonotti*».

<sup>232</sup> Jakob Liebmann Meyerbeer, *Robert le diable*, grand opéra in 5 atti (libretto di Eugène Scribe e Jean Delavigne; Paris, Opéra, 21 novembre 1831).

<sup>233</sup> J. L. Meyerbeer, *Les Huguenots*, 5 atti (libretto di E. Scribe e Emile Deschamps; Paris, Opéra, 29 febbraio 1836).

<sup>234</sup> «Anche la Scotto [Renata] (che mi pare, quanto a purezza e slancio, la voce più bella del mondo) qui finge Clarissa Marlowe», Q1, 8 maggio.

finge una Clarissa Marlowe e le altre perseguitate, orfane, vergini di questo genere, sempre al limite (al brivido) della violazione; e proprio un'aria di stupro sacrilego circonda il pezzo più bello dell'opera, al terzo atto. Che è poi quello in cui la moglie del farmacista di Tarascona offriva il destro a Tartarin di mostrarsi cantore; lei affannandosi a sbrogliare la matassa dei «Roberto, deh, amor mio», dei ripetuti «grazia per me e per te», e lui – tenere di tutto riposo – limitandosi a qualche cipiglioso e bovino «No!», che, secondo Daudet, suonava «Na!» Mi avvedo ora di citare la traduzione Sonzogno della mia infanzia<sup>235</sup>. Dov'è Rosario Assunto? Un giorno all'università lui ed io scoprimmo di sapere ambedue a memoria interi brani del *Tartarin* nella stessa traduzione; e da allora ogni volta che ci si incontrava ce li recitavamo, apostrofandoci quasi fossimo noi il rumoroso Excourbaniés o il «valoroso maggiore Bravita, ex-capitano sarto». Ma il passo che più ci colpiva, per segreta e umoresca allusione a certe cose d'allora, era alla lettera strappata di cui vengono ricostituiti nottetempo i pezzi. La lettera inviata da Tartarin dopo l'incontro con la giovane nichilista: «Voi mi conoscete, Ferdi... sapete le mie idee liberali... ma da queste allo tzaricidio...». E Rosario rideva con tutto il viso strizzandolo dietro gli occhiali<sup>236</sup>.

Nel *Roberto il diavolo* avvengono cose tra erotico e angelico assai curiose e ci sono poi i balli<sup>237</sup>, i balli dove questo doppio aspetto tenta molto i coreografi, è un capitolo nella storia del puritanesimo a teatro. Nell'Ottocento si copriva il corpo per non offendere il pudore degli spettatori, pur lasciando la ballerina libera di sentirsi nuda. Nel Novecento la si copre ancora per non offendere il pudore della ballerina, perché il pudore non le sia d'impaccio ma fornendo agli spettatori tutti i mezzi per eccitarsi.

\*<sup>238</sup> Mazzini arrivò a paragonare *Roberto il diavolo* nientemeno che al *Don Giovanni* di Mozart, ci ho ripensato quando ascoltavo l'opera e mi veniva da scan-

<sup>235</sup> Alphonse Daudet, *Tartarin di Tarascona*, traduzione di Enrico Mercatali, Milano, Sonzogno, 1920.

<sup>236</sup> All'interno della corrispondenza generale del Fondo Jacobbi (per cui si veda il volume *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, Firenze, Firenze University Press, 2006) si trova una lettera di Rosario Assunto (23 gennaio 1970) in cui viene citato lo stesso aneddoto: «Ma ti ricordi quella sera (1938? 1939?) che, uscendo da una proiezione retrospettiva al cinema Attualità, si fecero le tre del mattino, tra piazza Fiume e viale Parioli, rievocando *Tartarin di Tarascona?*». E ancora da una lettera di condoglianze alla Signora Mara Jacobbi (29 giugno 1981): «E ricordo certe sere di primavera, uscendo dalle proiezioni retrospettive di via Borgognona (Stroheim, King Vidor, Pabst) conversazioni avviandosi insieme alle rispettive abitazioni: egli abitava a piazza Fiume, io al viale Parioli. Una sera, non so come, il discorso cadde, scherzoso, su *Tartarin di Tarascona*, che avevamo letto alla stessa età, nella stessa traduzione, citandone pagine intere a memoria. Accompagnandosi a vicenda, tra piazza Fiume e i Parioli, facemmo le tre dopo mezzanotte».

<sup>237</sup> In Q1 si trova un'ulteriore riflessione riguardo all'opera rappresentata a Firenze, che chiarisce l'osservazione di Jacobbi circa le «cose tra erotico e angelico assai curiose»: «Nel *Roberto il diavolo* di iersera, Margherita Wallmann, regista, ha profuso, «si come suole», *tableaux vivants* e presepi, frammenti del Palio di Siena e Zincografie da Storia delle Indie. Il tutto nella più rigorosa immobilità. Che dovrebbe essere rotta solo dalla coreografia; e invece la coreografia è squallida. Vorrebbe riprodurre il sabbia erotico di certe defunte monache peccatrici (come, Terque quaterque, nella *Monaca di Monza* del Testori). E invece di erotico non c'è che una trovata del costumista Svoboda: dipingere sulle candide calzamaglie delle fanciulle del corpo di ballo certe ombre, incavi e macchie che le facciano apparire nude e pelosette» (Q1, 8 maggio).

<sup>238</sup> Q1, 9 maggio 1968.

dalizzarmi, da arrabbiarmi con Mazzini e poi capii che il suo discorso non era musicale ma contenutistico, etico-letterario, in tal senso magari la sue ragioni le aveva, Mazzini, che aveva splendidamente decifrato il senso sociale del fenomeno melodramma (così affine al fenomeno cinema) e certe sue coordinate estetiche (ricordare quello che disse di Donizetti come drammaturgo), intendeva riferirsi alla qualità liberatrice dell'elemento demoniaco nelle due opere, nel *Don Giovanni* e nel *Roberto il diavolo*, cioè riferirsi al libertino come libertario. E va bene. Ma come si fa a non sentire che le notti e gli spettri di Meyerbeer svegliano appena una vaga suggestione, che oggi diremo psicanalitica? Mentre quando Don Giovanni apre le porte alle tre mascherette gridando allegramente: «Viva la libertà!», è davvero un mondo nuovo che si annuncia e già scrive la propria storia per squillante virtù di musica\*.

## IV

Tentato da varie reazioni di interesse che ha destato il brano di Fernando Pessoa, da me tradotto in questa sede, ho deciso di tradurvene un altro, ma questa volta brevissimo<sup>239</sup>:

La tranquilla faccia anonima di un morto.

Così gli antichi marinai portoghesi  
che, pur continuando a navigare, temevano il mare grande della fine,  
videro, finalmente, non mostri nè grandi abissi,  
ma spiagge meravigliose e stelle non viste mai.

Che cosa nascondono, le saracinesche del mondo, nelle vetrine di Dio?

V<sup>240</sup>

L'altro giorno mi è capitata fra le mani la fotografia dell'attore tedesco Theo Linggen, un attore fra le due guerre, di cui probabilmente ben pochi si ricordano. Eppure egli fu uno dei più completi, divertenti e dinamici, fra i buoni attori comici del teatro e del cinema tedesco, nell'epoca dei grandi successi di *boulevard* a Berlino e delle commedie dell'Ufa, che correvano il mondo con la loro stilizzazione da operetta, i loro conti col monocolo, le loro baronesse arrotolate in immense pellicce, i loro *chauffeur* irresistibili e i loro maggiordomi irreprensibili. Era il tempo di Lilian

<sup>239</sup> Di questo testo, oltre alla prima stesura manoscritta in QX, che reca l'indicazione A[lvaro] de C[ampos], ed è identica alla versione letta in radio, si è trovata all'interno del Fondo Jacobbi, nella sezione dei progetti di antologia (1970-1980 con collocazione RJ 5.3.27, c. 55), una diversa versione dattiloscritta: «Il placido volto anonimo di un morto. // Così gli antichi marinai portoghesi, / Che temettero, pur proseguendo il viaggio, il mare grande della fine, / Videro, infine, non mostri né grandi abissi, / Ma spiagge meravigliose e stelle non mai vedute. // Che cosa nascondono le saracinesche del mondo nella vetrina di Dio?»

<sup>240</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Dois retratos*, in «Folha da Noite», 20 settembre 1954 (successivamente col titolo di *Caderno secreto*, in ED, p. 179).

Harvey, di Willy Fritsch, di Gustav Froehlich e di Olga Tschekowa; era il tempo di Hans Moser e di Kathe Von Nagy.

In questo panorama, artificiale e brillante, sostenuto dallo straordinario mestiere dei commedianti e dal lusso convenzionale della messinscena, il teatro e il cinema tedesco avevano trovato uno stile, uno stile ben inteso da *boulevard*, accanto a quello della commedia francese e dall'altro tipo di commedia lanciato dagli americani (negli anni trenta, a partire dai grandi film di Frank Capra e di Howard Hawks). Theo Lingen è uno dei punti obbligati nella geografia di questo panorama. Alto, magro, velocissimo, sembra avere ereditato la secchezza e la sofisticazione professionale di un coreografo o di un *maitre* di hotel. Passeggia per il mondo incredibile delle farse attraverso tutte quelle corse quelle confusioni, senza che i capelli, lisci come il casco di un marziano, si spettinino un istante. Si nasconde negli armadi, esce dalle finestre, rimane a spiare dietro le tende sempre con una faccia di disgusto, abbozzata fra le labbra e il naso, e poi torna in scena con l'elasticità di un prestigiatore che dice "voilà", o del cameriere che va a prendere il *crêpe Suzette* nella cucina di un ristorante di lusso.

VI<sup>241</sup>

I mezzi audiovisivi hanno il gran merito di conservare voci, figure, volti, interpretazioni che nei secoli passati andavano dispersi. Ho ripensato in questi giorni ad esempio al formidabile servizio su Ezra Pound che trasmise a suo tempo la televisione e dove l'intervistatore era Pier Paolo Pasolini. Ho ripensato anche agli interventi di Ungaretti, quando faceva, in *Primo piano*, il presentatore dell'Odissea televisiva. Ricordo che le domande di Pasolini a Pound erano garbate, impacciate, rispettose, ma comunque si infrangevano sulla roccia Pound, sul pianeta Pound isolato nel suo silenzio cosmico<sup>242</sup>. Pound era ormai in un altro spazio, le cose in cui si voleva coinvolgerlo non lo riguardavano, erano lontanissime, anzi non esistevano per lui. Poteva al massimo rispondere con questo verso di Vigolo, se lo avesse conosciuto:

<sup>241</sup> Q2, 19 giugno 1968: «Giorni fa la televisione ha trasmesso un emozionante servizio su Ezra Pound, anche se le domande redazionali al poeta erano impertinenti e talora cretine, mentre quelle di Pasolini erano garbate, impacciate, rispettose» (QIn, p. 327).

<sup>242</sup> Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Ungaretti sono protagonisti di una precedente pagina di Q1, in riferimento al ciclo di interviste curate da Jacobbi per la radiocomposizione *I poeti a teatro* ovvero *Le belle infedeli* (andata in onda su Radio Tre nel 1970), in cui compaiono inoltre Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo e Mario Luzi. Da Q1, in data 27 gennaio, leggiamo: «Nel pomeriggio, concludo il ciclo delle interviste, incontrando prima Pasolini poi Ungaretti, nella pace artefatta, "svizzera", dell'EUR. Pasolini è invecchiato e stanco oltre ogni dire: qualcosa lo massacra, gli solca il volto, lo allontana addirittura da se stesso. È arrivato a quel limite in cui si è alle prese coi fantasmi. Ungaretti è vivissimo, pronto alla risposta, nutrito di costanza campagnola, di quella forza che hanno i vecchi in certe parti della Toscana, e che la pittura ci ha raccontato: come se avesse vissuto sempre, non fra città e macchine e libri, ma tuffato nella natura, uomo-albero. Parla della grande trasformazione a cui stiamo assistendo e che ci supera da tutti i lati: la tecnica, i mezzi, ci avviamo – anche secondo lui – a una condizione di massa, nella quale è angosciato domandarsi come il singolo, la persona, si salverà. Perché per Ungaretti non c'è dubbio: "Si salverà!". Lo ruggisce due volte, affermativamente; ma sembra prevedere che ciò avverrà dopo una lunga eclisse. Durante la quale sarà forse inutile parlare di poesia».

... la mia faccenda ora è giù con i morti.

Era una montagna, una roccia, Pound, era una montagna, una roccia, Ungaretti. La televisione, quando si azzarda al primissimo piano di queste facce di vecchi, fa dell'orografia. Ogni ruga, ogni capello fingono un terreno arato e sconvolto, come un paesaggio visto dall'aereo: coi suoi solchi, i suoi fiumi, le sue protuberanze, le sue vegetazioni. All'improvviso Ungaretti vi schiudeva il cratere balenante dell'occhio, la sua malizia di ciclope. Pound non aveva malizia, era un fachiro, un nume digiuno e senza sesso, era completamente al di là, meditava su un mondo di parole che per lui era diventato il vero schema dell'universo.

#### VII<sup>243</sup>

Il dramma si presenta sempre come un fenomeno artistico pieno di contraddizioni, nessun genere letterario sfugge più decisamente ai tentativi di sistematizzare. Il dramma si colloca, come rito di una collettività, sotto una luce antica, di atto religioso o politico, morale, sociale; ma d'altra parte come opera d'arte ricade nelle categorie dell'intimo, dell'individuale e proclama le esigenze della forma, questo prolungato scandalo della persona, questa matrice anarchica della distinzione. In seno alla sua stessa funzione pubblica il dramma suscita un contrasto violento fra l'esaltazione civica, la proclamazione di fedi, l'adorazione di divinità e un'altra funzione tipicamente laica, relativistica, liberale; perché contrappone al sentimento della comunità umana il senso della sua problematica, della dignità che resiste nel multiplo e nel diverso, della storicità sempre fatale perché sempre concreta, dove nulla può essere considerato fortuito. Il teatro è una messa, ma è una confessione; ed è confessione in obbedienza allo stesso impulso per il quale è processo o dibattito. Ancora, nello stesso seno della sua funzione privata o estetica il dramma si lascia sorprendere da un'altra tensione interna: da una parte ha necessità di essere sintetico, perché deve cristallizzare in personaggi gli archetipi dell'esperienza umana, deve ridurre a tempi esatti e contratti, a schemi asciutti, tutto ciò che di ombroso, di fluido, di confuso c'è nella vita psicologica e morale; ma dalla parte opposta vuole sfuggire al pericolo di una stilizzazione da fantocci, o di una declamazione di principi, o di un intrigo meccanico attraverso una sottigliezza analitica, un'interpenetrarsi dei piani, un'apertura di porte, una dopo l'altra nel lungo, profondo corridoio della coscienza, quasi per dichiarare che questo è interminabile e che e suggerisce l'infinito.

Come conferma dell'essere o come sdoppiamento di questa fenomenologia interiore, il dramma accetta tutti e due questi destini; e sarebbe uno schematismo facile affermare, per esempio, che la concezione antica della tragedia corrisponde al primo caso, cioè al senso sintetico, mentre l'idea moderna di dramma svolge la seconda esigenza, quella analitica. Dopotutto nel risultato poetico finale lo schematismo della tragedia finisce per trovare la sua dignità proprio in un'articolazione sfumata e imprevedibile delle varie modalità della sintesi; e invece la disarticolazione del

<sup>243</sup> Traduzione dell'articolo *Esquema de uma dialética*, in «Correio do Povo», Porto Alegre, 20 dicembre 1958 (successivamente con lo stesso titolo in EA, pp. 81-83).

dramma raggiunge, al contrario, il suo riscatto proprio quando arriva a condensare statuatariamente, in modo evidente, fisico, qualcosa che distrugge il caso e che propone con chiarezza il messaggio, quindi torna a proporre una legge o una norma. E non basta ancora. Queste indicazioni dell'instabilità dialettica dell'espressione drammatica riguardano solo il dramma come opera scritta, rimangono nella categoria del letterario. Se per un momento riflettiamo sul fatto che questa opera scritta reclama, esige, provoca una rappresentazione, vedremo che le varianti, le oscillazioni, i giochi di tesi e antitesi si moltiplicano, si confondono, contrapponendo il testo allo spettacolo, la forma già chiusa del linguaggio alla voce che la modifica, in un certo senso riaprendo una crisi espressiva che sembrava sigillata sulla pagina scritta. Non solo, ma contrappone ancora la presenza incancellabile del poeta al sentimento critico e storico del regista, il dispotismo del regista all'insopprimibile veemenza dell'individuo-attore, l'aspetto filologico dello spettacolo come comprensione del testo a tutti i suoi aspetti visivi, ritmici, plastici che nascono sì dal testo, ma sembrano fuggire verso un altro mondo di espressione che esige una sua istintiva autonomia. Infine, nella misura in cui lo spettacolo comporta la presenza di un pubblico, sorgono le mille modificazioni provocate da queste due presenze fisiche: quella dello spettatore e quella dell'attore, cioè una variabilità per la quale lo spettacolo non è mai uguale a se stesso, e si definisce, allo stesso tempo, come opera d'arte (pertanto, in certo modo, cristallizzata) e come avvenimento, festa, sport, duello, comizio e olimpiade...

## VIII

Antonio Gramsci fu credo il primo a ravvisare nell'opera di Pirandello certi aspetti che fanno parte della vita meridionale e siciliana in particolare; cioè certi personaggi pirandelliani sono, come appunto certi personaggi della strada, delle botteghe, dei mestieri, che hanno una specie di mania filosofica, di capacità istintiva di ragionamento logico, e anzi si impegnano molto su questa strada con risultati a volte istintivamente geniali e a volte ridicoli.

Infatti ricordo che Giansiro Ferrata chiamava scherzando il nostro meridione il "filosofico Sud" e le ragioni anche di origine greca di tutto questo ben le sappiamo. Ma ricordo soprattutto un fatto che è capitato a me: un barbiere nel cui negozio entrai per farmi la barba una domenica mattina in una città della Sicilia, aveva sul tavolinetto accanto a pettini, spazzole e boccette, un vecchio esemplare di un libro di filosofia che andò per la maggiore alla fine del secolo scorso: *I misteri del mondo* di Ernesto Hegel. Io vidi il libro e non dissi nulla, ma dopo un po', mentre mi faceva la barba, il barbiere, con la lama di un affilatissimo rasoio a due passi dai miei occhi, mi domandò, con sguardo scintillante e voce perentoria, avendo saputo che io ero un professore e forse supponendo che fossi professore di filosofia, se io ero dualista o monista. Per fortuna che io avevo visto il libro di Ernesto Hegel e mi ricordavo che Hegel era il teorico del monismo materialistico, ed io risposi senza battere ciglio: «Monista, monista!», e così probabilmente mi salvai da uno sfregio.

Ma guarda un po' nel "filosofico Sud" che cosa ti può capitare, anche il barbiere monista!

IX<sup>244</sup>

Comincio a conoscermi. Non esisto.  
 Sono l'intervallo tra ciò che vorrei essere e ciò che gli altri hanno fatto di me.  
 O metà di quell'intervallo, perché vi è pure un po' di vita...  
 Insomma, sono questo.  
 Spegnete la luce, chiudete la porta, e basta con quei rumori di ciabatte nel corridoio!  
 Rimanga io nella stanza, solo con la grande calma di me stesso.  
 È un universo da poco.

18 dicembre 1975

I<sup>245</sup>

Se volete capire qualcosa del teatro moderno forse vi conviene, per cominciare, ritornare alle origini. Suggesto due esercizi molto semplici: uno sarebbe quello di paragonare una con l'altra le diverse edizioni che potete aver visto del *Giardino dei Ciliegi* di Čechov; e qui secondo le generazioni soltanto in Italia potrei allineare quelle di Salvini, di Costa, di Ferrero<sup>246</sup>, di Strehler<sup>247</sup>, di Visconti. Secondo esercizio, andarsi a rileggere con spirito d'oggi, con spirito attualizzato, le note che Strindberg scrisse nella sua vecchiaia, alcune delle quali possono essere ritrovate per esempio nel volume *Sintesi della mia vita* curato da Jean Darieux, dove ci sono anche i brani terribili dei diari del periodo della follia di Strindberg.

In quegli scritti tardivi il geniale drammaturgo svedese esprime opinioni e, più ancora, sentimenti, dove la concreta esperienza si mescola ad una specie di saggia ingenuità, riconquistata dopo una difficile approssimazione tra la fantasia estetica e le ritrovate proporzioni del mondo reale, cioè di questo vivaio di valori che è la nostra esistenza storica.

<sup>244</sup> La versione di QX reca l'indicazione «A[lvaro] de C[ampos]» ed il titolo «POESIA»; presenta una sola variante al v. 5 dove a «ciabatte» preferisce «pantofole».

<sup>245</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Confissões de Strindberg*, in «Correio do Povo», Porto Alegre, 20 dicembre 1958 (successivamente con lo stesso titolo in EA, pp. 93-96). L'articolo, come dichiara Jacobbi, fu scritto quale commento a un numero della rivista *Théâtre Populier* (1954) in cui Jean Duvi-gnaud, Guy Drumur e Roland Barthes dibattevano sul problema della messa in scena del *Giardino dei Ciliegi*. Nello stesso fascicolo Jean Darieux traduceva alcuni brani dal diario di Strindberg.

<sup>246</sup> Per un commento di Jacobbi alla regia di Ferrero si veda l'articolo *Amore della vita il realismo di Čecov*, in «Avanti», 14 febbraio 1962 (adesso in *Maschere alla ribalta, cinque anni di cronache teatrali 1961-1965* cit., pp. 66-67): «Non ho veduto tutti gli spettacoli cecoviani di Visconti e di Strehler, ma sono sicuro che ambedue, ciascuno nel suo diversissimo modo, si sono posti il problema in tali termini storici. Mario Ferrero, viceversa, sembra credere poco alla regia come fatto critico e si affida alla pura messinscena, al mito del buongusto». Ricordiamo che la prima rappresentazione del *Giardino dei Ciliegi* con regia di Ferrero a Roma si tenne al Teatro Eliseo il 3 novembre 1961 con la compagnia di Andreina Pagnani.

<sup>247</sup> Strehler diresse il *Giardino dei Ciliegi* nella stagione 1954 del Piccolo Teatro di Milano.

Specialmente importanti sono le riflessioni su Shakespeare, dove lo scrittore sembra credere, con eccessiva fiducia, per esempio alla purezza di Ofelia, senza nessun sospetto della rigorosa analisi, che più tardi Salvator di Madariaga avrebbe fatto, sulle relazioni tra questo personaggio e Amleto. Amleto fa una parte di cattivo dinnanzi alla povera ragazza, e sotto l'aspetto della ferocia anzi la distanza fra Madariaga e Strindberg si accorcia un po'. Ma ciò che è realmente vivo, è l'accento che Strindberg mette sulla fluidità, l'ambiguità, la ricchezza di prospettive del personaggio di Ofelia. Strindberg si serve di un paragone col cinema, un'arte che nel suo tempo era appena agli inizi. Egli dice:

Quale grande numero di immagini luminose è necessario prendere, nel cinema, per ottenere un movimento unico, e malgrado questo l'immagine è ancora tremula! In ogni vibrazione, manca un intervallo. Se un migliaio di immagini istantanee sono necessarie per ricostruire un movimento di braccia, quante migliaia saranno necessarie per completare un movimento dell'anima! La descrizione dell'uomo da parte del poeta non conta altro che con semplici abbozzi, linee esterne abbozzate e già in parte alterate. Una pittura esatta di un carattere è cosa difficile, quasi impossibile. Se tentassimo di raggiungere un risultato assolutamente reale, nessuno lo potrebbe riconoscere; solamente un abbozzo è quel che si può tentare. Ofelia, per esempio, mi sembra un tentativo incosciente, nel senso dell'espressione, di un carattere in tutte le sue sfumature, che l'uomo comune chiama contraddizioni; ecco perché questa parte è temuta dalle attrici di tutti i paesi.

Fin qui Strindberg. E si sente qui il riflesso, diretto e molto vivo, di tutta la polemica interna di un'epoca che era in lotta con se stessa, divisa tra naturalismo e psicologismo, e che doveva generare le due varianti dell'espressionismo e dell'intimismo, ambedue presenti nell'ultimo Strindberg, padre di tutto il teatro moderno e quindi anche delle sue più dure contraddizioni.

La sintesi, al di là di tutto ciò, è in una soluzione realistica molto ampia, che lo stesso Strindberg intravide molto bene, non come critico, ma come artista. La verità che distrugge il documento, lo scorcio che è più reale della descrizione, l'abbozzo che tuttavia non si perde nelle nuvole dell'astrazione, l'indicazione sommaria di un realismo assoluto, sono là nei così detti *Kammerspiel*<sup>248</sup>, cioè *Drammi di camera*, del desolato e tormentato svedese. Una delle estreme misure dell'espressione del reale sorge per esempio nella piazza devastata e buia dell'*Incendio* [*La casa incendiata*], o sotto gli alberi e sulle panchine, dinanzi ai negozi nella soffocata tragedia dei *Lampi* [*Tempesta*], oppure come si era già annunciato, nelle latterie e ristoranti dell'altro dramma *Delitto e delitto*<sup>249</sup>. Spunta, in questi squallidi luoghi, una nuova costellazione estetica, quasi nella stessa misura in cui si rivela, accanto alle stufe dello *Zio Vania*, nel giardino elegiaco di Liubova Andrejevna, fra le sedie a sdraio delle tre

<sup>248</sup> *Ovåder* (*Tempesta*), *Brända tomten* (*La casa incendiata*), *Spöksonaten* (*La sonata degli spettri*), *Pelikanen* (*Il pellicano*) composti da Strindberg nel 1907 per essere rappresentati nel suo Intima Teater di Stoccolma. Il termine *Kammerspiel* mutua il suo significato dalla musica da camera e indica un tipo di teatro caratterizzato dalla prevalenza di tematiche private, conflitti psicologici ed atmosfera intima e raccolta.

<sup>249</sup> Johan August Strindberg, *Brott och brott*, edito nel 1899 insieme a *Advent* col titolo unico *Vid högret rätt* [*Davanti a una corte Suprema*].

sorelle, che sognano un impossibile viaggio a Mosca, simbolo degli ultimi ideali di una borghesia sfinita.

Čechov e Strindberg: tutte le volte che il teatro moderno riapre il processo interno delle sue lunghe crisi, la dura autocritica dei suoi peccati, l'esame delle tecniche e delle loro sottili relazioni con la sostanza umana, i nomi di questi due scrittori tornano a galla; questo teatro ritrova i suoi angosciosi progenitori, indimenticabili, sempre vivi nella nostra stessa coscienza.

Tutti e due rappresentano un dramma che è già nostro: il dramma di essere, in modi continuamente contraddittori, un pezzo di passato e un pezzo di futuro. E così Čechov è il lirismo dell'addio, è il timido fiore della speranza; così Strindberg è l'uomo allucinato, disperso, dell'*Autodifesa di un pazzo*<sup>250</sup>, della *Via di Damasco*<sup>251</sup> (il personaggio sinistro offmaniano che è stato ricostruito in termini scientifici da Karl Jaspers), ma è anche il cantore libero, impetuoso, della scena dei carbonai nel suo dramma *Il sogno*<sup>252</sup>, o il profeta nazionale dei *Destini e avventure svedesi*, o il vecchio patriarca che gli operai di Stoccolma accompagnarono, con i loro canti e le loro bandiere, verso una pace duramente meritata, mostruosamente sofferta e finalmente raggiunta.

## II<sup>253</sup>

Strindberg vedeva molto lontano quando chiamava Schopenhauer, Hartmann e Nietzsche "i tre buddisti". Nella fase più agitata della sua vita psichica, a Parigi, quando la pazzia lo acchiappava per i capelli e lo faceva penetrare in quel suo inferno privato, inimitabile, di rimorsi, persecuzioni, e giustificazioni teologiche, Strindberg sperimentava, anche culturalmente, il "ricorso all'abisso". Sapeva che il procedimento più assoluto per l'evocazione dell'irrazionale avviene, anche nei moderni e occidentali, come appello alle potenze esoteriche dell'io (alla Via Regia, al Tantra). Nell'infinito del sesso e della magia.

Artaud saprà leggere Strindberg in questa chiave e innestare su di esso le proprie preoccupazioni di irrazionalista radicale: sceglierà come testo proprio *Il sogno* di Strindberg. Più tardi tutta la giovane letteratura francese, quando non lotterà per il ristabilimento di un'età della ragione, sarà alle prese con l'oriente e con i suoi intermediari tedeschi: i buddisti di Strindberg.

A teatro la contraddizione in termini della critica degli anni Sessanta tra Artaud e Brecht, tra avanguardia e realismo, tra un romanticismo grottesco e funebre e un'oggettività etico-sociale, ripeteva l'avventura interna di Strindberg, la sua parabola dal naturalismo all'espressionismo più irrealista, dal romanticismo etico dei drammi storici all'intimismo dei *Kammerspiel*. Il libriccino di Adamov su Strindberg<sup>254</sup>

<sup>250</sup> J. A. Strindberg, *Plaidoyer d'un fou*, 1888.

<sup>251</sup> J. A. Strindberg, *Till Damaskus*, in 3 parti (*I e II*, 1898; *III*, 1901).

<sup>252</sup> J. A. Strindberg, *Ett drömspel*, 1902.

<sup>253</sup> Traduzione dal portoghese dell'articolo *Valores de Strindberg*, in «Correio do Povo», Porto Alegre, 3 gennaio 1959 (successivamente con lo stesso titolo in EA, pp. 97-99).

<sup>254</sup> Arthur Adamov, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche, 1955.

(nella collezione dei Grandi Dramaturghi de L'Arche) rivela l'identificazione che il drammaturgo francese operava, fra contraddizione estetica strindberghiana e la sua stessa insicurezza espressiva. Adamov sperava di trovare un'unità, finale o originaria, nella tumultuosa e disuguale produzione di Strindberg, per vedere se scopriva e giustificava il nucleo della sua stessa storia di scrittore. I testi di Adamov come *Come siamo stati*<sup>255</sup>, *L'Invasione*<sup>256</sup>, non possono essere rinnegati, cancellati totalmente dal brechtismo di *Paolo Paoli*<sup>257</sup>. L'ispirazione di Adamov non è rigida come quella di Brecht: deve continuamente render conto alla memoria del surrealismo, amore colpevole di tutta una generazione. Deve lasciare una porta aperta verso "l'altro", l'altro cioè l'oriente di questo occidente, la poesia di questa prosa, il sogno di questa realtà, il tempo e lo spazio che vogliono includere a forza anche il tempo dei morti e lo spazio dell'ubiquità. La soluzione dialettica di questo dramma intimo, nel Giano bifronte della storia, appare in Adamov, come in tutta la sua generazione, sotto vestimenti marxisti; ma di un marxismo che non riesce ad abdicare alla sua costante romantica. Così la dialettica smette di essere dialettica e finisce, prima o poi, per scontrarsi in un violento "no", in un velleitario "sì", senza vera sincerità, tutto come un puro gesto. Artaud aveva detto soltanto "no": surrealista coerente, uomo innamorato dell'impossibile teatro dell'isola di Bali, viaggiatore (forse immaginario) nel paese dei Tarahumaras. E i surrealisti cominciarono a rinnegare Artaud proprio in occasione della prima rappresentazione del *Sogno* di Strindberg! Fu nel giugno del 1928, nell'effimero Teatro Alfred Jarry, e qui vengono fuori tante domande: la metafisica e la patafisica vanno d'accordo? Vogliono violare gli stessi baluardi? O davvero, come dice il manifesto di Breton, «l'esistenza è altrove»? Jarry non rinnegava, anche lui, la speranza morale dei carbonai di Strindberg, il riscatto attraverso il lavoro? Molte nebbie coprono l'occidente, e Parigi s'incarica di renderle dolci, accettabili come acquerelli...

Strindberg cercava il punto d'incontro del buddismo col cristianesimo, con quel suo speciale protestantesimo nordico, nello sfogo autobiografico – inutilmente forzato nel senso del mito – della sua *Via di Damasco*. Ma la storia interna di questo poema drammatico contorto e convulso è nel piccolo atto unico intitolato *Lolandese*<sup>258</sup>, nel cui simbolismo uno psicanalista potrebbe ritrovare l'immagine materna più che nello stesso libro autobiografico *Il figlio della serva*<sup>259</sup>. Del resto oggi Hartmann si chiama Jung e non c'è buddista più integrale. Quanto alla psicanalisi, in Artaud, nei surrealisti, sorge già come guida storica, indicazione culturale determinata. La donna, biblicamente chiamata Lilit, nel dramma *Lolandese*, realizza in se stessa la figura di un peccato che non è più il peccato della carne, è la sostanza dell'irrazionale, lo stesso segreto di un'altra vita. Grande poeta e coscienza sorprendentemente sana,

<sup>255</sup> A. Adamov, *Come siamo stati*, Torino, Società Editrice Torinese, 1953.

<sup>256</sup> A. Adamov, *Teatro*, a cura di Gian Renzo Morfeo, Torino, Einaudi, 1967.

<sup>257</sup> A. Adamov, *Tutti contro tutti, Intimità, Paolo Paoli*, prefazione di Bernard Dort, Torino, Einaudi, 1961; Jacobbi mise in scena *Paolo Paoli* per l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico al Teatro di Via Vittoria nel 1975.

<sup>258</sup> J. A. Strindberg, *Holländaren*, 1918.

<sup>259</sup> J. A. Strindberg, *Tjänstekvinnans son*, 1886.

Strindberg dispone, malgrado tutto il materiale onirico e surreale, questo immenso minerale di immagini su una linea di lirismo leggendario, è una specie di Peer Gynt degli abissi. Gli è bastato allontanarsi per un momento dall'urgenza autobiografica, ed ecco che già un testo come *Il sogno* si realizza in libertà e in struttura. Dall'esaurimento di questa esperienza nascerà quella delicata, cauta ridiscoverta del reale nei *Kammerspiel* della pensosa vecchiaia, dell'amore alle cose, delle ore quotidiane cariche di sgomento. Un'altra magia, però questa volta tutta umana. Tuttavia la grande opera, la Via Regia, la discesa all'inferno, erano stati realizzati in piena maturità di linguaggio nelle pagine de *Il sogno*. Testo unico nella storia del teatro e che costituisce avanti lettera tutto il surrealismo possibile...

III<sup>260</sup>

La parte peggiore di un uomo che si chiami, ad esempio, Giovanni Berti, è la parte che si chiama Berti; la migliore è quella che si chiama Uomo. Ma, per estrinsecarsi, per non rimanere astratta, essa ha bisogno della parte che si chiama Giovanni.

I ragazzi contestatori ci vorrebbero tutti Uomo, il sistema ci vuol far diventare tutti Berti, gli ultimi liberali ci considerano tutti Giovanni e basta.

Ma un Giovanni che tenda ad essere Uomo, continuamente, disperatamente, chi lo prende sul serio? E non sarebbe il solo da prendere sul serio?

(Cerco di capire perché ho detto prima «disperatamente». Forse vuol dire questo: «senza speranza, ma per dovere». Un dovere in cui il povero Giovanni ripone tutta la sua dignità).

## IV

Vedo che fra le migliaia di libri che i nostri editori mettono in folla nelle vetrine in vista del Natale, e tra i quali non è sempre facile scegliere, quest'anno insolitamente molti libri sono di teatro, sul teatro o teatrali. Perché si verificherà questo fenomeno? Perché il teatro, che non moltissimo tempo fa i soloni del Novecento davano per spacciato, è più vivo che mai; è vivo nella forma tradizionale di spettacolo offerto alla passiva o incitata attenzione di un pubblico, è vivo nella forma antica e futura di rito provocato dall'*animus* collettivo e a cui tutti partecipano creativamente, è vivo sotto specie di animazione per cui il teatro diventa scuola e la scuola si fa teatro, è vivo nell'umidità delle cantine dove un gruppetto sparuto recita per se stesso o quasi, ma sperimentando linguaggi che un giorno saranno di molti. In tutte queste forme il teatro pervade di sé larghissimi strati della vita moderna, e arriva là dove il trionfatore di ieri mattina, il cinema, non riesce a lasciare il segno; e capovolge ciò che il vincitore di stasera, la televisione, vuol dichiarare positivo.

Scandalo o confessione, comizio o festa, tribunale o altare, il teatro è fra noi; perché non possiamo lasciarci chiudere nelle cellette dei nostri alveari e ritorniamo

<sup>260</sup> Q1, 12 aprile 1968; QIn, p. 326. Sia la versione manoscritta del quaderno che quella edita in QIn recano «filocinesi» al posto di «contestatori».

irresistibilmente a essere gente di piazza. L'editoria se n'è accorta, la stampa un po' meno; ma il fenomeno è talmente vasto, sia nell'occidente borghese che nell'oriente socialista, che il libro lo registra ormai a tutti i livelli: pubblicazioni di testi rappresentati o da rappresentare, collane di classici, trattati di estetica e di tecnica specifica, libelli polemici, biografie di maestri e di interpreti, raccolte di documenti, materiali per uso didattico o rivoluzionario. La voce teatro che occupava ben poco spazio nelle bibliografie, ora invade le pagine e il teatro, la sua storia, le sue immagini, dilagano nella vita universitaria con moltiplicazione continua di cattedre, incarichi, tesi di laurea. Bisogna registrare questa produzione libraria, ora seria e accademica, ora giovanile e magari avventata; è un capitolo del rapporto fra l'uomo e la parola che non possiamo lasciare mescolato alla massa cartacea dei nostri giorni, che va separato e sottolineato, e che va seguito.

## V

Vi voglio parlare ancora una volta di Fernando Pessoa che continuo a tradurre per voi<sup>261</sup>:

Quando la luna batte sull'erba  
 Non so di che mi ricordo...  
 Forse la voce della vecchia serva  
 Che mi narrava storie di fate,  
 E di come Nostra Signora, vestita da mendicante,  
 camminava a notte per le vie  
 soccorrendo i bambini maltrattati...  
 Se non posso più credere che la storia sia vera,  
 perché mai la luna batte sull'erba?

VI<sup>262</sup>

Ricordo che una volta in Brasile cominciammo a studiare, a progettare un film su una grande famiglia, una famiglia ricca e potente dell'assolato Nord del Brasile la quale era stata colpita, un caso diopo l'altro, da una serie di sciagure, che raggiungevano proprio i più giovani, i più validi, i più intelligenti della famiglia; una serie di sciagure, tanto per intenderci, come quelle che sono accadute alla famiglia Kennedy. Mi ricordo che andammo a fare una serie di sopralluoghi e in uno di questi sopralluoghi, là nel Nord, mi incontrai in una *fazenda* con un *prêto velho*, cioè uno di quei negri vecchi dalle mani rugose, dalla testa bianca come una riccioluta lana d'agnello, che mi guardò un momento (c'erano sangue e striature d'ambra nella cornea bianca che pareva enorme) e poi chinò il capo, e poi mi rispose con

<sup>261</sup> La prima stesura manoscritta di questo testo in QX è identica alla versione radiofonica, reca l'indicazione A[[lberto] C[airo] e l'intestazione «XIX do *Guardador de rebanhos*».

<sup>262</sup> Q1, 5 giugno 1968; QIn, pp. 326-327. Sia in Q1 che in QIn la riflessione nasce proprio dall'assassinio di Robert Kennedy, su cui «bisognerebbe andare in una *fazenda* del Nord brasiliano e interrogare un *preto velho* [...]».

una pacata cantilena guardando sempre per terra: «Eh, *seu doutô*, così vanno le cose, questi signori arrivavano qui che erano solo degli straccioni dalle scarpe rotte, scappati magari dalla galera, questi *gringos* arrivavano dalle Europee che non avevano nemmeno dove cadere da morti; e in poco tempo hanno fatto palazzi, denaro, case, terreni, sono diventati dei padroni. Lo sa lei, *doutô*, quante carognate deve fare un uomo, quanti delitti, per diventare un grande signore partendo così da zero? Anche a non volerli fare, un uomo li fa e più tardi si pagano. *Deus castiga*. Magari molto più tardi, ma castiga. E Dio si piglia i più giovani, i più intelligenti, i più buoni, li sceglie apposta: e colpisce. Loro lo sanno, e fanno di tutto per comportarsi bene, per sfuggire a questo destino. Ma non serve a niente. Con malattie, con fucili, con aerei, castiga. *Deus é assim, assim mesmo, seu doutô*».

VII<sup>263</sup>

In scena un'opera di Massenet, il *Werther*, e confesso che non riuscivo a star molto dietro alla musica, ero continuamente affascinato dal personaggio, dal personaggio così come mi risultava dai miei ricordi e dal romanzo di Goethe.

Werther, il giovane Aroldo, René, Jacopo Ortis, invadono l'orizzonte letterario del primo romanticismo europeo con la forza delle loro passioni, delle loro delusioni, delle loro disperazioni. Discendono tutti da un'unica matrice autobiografica, quella che aveva dettato *Le Confessioni* di Rousseau: canto e delirio della parola su una veemenza interiore anche troppo immediata su una materia incandescente ma transitoria... Così la narrazione diventa elegia, perché dall'autobiografia non nasce il romanzo, ma si abbozza in strutture già sinfoniche il poema in prosa. Però quello che vale è il personaggio, una figura dai capelli arruffati, con gli occhi affondati nella sua stessa pena, magari un mantello nero offerto ai venti del mondo, sempre con un'aria di viaggio, di addio, di partenza; come Amleto sulla nave dei pirati col corpo divenuto bandiera della notte; come Byron quando in barca in una nebbiosa alba di Venezia, per l'ultima battaglia nel paese degli dei e della tragedia.

Il personaggio incanala l'interesse universale, offre a tutti i lettori, cioè a tutti gli adolescenti, a tutte le donne, a tutte le così dette "anime belle" (Oh Schiller!) sperdute nelle province cattoliche e protestanti di un'Europa ancora conservatrice e gelosa dei propri valori, il pretesto per la rivolta individuale, una rivolta sterile nei fatti ma profetica nella sostanza.

Il culto della natura domina a quel tempo e si allarga. La natura è il nuovo nome di Dio, è la figurazione concreta dell'Essere, che l'oscuro e magico Schelling sente sparso nel corpo gigantesco delle cose – astri, acque, vegetazioni – e ricerca, sulle teste del calzolaio Jakob Boehme, dell'orologiaio Spinoza, fanatici dell'assoluto nelle sue due modalità, quella mistica e quella logica. La crisi religiosa nasce a questo punto e ferisce la sostanza del personaggio, entra a far parte della vita pratica, è già una crisi di valori. La morale di tutti i giorni, le molte regole silenziose dell'etica

<sup>263</sup> Traduzione dal portoghese di *Dois estudos românticos*, in «Correio do Povo», Porto Alegre, 9 agosto 1958 (successivamente col titolo *Parábola de Werther*, in EA, pp. 9-11).

sociale, si scontrano contro la forza dell'individuo e non riescono a fondersi in un nuovo ordine.

Goethe interviene in questo gioco mortale con la sua autorità di classico, cioè di un uomo nel quale la passione conosce, per felice dono dell'istinto, il freno di una intelligenza sovrana. Werther non perde i contatti con la realtà borghese della provincia tedesca, del Sud tedesco di cui è allo stesso tempo un rappresentante, un accusatore e una vittima. E anzi, qui direi che Lukács legge meglio di Gundolf, cioè legge in chiave di storicismo assoluto. Werther è questo conflitto. Carlotta è la sua ombra, il suo specchio simbolico. Il resto è mimica, grottesco, agitazione di pagliacci, cordiali o sinistri, della vita quotidiana.

Quando Massenet eredita e rielabora questa materia illustre, essa non è più incandescente: la borghesia europea si è adattata in un altro ordine, in un'altra prosperità, le sue lacrime sono delicate e tranquille, e se la tragedia nasce, viene da un'altra parte, è il tuono annunciatore del futuro.

Tutto ciò che è violenza metafisica, ansia di totalità in un Goethe, diventa, nel buon Massenet, sentimento quotidiano, dolcezza domestica, dolore amoroso (pensate che nel Werther originale l'amore non è determinante: è un puro pretesto filosofico). Così il musicista francese s'innamora del piccolo mondo tedesco, del passato di cui traccia un rapido e soave acquerello. La grande invocazione a Klopstock di Werther e Carlotta davanti alla notte stellata, diventa qui il comico intervento di due contadini un po' tonti.

Dall'altra parte, l'amore guadagna forza, diventa protagonista di un'avventura musicale, limitata ma autentica, tutta in chiave di purezza sentimentale, con un filo di sensualità allucinata e segreta, che scorre sotto la candida e pudica storia, elettricamente, e che è l'ultima ragione dell'ispirazione di Massenet.

Ascoltare un'opera come questa oggi (o metterla in scena come mi è capitato)<sup>264</sup>, significa rispettare il suo senso di vecchia stampa, di illustrazione grafica, di colori artificiali: ritrovare dentro questi limiti, senza deformarli, una verità poetica di sospiri e di paesaggi. I bambini cantano l'inno di Natale. La neve copre i villaggi. Le passioni degli uomini scoppiano nella calma apparente delle stanze illuminate dai riflessi dei caminetti. Persino questo riesce ad eccitare nel mondo l'apparenza patetica e stimolante dell'espressione teatrale.

## VIII

Un'attrice italiana di una certa età una sera decise di andare a teatro. Si sa che gli attori in genere lo fanno ma non lo guardano, però quella volta l'attrice non aveva niente da fare e decise di andare al Sant'Erasmus. Il Sant'Erasmus oggi è stato trasformato in garage, ma è stato per molti anni un teatro a pista centrale, nel centro di Milano, anzi uno degli ultimi spettacoli di questo teatro l'ho diretto io nel '67<sup>265</sup>. Al Sant'Erasmus si esibiva una vecchissima attrice, forse per l'ultima volta: Emma

<sup>264</sup> Jacobbi mise in scena il *Werther* di Massenet nel 1957, al Teatro Municipal di Rio de Janeiro.

<sup>265</sup> Jacobbi diresse al Teatro Sant'Erasmus *La ragazza di Stoccolma*, di Alfonso Leto, all'interno delle manifestazioni per il Premio Riccione 1967.

Gramatica, che presentava uno dei suoi cavalli di battaglia, intitolato *Le medaglie della vecchia signora*. La protagonista della nostra storia, ravvolta nella sua più bella pelliccia, andò al Sant'Erasmus. Siccome la Gramatica ci vedeva poco, lo spettacolo era stato fatto con fortissime luci e, trattandosi di un teatro a pista centrale, questo voleva dire che tutto il teatro era illuminato a giorno, gli spettatori erano tanto visibili quanto gli attori. La Gramatica recitava, per lei era tutto una nebbia, ma per gli altri tutto era visibile, dal portiere alla maschera, all'attore che stava per entrare in scena, all'ultimo degli spettatori, sicché l'attrice-spettatrice cominciò a dare spettacolo, entrò in estasi e diceva: «Ma quant'è brava, ma è divina, mi commuove, mi fa piangere...» Certo una donna in platea che comincia a dare in ismanie in questo modo, finisce per far sì che tutti guardino lei invece di guardare lo spettacolo. Finito lo spettacolo la nostra diva-spettatrice aspetta che il camerino della Gramatica e il corridoio davanti al camerino si riempiano di gente, fende la piccola folla e si precipita nel camerino inginocchiandosi ai piedi della Gramatica: «Divina, sublime, straordinaria, lasci che le baci i piedi». Era un'immagine quasi evangelica, quasi biblica, questa donna che baciava i piedi alla Gramatica. Accadde però che mentre eravamo sulla porta io e un critico milanese, aspettando un taxi, la diva impellicciata saliva dietro di noi e diceva agli amici con tono secco e sprezzante: «Poveretta, è morta e non lo sa». Sono le crudeltà della gente di teatro e del resto sulla base del "poveretta, è morta e non lo sa", Cocteau racconta di Sarah Bernhardt questa storia pienamente surrealista: che negli ultimi anni della sua carriera andavano a prenderla al cimitero alle otto di sera, la truccavano, la vestivano, la portavano in teatro, la facevano recitare e a mezzanotte la rimettevano nella tomba.

IX<sup>266</sup>

Il momento centrale della coscienza moderna è stato l'incontro-scontro fra surrealismo e comunismo<sup>267</sup>. Non averci permesso di viverlo, resta il più grosso crimine

<sup>266</sup> Q1, 3 gennaio 1968; QIn, pp. 319-320. L'incipit della prima versione manoscritta chiarifica questa riflessione, nata nel momento in cui Jacobbi si accingeva a pubblicare presso Guanda un volume di traduzioni da Tzara (che non sarebbe poi stato edito): «Tentando di fare una prefazione alle mie traduzioni da Tzara, sono sempre daccapo ai miei pensieri, alla mia idea fissa».

<sup>267</sup> In questa chiave Jacobbi leggerà la poesia civile di Alfonso Gatto, sia nel paragrafo a lui dedicato in *Secondo Novecento* (Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 104-109), che nel suo intervento alla tavola rotonda del convegno *La cultura italiana negli anni 1930-1945* (cfr. *Omaggio ad Alfonso Gatto*. Atti del convegno - Salerno, 21-24 aprile 1980, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 929-931). Jacobbi individua in Gatto il solo poeta italiano che abbia saputo cogliere la mancanza del legame tra surrealismo e comunismo, tra poesia e politica. Jacobbi fa riferimento ai libri pubblicati da Gatto per Rosa e Ballo in piena occupazione nazista: i versi di *Amore della vita* (Milano, Rosa e Ballo, 1944), la miscellanea di prose e versi *La spiaggia dei poveri*, ed il lavoro teatrale mai rappresentato *Il duello*. «Mai si era vista una così radicale coincidenza tra situazione storica e evocazione lirica. Gatto diventa poeta civile nella misura in cui ricostruisce la propria autobiografia e lo stesso destino dei suoi morti in paesaggi di macerie fumanti, in facce infossate dalla fame, in bambini dal riso inconsapevole, in luoghi italiani stupiti della loro grazia antica e naturale in tanta tragedia» (in Ruggero Jacobbi, *Secondo Novecento* cit., p. 106). Jacobbi vede in quelle pubblicazioni «contenuti espliciti di insofferenza e di rivolta». Rivolta che si intreccia con una particolare ricerca, che deriva dal

culturale del fascismo (ed oggi i ragazzi si trovano a riviverlo in ritardo e malamente, anzi è questo il dramma della neoavanguardia). Va detto però che né comunismo né surrealismo si dimostrarono allora all'altezza della situazione.

In che cosa avevano ragione i comunisti? Nel sospettare che i surrealisti, pur dichiarando di mettere *le surréalisme au service de la révolution*, in verità volessero fare *la révolution au service du surréalisme*.

E in che cosa avevano ragione Breton e i surrealisti? Nel ricordare agli altri che il materialismo è una metafisica, e che non c'è nessuna vergogna ad ammettere questa verità. Scegliere tale metafisica – scegliere questa e non un'altra – significa trovare in sé una forza, una possibilità di fede e di azione, che rimangono precluse al piccolo razionalismo positivista e illuminista.

Il mancato matrimonio tra surrealismo e PC spinse poi da una parte Breton (e con lui altri) nelle braccia dell'esoterismo reazionario di Guénon; e spinse dall'altra parte poeti come Aragon alla situazione bardi dello stalinismo, o quasi. Destino a cui non è sfuggito del tutto nemmeno il grande Éluard.

La posizione di Tristan Tzara in tutto questo rimane molto singolare e molto importante. Egli ha voluto essere comunista, lo è stato, ma senza cedere di un unghia: cioè con gli occhi bene aperti. Si veda il gran valore che hanno (accanto alla sua poesia coerentissima) certe precisazioni teoriche<sup>268</sup>, come quella sua distinzione tra *poésie-activité-de-l'esprit* (poesia attività dello spirito) e *poésie-moyen-d'expression* (poesia mezzo d'espressione), che illumina tutto l'orizzonte estetico moderno, soprattutto perché mostra come fra le due forme sia possibile un'attiva coesistenza.

grande trauma del "surréalisme au service de la révolution", rivissuto da Gatto in termini personali, a differenza degli altri emetici che hanno letto il surrealismo in termini trascendentali. Per giustificare questa sua interpretazione Jacobbi, durante la tavola rotonda, ricorda gli ultimi anni del surrealismo in Francia: le accuse del partito comunista al movimento, la sconfessione di Aragon operata da Breton a causa della sua adesione al realismo socialista di Zdanov, l'espulsione dei surrealisti dal partito e infine le accuse mosse dai maggiori esponenti del movimento al regime Staliniano. Questo porta all'acuirsi della dialettica tra razionale e irrazionale, interpretata da Jacobbi come un falso problema, per cui «oltre alla facile accusa di formalista, o di individualista, zdanovianamente mossa a chiunque si muovesse in una ricerca d'avanguardia, ce n'era una più grave, che era quella di collocarsi fuori della ragione o di coltivare un colpevole irrazionalismo». Breton, Trotzki e Tzara hanno ragione nel loro rivendicare la tradizione del romanticismo europeo, in quanto capace di contenere l'irrazionale come forza rivoluzionaria. Ed ecco che, secondo Jacobbi, Gatto ha l'intuizione del momento politico dell'avanguardia, durante la fase dell'occupazione tedesca. Contro la mitologia della ragione illuminista e liberale, Gatto intuisce che i soldati delle SS, non erano portatori dell'irrazionale, bensì rappresentavano la falsa ragione, ragion di Stato e di potenza, su cui si reggeva il dominio borghese, che aveva paura del contatto col mistero, con l'irrazionale.

<sup>268</sup> Tristan Tzara, *Dialectique de la poésie*, in *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1947, tradotta da Jacobbi e pubblicata, con il titolo *Dialettica della poesia*, nel volume miscelaneo *Poesia diffusa*, Milano, Shakespeare and Company, 1983, pp. 141-152 (dove il testo – e non la traduzione – era stato erroneamente attribuito a Jacobbi. L'incidente editoriale fu subito garbatamente segnalato da Anna Dolfi nel suo intervento *Una passione surrealista* pubblicato in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*. Atti delle giornate di studio – Firenze, 23-24 marzo 1984, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G.P. Viesseux, 1987, p. 56).

19 dicembre 1975

## I

Avrei voluto dirvi tante cose, ma ora mi accorgo che siamo alla fine e quindi comincia la lista dei rimpianti. Io ho qui sul tavolo una serie di appunti e di materiali che potrebbero permetterci di andare avanti nei nostri incontri per ancora un mese. Vi dico con rimpianto che avrei voluto continuare il discorso sulla poesia dei primitivi, avrei voluto parlarvi ancora una volta di Noel Rosa, lo straordinario compositore brasiliano, avrei voluto leggersi un'altra poesia di Natale: *Il viaggio dei magi* di Eliot, ma è troppo lunga e non ce la facciamo<sup>269</sup>, avrei voluto, anzi l'avevo promesso, raccontarvi la vita di Fernando Pessoa, ma la vita di Fernando Pessoa occuperebbe da sola un paio di trasmissioni, è stata una promessa imprudente; vi rimando quindi alla *Cronistoria della vita e delle opere* che si trova nel volume curato dall'amico Luigi Panarese<sup>270</sup> delle poesie di Fernando Pessoa in italiano, e vi traduco per l'ultima volta un testo del grande portoghese<sup>271</sup>:

Ciò che vediamo delle cose, sono le cose,  
 perché dovremmo vedere una cosa se ce ne fosse un'altra?  
 Perché il vedere e l'udire dovrebbero illuderci  
 se il vedere e l'udire sono l'udire e il vedere?  
 L'essenziale è saper vedere,  
 saper vedere senza pensare,  
 saper vedere quando si vede,  
 e non pensare quando si vede,  
 né vedere quando si pensa.

<sup>269</sup> «Si è patito un gran freddo per strada / La peggiore stagione dell'anno / Per un lungo viaggio come questo: / Le vie s'affondano e il tempo si fa rigido, / Proprio nel colmo dell'inverno. / E i cammelli fiaccati, incornati, indocili, / giacevan sulla neve sciolta. / Ci furon momenti in cui rimpiangemmo le terrazze, / I palazzi d'estate sui pendii, / Le seriche fanciulle recanti sorbetto. / Poi i cammellieri brontolavano e bestemiavano, / Disertavano, volevan liquori e donne, / S'estinsero i fuochi nella notte, mancavano i ricoveri, / E gli abitanti ostili e le città nemiche, / I villaggi sporchi, tutto costava caro: / Ce la passammo male per questo. / Infine preferimmo viaggiare nella notte, / Dormendo a intervalli, / Con le voci cantanti negli orecchi / Che tutto ciò era follia. // All'alba scendemmo in una calma valle / Acquosa, sotto la linea delle nevi, odorosa di verzura: / Un ruscello vi scorreva e il mulino ad acqua percoteva l'oscurità, / Sul basso cielo tre alberi, / E un vecchio cavallo bianco sul prato galoppava. / Giungemmo poi a una taverna coi pampani sull'architrave, / Sei mani dalla porta aperta a dadi giocavano pezzi d'argento, / E i piedi davan calci agli otri vuoti. / Non avemmo nessuna informazione e così continuammo / e arrivammo nella tarda notte: / Trovammo il posto, ed era (potete dirlo) soddisfacente. // Questo avvenne tanto tempo fa, ricordo, / E lo farei di nuovo, ma rammentate, / Questo rammentate / Questo: fummo guidati per tutta quella strada / Per Nascita o Morte? / Una nascita c'era certamente, / Certezze avevamo e nessun dubbio. Veduto avevo già nascita e morte, / Ma le credevo differenti; questa Nascita / Un'aspra e amara agonia era per noi, come la Morte, la morte nostra. / Alle nostre dimore ritornammo, questi Regni, / Non più a nostr'agio qui, nell'antica legge, / Fra un popolo straniero che gl'idoli stringe fra le mani. / Contento sarei d'un'altra morte» (Thomas Stearns Eliot, *Il viaggio dei magi*, in *Poesie*, traduzione di Luigi Bertì, Modena, Guanda, 1941).

<sup>270</sup> Luigi Panarese, *Poesie di Fernando Pessoa* cit.

<sup>271</sup> La redazione di QX presenta l'indicazione A[lberto] C[aeiro] e l'intestazione «XXIV do *Guardador de rebanhos*».

Ma ciò (miseri noi che abbiamo l'anima vestita!)  
 ciò esige uno studio profondo,  
 l'apprendistato del scomparire,  
 e un isolarsi nella libertà di quel monastero  
 del quale dicono i poeti che le stelle sono le suore eterne  
 e i fiori i penitenti d'un giorno,  
 ma dove alla fine le stelle non sono altro che stelle,  
 i fiori nient'altro che fiori,  
 e perciò li chiamiamo stelle e fiori.

II<sup>272</sup>

La televisione italiana sta per trasmettere un nuovo ciclo di commedie di Eduardo De Filippo<sup>273</sup>. L'ultimo a cui abbiamo assistito era quello sui testi di Scarpetta, il leggendario "Don Felice Sciosciammocca" del teatro napoletano, adattato e diretto da Eduardo, unico e legittimo continuatore di quella grande tradizione di commedia vernacola. E certo i telespettatori che hanno seguito il ciclo hanno negli occhi, accanto alle vicende ingenuamente esilaranti e a un bel po' di attori buoni e mediocri, l'immagine dello stesso Eduardo, che si è riservato alcune "parti" e in una di esse (il maestro di musica della Santarella) ha raggiunto un momento di straordinaria emozione e trasfigurazione visiva. Mi riferisco al terzo atto della commedia, quando, lacero, incerottato, pesto, il povero musicista da collegio si trasforma di colpo in una maschera patetica e grottesca, che lo apparenta ai grandi clown dell'espressionismo tedesco, figurativo e drammatico, musicale e cinematografico.

Ma già l'aver detto che Eduardo è l'unico legittimo erede della tradizione scarpettiana può dar luogo ad obiezioni, sia perché il suo tipo di drammaturgia è molto più autonomo e realistico del vecchio modello, sia perché esistono altri autori e commedianti – primo fra tutti suo fratello Peppino – che mandano avanti in modo più lineare, diretto e fedele il meccanismo ottocentesco della farsa, della macchietta e della sorpresa. Mi sembra legittimo dire che il continuatore di una tradizione è, più concretamente, chi la rinnova e non chi la conserva: chi, pur mantenendo in vita la sua sostanziale teatralità, la riempie di nuovi contenuti e l'avvia verso nuove forme.

<sup>272</sup> R. Jacobbi, *L'arte di Eduardo*, in «L'Unione Sarda», 20 febbraio 1975. L'articolo si riferisce in particolare al ciclo di commedie di Vincenzo Scarpetta proposte dalla televisione, curate da Alfredo Bianchini.

<sup>273</sup> Di Eduardo Jacobbi metterà in scena al Teatro Serrador di Rio de Janeiro, nel 1948, *Questi fantasmi*. In quell'anno firmerà un contratto con il capocomico Procópio Ferreira, emblema dell'antica tradizione nazionale brasiliana basata sulla centralità quasi dittatoriale del mattatore (sia in scena che nell'organizzazione della compagnia). La messa in scena dello spettacolo di Eduardo sarà una scommessa per entrambi, soprattutto per Ferreira, che in seguito non impiegherà più un regista. Dal canto suo Jacobbi sperimenterà la teoria che "la migliore regia è quella che non si vede", operando dietro le quinte senza l'eliminazione dell'ordinario metodo di lavoro del divo, su un testo scelto in funzione delle caratteristiche del prim'attore. Alessandra Vannucci nel saggio *Strategie di transizione*, (in *L'eclittico Jacobbi* cit., pp. 209-233) legge l'episodio della collaborazione di Jacobbi con Ferreira, quale soluzione pratica dinanzi alle difficoltà incontrate inizialmente dalla compagnia di Jacobbi, sfrattata poco prima dal Teatro Popular de Arte.

Certamente Vincenzo Scarpetta non agiva su una materia propria, napoletana, ricavata con moto spontaneo dalla realtà circostante: Scarpetta, al contrario, si serviva di testi del teatro comico francese – appartenenti alla grande stagione del vaudeville – mutuandone figure ed intrecci, e rispettandone in modo abbastanza letterale quella dinamica scenica tutta fatta di equivoci, agguati e rincorse. Ma già Scarpetta vi introduceva poi, di soppiatto, non solo la presenza effettiva e dirompente della lingua napoletana, ma riferimenti e passioni che hanno un'indiscutibile radice nel verismo regionale italiano del secondo Ottocento: la cui carica di contestazione sociale veniva, sì, elusa da Scarpetta in omaggio a un'idea consolatoria della comicità, ma finiva lo stesso per farsi sentire, date le sue radici materiali e la sua forza storica.

Eduardo è partito di qui, ed è andato avanti. Chi osservi la sue prime commedie si troverà, molto spesso, di fronte all'irresistibile modulo parigino-scarpettiano, però modificato in omaggio alle cose presenti (per esempio in *Natale in casa Cupiello*)<sup>274</sup> o addirittura trasfigurato, con sconfinamenti pirandelliani nel surreale novecentesco (*Sik Sik l'artefice magico*<sup>275</sup>, *Ditegli sempre di sì*)<sup>276</sup>. E nel dopoguerra la forza della tradizione verista riprende coraggio e vigore, dando luogo ai capolavori del momento polemico-sociale di questo teatro. Ma il surreale continua a insinuarsi (vedi *Le voci di dentro*)<sup>277</sup> e, nei momenti di più accesa comicità, si vede molto bene che la lezione scarpettiana non è morta. Basta pensare al primo atto di *Napoli milionaria*<sup>278</sup> con quel falso morto nel suo letto di "borsaro nero", oppure al secondo atto di *Questi fantasmi*<sup>279</sup>, con quell'andirivieni di figure spiritate e manesche. Del resto, *Questi fantasmi* è tutta una trama di qui-pro-quo, intessuta fittissimamente, com'è appunto nella natura del vaudeville.

Da questo intrico di influssi e di convenzioni Eduardo si è messo piano piano, cautamente, in cammino verso forme sempre più libere di invenzione scenica e di rispecchiamento del reale storico, fino al dichiarato brechtismo di *Gli esami non finiscono mai*<sup>280</sup>. Già fu osservato che quella di Eduardo è una "riforma" del teatro dialettale: ma questa parola non ci ricorda ciò che i manuali letterari asseriscono di Goldoni? Come il grande veneziano, Eduardo si è sviluppato passo passo, all'interno di un teatro già esistente, e non per ipotesi o utopie: si è mosso nella direzione di un lento ma globale recupero dell'umano. E il punto di riferimento, che là era la Commedia dell'Arte, qui è stato proprio la fortunata formula scarpettiana: "riformata" da Eduardo, ma non tradita.

Non diversamente agirono, a Firenze, Augusto Novelli nei confronti delle farse di Stenterello e, a Venezia, i grandi commediografi veristi e crepuscolari – da Gallina a Selvatico, da Simoni a Palmieri – nei confronti di un goldonismo ormai ripetitivo ed esangue. Sono tutti capitoli di una storia: della nostra presa di coscienza

<sup>274</sup> Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, Torino, Einaudi, 1959.

<sup>275</sup> E. De Filippo, *Sik Sik l'artefice magico*, Napoli, Tirrenia, 1932.

<sup>276</sup> E. De Filippo, *Ditegli sempre di sì*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>277</sup> E. De Filippo, *Le voci di dentro*, Torino, Società Editrice Torinese, 1949.

<sup>278</sup> E. De Filippo, *Napoli milionaria*, Torino, Einaudi, 1950.

<sup>279</sup> E. De Filippo, *Questi fantasmi*, Torino, Einaudi, 1951.

<sup>280</sup> E. De Filippo, *Gli esami non finiscono mai*, Torino, Einaudi, 1973.

riguardo al mondo municipale e nazionale, riguardo alla “miseria e nobiltà” del popolo italiano.

### III

Ricorderete quel fattore di Castel del Piano che era “iniquo dei gatti”. Ora io non sono iniquo dei gatti, anzi sono molto amico loro, e, se da bambino non ho mai potuto avere un gatto perché mia madre li detestava, da adulto ne ho avuti moltissimi. E debbo a questi grandi amici delle ore solitarie, delle ore difficili, delle ore notturne, una piccola testimonianza.

Per tenerci ad epoche recenti comincerò con il leggendario Piccipucci. Questo gatto apparve nella cantina, nel sotterraneo di un teatro a Perugia, mentre facevo le prove della *Maschera e il volto* di Chiarelli con Alberto Lupo ed Edmonda Aldini<sup>281</sup>. Era un gattino piccolino, affamato, con un pelo argenteo (premetto che i gatti di cui io parlo sono gatti senza razza, senza pedigree, io credo solo al gatto all’italiana, al soriano e possibilmente anche al soriano bastardo). Questo gattino perugino si affezionò molto a me e mia moglie; insomma, morale della storia, il gatto cominciò una lunga serie di viaggi per l’Italia, perché da Perugia ce lo portammo a Napoli dove andava la compagnia, da Napoli venne a Roma, da Roma fu trasferito a Milano, e quindi ebbe subito una vita avventurosa. Diventò subito un gatto importante, snello, veloce, con un’aria di gazzella, estremamente intelligente, con questo pelo sempre più lucido, lui era un gatto d’argento. Della sua intelligenza ricordo questo: lui dormiva accanto a mia suocera, cui era molto affezionato e, arrivata una certa ora del mattino, stufo di vederla dormire e reclamando per se stesso l’ora di mangiare, lui con la zampa accendeva la luce sul comodino, obbligandola quindi a svegliarsi e ad andargli a preparare da mangiare. Piccipucci scomparve perché si offese. Una mia parente a Milano, non sapendo che noi abitando al pianterreno si lasciava sempre una finestra mezza aperta di notte perché lui potesse uscire e poi ritornare, una notte, forse perché aveva freddo, chiuse la finestra. Piccipucci, tornando all’ora esatta e non trovando la finestra aperta, si offese a morte e scomparve per sempre per le strade di Milano.

Piccipucci era il primo caso di deformazione di un nome. Questo gatto era nato col nome di Pupo, era Pupo il perugino, viceversa poi i bambini, la gente di casa, lo chiamò Piccipucci. Si era deciso a questo punto di non avere mai più gatti, ma una sera io stavo provando *La Duchessa di Urbino* con Paola Mannoni, Calindri ed altri (un pezzo di Lope de Vega da me adattato)<sup>282</sup> e andai a mangiare in un ristorante vicino al teatro Argentina. Voi sapete che il foro dell’Argentina

<sup>281</sup> *La Maschera e il volto* di Luigi Chiarelli con regia di Jacobbi, prima rappresentazione al Teatro Nuovo di Milano nella stagione 1967.

<sup>282</sup> *La Duchessa di Urbino*, nella traduzione e con la regia di Ruggero Jacobbi, presentata in prima ufficiale nella pineta di Castiglione, fu rappresentata nel 1967 al Teatro romano di Ostia Antica e girò tutte le piazze estive. Il testo di Felix Lope de Vega Carpio è adesso pubblicato con le note di regia in R. Jacobbi, *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 211-303.

è pieno di gatti, ma questo ristorante aveva una gatta bianca, enorme, una gatta di razza, una angoriana dal pelo lungo, tutta bianca. Questa gatta naturalmente era una specie di Messalina, di Cleopatra della zona, tutti i gatti facevano duelli e lotte per conquistarla, e quindi questa gatta aveva continuamente figli, varie volte all'anno, produceva una quantità incredibile di figli. Un bel giorno si trovò ad averne due che noi trovammo lì nella cucina del ristorante. Uno di questi gatti era tutto bianco con gli occhi azzurri, l'altro era bianco in una parte del muso e nel ventre, il resto era invece striato come l'ignoto padre. Questi due gattini, ribattezzati Bianchino e Dolcino, furono incamerati alla famiglia. Piccolini com'erano fecero anche loro vari viaggi, ricordo che abitarono per qualche tempo all'hotel Principe di Piemonte a Viareggio, fecero una certa vita modana estiva e ricordo che a Donoratico, in Maremma, i due gatti venivano messi sotto un albero e subito si rivelavano due caratteri differenti perché Dolcino saliva velocissimo fino alla cima dell'albero, arrivato in cima non sapeva come scendere e cominciava a miagolare come un pazzo, mentre Bianchino saliva piano piano, ramo per ramo e poi ritornava con la stessa prudenza. Il guaio è che Bianchino era sordo, il gattino bianco dagli occhi celesti era completamente sordo, e questa fu la causa della sua morte perché, trovandosi a Monza, in casa di mia cognata, e scoperto un buco nel muro del giardino, andò a giocare col treno, perché il treno non facendo rumore (secondo lui) non lo spaventava, andò a giocare con questo grande giocattolo e morì sulle rotaie. Fu seppellito sotto una magnolia nella speranza che i fiori bianchi riportassero in vita qualcosa del bianco che lui era stato. Dolcino è sopravvissuto a tutt'oggi, ma anche lui ha cambiato nome, è diventato Ciccio<sup>283</sup> e non c'è niente da fare, è Ciccio. Ormai è un gatto di quasi nove anni, grosso, importante, filosofo, saggio, ed è un gatto così che parla, capisce, risponde, dotato di straordinaria personalità. Ciccio però ha avuto un'intensa vita sessuale, per cui ha popolato mezza Roma di figli, tra cui un figlio particolarmente selvaggio e aggressivo di nome Bambi che io non riesco mai ad avvicinare.

A Ciccio, rimasto solo, mancava il fratello, quindi ha avuto una serie di compagni. Il primo compagno è stato Manolo. Con Manolo ci sono stati dei rapporti brechtiani, dei rapporti inerenti alla lotta di classe e al marxismo, perché Dolcino era un gatto signore, un gatto di casa e Manolo era un gatto di strada, infinitamente più svelto, più intelligente nelle cose pratiche, nella difesa contro il mondo esterno e nella conquista degli oggetti di quanto fosse il bravo borghese Ciccio. Però allo stesso tempo capace di affezionarsi, quindi si stabilì un rapporto curioso tra Puntila e il suo servo Matti, come nella commedia di Brecht. Manolo poi è finito in Lombardia, nel bergamasco, ed ha avuto una vita avventurosa che io non ho più seguito.

Rimasto di nuovo solo Ciccio reclamò compagnia, e arrivò Pallina, una gatta bianca e nera, straordinaria, piccolina, bisognosa d'affetto, un po' nevrotica. Pallina è morta per aver ingoiato un giocattolo di plastica. Voi sapete che il giocattolo di plastica non si vede nemmeno con la radiografia, quindi fu impossibile identificare

<sup>283</sup> Ritratto con Jacobbi in una delle foto della sezione *Appunti per una 'mise en scène' (opera e biografia)* curata da Anna Dolfi per *L'eclettico Jacobbi* cit., p. 404.

la causa del malore. Pallina è stata uccisa sul letto operatorio da un veterinario ed è morta guardandomi negli occhi.

Nuova vedovanza di Ciccio, disperazione di mia figlia che era molto affezionata a Pallina (e che è una bambina di cinque anni e mezzo), per cui è arrivato Billo. Billo è l'animale più maleducato del mondo, piccolino, affettuoso, spiritato, ladro con tutto, ed è mia figlia che fa le vendette nostre contro Billo. Cioè Billo tyranneggia tutti noi a cominciare da Ciccio, però mia figlia tortura Billo in modo incredibile, perché il suo modo di dimostrare affetto è l'aggressività.

IV<sup>284</sup>

La grande questione espressiva dei moderni – dopo il romanticismo, che ci ha marchiato a fuoco, e al quale in gran parte ancora apparteniamo – è proprio quella di mettere d'accordo realismo secondo storia e simbolismo secondo natura. Cioè di mettere d'accordo l'atto morale che si riconosce un compito fra gli uomini e l'atto di magia che isola nel cosmo un individuo assoluto.

Tutta la giovane letteratura, che è mezzo marxista mezzo buddista, mezzo surrealista e mezzo brechtiana, sta qui a raccontarci questo dramma. Essa si domanda come e dove fondare la storicità della metafisica.

Così appaiono alla stregua di precursori il Rimbaud della Comune, lo Hemingway della guerra di Spagna, il Breton *au service de la révolution*. Tutta gente ben decisa a non rinunciare al proprio confronto con l'assoluto, alla propria lotta con l'angelo. Gente che prende e lascia l'azione politica secondo che essa gli appaia una conciliazione della persona con la totalità, o un piccolo gioco di piccoli uomini.

Si capisce che ai politici puri tutto ciò da un estremo fastidio, ma è brutto segno che dia noia anche alla maggior parte dei letterati puri.

V<sup>285</sup>

A chi mi ha chiesto quale sia la mia filosofia, potrei rispondere che non sono un filosofo di professione, ma sarebbe una cattiva risposta perché proprio io ho già detto più volte che non credo ai filosofi di professione. Vorrei dire che il mio è uno storicismo, una filosofia dell'uomo storico ereditata da Hegel, ma corretta da uno sguardo all'uomo-natura ereditato da Goethe. È una visione cristiana, ecumenica

<sup>284</sup> Q1, 12 gennaio 1968; QIn, p. 320. Questa riflessione risulta essere una citazione dalle bozze della monografia di Jacobbi su Hemingway, come testimonia, nelle pagine di Q1, il brano precedente a quello letto nel corso della trasmissione radiofonica: «Questa volta sono quasi soddisfatto [Jacobbi si riferisce al libro su Faulkner, uscito una settimana prima, che non lo aveva completamente appagato a causa della caoticità della monografia, risultato di una sovrapposizione di saggi scritti tra il '66 ed il '67 in momenti diversi, senza un'opera di riferimento e attraverso difficoltà private, non ultima l'espulsione dal Portogallo; come risulta dalle annotazioni in data 4 gennaio] malgrado certa sciattezza di scrittura (conseguenza, al solito, della fretta) il libro corre, si svolge, si spiega; ed è tutto nuovo, tutto mio, fa senza remore il mio discorso. Che è, con mille varianti ed esemplificazioni, quello che ritrovo qui, a p. 94 delle bozze».

<sup>285</sup> Q1, 5 marzo 1968; QIn, p. 323.

dell'umanità secondo Hegel; ma è anche una visione classica, pagana del singolo e del suo esserci, secondo Goethe. Questi sono ancora oggi i termini di una dialettica generale (e anche mia). Guai a scinderli, bisogna sempre lasciarli in tensione.

Marx cercò di rendere laico lo storicismo di Hegel; Kierkegaard, di rendere cristiano il naturalismo di Goethe. Il primo ne trasse un materialismo, il secondo uno spiritualismo: cioè, sul momento, ambedue hanno snaturato profondamente il testo d'origine. Ma il momento conta poco: le idee valgono per la loro rielaborazione possibile, per la loro lunga portata. Infatti oggi il marxismo tende a ridiventare cristianesimo, e l'esistenzialismo nato da Kirkegaard si è fatto rigidamente ateo. Fino al giorno in cui capiremo che anche questa è una contraddizione apparente, anzi superficiale, anzi addirittura ridicola.

Penso anche all'importanza di Dilthey: un pensatore col quale mi trovo spessissimo d'accordo. Dilthey tolse allo storicismo il senso apocalittico e messianico, il sapore di ideologia (anche Croce credeva d'aver fatto questo, ma non era vero: in lui rimane costante il provvidenzialismo dello Spirito, cioè la giustificazione di tutto). Dilthey, però, è un pensatore da tempi di pace; destinato a ricevere oltraggi o indifferenza in uno spietatissimo tempo di guerra come il nostro<sup>286</sup>.

E ancora su Goethe ed Hegel: al loro tempo colui che parlava di Storia era il paladino dell'Eterno, colui che parlava di Natura era il rivendicatore dell'Istante, del momentaneo. Oggi tutto è cambiato, oggi è la scienza della natura a suggerirci l'immutabile, le costanti; ed è la storiografia a renderci trasformisti o relativisti. D'altra parte la scienza conosce dei veri progressi, mentre la storiografia non crede più all'idea di progresso, e si potrebbe andare avanti, avanti all'infinito, mettere qui un ecc. ecc. *usque ad mortem*.

## VI

Siamo arrivati alla fine del nostro incontro notturno, si avvicina anche il Natale, la fine dell'anno ed io debbo ringraziare le persone che mi hanno scritto, le persone che mi hanno telefonato, e devo fare un po' di saluti, un po' di addii.

Vorrei prima di tutto fare gli auguri e mandare un saluto a due *Uomini della notte* che mi hanno preceduto in vari momenti, il primo è Alfonso Gatto, grande poeta, pittore, uomo estroso, inventivo, coscienza critica e tante altre cose che meriterebbero un lungo ritratto; l'altro è Piero Bigongiari<sup>287</sup>, da tanti anni un accanito

<sup>286</sup> In Q1 (e in QIn, p. 324) tra i due brani letti in radio si trova un'ulteriore riflessione: «Merito dei cinesi (se di merito si può parlare) è stato quello di ricordarci – mentre ci si stava addormentando all'ombra del Benessere e dei Consumi – che la guerra continua. E che, perciò, altre sono, altre devono essere, le strade della pace. Strade che, certo, non sono quelle previste da Mao-tse-tung nel suo libretto rosso. Ma almeno ai cinesi non si può chiedere, come fanno i benpensanti italiani agli studenti in lotta: “Ma insomma che cosa volete?”. I cinesi si sa benissimo che cosa vogliono; e non è cosa che possa piacere a nessun europeo dotato di buona memoria. Così come non ci farebbe piacere scoprire domani che la sostanza della ribellione universitaria nascondeva il solito interventismo o squadrismo della nostra piccola borghesia. (Ma non lo credo, c'è di più in loro e di meglio, anche se il pericolo rimane)».

<sup>287</sup> L'amicizia e la stima tra Jacobbi e Bigongiari nacque tra le pagine di «Campo di Marte», rivista diretta da Vasco Pratolini e Alfonso Gatto, a cui entrambi collaborarono nel breve ma essenziale periodo del

ricercatore, un uomo d'avanguardia, un uomo sempre di punta, un uomo inserito nella più brillante cultura europea.

Vorrei fare gli auguri al Comitato per le onoranze a Rosso di San Secondo, visto che ricorrono ormai vent'anni dalla sua scomparsa, sperando che questo Comitato, in occasione della pubblicazione prossima delle opere complete di questo grande drammaturgo italiano, riesca anche, finalmente a farle divulgare concretamente sui palcoscenici.

Vorrei fare gli auguri all'Accademia d'Arte Drammatica, di cui sono direttore, e non sono auguri a me stesso, sono auguri per il quarantennio dell'Accademia, ai professori e agli studenti che sono impegnati in una lotta per il rinnovamento, per la riforma, per la ristrutturazione non solo dell'Accademia ma di tutta l'istruzione artistica in Italia; in modo che una tradizione ancora viva diventi qualcosa di più di una tradizione, diventi un futuro.

Vorrei mandare un saluto a tutti i miei amici brasiliani che vivono nella lotta, nella disperazione della libertà sognata e difficile.

Vorrei augurare nella mia carissima, struggente città di Lisbona, a Mario Soares e a Alvaro Cognao di potere e sapere ricostituire l'unità dei lavoratori portoghesi dopo un quarantennio di dittatura fascista.

Vorrei, già che si è parlato dell'Accademia, mandare un saluto ad Orazio Costa<sup>288</sup>, maestro di diverse generazioni di registi e di attori italiani, uomo intemerato, uomo solitario e coraggioso, e in questo saluto accomunare la memoria di due nostri amici e allievi morti molto giovani. Dieci anni fa scompariva Raffaele Orlando<sup>289</sup>, carissi-

1938-<sup>2</sup>39. L'amicizia e la stima si mantennero costanti, tanto che Jacobbi considera Bigongiari, unitamente a Macrí, interlocutore e lettore privilegiato della sua poesia. Poesia che Jacobbi avrebbe voluto destinata all'inedito e al postumo, e che è stata in parte pubblicata grazie alla sollecitudine degli amici, per primo Macrí, come risulta dal carteggio tra i due (pubblicato da Anna Dolfi: Ruggero Jacobbi-Oreste Macrí, *Lettere 1941-1981* cit.). In particolare leggiamo da una lettera di Jacobbi a Macrí dell'11 luglio 1972, in riferimento ai testi confluiti in *Sonetti e poemi (1941-1966)*, pubblicati su «L'Albero», 1972, 49, pp. 206-238: «Vuoi far leggere le poesie anche a Piero [Bigongiari], quando tornerà da Parigi? Magari potreste insieme decidere di toglierne qualcuna, se il malloppo è eccessivo. Ti prego, metti questa lettera dentro il fascicolo dei versi, convoca il Bigongiari e – con testi e lettera alla mano – decidete sul da farsi. Siete i soli lettori a cui aspiro, e di cui mi fido. E anche la vostra diversità di fondo, ma collaudata in anni di *concordia discors*, mi garantisce una viva dialettica all'interno di quella unità generazionale della quale sono allo stesso tempo un trasgressore e un fedelissimo (come mi pare, da ambo i lati, giusto)». Per quanto riguarda la lettura critica di Jacobbi sul poeta Bigongiari ricordiamo il saggio *L'antimateria di Bigongiari* (pubblicato sul «Bimestre» del maggio-agosto 1972, 20/21, poi in *Letteratura italiana. Novecento*, Milano, Marzorati, 1979, XI, pp. 8336-8347, infine in R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento* cit., pp. 499-511), seguito dallo studio *Commento agli Inni* posto ad introduzione del volume Piero Bigongiari, *Sette inni*, Venezia, Rebellato, 1981 (ora riproposto in Carlo Pirozzi, *Incontrando B. lungo il nastro di Möebius*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 261-271); infine la recensione *Dal Barocco all'Informale* del libro *Il caso e il caos* (Bologna, Cappelli, 1980, II) pubblicata postuma a cura di Fabio Doplicher in «Stilb», settembre-ottobre 1981, 5, pp. 83-84 (al proposito si veda l'analisi di C. Pirozzi *Atto unico: Jacobbi legge Bigongiari*, in *Leccettico Jacobbi* cit., pp. 147-162).

<sup>288</sup> Costa lascerà la cattedra di maestro di regia all'Accademia nel 1976, a Costa successe Andrea Camilleri.

<sup>289</sup> Jacobbi ricordò Raffaele Orlando, al momento della morte, dalle colonne del milanese «Avanti» (*Scomparso giovane drammaturgo e regista*, 26 giugno 1962). Di Ruggero Jacobbi è la prefazione al dramma di Raffaele Orlando *Lannaspò* (Torino, Einaudi, 1962): «Raffaele Orlando è morto a trenta-

mo a Orazio e a me, poeta e drammaturgo tra i più importanti del nostro secolo; e pochissimo tempo fa è scomparso un magnifico attore e un uomo di modesto ma tenace e vivissimo carattere e personalità, che si chiamava Arnaldo Bellofiore<sup>290</sup>, Orazio Costa sa che cosa significano per lui e per me questi nomi.

A tutti vorrei augurare l'ipotesi di un mondo più giusto, di un mondo dal volto umano.

## VII

Per finire risponderò con molto pudore e tremore a chi è stato talmente gentile da chiedermi di dire ancora qualcosa di mio<sup>291</sup>. Comincerò con questi *Dialoghi notturni*<sup>292</sup>:

tre anni, il 25 giugno 1962, mentre si correggevano le bozze di questo libro [...]. Qui siamo davvero nella dimensione del destino, ed è meglio misurare le parole. Così dinanzi a Orlando morto, abbiamo misurato le lacrime. Perché il volto dell'ingiustizia è spietato, e non provoca abbandoni; provoca, in chi abbia sangue nelle vene, un irrigidimento che va dalla rivolta alla più cupa meditazione». Jacobbi curerà inoltre il quinto numero monografico dei «Quaderni del Piccolo Teatro», *Raffaele Orlando versi, teatro, diario*, Milano, 1964.

<sup>290</sup> «Arnaldo Bellofiore, attore teatrale radiofonico televisivo, aveva una "grinta", una viva aggressività dell'espressione, che era il segno di una personalità [...]. Apparteneva ad una specie di attore meditativo e profondo, ma cosciente della essenziale fisicità della sua arte, che non sempre troviamo oggi sui palcoscenici. Orazio Costa che fu il suo maestro, e il sottoscritto, possono dire quale fosse l'integrità del lavoro di Arnaldo e conservano di lui una preziosa memoria», così Jacobbi lo ricordò in *In memoria di maestri e amici*, in «Teatro italiano» (Annuario dell'Istituto del Dramma italiano, Roma, Bulzoni, 1975, p. 212).

<sup>291</sup> Se non si considerano gli «scherzi innocui» (così definiti dallo stesso Jacobbi) contenuti in *Novecento letto & erario* cit. – epigrammi forse non a caso letti senza private esitazioni nel corso della terza puntata di questa trasmissione radiofonica – per quanto riguarda il resto dell'«oceano» che è l'opera poetica di Jacobbi (cfr. la lettera del 29 gennaio 1972 indirizzata a Macrí, inserita nel carteggio pubblicato a cura di Anna Dolfi, *Lettere 1941-1981* cit.), Jacobbi si è costantemente definito uno di quei poeti «votati da sempre all'inedito» (cfr. la *Nota* all'autoantologia *Sonetti e poemi*, «L'Albero» cit., p. 237). Vero è che la sua unica raccolta pubblicata al momento di quella dichiarazione era *Poemi Senza Data* (Porto Alegre, Hiperion, 1955), ed anche le raccolte successive, *Angra* (Gela, 1973) e *Despedidas* (Valenti, Pisa, 1976), ebbero minima circolazione. Per Rebellato usciranno poi *Le immagini del mondo* (Venezia 1978, a cui fu assegnato il Premio Vallombrosa) e *dove e quando e come* (Venezia, 1980), infine Jacobbi pubblicò per i Quaderni di Piazza Navona *Privato minimo* (Roma, 1980). Adesso finalmente Anna Dolfi ha raccolto e pubblicato cinque dei nove volumi praticamente terminati, che si trovavano nel Fondo Jacobbi: *Aroldo in Lusitania 1962-1969*, *Autos*, *La pietà misteriosa 1936-1966* (di cui una scelta antologica era stata pubblicata a cura di A. Dolfi quale appendice alle *Lettere 1941-1981* cit., pp. 95-156), *La grazia e lo sgomento*, e *Il sole della nascita 1945-1964*, in Ruggero Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia* cit.

<sup>292</sup> I testi proposti erano stati pubblicati nella rivista «L'Albero», 1972, 49, pp. 205-237, all'interno dell'autoantologia *Sonetti e Poemi 1941-1966*, di cui fanno parte: *Frammento antico*, *Blue moon*, *Sonetto I*, *Nell'avidio mattino*, *Poema VIII*, *I Gabbiani*, *Sonetto in Angra dos reis*, *Poema XVI*, *Poema XIX*, *Disco volante*, *Ballata II*, *Momento in Copacabana*, *Poema XLI*, *Posto 5*, *Sonetto del prigioniero*, *Gocce*, *Poema XLIV*, *Elegia di Porto Alegre*, *Il segreto*, *Il pianista di jazz – II*, *Notiziario*, *Come, nella piana*, *Siamo sempre i primi*, *L'ambiguo*, *SonettoII*, *La notte interrogata*, *Una stazione serale*, *Poema LXII*, *Plaudi*, *Oltre il ponte*, *Il suo viso di donna*, *Per grandi dolori*, *La mano serrata*, *Gli alberi di ferro*, *Canzonette veneziane*, *Stacco*, *Un discorso interrotto*, *Autunno galleggio*.

I

– Di che parli? – chiedeva, non più ragazza ma filo scoperto, come di lampada.

– Alte vicende, intemerati gesti avrei voluto raccontare, non le fumose cronache dei locali notturni, degli arenili freddi. Ma sono un uomo di prima, appartengo ancora al tempo in cui si parlava di Dio.

II

Con dita d'argento, capelli spiovuti sul vetro del tavolo, domandava: – Chi sei?  
Io rispondevo: – Un sasso.

– Chi sei? – premeva, la fronte zebrata dall'ombra delle persiane.  
– Sono il prosaico, l'informe: un perfetto, illacrimato orfano.

E quest'altro pezzo intitolato *Le macchine*<sup>293</sup>:

Le macchine che tornano da orizzonti nebbiosi;  
le macchine violate dalla nostra impazienza;  
la pena delle macchine nutrite da un olio dolce come il sangue;  
e l'uomo perduto nel gioco delle macchine, ad ogni ora del giorno;  
e le sue notti, abbandonato, ma non sa da che cosa, finchè scopre in sé la mancanza  
delle macchine orribili e fraterne che lo accompagnano sin da bambino.

Chi dimenticherà la bicicletta, scheletro primaverile di macchina, su spiagge d'anteguerra?  
Chi non ha un'automobile radicata nei suoi desideri, nei suoi ricordi?  
In che muto margine della vita vi sono ancora uomini estranei alla comunione delle macchine?

Come donne amate e temute, donne di molte esistenze, che ferirono a fondo, che passarono scivolando, che mormoravano le loro preoccupazioni o discutevano a ciglia aggrottate con te, con noi, con chiunque, nelle città e negli aerei, sui treni e negli ascensori; come donne amate e ricordate, piene di paesaggi e di musiche, di personalità e di circostanze, nei bar e sui letti, sui letti e nei bar, nelle pensioni e negli alberghi; come donne amate e abbandonate, le macchine lasciano parole e ritratti nella disordinata coscienza: e per i vecchi di questo secolo

<sup>293</sup> Ora nella raccolta *Autos*, in Ruggero Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e altri libri inediti di poesia cit., p. 140. L'edizione reca al verso 19 «sui sedili ribaltabili e nei motel» al posto di «nelle pensioni e negli alberghi».

la memoria è un rombare, un sibillare, un ronzare, un tinnire, uno sfavillare di macchine,  
 senza campagne riposanti, senza fiori né timide campane,  
 – l'infanzia senza biancore, grassa di combustibili,  
 e la morte senza il silenzio.

Ed ecco ancora un testo brevissimo [*Poema XXIII*]:

Penso la primavera d'un dopoguerra immemorabile.  
 Io non c'ero: c'era una larva ancora perduta in assenti boschi  
 che anelava al mio nome. C'erano canottieri, sogni, lacrime,  
 feste sportive o nuziali. C'erano bottoni d'oro su giacche a righe,  
 quei primi dischi deliranti arrivati dall'America in yacht.

Senza nome né fiato. Nel bòzzolo dell'antico futuro,  
 ad aspettare il vento del secolo, che mi portasse.

Quest'altro è intitolato *Epigrafe*<sup>294</sup>:

Qui giace  
 il possibile.

Guardiamolo  
 dalle chiuse finestre  
 com'era:

o vediamolo intero  
 ora  
 nella sua tomba.

Non ha presenza.  
 Non ha nome.  
 È  
 il possibile  
 indeciftrato  
 che i ragazzi indovinavano  
 tanti anni fa  
 sotto  
 le bombe.

E ancora questo intitolato, per via di una citazione<sup>295</sup>, *Plinio il giovane*<sup>296</sup>:

<sup>294</sup> Ora nella raccolta *Il sole della nascita 1945-1964*, in Ruggero Jacobbi, «Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia cit., pp. 469-470.

<sup>295</sup> La citazione del motto di De Chirico è spesso usata da Jacobbi: nel saggio *La lezione di Strindberg* (in Ruggero Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit., p. 69), nel saggio *Al tempo dei manichini* (in *L'avventura del Novecento* cit., p. 431).

<sup>296</sup> Ora nella raccolta *Il sole della nascita 1945-1964*, in Ruggero Jacobbi, «Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia cit., p. 448.

*Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?* Sul fondo  
d'un canale veneziano (al tempo dei tempi)  
ho lasciato morire quella dolente vocazione

Ma certe mattinate d'improvviso bianco a Copacabana  
destavano uguali promesse

Solo, fra Nulla e Storia, ho divorato la mia immagine  
e mi è rimasta la grigia consolazione d'una biografia.

E per chiudere, il più breve di tutti, che si chiama *Fatto*<sup>297</sup>. Un fatto, nient'altro  
che un fatto, capite?:

Nel secolo pazzo  
è rimasta  
una sola storia  
da raccontare:  
il ragazzo  
senza gambe  
che entrò nel bar di Giuseppe  
quella sera al Posto Sei di Copacabana  
e parlò del sangue  
come sprizza il sangue  
come se ne va la grazia della vita.

Ringrazio Alice Visconti per la sua ultima dedica e per la sua lunga, affettuosa  
collaborazione; e dico arrivederci a tutti, grazie a tutti, auguri a tutti con l'ultimo  
buonanotte dell'*Uomo della notte*.

Ruggero Jacobbi

<sup>297</sup> *ivi*, p. 456.