

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE  
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

BIBLIOTECA DIGITALE  
Moderna 7

Volumi pubblicati:

MODERNA [diretta da Anna Dolfi]

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. *L'«Approdo». Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del «GRAP», sotto la direzione di Anna Dolfi, 2006 (CD-Rom allegato).
6. A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato).

INFORMATICA E LETTERATURA [diretta da Simone Magherini]

1. *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999. Manuale d'uso ver. 1.0*, a cura di Simone Magherini, 2003.

**RUGGERO JACOBBI ALLA RADIO**  
**QUATTRO TRASMISSIONI, TRE CONFERENZE**  
**E UN INVENTARIO AUDIOFONICO**

a cura di  
**ELEONORA PANCANI**

Firenze University Press  
2007

Ruggero Jacobbi alla radio : quattro trasmissioni, tre conferenze  
e un inventario radiofonico / a cura di Eleonora Pancani.

– Firenze : Firenze University Press, 2007.

(Biblioteca digitale. Moderna ; 7)

<http://digital.casalini.it/9788884536648>

ISBN 978-88-8453- 664-8 (online)

ISBN 978-88-8453- 663-1 (print)

070.92

Volume pubblicato con un contributo MIUR 40% (PRIN 2005).

© 2007 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28

50122 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com/>

*Printed in Italy*

## INDICE

PREMESSA	7
NOTA AI TESTI	13
<b>I. RUGGERO JACOBBI ALLA RADIO</b>	
«L'UOMO DELLA NOTTE»	19
<i>1 dicembre 1975</i>	19
<i>2 dicembre 1975</i>	23
<i>3 dicembre 1975</i>	32
<i>4 dicembre 1975</i>	40
<i>8 dicembre 1975</i>	58
<i>9 dicembre 1975</i>	67
<i>10 dicembre 1975</i>	77
<i>11 dicembre 1975</i>	87
<i>12 dicembre 1975</i>	96
<i>15 dicembre 1975</i>	104
<i>16 dicembre 1975</i>	113
<i>17 dicembre 1975</i>	123
<i>18 dicembre 1975</i>	131
<i>19 dicembre 1975</i>	141
«PRIMO NIP»: IMMAGINI DEL BRASILE	153
<i>Trasmissione del 9 giugno 1977</i>	153
«RADIO ANCH'IO»: LE «OPINIONI CONTRO» DI RUGGERO JACOBBI	163
<i>Trasmissione del 3 dicembre 1979</i>	163
<i>Trasmissione del 4 dicembre 1979</i>	163
<i>Trasmissione del 5 dicembre 1979</i>	164
<i>Trasmissione del 6 dicembre 1979</i>	165
<i>Trasmissione del 7 dicembre 1979</i>	166

«POMERIGGIO MUSICALE»: «LA MUSICA E I DISCHI DI RUGGERO JACOBBI»	169
<i>Trasmissione del 16 agosto 1980</i>	169
<i>Trasmissione del 17 agosto 1980</i>	174
<i>Trasmissione del 18 agosto 1980</i>	177
<i>Trasmissione del 19 agosto 1980</i>	180
<i>Trasmissione del 20 agosto 1980</i>	185

## II. LEZIONI E CONFERENZE

DE SANCTIS CRITICO DEI SUOI CONTEMPORANEI	191
IL LIBRETTO D'OPERA COME DRAMMATURGIA POPOLARE DAL ROMANTICISMO AL DANNUNZIANESIMO	217
ALFONSO GATTO, UN CLASSICO «CON LA VALIGIA»	237

## III. INVENTARIO DEL MATERIALE AUDIOFONICO

INDICE DEI NOMI	275
-----------------	-----

## PREMESSA

Gli interventi radiofonici di Ruggero Jacobbi<sup>1</sup> sono conservati in audiocassette nel Fondo Jacobbi<sup>2</sup>, donato da Mara e Laura Jacobbi all'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze. L'attività radiofonica di Ruggero Jacobbi in Italia<sup>3</sup> riguarda principalmente regie di radio-

<sup>1</sup> Sulla figura complessa di Ruggero Jacobbi, intellettuale dalla memoria leggendaria, personaggio senza dubbio singolare, che ebbe numerosi e disparati interessi (dall'esperienza italiana a quella brasiliana, dal mondo europeo a quello ispano-americano, dall'area linguistica italo-francese a quella lusitana, fu regista e critico teatrale, drammaturgo, insegnante, traduttore, critico letterario, poeta) è essenziale il rimando ai saggi che costituiscono i due volumi miscelanei a lui dedicati: *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*. Atti delle giornate di studio – Firenze, 23-24 marzo 1984, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, 1987; e *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. Indispensabile anche il rinvio ai numerosi interventi di Anna Dolfi, cui si deve la sezione dedicata a Jacobbi in Anna Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, che accosta a una lettura del surrealismo jacobbiano (*Una passione surrealista*, originariamente apparso in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., pp. 35-56) riflessioni sulla poesia (sotto il titolo *Lo «specchio cavo» della poesia* è recuperato in *Terza generazione. Ermetismo e oltre* il corpo centrale di un libretto, *Ruggero Jacobbi*, uscito nell'89 a Formia per i tipi di Poesia/Associazione Internazionale); la premessa e le note al testo di Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento* (Milano, Garzanti, 1984); il commento e le note al carteggio inedito Jacobbi/Macri (Ruggero Jacobbi – Oreste Macri, *Lettere 1941-1981, con un'appendice di testi inediti o vari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni 1993; *Ancora sul carteggio Jacobbi/Macri*, in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre* cit., pp. 235-268); l'introduzione [*Metaphisica rerum (Brevi note per un «compositore d'eccezione»*)] alla ristampa anastatica delle jacobbiane *Rondini di Spoleto* (Trento, la Finestra, 2001); le introduzioni a Ruggero Jacobbi, *Maschere alla ribalta. Cinque anni di cronache teatrali 1961-1965*, (a cura di Francesca Polidori, introduzione di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002); a *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière* (a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003); a *L'Italia simbolista: antologia di Ruggero Jacobbi* (a cura di Beatrice Sica, introduzione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra 2003); e all'edizione delle poesie inedite: *«Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia* (a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006).

<sup>2</sup> Il Fondo Jacobbi raccoglie tutte le carte dell'autore relative alla sua attività italiana, mancano solamente gli articoli in lingua portoghese pubblicati durante il soggiorno brasiliano degli anni 1946-1960. Il catalogo del Fondo è disponibile in un CD-Rom, a cura di Francesca Polidori, allegato alla ristampa anastatica del volume di Ruggero Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit. Il CD-Rom offre inoltre la completa *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi* (da integrare, per quanto riguarda le pubblicazioni dell'autore in Brasile, con la *Bibliografia brasiliana di Ruggero Jacobbi*, curata da Alessandra Vannucci, pubblicata in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 343-376).

<sup>3</sup> Jacobbi visse in Brasile quattordici anni (dal 1946 al 1960), partito come regista per la compagnia Torrieri-Pisu si occupò (oltre all'attività giornalistica e di insegnante di Storia del Teatro) anche di programmi radiofonici: curò per la Radio cultura di Rio de Janeiro nel 1948 la serie «Os mestres do teatro moderno», con riduzioni da opere di Čechov, García Lorca, Ibsen, O'Neill, Pirandello, Salacrou e Strindberg.

drammi<sup>4</sup>, affiancate da riduzioni e radioscene originali composte per la Radio Rai<sup>5</sup>. Jacobbi riadattò testi di autori contemporanei italiani e stranieri, tra cui: Cesare Vico Lodovici (*La donna di nessuno*, 1962; *Guerin Meschino*, 1964), Massimo Bontempelli (*Valoria*, 1963), Guilherme Figueiredo (*La volpe e l'uva*, 1963), Luigi Antonelli (*L'uomo che incontrò se stesso*, 1964), Rosso di San Secondo (*La scala*, 1965), Alfredo Dias Gomes (*Quello che ha fatto il voto*, 1966), Gennaro Aceto (*Miserere*, 1969; *Uno dopo l'altro*, 1975), Rainer Maria Rilke (*I quaderni di Malte Laurids Brigge*, 1969). Si occupò della realizzazione, dal testo alla regia, di radiocomposizioni tra cui *I poeti a teatro ovvero le belle infedeli*<sup>6</sup> (1970), con brani da celebri traduzioni di testi teatrali e interviste, protagonisti furono Luzi, Montale, Pasolini, Quasimodo e Ungaretti<sup>7</sup>. Propose un'altra serie di radiocomposizioni intitolata *Poesia e verità* (1963) con scelta di testi da Federico García Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Paul Éluard, Umberto Saba, Salvatore Quasimodo, Cesare Pavese, Lorenzo Calogero. Per la serie degli *Incontri con l'autore* si occupò della regia della radioscena e dell'intervista al drammaturgo<sup>8</sup>. Seguì la realizzazione di sceneggiati a puntate per Radio Due, quali *Giuseppe Balsamo* da Alexandre Dumas, trasmesso in 20 puntate, nel 1967; *Colomba e Il vecchio della montagna* da Grazia Deledda (con la collaborazione di Eva Franchi) trasmesso in 10 puntate, nel 1978; *Domani e poi domani* da Carlo Bernari (1979); *Figli e amanti* da D. H. Lawrence (ancora in collaborazione con Eva Franchi), trasmesso in 18 puntate, nel 1981. Fu conduttore di programmi radiofonici tra cui «L'uomo della notte», «Voi ed io», «Radiodue Autunno», e partecipò quale ospite a «Primo nip», «Radio anch'io», «Pomeriggio musicale», «Spazio tre».

Col nostro lavoro si offrono le trascrizioni dei testi del programma radiofonico «L'uomo della notte» (condotto da Jacobbi per 14 trasmissioni dal 1 al 19 dicembre 1975), di tre interventi nelle trasmissioni «Primo Nip» (9 giugno 1977), «Radio Anch'io» (per le puntate dal 3 al 7 dicembre 1979) e «Pomeriggio musicale» (per le puntate dal 16 al 20 agosto 1980)<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Ricordiamo che solo alcuni interventi radiofonici sono stati registrati e conservati nel Fondo, per quanto riguarda le radioscene con regia di Jacobbi si hanno i contratti, i relativi pagamenti e numerosi copioni.

<sup>5</sup> Nel fondo Jacobbi si trovano tracce della collaborazione con la Radio Rai per un arco di tempo che va dal 1962 al 1979.

<sup>6</sup> Il copione della radiocomposizione è conservato nel Fondo Jacobbi (collocazione RJ 6. 2. 2).

<sup>7</sup> Nel caso specifico l'*Elettra* e l'*Edipo re* nella traduzione di Quasimodo, *Giulio Cesare* nella versione di Montale, l'*Orestide* tradotta da Pier Paolo Pasolini, *Riccardo II* tradotto da Luzi e la *Fedra* tradotta da Ungaretti. Il titolo della radiocomposizione deriva dall'ultima domanda posta dall'intervistatore ad Ungaretti: «Crede lei che l'opinione di Benedetto Croce, per cui la traduzione di una poesia non è altro che un'altra poesia, rimanga sostanzialmente valida? Crede insomma che le traduzioni si debbano dividere fatalmente in belle infedeli e brutte fedeli?».

<sup>8</sup> Jacobbi in un suo *curriculum* segnala la partecipazione al ciclo degli «Incontri con l'autore» di tutti i principali autori drammatici italiani viventi. Nel Fondo Jacobbi sono conservati i copioni radiofonici di cinque puntate del ciclo: Alfredo Maria Tucci, *Il processo di Jean Calas* (1971), Aldo Nicolaj, *Nero come un canarino* (1972), Maria Silvia Codecasa, *E za e za e za* (1973), Giorgio Fontanelli, *Quanto azzurro vincente* (1974), Nicola Saponaro, *I girovaghi* (1974).

<sup>9</sup> Nell'ultima sezione del nostro lavoro si offre l'inventario di tutto il materiale audiofonico conservato nel Fondo Jacobbi. Tra le registrazioni si trovano anche numerosi interventi di Jacobbi in convegni e lezioni per corsi di aggiornamento organizzati dal Ministero della Pubblica Istruzione.

La conduzione di Jacobbi alternò tematiche culturali (dalla civiltà europea a quella brasiliana, con particolare attenzione al mondo letterario, poetico e specialmente drammaturgico, tramite riflessioni sui generi, gli attori, le proprie esperienze registiche)<sup>10</sup> a ricordi di vita e aneddoti sul mondo del teatro.

Alla varietà dei temi corrisponde una diversa trattazione del conduttore. Ha toni pacati e chiarificatori, quando affronta tematiche letterarie, recensioni teatrali, indagini artistiche; gli aneddoti, invece, sono estemporanei e improvvisati con divertita partecipazione: tramite accenti regionali e intonazioni colorite, Jacobbi ricrea personaggi e luoghi della sua esperienza privata (il romanesco di Bragaglia<sup>11</sup>, il pisano di un elettricista del Teatro Verdi<sup>12</sup>...). Jacobbi fu in concreto un “uomo della notte”, perseguitato dall’insonnia, come sappiamo dai suoi quaderni<sup>13</sup>, testimoni anche del procedere dei suoi studi<sup>14</sup>. Jacobbi fu costretto (ma allo stesso tempo attratto) alla dimensione del lavoro notturno, a causa degli impegni editoriali numerosi e pressanti, come ricordano la moglie Mara e le persone che lo hanno conosciuto<sup>15</sup>. Ancora dalle numerose testimonianze emerge la sua predilezione per le ore notturne quale luogo di confronto<sup>16</sup> e di discussione, sempre appassionata e sicuramente più libera.

Nel corso della trasmissione «Primo Nip» del 9 giugno 1977<sup>17</sup>, Jacobbi intervenne quale ospite e coordinatore dello spazio drammaturgico<sup>18</sup>: curò una radioscena dal

<sup>10</sup> Come verrà illustrato in dettaglio nella *Nota al testo*, durante le fasi di riordino, catalogazione e trascrizione del materiale relativo al programma *L'uomo della notte*, siamo riusciti a individuare per alcuni testi le fonti presumibilmente utilizzate da Jacobbi al momento della registrazione delle trasmissioni: si tratta di quaderni di note e di appunti personali conservati presso il Fondo Jacobbi, di articoli e recensioni dello stesso Jacobbi che risalgono al soggiorno brasiliano (conservati invece presso l’abitazione romana di Mara e Laura Jacobbi), rielaborati per l’occasione nel corso del programma.

<sup>11</sup> Cfr. la trasmissione del 4 dicembre 1975.

<sup>12</sup> Cfr. la trasmissione del 15 dicembre 1975, e i numerosi aneddoti narrati ed interpretati nel corso della puntata.

<sup>13</sup> Non a caso alcune delle considerazioni appartenenti ai quaderni manoscritti sono state raccolte da Jacobbi nel dattiloscritto *Quaderno dell'insonnia*, pubblicato a cura di Anna Dolfi in *L'elettico Jacobbi* cit., p. 317-340.

<sup>14</sup> Come scrive in data 6 gennaio 1968: «Ierisera, dopo la quarta visita al dentista, è arrivata l’insonnia nera. Allora ho letto da cima a fondo il numero dodici di “Tempo presente”, rivista a cui ho collaborato un paio di volte e alla quale dovrei collaborare più spesso [...]» (dal quaderno conservato nel Fondo Jacobbi con collocazione RJ 5.1.154).

<sup>15</sup> Si veda ad esempio il ricordo di Maricla Boggio: «Di notte, e solo Mara lo sapeva, vegliando gelosamente il suo scarso tempo nella stanza ricolma di libri della casa, Ruggero riprendeva il filo ininterrotto delle sue ispirazioni» (*Per Ruggero*, in «Ridotto», giugno-luglio 1982, 6/7, p. 15).

<sup>16</sup> «Ricordo il Festival del Teatro Amatoriale di Pesaro, negli anni Settanta: Ruggero presiedeva la giuria e ogni sera dopo gli spettacoli restava a parlare con chi era appassionato di teatro fino a notte fonda, consigliando, ricordando figure della nostra scena o personaggi della memoria europea» (Fabio Dopicher, *Ruggero Jacobbi intellettuale irregolare*, in *L'elettico Jacobbi* cit., p. 260).

<sup>17</sup> La trasmissione radiofonica «Primo Nip» ospitò Jacobbi per le puntate del 7 e 9 giugno 1977. Il programma andava in onda ogni giorno su Radio Uno dalle 15.45 alle 18.00, era curato e condotto da Sandro Merli, trattava temi di attualità e di costume. Presso il Fondo Jacobbi dell’Archivio Contemporaneo A. Bonsanti sono conservate (collocazione RJ mc. 2.2) le registrazioni di entrambe le puntate (7 e 9 giugno 1977).

<sup>18</sup> Per quanto riguarda la trasmissione del 7 giugno 1977, Jacobbi curò la radioscena dedicata alla maschera di *Cassandrino*. Nella sua introduzione narra lo sviluppo storico della maschera, dalle prime apparizioni parigine del Cinquecento, alla marionetta romana del Settecento (che ancora mantiene tricorno e codino

titolo *Immagini del Brasile*, in cui tracciò un vivo ricordo del «paese grande da impazzire»<sup>19</sup>, attraverso i testi poetici di alcuni rappresentanti del modernismo brasiliano (Raoul Bopp, Carlos Drummond de Andrade e Cassiano Ricardo) e un estratto dalla più famosa commedia di Joracy Camargo, *Dio gliene renda merito*.

Ospite della trasmissione «Radio Anch'io», per le puntate dal 3 al 7 dicembre 1979, partecipò alla rubrica «Opinioni contro»<sup>20</sup>. Invitato a commentare avvenimenti di attualità, Jacobbi propose considerazioni singolari e mai scontate<sup>21</sup>.

Interessante l'intervista concessa a Paolo Terni per la rubrica «La musica e i dischi di...», andata in onda nel corso del programma «Pomeriggio musicale» per le puntate dal 16 al 20 agosto 1980<sup>22</sup>. Jacobbi, in quell'occasione, dimostrò una conoscenza puntuale del mondo musicale (e non solo dell'opera lirica)<sup>23</sup>: i suoi riferimenti variarono dal jazz al Settecento veneziano, da Casella a Strawinskij, da Mozart al samba, con citazioni di brani da testi filosofici e poetici. Nel corso della trasmissione furono citati e mandati in onda diciannove brani musicali scelti tra quelli della sua collezione privata<sup>24</sup>.

propri della moda francese), all'eroe popolare del teatro romano dell'Ottocento. Illustra le caratteristiche del Cassandrino ottocentesco, protagonista del radiodramma: cittadino tipicamente romano, coinvolto negli eventi contemporanei, che si ostina a vestire secondo la moda del Settecento francese ed è preda del gioco del lotto. Dopo l'unità d'Italia «Cassandrino» diventerà il nome di un giornale satirico (di cui Jacobbi legge alcuni brani). Infine Jacobbi annuncia la rinascita della maschera per merito di Biancamaria Mazzoleni, docente alla Facoltà di Magistero di Roma, autrice del volume *Cassandrino, Storia di una maschera romana del XIX secolo* (Roma, Arnica Editrice 1977) da cui fu tratta la radioscena curata da Jacobbi (articolata in due tempi: «Cassandrino cabalista sfortunato» e «Prove acrobatiche ministeriali»).

<sup>19</sup> Ruggero Jacobbi, *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 7, di cui un'anastatica, con un'introduzione di Luciana Stegagno Picchio, Trento, La Finestra, 2005. Dall'esperienza in Brasile Jacobbi tornò con la convinzione che quella terra, e in generale il Sudamerica, stesse raccogliendo l'eredità del Novecento che in Europa aveva concluso il suo ciclo. «Seconda Europa» fu la definizione coniata da Jacobbi, che così intendeva testimoniare lo «sforzo» compiuto dai popoli chiamati convenzionalmente 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» (*Non Terzo Mondo, ma Seconda Europa*, undicesima delle 15 tesi esposte da Jacobbi al XX Convegno dell'Istituto del Dramma Italiano svoltosi a Saint-Vincent il 14 e 15 settembre 1972 e pubblicato in R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit., p. 151). Per altre informazioni sui rapporti tra Jacobbi e il Brasile si rimanda a Alessandra Vannucci, *Strategie di transizione. Ruggero Jacobbi critico e regista in Brasile (1948-1960)*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 209-234 e a Michele Goni, *La camera brasiliana. Il cinema di Ruggero Jacobbi*, *ivi*, pp. 235-245.

<sup>20</sup> «Opinioni contro» era una rubrica all'interno del programma radiofonico «Radio anch'io», in onda su Radio Uno, condotto da Sandro Merli, in cui giornalmente il personaggio ospitato proponeva considerazioni su argomenti di stretta attualità.

<sup>21</sup> Siamo risaliti alla data della messa in onda radiofonica grazie alla ricevuta di pagamento, conservata tra i documenti personali, nel Fondo Jacobbi presso l'archivio contemporaneo A. Bonsanti (collocazione R.J. 2. 24).

<sup>22</sup> Il programma «Pomeriggio musicale» andava in onda su Radio Tre. La nostra trascrizione, fino al termine del secondo incontro, fa riferimento oltre che alla registrazione, ad una precedente trascrizione dattiloscritta con correzioni autografe, conservata nel Fondo Jacobbi (collocazione RJ.5.1.145). Le domande poste da Paolo Terni a Jacobbi verranno qui riassunte e segnalate tra parentesi quadre.

<sup>23</sup> Ricordiamo che Jacobbi, durante il suo soggiorno brasiliano, mise in scena opere liriche, tra cui *Don Giovanni*, di W. A. Mozart (Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1956) e *Andrea Chenier*, di Umberto Giordano (Cine Teatro Brasil, 1957).

<sup>24</sup> I singoli brani musicali e gli esecutori verranno indicati tra parentesi quadre nel corso della trascrizione.

Nella sezione *Lezioni e conferenze* si offre la trascrizione di altri interventi conservati in audiocassette o bobine all'interno del Fondo Jacobbi (di cui l'inventario completo al termine del presente lavoro). Tra le numerose registrazioni si sono scelte in particolare due lezioni tra quelle tenute da Jacobbi per l'Aggiornamento Insegnanti e Metodi<sup>25</sup> (una su *De Sanctis critico dei suoi contemporanei* e l'altra su *Il libretto d'opera come drammaturgia popolare dal romanticismo al dannunzianesimo*) e un intervento su Alfonso Gatto, nell'ambito di una giornata *In memoria di Alfonso Gatto* che ebbe luogo nel novembre 1977 presso l'Istituto italiano di Cultura in Atene.

L'esperienza diretta dell'ascolto della «bellissima voce chiara e limpida»<sup>26</sup> di Jacobbi, quella delle improvvisazioni durante le piacevoli ore di intrattenimento radiofonico notturno, e quella degli interventi in convegni e lezioni<sup>27</sup>, ci ha permesso di partecipare a quella «grazia dell'eloquio e magnetismo di una tensione appassionata»<sup>28</sup> che lo contraddistinse in ogni intervento orale<sup>29</sup>.

Eleonora Pancani

<sup>25</sup> Si tratta di corsi di aggiornamento per insegnanti delle scuole medie superiori organizzati da Antonio Piromalli per il Ministero della Pubblica Istruzione (indicati con la sigla A.I.M.), cui Jacobbi partecipò in modo continuativo dal 1971 al 1975. L'indice dettagliato delle lezioni tenute da Jacobbi si trova in Antonio Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 17-18.

<sup>26</sup> Si veda il ricordo di Nicola Ciarletta *Una voce chiara*, in «Ridotto», giugno-luglio 1982, 6/7, pp. 18-19.

<sup>27</sup> Mitiche le doti di conferenziere di Jacobbi, sottolineate anche da Luigi Baldacci nell'articolo *Ruggero Jacobbi e il suo Novecento* (in «La Nazione», 24 giugno 1981) in riferimento ad un intervento sui libretti d'opera della stagione verista al convegno *Teatro tra scapigliatura e verismo* del novembre 1978.

<sup>28</sup> Gina Lagorio, *Per ricordare Ruggero*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., p. 11.

<sup>29</sup> Con il nostro lavoro si è inaspettatamente colto un suggerimento di Mladen Machiedo, che pubblicando una parte dell'epistolario con Jacobbi, cita il programma radiofonico «L'uomo della notte» e raccomanda a coloro che si occuperanno di lui senza averlo conosciuto personalmente, di andare a cercare la registrazione del programma tramite gli archivi Rai: «a chi non sfugge un bizzarro come Sinadinò [Machiedo si riferisce ad una sua precedente osservazione], sai che non sfugge nemmeno «L'uomo della notte». Ti abbiamo ascoltato (e in gran parte registrato!) ieri ed oggi. Sei stato brillante come sempre, per chi ti conosce. Ma tu ignoravi che noi ti avevamo seguito e così siamo rimasti su un altro pianeta» (cfr. la lettera del 20 dicembre 1975, pubblicata da Mladen Machiedo tra gli *Inediti di Ruggero Jacobbi: Epistolario e dediche*, in «Studia romanica et anglica zagrabienisa», 1984/85, 29/30; successivamente in «Lunario nuovo», 1987, 43, p. 33; la pubblicazione dell'epistolario è preceduta dal saggio di Machiedo *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi*, adesso in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., pp. 57-84).



## NOTA AI TESTI

All'interno del Fondo Jacobbi<sup>1</sup>, donato da Mara e Laura Jacobbi all'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, sono conservate in nove audiocassette le registrazioni delle 14 trasmissioni radiofoniche de «L'uomo della notte»<sup>2</sup>, condotte da Ruggero Jacobbi dal 1 al 19 dicembre 1975.

Nel corso del lavoro di trascrizione si è conservata la successione cronologica delle puntate, quanto al testo abbiamo introdotto la punteggiatura e marcato i capoversi seguendo discrezionalmente le cadenze della voce (e operato qualche piccolo aggiustamento necessario). Abbiamo suddiviso le puntate in paragrafi numerati per segnare il passaggio a nuovi argomenti e a interruzioni della registrazione. Nel corso del programma «L'uomo della notte», infatti, agli interventi di Jacobbi fu alternata una selezione musicale curata da Alice Visconti di cui rimane traccia saltuaria nelle audiocassette del Fondo. Dei numerosi brani musicali trasmessi, rimangono solo tre registrazioni complete: *Giovanni telegrafista*, interpretato da Jannacci; *Cliente ideale* con la voce di Marina Pagano<sup>3</sup>, e *Pais tropical* composizione originale del Trio Mocotò<sup>4</sup>.

Il materiale audiofonico è in buono stato, e le uniche trasmissioni non complete sono quelle del 1 e 2 dicembre 1975. Come ci è stato confermato dalla signora Jacobbi, le puntate, che andavano in onda in diretta, furono registrate nella loro abitazione romana, attraverso un magnetofono, catturando così, accidentalmente, anche la voce della piccola Laura.

<sup>1</sup> Il catalogo del Fondo Jacobbi e la *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi* sono disponibili nel CD-Rom curato da Francesca Polidori, allegato alla ristampa anastatica del volume Ruggero Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, con uno scritto di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001.

<sup>2</sup> Il programma radiofonico «L'uomo della notte» era stato ideato da Nanà Melis e Giovanni Gigliozzi e andava in onda in diretta, con la regia di Gilberto Visentin, su Radio Due nella fascia oraria notturna (dalle 22.50 alla mezzanotte). Attraverso la consultazione dell'archivio multimediale Rai-Teche si sono trovate testimonianze della collaborazione di Jacobbi con la Radio Rai, ma non per quanto riguarda il programma «L'uomo della notte». Infatti le uniche due trasmissioni de «L'uomo della notte» digitalizzate, e quindi inserite nell'archivio multimediale Rai, furono condotte da Roberto Vacca (26 novembre 1975) e Mariangela Castrovilli (7 maggio 1976). Rimangono tracce del programma «L'uomo della notte» in altre sezioni dell'archivio multimediale: nel corso della XXIV puntata «La radio oggi» (10 maggio 1975) del programma «50, Mezzo secolo della radio italiana» in onda su Radio Due, il conduttore Roberto Villa descrive il programma «L'uomo della notte»: «Un personaggio, di solito un uomo di lettere, che intrattiene piacevolmente con un po' di filosofia spicciola (non può essere sempre profonda) coloro che ascoltano la radio nelle tarde ore della sera prima di andare a dormire», il conduttore introduce all'ascolto di un pezzo del 25 aprile 1975 in cui Pietro Cimatti tratta il tema della cleptomania.

<sup>3</sup> I testi dei due brani sono traduzioni di Jacobbi da Cassiano Ricardo e Noel Rosa.

<sup>4</sup> I tre brani musicali trasmessi nel corso del programma e registrati da Jacobbi nelle audiocassette sono stati segnalati anche nella trascrizione poiché risultano parte integrante della conduzione: si collegano ad un'osservazione o ne creano nuove.

Tra le carte del Fondo Jacobbi non si sono rintracciate copie di testi preparatori, si presume che Jacobbi abbia utilizzato suoi precedenti scritti riadattati per l'occasione. Tra i vari argomenti trattati (in particolare per quanto riguarda le considerazioni relative al teatro e alla letteratura drammatica) siamo riusciti ad individuare numerose traduzioni dal brasiliano di brani estratti da pubblicazioni jacobbiane: *A expressão dramática* (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956) e *O espectador apaixonado* (Porto Alegre, Edições da Universidade do Rio Grande do Sul, 1962)<sup>5</sup>. Nei due volumi citati sono raccolti articoli usciti sui quotidiani a cui Jacobbi collaborò durante la sua permanenza in Brasile (1946-1960): «Folha da Noite» (São Paulo, sezione critica teatrale), «Ultima Hora» (São Paulo, sezione critica teatrale), «Correio do Povo» (Porto Alegre, sezione letteraria). In nota verrà indicata l'eventuale corrispondenza tra il brano trasmesso alla radio e uno degli articoli raccolti in *A expressão dramática* (che indicheremo con ED), in *O espectador apaixonado* (che indicheremo con la sigla EA), seguita dalla pagina di riferimento. Nel caso in cui si sia rintracciata la prima pubblicazione dell'articolo, si farà riferimento per la datazione alla *Bibliografia brasileira di Ruggero Jacobbi* curata da Alessandra Vannucci e pubblicata 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. 343-376.

Oltre ricordi, aneddoti e riflessioni sul mondo del teatro, nel corso del programma Jacobbi espone acute considerazioni di ordine letterario, politico e sociale. In questo caso i brani risultano appartenere a tre quaderni di appunti redatti con scansione giornaliera negli anni 1968-71 e parimente conservati nel Fondo Jacobbi. Presumibilmente Jacobbi aveva in mano i quaderni al momento delle registrazioni del programma<sup>6</sup>. In nota alla nostra trascrizione, per ogni sezione<sup>7</sup>, verranno indicati i riferimenti alle fonti individuate tramite le seguenti sigle:

Q1 identifica il quaderno annotato dal 1 gennaio al 5 giugno 1968;

Q2 il quaderno (dal 12 giugno 1968 al 25 aprile 1969);

Q3 il quaderno (dal settembre 1970 al gennaio 1971).

Alcuni dei brani di questi diari erano stati riassembleati dall'autore nel *Quaderno dell'insonnia*: dattiloscritto di 38 cartelle con minime correzioni autografe pubblicato da Anna Dolfi col titolo *Quaderno dell'insonnia (1967-1969)*, nella sezione inediti de *L'eclettico Jacobbi, percorsi multipli tra letteratura e teatro* cit., pp. 317-340 (che sarà segnalato, insieme al riferimento della prima stesura manoscritta del quaderno, tramite la sigla QIn seguita dal numero di pagina relativo)<sup>8</sup>. In nota ad ogni

<sup>5</sup> Il volume, pubblicato due anni dopo il rientro di Jacobbi in Italia, fu un omaggio da parte dell'Università di Rio Grande do Sul, ove fondò il corso (primo in Brasile) di Laurea in Discipline dello Spettacolo.

<sup>6</sup> Supposizione che ha trovato una conferma attraverso la testimonianza della signora Mara Jacobbi.

<sup>7</sup> Al fine di rendere più chiaro lo sviluppo del testo, i periodi che trovano riscontro nei quaderni verranno inseriti tra due asterischi (\*) qualora non corrispondano all'intero capitolo.

<sup>8</sup> Nel caso in cui il brano letto da Jacobbi nel corso del programma radiofonico faccia parte del *Quaderno dell'insonnia* per la trascrizione e la divisione in paragrafi si fa riferimento all'edizione proposta da Anna Dolfi in *L'eclettico Jacobbi* cit.

capitolo, si è provveduto a completare con informazioni integrative, ulteriori brani dai quaderni sopra indicati (Q1, Q2, Q3) e richiami agli articoli brasiliani, vista l'abbondanza dei riferimenti a rappresentazioni teatrali, opere musicali, viaggi ed esperienze, ricordati da Jacobbi nel corso della trasmissione radiofonica.

In conclusione del lavoro un sentito ringraziamento a Mara e Laura Jacobbi per le preziose informazioni e la disponibilità alla pubblicazione, alla Dott. Gloria Manghetti e al personale tutto dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux, dove è conservato il Fondo Jacobbi. Un ringraziamento vivissimo alla prof. Anna Dolfi che ha seguito questo lavoro fin dal suo inizio con competenza e generosità.

E.P.



I

RUGGERO JACOBBI ALLA RADIO



## «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 «brasiliano di Roma» (così definito da Jacobbi nell'articolo *Arte e umanità del brasiliano 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 Paulo, 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 *Horizontes 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 e rari*, 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 Ojetti 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 argentee 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> Jacobbi 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 *Myrica*).

<sup>99</sup> «Il giorno fu pieno di lampi; / ma ora veranno 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 assenze 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, discioglierli 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 Sistina 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 Manguio, e tra gli attori comici Ben Torpin, quello con l'occhio un po' strabico che si vede in molti film di Chaplin, di Max Hannek, 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 arditata 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 Saponi, 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 preoccupa 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, seppe 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 prima gondole attraversavano il canale, Simoni si fermava e diceva: «Che grande città!» E sembrava che bevesse 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 preconetto. 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 Haferichter, un tedesco naturalizzato inglese che lavorò con me in Brasile in un film. Haferichter era famoso nel mondo per essere stato in montatore de *Il terzo uomo*<sup>192</sup>, famoso film con Orson Welles, Joseph Cotten ecc. Haferichter, 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 Haferichter 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 Haferichter, che era una vecchia signora molto brutta e molto noiosa, e si presentò in casa di Haferichter e disse: «Io voglio che voi vi divorziate e voglio rimanere con questa donna per tutta la vita!» – «Bè, se lei si contenta...», disse Haferichter.

### XIV

Al contrario si può raccontare la storia di una persona con uno stupore, Haferichter 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 entrambi 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 *Variações 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 Aneschi 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 Aneschi 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

<sup>\*214</sup>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\*.

<sup>\*215</sup>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 – tenore 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 imprevista 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 cechoviani 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 hög्रे 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 acciappava 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'orientamento 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. Vieuxseux, 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 leggervi 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, lacerato, 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'eclettico 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-

1938-39. 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 galleggiante*.

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 sibilare, 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.

«PRIMO NIP»  
IMMAGINI DEL BRASILE

*Trasmissione del 9 giugno 1977*

Come potevo, stando qui, non parlare del Brasile. Il Brasile è metà della mia vita, la mia nostalgia, la mia seconda patria, la mia sposa<sup>1</sup>. Se il Brasile è la mia sposa, il Portogallo è, diciamo così, mia suocera!

Il Portogallo è stato un grande centro di cultura, un grande impero politico per un lungo periodo della sua storia, durante il quale le scoperte dei grandi capitani di mare e di guerra diffusero la lingua portoghese e attirarono i commerci in un'area che va dal nuovo mondo americano, all'Africa, all'India, alla Cina. La letteratura si arricchì così di una doppia dimensione di universalità: da una parte quella delle idee, influenzate da filosofie e religioni di varia provenienza, e dall'altra quella della lingua, che ha innestato sul tronco iberico originario degli apporti inglesi, francesi, orientali e soprattutto africani. Ma, passando al Brasile, vediamo che l'elemento indigeno, prima indio e poi negro, ha acquistato lì un significato determinante nella fantasia figurativa e soprattutto nella musica, nel senso ritmico; visto che il Brasile fu la più vasta delle colonie portoghesi, scoperto da Pedro Alvares nel 1500, dopo aver conquistato la propria indipendenza (siamo già nel 1822), ha sviluppato una vita propria, non solo economica, grazie alle immense risorse naturali, ma anche culturale. Anzi si può dire che nel Novecento, essendo tagliata fuori dallo scambio delle idee moderne la madre patria, per colpa della dittatura di Salazar, è stato proprio il Brasile a sviluppare maggiormente le possibilità espressive della lingua portoghese. Tutto ciò costituisce un affascinante complesso di figure, di opere che non può essere ignorato dagli italiani, perché tutto ciò che riguarda il terzo mondo oggi apre una prospettiva che riguarda anche il nostro futuro.

Passando dal Portogallo al Brasile contemporaneo che ha vissuto una lunga e complessa storia civile, dall'arcaica e patriarcale repubblica ottocentesca, al forte progresso industriale del primo Novecento, dalla dittatura di Getulio Vargas, alla partecipazione alla seconda guerra mondiale, dal governo liberale di Kubitschek al colpo di stato dei militari, il primo tema che ci soccorre è quello della mescolanza razziale: del modo singolare con cui i portoghesi avviarono una soluzione che poi

<sup>1</sup> Jacobbi trascorre in Brasile gli anni centrali della propria vita (dai 26 ai 40, come dichiarerà anche nel corso dell'intervista con Paolo Terni «si tratta dell'età più importante, della parte più attiva, della vita di un uomo»). Partito come regista della compagnia Torrieri-Pisu, abbandonò presto la «scena degli italiani» del Teatro Brasileiro da Comédia portando avanti la sua particolare concezione di *renovação* del teatro brasiliano.

il Brasile ha provveduto<sup>2</sup>. La soluzione appunto della piena mescolanza per cui in Brasile non esistono pregiudizi di colore o di razza, il che non toglie che esistano invece enormi differenze di classe. A differenza di ciò che avviene negli Stati Uniti, quando qui sentite parlare di un conflitto tra un bianco ed un negro, state pur certi che si tratta di un ricco ed un povero, che potrebbe anche svolgersi tra due negri o due bianchi (naturalmente al tempo degli schiavi le cose andavano diversamente):

La nostra storia è così:  
– Andiamo a vedere le Indie!

Giorni e giorni si ripetono gli orizzonti.  
– Senti, è meglio cercare un po' di venti più in là.  
Un pomeriggio un marinaio disse:  
– Ma che terra è quella?

Giù le vele. E sbarcarono.

– Paese come ti chiami?  
Tagliarono legna. Uscì sangue.  
– Ma allora è Brasile!

Il giorno dopo  
il sole venne a sentir messa da fuori.  
Un paese che Dio ci cammina a piedi scalzi!

Altri vennero dopo. Altri ancora.  
– Vogliamo l'oro!  
La foresta non rispondeva.

Allora  
si misero in cammino per una geografia del nonfiniscimai.  
Fiumi enigmatici additavano l'Ovest.  
L'acqua obbediente condusse l'uomo.

Cominciò un Brasile senza-fissa-storia.  
La terra si svegliò col trepestio di caccia  
dei cavalli e degli uomini.

Boscogrosso fu complice alle nuove piantagioni di sangue.

<sup>2</sup> «La più bella è l'uguaglianza di razza, anzi l'inesistenza del problema razziale. A un sociologo francese che domandava: "Et les nègres?", il collega brasiliano ha risposto: "Ils sont tous en train de devenir blancs". Il paese, nato dall'agevole istinto di mescolanza dei portoghesi, che ben presto formarono massa coi loro sudditi indios e coi loro schiavi negri, fino a creare tutti i tipi possibili del meticciano, non domanda a nessuno di che colore è, di dove viene» (R. Jacobbi, *Immagine del Brasile*, adesso in R. 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, pp. 421-433).

Le donne se ne andavano a spremere figli di nascosto.

E arrivò il negro.  
Col sole nella pelle  
e un'anima piena di voci cantanti maipiù.

Gli diedero da slabbrare la terra.  
Le semine si allargarono.

Si riempì il Brasile di lamentazioni.  
Il sole sparse estati nei canneti delle fattorie.

Il bosco nascose schiavi  
con la Storia stampata a frusta sulle spalle.

E vennero militari del Re  
a far guerra: pum pum.

Nella notte rurale  
gli stregoni si riunirono a provare le Forze contro i bianchi.  
Dio salì a cavallo del tuono ma il tuono si spezzò nella selva.  
Alberi avevano paura che il cielo cascasse giù.

Il pupo Brasile cresceva...

Il sole cucinò l'uomo,  
e la geografia determinò i fatti.

Un giorno il capitano Pedro Teixeira con 1000 canoe oóó oóó  
penetrò nel Grande Fiume risalendo acqua  
e svegliò quella vastità di nessuno.

Il Brasile mise su pancia  
dal lato Ovest<sup>3</sup>.

Quello che avete ascoltato è un testo di Raul Bopp, poeta tipico del Modernismo, il movimento che nel 1922 rinnovò la lingua e la forma della letteratura brasiliana, liberandola dai modelli europei. Ed ecco di Bopp una ballata su una storia o leggenda dell'era degli schiavi:

Donna dagli occhi verdi è sempre un guaio  
Ahi lorolùm luà

Il padroncino  
se l'intendeva di nascosto con una ragazza dagli occhi verdi

<sup>3</sup> Raul Bopp, *Storia (História)*, traduzione di Ruggero Jacobbi, in *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, Longo editore, 1973, pp. 151-153.

e rideva dei negri così sciocchi.

Ma un giorno  
Dietro una cancellata  
Ammazzarono il padroncino.

– Chi è stato?  
– Chi è stato?  
Nessuno lo sapeva  
Allora è stato quel negro che guida la mandra.

– Sei stato tu! Sei stato tu!  
– Nossignore, nossignore.

Il negro tremava e giurava.  
Non servì a nulla. Poveretto!

Lo impiccarono all'ingresso del paese.

Era sera. Pioveva.  
Il corpo restò lì a sbattere in un tronco.

Mezza lega più avanti c'è montagna  
il monte del Balalão  
stregato.

In buia notte  
i carichi cominciano a salire  
passo passo

Din din din din  
nessuno qui nessuno lì  
– Eccolo lì !

Viene  
di là dall'altra parte  
il negro.

Scende dall'albero  
e pesta  
con un passo-pestello.  
Pum! Pum! Pum!

E l'ombra cresce.  
Quando arriva su al monte  
ha l'altezza del monte.

Allora

la mandra torna in fretta trema in redini-gioghi  
 sparisce là in fondo  
 a un giro della strada.

Dice che ogni tanto  
 si sente un ahiahi strangolato in fondo al bosco.  
 – Nossignore! Io no!

Batte la porta dell'agguato: *pàa!*

Quel colpo secco  
 si sente in tutto il Brasile<sup>4</sup>.

Carlos Drummond de Andrade, nato a Minas Gerais, che è l'antica regione delle miniere d'oro e di diamanti, oggi una progredita zona industriale del Brasile, vive da molti anni a Rio de Janeiro. La sua poesia si fonda sulla contrapposizione tra la vita alienata della metropoli e la memoria della civiltà agricola patriarcale. Drummond è del 1902 e nei suoi libri, tra cui *La rosa del popolo* [*A rosa do povo*, 1945], scritto negli anni più agitati del secolo, tra la guerra civile spagnola e la seconda guerra mondiale, ha raggiunto una comunicazione immediata con i lettori, rara nella poesia moderna. Ognuno si riconosce nelle immagini sorprendenti dei simboli universali che Drummond ha scoperto, per esprimere il dolore e la speranza degli uomini che lavorano e che soffrono di solitudine in mezzo alla folla della grande città, come vedete nella poesia *Il fiore e la nausea*<sup>5</sup> dove, tra l'altro, Drummond dà una atroce definizione del mestiere di giornalista, parla dei "feroci lattai del male" i "feroci panettieri del male" e lo fa proprio in un momento in cui egli era direttore di un giornale quotidiano:

Attaccato alla mia classe e a pochi panni,  
 vado vestito di bianco per la strada grigia.

Malinconie, mercanzie mi spiano.  
 Devo continuare fino alla nausea?  
 Posso, disarmato, ribellarmi?

Occhi sporchi sull'orologio della torre:  
 no, non è giunto il tempo della piena giustizia.  
 È ancora tempo di feci, brutte poesie, allucinazioni e attesa.

<sup>4</sup> Raul Bopp, *Monte del Balalão (Serra do Balalão)*, traduzione di Ruggero Jacobbi, in *Poesia brasiliana del Novecento* cit., pp. 155-159. Dalle note alla traduzione dello stesso Jacobbi leggiamo: «Infiniti riferimenti alla storia e al folklore; dalla scoperta del Brasile come "obra do acaso" (cercando l'Oriente si trovo l'Occidente) all'epopea dei *bandeirantes*, ai nefasti della schiavitù. Un motivo costante è "la marcia verso Ovest", cioè lo sforzo del paese di uscire dalla sua fascia costiera (dove, in tempi a noi vicini, il trasferimento della capitale da Rio a Brasilia). L'albero da cui "uscì sangue" è il *pau Brasil*, che diede il nome alla nazione. Il Grande Fiume è l'Amazonas, "bosco grosso" è la selva Mato Grosso».

<sup>5</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Il fiore della nausea (A flor e a náusea)*, traduzione di Ruggero Jacobbi, in *Poesia brasiliana del Novecento* cit., pp. 195-199.

Il tempo povero, il poeta povero  
si fondono nella stessa impotenza.

Invano cerco di spiegarmi, i muri sono sordi.  
Sotto la pelle delle parole stanno cifre e codici.  
Il sole consola i malati e non li rinnova.  
Le cose. Come sono tristi le cose, considerate senza enfasi.

Vomitare questo tedio sulla città.  
Quarant'anni e nessun problema  
risolto, neppure posto.  
Nessuna lettera scritta o ricevuta.  
Tutti gli uomini ritornano a casa.  
Sono meno liberi, ma portano giornali  
e sillabano il mondo, sapendo di perderlo.

Delitti della terra, e come perdonarli?  
Ho preso parte a molti di essi, altri ne ho nascosti.  
Alcuni mi parvero belli e furono pubblicati.  
Delitti soavi, che aiutano a vivere.  
Razione giornaliera d'errore, distribuita a domicilio.  
I feroci panettieri del male.  
I feroci lattai del male.

Incendiare tutto, compreso me stesso.  
Il ragazzo del 918 era chiamato anarchico.  
Ma il mio odio è il meglio di me.  
Grazie al mio odio mi salvo  
e fornisco a poca gente una speranza minima.

Un fiore è nato nella strada!  
Passate al largo, tram, autobus, fiume d'acciaio del traffico.  
Un fiore ancora scolorito  
elude la polizia, fora l'asfalto.  
Fate silenzio, fermate tutti gli affari,  
vi assicuro che è nato un fiore.  
Il suo colore non si vede.  
I suoi petali non si aprono.  
Il suo nome non si trova nei trattati.  
È brutto. Ma è un fiore vero.

Mi siedo sul selciato della capitale alle cinque del pomeriggio  
e lentamente sfioro con la mano la mia forma malsicura.  
Dalla parte delle montagne, nubi massicce si addensano.  
Piccoli punti bianchi si muovono in mare, galline in panico.  
È brutto. Ma è un fiore. È riuscito a sfondare  
l'asfalto, il tedio, lo schifo e l'odio.

Joracy Camargo, morto nel 1973, è stato il più popolare commediografo brasiliano del nostro secolo. La sua commedia, *Deus lhe pague* (*Dio gliene renda merito*, [1932]), ha fatto il giro del mondo, anzi gli addetti ne trassero un film di grande successo. Per i brasiliani questa commedia è legata al ricordo di un grande attore: Procópio Ferreira, un uomo di piccola statura dal lungo e buffo naso, intelligente e coltissimo, dotato di una verve comica e di una capacità dialettica eccezionali<sup>6</sup>. Un interprete famoso, tra l'altro dell'*Avaro* di Molière e di *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo, che ho tradotto e diretto nel 1948<sup>7</sup>... figurati! Era la prima volta che Procópio lavorava con un regista e si trovò molto sorpreso di lavorare in questa maniera. Nella memoria dei brasiliani Procópio è identificato con la figura del barbone, con il mendicante protagonista di *Dio gliene renda merito*; è un mendicante che ha una singolare filosofia che vedremo enunciata da lui, seduto sui gradini di una chiesa, mentre parla con un suo sprovveduto collega:

«Lei conosce la storia del mondo?»

«No»

«Anticamente tutto era di tutti, nessuno era padrone della terra e l'acqua non apparteneva a nessuno. Oggi ogni pezzo di terra ha un padrone, ogni sorgente d'acqua appartiene a qualcuno. Chi gliel'ha data?»

«Certamente non sono stato io!»

«Non è stato nessuno, i furbacchioni al principio del mondo si appropriarono delle cose, e poi inventarono la giustizia e la polizia».

«E per fare che?»

«Per arrestare e mettere sotto processo quelli che vennero dopo. Oggi chi si appropria di qualche cosa viene processato per il delitto di appropriazione indebita, e perché? Perché essi decisero che le cose appartenevano a loro».

«E chi gliel'ha date?»

«Nessuno! Domandi al padrone di un pezzo di terreno sull'Avenida Atlantica se sa spiegare per quale ragione quel pezzo di terreno è suo».

«Ma è facile, dirà che l'ha comprato dal precedente proprietario».

«E il precedente proprietario?»

«L'ha comprato da un altro...»

«E l'altro?»

«Da un altro ancora!»

«E quest'altro ancora?»

«Dal primo padrone!»

«E il primo padrone... da chi l'ha comprato?»

«Da nessuno, se l'è preso!»

«Con che diritto?»

«Questo non lo so».

«Senza nessun diritto! A quel tempo non c'erano leggi, solo dopo che alcuni uomi-

<sup>6</sup> Jacobbi assistè alla rappresentazione di *Dio gliene renda merito* con Procópio Ferreira, si veda la recensione *Deus lhe pague* su «Folha da noite», 6 novembre 1953.

<sup>7</sup> Jacobbi mise in scena *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo al Teatro Serrador di Rio de Janeiro nella stagione 1948. Per la collaborazione di Jacobbi con Ferreira si veda, in questo lavoro, la nota 5 alla trasmissione del 19 dicembre 1975 de «L'uomo della notte».

ni s'erano diviso tutto tra di loro, allora cominciò ad essere delitto per gli altri ciò che per loro era una cosa naturale».

«Ma quelli che per primi si presero la terra, erano forti, e sapevano difendere la loro roba contro i più deboli».

«Questo nei primi tempi, oggi i così detti padroni non sono forti, e continuano a tenersi ciò che non gli appartiene».

«Garantiti dalla polizia, dalle forze armate...»

«Sì, sì, garantiti da coloro che non sono padroni di niente ma che sono stati convinti a far rispettare una divisione di cui ricevono le briciole».

«E lei vorrebbe riformare il mondo?»

«Ci avevo pensato, ma poi ho capito che l'umanità non ha bisogno del mio sacrificio».

«E perché?»

«Perché il numero degli infelici cresce spaventosamente».

«E per questo ha rinunciato a riformare il mondo?»

«Proprio così, ho abbandonato la società ed ho deciso di chiederle ciò che mi appartiene, esigere è impertinenza, chiedere è un diritto universalmente riconosciuto. Fa piacere a chi riceve la richiesta, non determina invidia. Ha fatto caso che nessuno è contro il mendicante? Perché mai? Perché il mendicante è un uomo che ha smesso di lottare contro gli altri».

«Gli uomini non hanno bisogno di noi...»

«Ne hanno bisogno signore! Come si chiama?»

«Veramente mi chiamano Scarafaggio».

«Ebbene Signor Scarafaggio, hanno bisogno di noi, ma non dipendono da noi, per questo ci guardano con tenerezza!»

«Ma via, chi può avere bisogno di un mendicante!»

«Tutti! Essi hanno molto più bisogno di noi, che noi di loro, il mendicante è attualmente una necessità sociale, quando essi dicono "Chi dà ai poveri, presta a Dio", professano che in verità non danno ai poveri ma prestano a Dio, non c'è generosità nell'elemosina, c'è interesse! I peccatori danno per alleggerire i propri peccati, i sofferenti per meritare la grazia divina, inoltre, con pochi centesimi, riescono a rimandare la rivolta dei miserabili».

«Ma quando ringraziano Dio, rivelano il sentimento della gratitudine!»

«La gratitudine non esiste. Ringrazia Dio solo chi ha paura di perdere la felicità. Se gli uomini avessero la certezza di essere sempre felici, Dio smetterebbe di esistere, perché esiste soltanto nel pensiero degli infelici e di chi teme l'infelicità. Chi dà l'elemosina pensa che sta comprando la felicità e i mendicanti, secondo loro, sono gli unici venditori di questo bene supremo».

«La felicità è a poco prezzo...»

«Lei sbaglia! È carissima. A poco prezzo è l'illusione. Con pochi soldi si compra la migliore illusione della vita perché quando noi diciamo: "Dio gliene renda merito" chi fa l'elemosina pensa che il giorno dopo vincerà 100.000 cruzeiros alla lotteria, poveretti, sono così ingenui. Se dare un'elemosina, una misera moneta, all'uscita di un night dove si sono spesi milioni di monete in vizi ed orgie, redimesse i peccati e portasse la felicità, il mondo sarebbe un paradiso. Quello che redime è il sacrificio, e l'elemosina non è sacrificio, è un avanzo, è il superfluo, è la gioia di chi dà perché non ha bisogno di chiedere».

«Ma lei è contro l'elemosina!»

«Sono in favore e contro tutto. La società esige che io chieda, ed io chiedo, e chiedendo l'elemosina mi sono vendicato della società».

«In che modo?»

«Perché costretto a chiedere, sono stato costretto ad arricchire».

«Lei è ricco?»

«Ricchissimo, non ho avuto altra via di scampo».

[Chiudiamo queste *Immagini del Brasile* con una poesia che vorrei leggesti tu, Ruggero]<sup>8</sup>. Senza rubare il mestiere agli attori, è una poesia su una situazione tipica di oggi (disgraziatamente), di Cassiano Ricardo, morto da poco a 75 anni. Si chiama *Veronica*<sup>9</sup>:

Subito dopo il comizio,  
una donna del popolo  
mi vide pieno di rose,  
le ferite. E di sudore,  
sudore della lotta, lacrime  
che, invece di cadermi  
dagli occhi, cadono dal corpo.  
Le peggiori, perché  
lacrime solo fisiche.  
Proprie della materia  
in ciò che essa possiede  
di tragico e di folto.

Una donna del popolo,  
vedendomi così, volle asciugarmi  
il viso, ma fece di più.  
Colse le mie rose, ma fece  
di più.  
Colse il mio stesso viso.

Un viso che, in fin dei conti,  
non è neppure mio, l'ho ricevuto  
in dono quand'ero futuro.

Non oggi, che sono costretto  
a dire: presente,  
al momento  
dell'appello dei prigionieri.

<sup>8</sup> Il conduttore Sandro Merli si rivolge a Jacobbi. Le poesie precedenti erano state lette dagli attori Riccardo Carlone, Silvia Monelli e Renzo Rossi.

<sup>9</sup> Cassiano Ricardo, *Veronica (Verônica)*, traduzione di Ruggero Jacobbi, in *Lirici brasiliani, dal modernismo ad oggi*, Milano, Silva, 1960, pp. 134-137; successivamente in *Poesia brasiliana del Novecento* cit., pp. 105-107. Le due versioni edite al verso 25 recano «identificazione» al posto di «appello dei prigionieri».



«RADIO ANCH'IO»:  
LE «OPINIONI CONTRO» DI RUGGERO JACOBBI

*Trasmissione del 3 dicembre 1979<sup>1</sup>*

0-0 nella partita vuol dire che entrambe le squadre sono molto forti o molto prudenti, non mi risulta che né la forza (soprattutto quando si tratta di forze equilibrate) né la prudenza siano caratteristiche negative, anzi evidenziano un livello molto buono e di capacità di convivenza civile. Se la guerra di Troia fosse finita 0-0, non ci sarebbe stato bisogno di bruciare una città con un bel po' di gente dentro, e noi turisti potremmo vedere oggi delle cose molto più belle che non squallide rovine.

Esiste una possibilità di considerare lo 0-0 come un modello democratico dell'equilibrio delle forze, modello dell'effettiva coesistenza di due cose uguali e contrarie, che hanno energia per farsi valere, ma trovano il corrispettivo di un'altra energia.

Diversamente dietro l'angolo dello 0-0 c'è in agguato una dittatura, una prepotenza, una violenza. Anche al di là del mancato goal c'è una saggezza: si può anche non volerlo, non volere far goal nella vita. La religione del successo è la madre delle più grosse disgrazie. Io ho vissuto a lungo in un contesto americanizzato dove la religione del successo è traumaticamente onnipresente. Le persone vogliono vincere, la frase più comune è "vincere nella vita!" Chi non è vincitore nella vita è un uomo infelice e non ha altro scampo che la droga, il suicidio, l'alcolismo.

Questo è il ritratto del mondo che ci lascia la letteratura Nordamericana, i romanzi che noi leggiamo sono quasi sempre storie di personaggi che hanno avuto questa malasorte. Ebbene la rinuncia a vincere, a fare il goal a tutti i costi, è viceversa la chiave della più alta saggezza, sia europea che orientale; così com'è stata abbandonata quando è venuto a galla un mondo mercantile, che non solo ci obbligava al successo, ma identificava il successo col denaro e del denaro faceva potere. Beh davanti a tutto questo meglio lo 0-0!

*Trasmissione del 4 dicembre 1979<sup>2</sup>*

Il commento del nostro "occhiuto" giornalista contiene queste frasi: «Personalmente ho scarsa fiducia nell'esistenza di questi dischi volanti ma non desidero negare

<sup>1</sup> Jacobbi trae spunto, per questo primo intervento, dal gran numero di 0-0 collezionati nella domenica calcistica trascorsa, e dal conseguente "lutto nazionale" tra le fila degli appassionati; propone al contrario un elogio dello 0-0 nelle cose della vita.

<sup>2</sup> Jacobbi si riferì ad un articolo che riportava la notizia dell'avvistamento di un UFO da parte di una guardia giurata nei dintorni di Genova. L'UFO era ritornato dopo un anno come aveva promesso all'uomo, il quale aveva anticipatamente avvisato la polizia, che però era arrivata soltanto nel momento in cui le luci del disco volante si stavano allontanando. Jacobbi commenta l'interpretazione data dal redattore dell'articolo.

la buona fede di chi li ha visti e li continua a vede. Mi piace pensare che sono un'invenzione dell'uomo come antidoto ai propri problemi. Se fossimo tutti d'accordo nel decidere che questo solo rappresentano i dischi volanti, mi unirei allo stupore di chi, alzando gli occhi, vede qualcosa di sconosciuto e fantastico».

Il tono è quello del buon rispetto della classicità e del realismo. Al fantastico il giornalista contrappone il concreto, ma se ci pensiamo un attimo l'astratto, il fantastico, lo spiritualistico è lui, che pensa che basta avere un sentimento, un rimorso, una paura, un qualunque stato psicologico, perché si materializzino in oggetti. Ora è chiaro che se un uomo pauroso sente dei rumori e li attribuisce ai fantasmi, è una cosa, ma se il buon uomo crede talmente ai fantasmi che finisce per sentire dei rumori, il problema è totalmente un altro!

Ora il disco volante si chiama UFO, che sono le iniziali per un "non identificato oggetto volante", questa definizione è assolutamente usata, ci sono degli oggetti, sono stati constatati, è oramai un trentennio che ogni tanto appaiono, si sono spesi dei miliardi negli Stati Uniti ed altrove per capire di cosa si trattava, e sono fiorite delle interpretazioni. Quindi viene prima l'oggetto e poi l'interpretazione, e non prima lo stato d'animo e poi, (generato dal miracolo) dallo stato d'animo, l'oggetto.

Il fatto è questo; forse il nostro uomo occhiuto si è ricordato, ma male, così da superficiale lettura, di un libro di Jung, intitolato *Su cose che si vedono nel cielo*<sup>3</sup>, ma Jung, da grande filosofo-psicologo qual'era, non ha detto che siccome gli uomini hanno dei complessi di colpa su come hanno organizzato male la vita sulla terra, allora vedono delle cose nel cielo. Ha detto esattamente il contrario, ha detto che gli uomini, carichi come sono di rimorsi rispetto alla loro vita sulla terra, e alle responsabilità che si sono assunti, nel male che regna sulla terra, in determinate circostanze storiche, forniscono di dati fenomeni, una certa interpretazione.

#### *Trasmissione del 5 dicembre 1979<sup>4</sup>*

Se pensiamo al fatto che in Italia molti laureati in Lettere, Storia dell'Arte, sono disoccupati, io comincio a meravigliarmi che nessuno abbia promosso un'azione verso la carriera di conservatore o custode di musei. Io ignoro la ragione per cui questo è accaduto ma so che, per esempio, d'estate arrivano i turisti per vedere degli importanti musei e raccolte di opere d'arte di cui le "Guide Blu" [Tourig Club] parlano diffusamente, e le trovano chiuse oppure sottoposte ad orari incredibili: aperte due volte la settimana delle sei alle nove del mattino, delle cose surrealiste e inspiegabili. Sono appunto sintomi di dequalificazione culturale molto gravi, e, mentre leggevo la notizia, mi venivano in mente degli stupendi musei olandesi dove le opere d'arte sono sistemate in grandi parchi: la pittura sta negli *chalet*, dove si entra e si esce alla luce del sole e la scultura sta sparsa nei giardini, i bambini ci giocano, ci salgono

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung, *Su cose che si vedono nel cielo*, traduzione di Silvano Daniele, Milano, Bompiani 1960.

<sup>4</sup> Jacobbi commenta la riapertura della galleria Corsini di Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, dopo dieci anni di chiusura a causa della mancanza di personale.

sopra. Certo che da noi i bambini e forse anche gli adulti, romperebbero il naso alle statue, scriverebbero sopra chissà che cosa, e forse quel *bungalow* a tutto aperto si troverebbe la mattina dopo anche tutto vuoto. Ma anche questo è conseguenza e non causa della dequalificazione culturale.

Noi speravamo tanti anni fa (e se non è avvenuto è anche colpa nostra), che la democrazia avrebbe dato ai musei questo aspetto gaio, questo senso che l'arte è una proprietà di tutti, questa capacità di abituarsi alla vista dell'opera d'arte fin da bambini, e questo non è avvenuto. Invece di valorizzare l'opera d'arte che è proprietà di tutti, abbiamo incrementato il mercantilismo, cioè l'opera d'arte che è proprietà di uno, il quale, se vuole, può anche chiudere la porta di casa e non farla vedere a nessuno. Cosa che mi ha sempre messo in stato di angoscia perché penso ad un uomo che possedesse il manoscritto della *Divina Commedia* e non lo volesse far pubblicare perché è sua proprietà privata, è suo... Evidentemente il vuoto culturale sarebbe molto grave ma nulla potrebbe far recedere questo signore dal suo diritto.

Nell'aver incrementato il mercantilismo abbiamo anche incrementato le ironiche vendette e dell'artista e del fruitore o consumatore contro il mercantilismo stesso. Una vendetta classica è quella di De Chirico, che si è divertito tutta la vita a rinnegare la paternità di dipinti realmente suoi e a convalidare la firma su quadri che egli sapeva benissimo dipinti da imitatori; qualche volta da imitatori che egli conosceva e stimava particolarmente, perché stabiliva una graduatoria dei bravi e meno bravi. La vendetta viceversa del consumatore è avvenuta in un modo molto divertente con alcune opere di Lucio Fontana. Voi sapete che Lucio Fontana, nell'ultima fase della sua vita, la fase dello spazialismo, non dipingeva nè scolpiva più, ma faceva dei tagli con un rasoio nella superficie o bianca o colorata. Alla morte di Fontana si è scoperto che un grandissimo numero, più di un migliaio, erano le opere bianche con taglio, un numero notevole erano quelle gialline o verdi, solo cinque erano azzurre. Le azzurre chiaramente hanno acquistato un alto valore commerciale, ragion per cui qualcuno dei mille e tanti proprietari delle opere bianche le ha dipinte di azzurro. Il taglio rimane di Fontana, il colore fatto da se, e il valore è aumentato di qualche milione!

### *Trasmisione del 6 dicembre 1979<sup>5</sup>*

[L'insegnante] è una persona che crede profondamente nell'animazione teatrale, non finalizzata a spettacolo per far venire le mamme, per vestire, infiocchettare i bambini, non per formare certamente degli attori, crede ad un'altra cosa, molto più importante, che è l'utilizzazione del teatro a fini educativi, a fini di sblocco psicologico; come uno dei mezzi per dare uno spirito comunitario e sociale ai bambini.

Quest'anno le è stato chiesto di fare uno spettacolo per Natale, è una specie di scotto inevitabile che si paga anche quando non si ha voglia di fare spettacolo. Al-

<sup>5</sup> Jacobbi, annunciando un intervento da "uomo di teatro", commenta un episodio relativo alla moglie Mara, la quale si dedicava all'animazione teatrale per bambini nelle scuole pubbliche, e che, sostituita nel ruolo da laureati (senza alcuna conoscenza teatrale), aveva continuato ad occuparsi di animazione teatrale in istituti privati (nel caso specifico si tratta di una scuola elementare tenuta da monache).

lora si cerca di studiare insieme ai bambini un testo, un tema, un motivo che non sia la ripetizione pappagallesca di qualcosa di già scritto, ma che sia un'invenzione su cui si possa scrivere qualcosa di nuovo. Arrivati a confezionare questo testo, prima di metterlo in prova, questa insegnante si rivolge a Suor Clotilde, coordinatrice e incaricata della messa in scena, colei che deve decidere quanto si può spendere in costumi, chi costruirà le piccole scene, ecc. Ma l'interesse dell'insegnante era di vedere che cosa pensava la suora del testo, cioè se non aveva obiezioni di carattere didattico, ideologico, perché lei stessa aveva qualche dubbio; cioè le piaceva di sentire l'opinione di una persona pratica di bambini, di educazione, per verificare se il suo punto di vista era giusto. Man mano che leggeva il testo, la suora si illuminava, entrava in estasi, provava una grande felicità. Ma entrava in estasi, sapete perché?: «Ah, qui gli mettiamo un bel fiocco in testa a tutti. Ah, bellissimo, perché così possiamo mettere un albero. Ah che bello! In fondo possiamo fare dei buchi e mettere delle luci a interruzione con effetto di lucciola...».

Questo interessava a Suor Clotilde, questo le piaceva. In un lampo io ho avuto l'intuizione di un grande convento di monache che si potrebbe costituire con Suor Memè Perlini<sup>6</sup>, Suor Piccoli Marta, fino ad arrivare al Papa Grotowski, perché è noto che i papi sono polacchi! Ora, questo mi ha fatto riflettere ancora una volta sulla strana vicenda della regia teatrale. Quarant'anni fa, quando fu fondata l'accademia che oggi dirigo, Silvio D'Amico intendeva dotare l'Italia di questa cosa che non c'era: il regista. Effettivamente i registi vennero fuori, fino al dopoguerra si sparse la voce che i registi erano molto cattivi, che abusavano della libertà e della personalità degli attori, che falsificavano i testi. Soprattutto erano considerati cattivi e tiranni Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Ebbene Luchino Visconti e Giorgio Strehler, erano e sono degli agnellini di fronte alle suore del nuovo convento! Perché qualunque loro, diciamo, prepotenza aveva sempre un limite: il fatto di sapere di essere degli interpreti. Giorgio Strehler può considerarsi Von Karajan o Toscanini, e forse lo è, ma sa benissimo che Von Karajan per creare qualche cosa aveva bisogno di Beethoven, mentre Beethoven non aveva bisogno di nessuno. Soltanto Suor Clotilde ignora questo!

*Trasmisione del 7 dicembre 1979*

Io sono insegnante universitario di una letteratura considerata minore (cioè la letteratura brasiliana)<sup>7</sup> in una lingua di non grande diffusione, com'è la lingua portoghese e mi sforzo, col mio piccolo pubblico universitario, di mantenere un rapporto di carattere familiare-pratico prima ancora che scientifico o teorico. Vice-

<sup>6</sup> Definito «uno dei campioni dello pseudo-teatro», in riferimento alla «reinvenzione» operata da Perlini dell'*Argonauta* di Savinio, in R. Jacobbi, *Per un ritratto di Savinio*, in «La nuova rivista europea», settembre-ottobre 1977, 1, p. 50.

<sup>7</sup> Jacobbi nel 1980 divenne professore straordinario di Lingua e Letteratura Brasiliana alla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma. Nel Fondo Jacobbi è presente il certificato che attesta l'accettazione a tempo pieno dell'incarico (R.J. 2.36).

versa vedo che proprio nell'insegnamento delle grandi lingue di massa, lingue che interessano tutti, che tutti studiano perché sperano che gli serva nella vita pratica, si adottano parametri di scientismo, di élitismo, di una complicatezza filologica per cui il povero cittadino, quando poi va a tradurre tutto questo in termini pratici, si trova nei guai.

Intanto cominciamo con l'osservare che, dalla fine della seconda guerra mondiale in poi, abbiamo avuto in Italia il declino dell'influenza francese e l'avanzata profonda di quella inglese. Il primo risultato è [stato] lo spostamento degli accenti nelle parole comuni da parte di chi non sa né il francese né l'inglese, per cui se prima la gente diceva *cognàc* immediatamente tutti si sono messi a dire *cògnac*, cioè si sono messi a pronunciare in un modo più affine all'inglese. Per rimanere nel campo del cognac potrei dire che il mio barista, che in altri tempi avrebbe detto correttamente il *Fundadòr* (perché la parola è "fondatore", parola che esiste anche in italiano), mi dice: «A dottò che un *Fùndador?*» Che è un'accentuazione folle per uno che pratica una lingua neolatina.

Le più grandi vittime di tutto questo non sono coloro che studiano l'inglese perché (bene o male, malgrado lo snobismo, l'alto sopracciglio di molti loro insegnanti) la città è piena di insegnamenti d'inglese pratico, di conversazione e poi c'è il cinema, ci sono i dischi, l'effettiva pronuncia in qualche modo ti raggiunge. Ugualmente questo non colpisce chi studia poniamo, lo spagnolo, che oggi è la lingua di maggior diffusione dopo l'inglese, (e di questo pochi si rendono conto) perché data l'affinità delle lingue neolatine è difficile la grande cantonata. Le grandi vittime dello scientismo universitario sono stati coloro che studiano il russo, cioè una lingua che domina metà del mondo conosciuto. Anche qui ricostruiamo: al tempo dell'influenza francese tutti dicevano *Andreèv* e immediatamente dopo, con l'influenza inglese tutti hanno detto *Ándreev*, e sicché il poveretto non è mai stato chiamato col suo vero nome che è *Andrèev*. Più fortunato è stato Čechov perché essendo un nome di due sillabe da *Čèchov* si è passati a *Čechòv*, e gli è andata bene, per caso!

Ma la tragedia dell'insegnamento del russo è la grafia che essi hanno adottato, questa famosa grafia ipercorretta, analoga alla grafia russa che non corrisponde a nessuna pronuncia italiana. A questo punto io mi domando se... Sì, è vero era ridicolo il fatto che al tempo dell'influenza francese un'amica di mia madre diceva con occhi di estasi quanto erano carini i romanzi di "Tolstua"! Però evidentemente qualcuno le poteva dire che non si chiamava così e forse piano piano abituarla a dire *Tòlstòj*, anzi difficile dire adesso *Tolstòj* quando tutti si sono abituati a dire *Tòlstoj*. Ma la maniera in cui questi nomi sono scritti non aiuta affatto, perché quel famoso *Andrèev*, secondo la grafia adottata dai nostri professori, si scrive *Andrèev*, e tu devi sapere misteriosamente che una di quelle *e* contiene un *i* segreto! E così la famosa grafia del nome *Dastoeski* che è diventato *Dostoevskij* e vorrei sfidare qualsiasi cittadino che non ha studiato il russo a capire che quella cosa che c'è scritta lì vuol dire *Dastoeski!*



«POMERIGGIO MUSICALE»:  
«LA MUSICA E I DISCHI DI RUGGERO JACOBBI»

*Trasmissione del 16 agosto 1980*

[Terni introduce l'ospite nell'ambito della trasmissione da lui condotta. Jacobbi era allora direttore dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica Silvio D'Amico, presidente della Società Italiana Autori Drammatici e docente di Letteratura Brasiliana presso l'Università di Roma].

Le informazioni possono essere molte, come pochissime. Posso dire che sono (oltre queste cariche più o meno ufficiali) un uomo che ha molto vissuto, molto viaggiato; sono scrittore in più lingue, sono ahimé (è così difficile dirlo) poeta<sup>1</sup>, critico letterario, critico teatrale, e ho fatto il regista per molti anni. Regista di teatro, di cinema e anche di opere liriche.

[Terni immagina che a Jacobbi non manchi la valenza musicale, anche se coperta o mascherata (riferendosi alle regie liriche di Jacobbi), e domanda cosa sia per lui la musica e quali i musicisti].

Chi sono i miei musicisti è cosa che verrà fuori piano piano, man mano che conversiamo, man mano che cerchiamo di fornire degli esempi; ma che cos'è per me la musica è molto difficile da dire. Per me la musica è tutto: voglio dire che non mi sono mai posto un problema di poesia se non in termini musicali, non mi sono mai posto il problema della lettura critica di un testo (per identificarne o no la coerenza stilistica, la personalità) se non identificando questa coerenza, questa personalità, nella presenza di una certa ritmica, di una certa melodia o di una certa armonia; e

<sup>1</sup> Per quanto riguarda la predilezione che Jacobbi riservava all'inedito, si veda la sua risposta alla richiesta di Macrí di pubblicare sulla rivista «L'Albero», da lui diretta, alcune poesie: «Tu sai che avevo scelto per me l'Inedito e il Postumo come soli generi letterari, nel mio caso, attendibili. E staccarmene mi duole orribilmente, oltre a darmi un senso di impudicizia» (lettera del 15 gennaio 1972, pubblicata in Ruggero Jacobbi-Oreste Macrí, *Lettere 1941-1981 / con un'appendice di testi inediti o rari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 57-58); e ancora la nota che Jacobbi pospose ai suoi *Sonetti e poemi* effettivamente pubblicati su «L'Albero», a giustificare il rischio di aver offerto un'immagine non uniforme: «Ma è il rischio da correre quando ci si era votati da sempre all'inedito e di colpo si cede alla pressione di amici». Amici (oltre Macrí ricordiamo Carlo Vittorio Cattaneo, Anna Dolfi, Fabio Doplicher, Francesco Paolo Memmo) che continuarono, anche dopo la precoce morte di Jacobbi, a raccogliere e pubblicare alcune poesie; fino all'edizione dei cinque libri inediti a cura di Anna Dolfi («*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006).

soprattutto non ho mai concepito la regia se non come una direzione d'orchestra<sup>2</sup>. Quindi, sia dal punto di vista del compositore che del direttore d'orchestra (del compositore, quindi e dell'interprete), non mi è mai mancata questa presenza musicale. Essa è un riferimento continuo. Direi che è la cosa che lega tutto, tutte le altre cose. Sono uno di quegli uomini di cui si dice: «Ma quante cose fa!» Io, personalmente, ho l'impressione di farne una sola; ma gli altri pensano che siano tante. E questa una sola è di natura segretamente (o nemmeno segretamente, abbastanza palesemente, per me) di natura musicale. Con qualche rimorso: il rimorso di aver abbandonato troppo presto lo studio del pianoforte, per cui ho dovuto continuare ad occuparmi di musica ad un livello molto teorico, senza l'appoggio di uno strumento su cui mettere concretamente le mani; il rimorso di aver frequentato in modo sporadico certe lezioni di composizione, quando ero uno studente universitario. Il rimorso di non esserci stato dentro. D'altra parte chi vuol star dentro al mondo, e già ne sceglie tanti aspetti, non può portarsi dietro tutti.

[Terni nota come, considerando anche le altre interviste da lui curate nel corso delle trasmissioni del programma «Pomeriggio musicale», questo rimorso accomuni molti, ma sia, allo stesso tempo, un falso problema, perchè un rapporto più o meno completo con la musica non dipende dall'essere o meno tecnici della musica].

Mentre parlavi, mi si è formata un'immagine: l'immagine di me stesso a Regina Coeli, nel 1944<sup>3</sup>, dove mi tornava continuamente all'orecchio, misteriosamente, mi svegliava durante la notte, il coro dei prigionieri del *Fidelio*<sup>4</sup>. E quando veniva trasmessa a martellate, attraverso la parete, qualche notizia esterna (dalla Russia, dello sbarco di Anzio), mi pareva sempre di essere uno di quei prigionieri. Avevo vissuto a lungo nella non-speranza, come la chiamava allora Vittorini, e mi pareva di cominciare a vivere nella speranza. Tantissimi anni [dopo] poi, quando ero a Milano, al Piccolo Teatro, come direttore della scuola e come regista<sup>5</sup>, Giorgio Strehler aveva

<sup>2</sup> A testimonianza del costante parallelismo tra opera e dramma proposto e quindi messo in pratica da Jacobbi, si veda *Lungo viaggio dentro il teatro* (pubblicato postumo in R. Jacobbi, *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003) datato Rio de Janeiro 1948: «[...] l'opera possiede un valore artistico ben preciso prima ancora che si tramuti in spettacolo: un valore che si può constatare anche alla sola lettura, ed è il valore *musicale*. Così il dramma contiene un valore estetico stabilito, assoluto, in se stesso, che si può constatare anche alla semplice lettura, ed è il valore *letterario*. [...] La nuova equazione che stabiliremo sarà dunque: libretto uguale idea o abbozzo o contenuto del dramma; opera in musica uguale dramma» (*ivi*, p. 486).

<sup>3</sup> Jacobbi fu detenuto al carcere di Regina Coeli di Roma il 5 gennaio 1944 quale "sovversivo" per aver distribuito volantini contrari al regime.

<sup>4</sup> Ludwig Van Beethoven, *Fidelio oder Die eheliche Liebe*, singspiel (traduzione e adattamento di Sonnleithner del dramma di J.-N. Bouilly *Léonore ou l'amour conjugal*).

<sup>5</sup> Il Piccolo Teatro di Milano fu fondato nel 1947 da Paolo Grassi e Giorgio Strehler col concorso del Comune, dello Stato e di altri enti privati, fu antesignano in Italia dei "Piccoli Teatri" (organizzazioni professionistiche e stabili che si differenziano per qualità artistica e attualità del repertorio o criteri d'avanguardia della regia) e modello insuperato del genere per il livello degli spettacoli e la struttura amministrativa. Jacobbi, vice-direttore della Scuola di Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, vi insegnò a partire dall'anno scolastico 1961-1962 Storia del Teatro ed Interpretazione (teoria ed esercizi).

l'abitudine di mandarmi per Natale dei dischi, e curiosamente il primo disco che mi regalò fu una bellissima edizione del *Fidelio* con sottolineato il coro dei prigionieri, che anche per lui significava il momento della resistenza e della liberazione.

[Trasmissione del «Coro dei Prigionieri», dal *Fidelio* di Ludwig Van Beethoven, nell'edizione dell'Orchestra filarmonica di Vienna e del coro dell'Opera di Stato di Vienna, diretti da Lorin Maazel].

[Terni nota la commozione di Jacobbi, e come la lotta al fascismo fosse davvero un momento centrale, seguito poi dalla vita nella Milano del Piccolo Teatro, come direttore di scuola durante la grande rinascita teatrale].

Anch'io, mentre si ascoltava il *Fidelio*, pensavo a Giorgio [Strehler] e pensavo che la sua lettura di Beethoven, come triestino, dev'essere molto diversa dalla mia. Come triestino, e figlio in parte di tedeschi, lui la deve leggere in chiave più tedesca, probabilmente più corretta della mia. Io sono veneziano, e soltanto gli arabi pensano che un triestino ed un veneziano siano dello stesso paese; in realtà non è vero. C'è una bella differenza. Io sono veneziano, figlio di meridionali, appartengo a "Rocco e i suoi nipoti". E, evidentemente, anche la coscienza musicale ha una determinazione diversa, una linea diversa; così leggo Beethoven più all'italiana e, musicalmente parlando, alla veneziana. A Venezia ho sempre vissuto poco, sebbene ci sia nato, per vicende di famiglia che mi hanno portato altrove<sup>6</sup>. Sono profondamente legato a Campo San Boldo, dove sono nato, alla città, a certe ore: il colore di perla di cui parlavano i poeti stilnovisti, per me esiste. I poeti stilnovisti l'attribuivano a certe donne. Io l'ho visto una volta sola nella faccia di una donna, ma l'ho visto sempre a Venezia; le albe di Cannaregio, il cielo su San Giorgio in un'ora pre-crepuscolare. In questo cielo di perla, quella che mi ha tenuto viva Venezia quando ne ero molto lontano è stata la musica, naturalmente la musica del Settecento.

[Trasmissione dell'«Adagio iniziale» dalla *Sonata n. 4 in sol minore per viola da gamba e clavicembalo* di Benedetto Marcello, alla viola Janosch Scholls, al clavicembalo Egida Giordani Sartori].

[Terni identifica uno dei poli della vita dell'ospite, che è Venezia, ricordando poi l'altro polo, ben più lontano e importante: il Brasile].

In Brasile, dove ho vissuto 14 anni<sup>7</sup>. Se noi pensiamo che questi 14 anni vanno

<sup>6</sup> Probabilmente a causa del lavoro del padre (direttore del servizio pubblicitario per l'industria petrolifera Shell), la famiglia si trasferì a Genova nel 1922, dove Jacobbi ha compiuto gli studi elementari.

<sup>7</sup> Jacobbi arriva in Brasile nel 1946 al seguito della compagnia di Diana Torrieri di cui era regista e direttore artistico. A testimonianza dell'inserimento naturale e totale di Jacobbi nella cultura brasiliana, valga una dichiarazione di Domenico Gardella (conservata nel Fondo Jacobbi, collocazione RJ 7.6.16), allora direttore del Centro italiano di Cultura in Atene, rilasciata nel corso del convegno *Drammaturgia e spettacolo in Italia oggi*, svoltosi ad Atene il 3 aprile 1979: «Durante la mia recente permanenza in Brasile

dall'età di 26 all'età di 40, si tratta dell'età più importante, della parte più attiva, della vita di un uomo. Dai 26 ai 40 anni io ho vissuto nel contesto brasiliano, facendo un'esperienza straordinaria di cose che erano allora per me nuove, di cose che sono rimaste fondamentali, di cose che hanno creato radici. Tant'è vero che, per esempio, i miei scarsi e tardivi libri di poesie (ho sempre tenuto tutto nel cassetto, sono stati gli amici che li hanno estratti, a volte, con la violenza)<sup>8</sup> sono pieni di riferimenti brasiliani e qualcuna addirittura scritta in portoghese<sup>9</sup>.

Debbo dire che questo legame col Brasile è anche un legame musicale, perché il Brasile è un paese musicale per eccellenza, retto da una concezione ritmica e timbrica diversa da quella europea<sup>10</sup> (che poi sta dilagando oggi, a vari livelli, anche in Europa). Questo mondo afro-brasileiro – perché, è evidente, sono gli africani che ne hanno portato il senso e la pratica – si esprime prima di tutto, come ogni forma di musica e di teatro, in termini religiosi<sup>11</sup>. Io ho assistito spesso ai rituali del

come Consigliere Culturale d'Italia (dal 1972 al 1976) ho sentito parlare a lungo di lui [Jacobbi], con ammirazione, con affetto, con stima, con venerazione, da registi, scrittori di teatro, poeti, letterati brasiliani. Sì, anche da parte di letterati e poeti. Ieri mattina, quando ci siamo incontrati per la prima volta, gli ho detto: "Caro professore, anche se non l'avevo mai vista, anche se non avrei saputo darle un volto ed una voce, la conoscevo già per il lungo parlare che mi è stato fatto di lei, a Porto Alegre, a San Paolo, a Rio de Janeiro e in tutto il Brasile". Non gli ho detto altro ma avrei potuto aggiungere che, in fondo, gli dovevo anche gratitudine, perché gli studiosi, gli scrittori, gli artisti italiani che in quello sconfinato paese hanno portato il contributo del loro ingegno, della loro esperienza, della loro intelligenza, hanno svolto la nobile missione di rappresentanti culturali del mio paese e grazie a loro, noi modesti burocrati abbiamo trovato una strada aperta, le basi per il fiorire di iniziative culturali sempre più ampie. Ricordo che nei luminosi saloni dell'editrice Olimpo di Rio de Janeiro, dove si riunivano poeti schivi ed ombrosi come Carlos Drummond de Andrade, letterati e critici come Afranio Coutinho e Tristão de Athayde, un giorno mi è stato dato di lui un giudizio sintetico che mi sembra veramente significativo: "Jacobbi è una pagina della nostra cultura brasiliana". È prodigioso il fatto che degli studiosi brasiliani sentano che Jacobbi appartiene al loro patrimonio culturale, allo stesso modo in cui noi lo sentiamo nostro. È la più eloquente conferma che non si tratta di uno studioso e di un erudito chiuso nell'angusto mondo di una provincia, ma di un interprete acuto di sentimenti ed atteggiamenti della società contemporanea, di uno storico che ha saputo acutamente analizzare gli sviluppi, gli spiriti, le forme, le controversie, le realizzazioni, gli ostacoli, le vittorie del teatro, nel quale l'anima umana si riflette interamente in modo perspicuo, e che ha saputo interpretare compiutamente, come scrittore, le delusioni e le speranze, le pene e le gioie del mondo contemporaneo».

<sup>8</sup> In particolare, per la propensione all'inedito e al postumo e per la schedatura della poesia edita ed inedita di Jacobbi, si veda l'introduzione e la nota al testo di Anna Dolfi a Ruggero Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e altri libri inediti di poesia cit.

<sup>9</sup> Ruggero Jacobbi, *Exilado em Copacabana*, 10 poesie presentate da Osmar Pimentel e Emilio Villa, in «Habitat», aprile 1954, 12. R. Jacobbi, *O aprendiz de brasileiro*, 20 poesie presentate da Jorge Amado e Antonio Bulhões, in «Leitura», 1960, 8. R. Jacobbi, *Origem do canto, Cão, Cântico, Sequência, Consaço*, in «Nava 2. Magazine de poesia e desenho», autonomo 1976, pp. 159-161.

<sup>10</sup> Il fenomeno tutto brasiliano del samba è descritto con viva partecipazione da Jacobbi al suo rientro dal Brasile nel corso di una conferenza al Teatro Club di Roma, da cui nasce l'opuscolo *Immagine del Brasile* (Roma, Columbianum Centro Europa-America Latina di Genova e Teatro Club di Roma 1960) in seguito diventato il primo capitolo di *Teatro in Brasile* (Bologna, Cappelli, 1961; adesso in ristampa anastatica con presentazione di Luciana Stegagno Picchio, Trento, La Finestra, 2006) e oggi riedito in *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, pp. 421-433.

<sup>11</sup> Jacobbi conserva durante tutta la sua vita di uomo di teatro un'idea di spettacolo incentrata sulla

*Candomblè*, ai rituali di *Umbanda*, dove la collettività negra manifesta non forme paurose di superstizione, come un falso folklore, divulgato per i turisti, ma forme straordinarie di comunanza umana: di amore, di affettuosità, di comprensione del vicino per il vicino, del fratello per il fratello, che vengono dalla profonda solidarietà degli schiavi, quando vivevano nelle loro comunità oppresse. E vorrei farvi sentire una registrazione di una di queste melodie di *Umbanda*. *Umbanda* è una delle religioni principali del sincretismo afro-brasiliano, cioè sincretismo cristiano-pagano, cristiano-africano, ed è in particolare registrata in un *terreiro*, cioè in un luogo consacrato, a onore dei bambini. È l'iniziazione dei bambini. Si chiama *Ponto das crianças*: tema dei bambini.

[Trasmissione del brano *Ponto das crianças*]<sup>12</sup>.

La voce infantile che si ascolta non è la voce di un bambino, è la voce della Madre di Santo, della sacerdotessa del *terreiro*, nella quale è entrato lo spirito di un bambino attraverso il rito della possessione, in cui ognuno diventa cavallo di un Dio, e danza in quanto è cavalcato da questo Dio. Nel caso specifico è entrato nella Madre di Santo, nella Madre Apollinària (che io ho conosciuto a Porto Alegre) lo spirito di un bambino che chiede di essere iniziato, di essere purificato, di essere avviato alla verità. Avrete notato che ad un certo punto tutti diventano bambini, rispondono con voce di bambino, si domandano: «Dov'è Mariazinha, dov'è Paulinho?» Tutti rispondono: «*Tà aqui, tà aqui*» (è qua, è qua). Ed è la Madre di Santo che li guida e piano piano chiede, per tutti i bambini della zona, della grande famiglia, la benedizione degli Dei. Vorrei citare me stesso per una volta: è una pagina del mio libro *Le immagini del mondo*<sup>13</sup>, che non è stata capita da nessuno. Venivano tutti a chiedermi cosa volesse dire, perché effettivamente è cifrata. Contiene riferimenti a questo rituale: si chiama *Poema con cancellature*, cioè per una volta ho pensato che era inutile rifare i pezzi venuti male, li ho semplicemente buttati via e sostituiti con dei puntini. La pagina è diventata come un incunabolo medioevale che sia stato bruciato in vari punti, per cui sono rimasti alcuni versi e altri no.

Le mani desolate cercavano un ritmo di ballo.

C'era questo, c'era quello, c'erano le rondini.

Io non ho più notizie di ciò che il tempo arido  
serbava per una sola coscienza, a Porto Alegre.

funzione collettiva e rituale della produzione artistica in ogni sua forma e specialmente nel teatro, in cui Jacobbi spera di ritrovare «alcuna comunione tra uno e molti, tra questi e quelli, fra tutti e tutti, così straziantemente perduta nelle angosciose solitudini dell'uomo moderno e dell'arte ch'egli produce. Io volevo sapere, vedere, toccare con mano questa possibilità: in un secolo di individui sempre più separati, sempre più inconoscibili l'uno all'altro, *uno spettacolo* – qualcosa cioè in cui ciò che è di tutti appare agli occhi di tutti, e per tutti si celebra, alla stregua di un rito» (R. Jacobbi, *Lungo viaggio dentro il teatro*, in *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière* cit., p. 477).

<sup>12</sup> Si ricorda che le incisioni trasmesse nel corso del programma radiofonico provenivano dalla collezione privata di Jacobbi.

<sup>13</sup> R. Jacobbi, *Le immagini del mondo (1966-1976)*, Venezia, Rebellato, 1978.

· · · · ·  
 Quell'anno che i cadaveri riempivano le strade

· · · · ·  
 La madre Apollinària teneva nel tabernacolo  
 il ritratto di Getúlio Vargas, padre dei poveri,  
 e persino un tedesco in uniforme aeronautica  
 mise la benda insanguinata sulla fronte  
 e girava girava, cavallo di Dio, e mi benedissero  
 così affettuosamente, ma io che cosa potevo  
 dire, che potevo ormai (...)  
 L'alba.

Propongo un Brasile più allegro, più festoso, più notorio; il Brasile del Carnevale. Nel Carnevale del 1972 ebbe particolare successo una *marchinha* (qui c'è il problema della denominazione: *samba*, *samba-canção*, *maxixe*, *marchinha*, *chorinho*), insomma una marcia di carnevale, di quelle che si cantano camminando in cordone, intitolata: *O beijo* (Il bacio); ed è molto curiosa, perché contiene anch'essa elementi religiosi, che sembrano inseparabili dalla coscienza brasiliana. Dopo aver detto ad una ragazza, dandole dei consigli, di non fidarsi di chi la bacia, che il bacio può portare cattive conseguenze, che il bacio è cattivo consigliere, ad un certo punto viene portato come esempio il fatto che "fu un bacio che tradì Gesù". Questo in piena marcia di carnevale.

[Trasmissione del brano *O Beijo*].

#### *Trasmissione del 17 agosto 1980*

[Terni riassume il primo incontro, sottolineando il salto vertiginoso da Beethoven al Brasile, e introduce il tema della regia lirica].

Ho messo in scena opere di tipo molto diverso, dal *Werther* di Massenet<sup>14</sup> all'*Andrea Chenier* di Giordano<sup>15</sup>, fino ad alcune novità di compositori brasiliani quando io ero laggiù. Ma l'opera che mi è rimasta attaccata, legata, perché fu un particolare successo e sollevò certe discussioni, è il *Don Giovanni* di Mozart, di cui ho fatto cinque versioni diverse<sup>16</sup>. Diverse come allestimento, come criterio fondamentale e ogni volta dicevo: «Adesso so come dovrei farlo!», la prossima volta. Il che significa

<sup>14</sup> Jules Massenet, *Werther*, opera lirica in 4 atti (libretto di Edouard Blau, Paul Millet e Georges Hartmann dall'omonimo romanzo di Goethe). Jacobbi mise in scena l'opera al Teatro Municipal di Rio de Janeiro nella stagione 1957.

<sup>15</sup> Umberto Giordano, *Andrea Chenier*, opera lirica in 4 atti (libretto di Luigi Illica), messa in scena da Jacobbi al Cine Teatro Brasil nel 1957.

<sup>16</sup> Wolfgang Amedeus Mozart, *Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*, dramma giocoso in 2 atti (libretto di Lorenzo Da Ponte). Jacobbi mise in scena il *Don Giovanni* al Teatro Municipal di Rio de Janeiro nel 1956, lo riprese poi al Teatro Municipal di San Paulo, al Teatro Colon di Buenos Aires, in Uruguay e al Teatro Nacional di Città del Messico.

che, evidentemente, praticamente, il numero delle regie possibili del *Don Giovanni* è tanto lungo quanto interminabile, quanto il numero delle donne di *Don Giovanni*, quelle che vengono elencate nel famoso catalogo che Leporello snocciola davanti a Madamina.

[Trasmissione dell'«Aria del catalogo» dal *Don Giovanni* (atto primo, scena quinta), nell'esecuzione di Fernando Corena (Leporello) e l'Orchestra Filarmonica di Vienna diretta da Joseph Krips].

[Terni nota come non basterebbe il numero di donne elencato nel catalogo di Leporello per dare tutto il senso dell'imprendibilità del *Don Giovanni* mozartiano, "uno dei più alti misteri della storia della musica"].

Sì, e questo l'ho notato nei rapporti con i direttori d'orchestra, coi cantanti e nei rapporti con me stesso. Io sono sempre andato vicino a quest'opera in stato di perplessità, poi l'opera mi smentiva in un'infinità di particolari. Soltanto Mozart riusciva a comporre, a impastare nel modo giusto [le parti], ma che rimangono nelle mani di un altro sempre contraddittorie. Solo in lui sono unitarie. Il caso Mozart, è un caso fondamentale per me, cioè un caso di comprensione di quello che è un grande trapasso da classicismo a romanticismo e anche del come le due cose siano una cosa sola in un certo momento in grandi spiriti come Goethe, Mozart, Beethoven e però apparve dapprima, quando io ero ragazzo, sottoforma di infatuazione per il Settecento, e in particolare per Bach, Mozart, che era tipico di quel momento del Novecento. Quando io avevo 17-18 anni, cioè quando si comincia ad avere una coscienza estetica un po' sviluppata, era d'uso dire che la musica finiva con Beethoven e ricominciava dopo Debussy. E noi ci batteavamo per un Novecento che in quel momento aveva una certa coloritura neoclassica in Stravinskij, nell'ultimissimo Ravel e negli italiani come Casella, come Malipiero ecc. C'era un costante riferimento al passato e uno spirito di costruzione che vorrei riassumere con una citazione (mi permetterò in cinque trasmissioni due sole citazioni, questa disgraziatamente è un po' lunga, ma è molto importante). Una citazione dal *Sistema delle Belle Arti* di Alain che è del 1920<sup>17</sup> e che è un testo riassuntivo di questo spirito del Novecento.

Mi sembra che il cammino della musica conduca sempre dalla fantasticheria all'azione o, se si vuole, dalla tristezza alla fede. Io dico la fede, non la speranza, infatti la speranza cerca ausilio fuori di sé stessa, mentre la fede si getta nell'avventura forte soltanto di sé e libera da tutti i timori. E pare che la musica purifichi meglio della poesia, riconducendo sempre il moto delle passioni al punto che le guarisce. La musica è quindi espressione pura, se l'espressione annuncia sempre che lo spirito si è, ancora una volta, salvato. Si cerchi di pensare quello che sarebbe la vita interiore in una che si abbandonasse, che non si riprendesse, i gridi e le convulsioni non esprimono nient'altro che se stessi, e l'orrore consiste proprio nel sentimento che accompagna la contemplazione di tali segni, segni che nulla significano. Ma nel momento in cui

<sup>17</sup> Chartier Emile Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920.

la forma umana appare, l'espressione nasce, e la musica è la forma umana forse più pura, la più fragile e la più forte, la più agevolmente deformabile, quella anche che prova di più quando termina, e si chiude senza flettersi. Il caso non deve entrare nella musica, al contrario, bisogna che essa si svolga secondo quanto promette, e tutte le promesse sono di un attimo, subito spiegate e concatenate. Per mezzo di questa forza, la musica esprime quello che nessun altro linguaggio può esprimere: la storia di una vita umana per se stessa, nel corso del tempo; non affatto quale essa fu e sarà, il che infatti non ha senso e sfugge e perisce, ma piuttosto l'epopea della cosa. Più semplicemente diciamo che vi è sempre volontà nell'espressione, volontà di svelare, volontà di nascondere, volontà di essere, insomma esprimere è modellare.

[Trasmissione dell'«Allegro» dalle *Metamorfosi sinfoniche* di Paul Hindemith, su temi di Carl Maria von Weber].

[Terni sottolinea la coerenza della citazione sia letteraria che musicale].

Si trattava appunto allora, specialmente nella pittura e nella musica, del passaggio dalla dispersione impressionista, cioè di Debussy e dei grandi pittori impressionisti, a quella ricostruzione della forma a cui avevano provveduto per esempio Cézanne e poi Picasso cubista. Già nella poesia il caso era diverso, nella poesia era sopravvenuta la grande tentazione surrealista che riportava un vento romantico e irrazionale nella formulazione espressiva. Ma senza dubbio questo momento della costruttività è molto forte e questo spiega anche una certa indifferenza nostra, per lo meno di una certa generazione, verso la linea che da Schönberg va a Webern, anche se la presentazione del *Wozzeck*<sup>18</sup> di Berg all'inizio della guerra qui a Roma fu un avvenimento per tutti. Ma senza dubbio se ricordiamo che negli stessi anni appaiono composizioni come la *Partita* di Petrassi, che indicava appunto il primo passo di una nuova generazione ecc; questa volontà di costruzione è molto evidente. Naturalmente nei compositori di genio questo momento neoclassico si scontrava sempre dialetticamente con altre componenti della loro forza espressiva, non era che una sfumatura in più e così accadde particolarmente al più grande di tutti, cioè a Stravinskij. Se noi sentiamo il *Jeu de cartes*<sup>19</sup> o *L'Apollon Musagète*<sup>20</sup> il classicismo è evidente e propositale, ma se noi sentiamo dello stesso periodo o poco più la *Symphonie de Psalms*, evidentemente c'è uno Stravinskij drammaturgo e uno Stravinskij epico, che a parte la costruzione, vanno al di là del proposito polemico, vanno su un'espressività aperta e larga.

[Terni domanda come si pongono Satie ed il surrealismo in questa interpretazione del panorama musicale].

<sup>18</sup> Alban Berg, *Wozzeck*, opera (libretto di Berg, riduzione dal dramma *Woyzeck* di Georg Büchner).

<sup>19</sup> Igor Stravinskij, *Jeu de cartes*, balletto in tre fasi (libretto Stravinskij e Malaïeff, coreografie George Balanchine); la prima esecuzione italiana ebbe luogo all'Opera di Roma il 31 gennaio 1948, con coreografie di Millos e scenografie di Guttuso.

<sup>20</sup> I. Stravinskij, *Apollon Musagète*, balletto in 2 quarti (libretto Stravinskij, coreografia Adolph Bolm); la prima esecuzione italiana ebbe luogo al Teatro delle Arti di Roma il 18 aprile 1941, con coreografie di Millos e scenografie di Prampolini.

Quello di Satie e del gruppo dei sei è un surrealismo ironico e intellettualizzato, astratto. Voglio dire: la grande discesa all'inferno, come si verifica a partire dai *Chant*<sup>21</sup> di Lautreamont, fino alle cose più preoccupanti di Breton, di Peret, evidentemente quest'avventura la correvano più da vicino i post espressionisti tedeschi, che non gli stessi francesi.

[Trasmissione della *Sinfonia dei salmi* di Stravinskij, nell'esecuzione dell'English Bach Festival Chorus e della London Symphony Orchestra diretti da Leonard Bernstein].

È un incontro di tutto, è inutile parlare di classicismo o di romanticismo, è inutile parlare di moderno e di antico o di cosmopolita e di nazionale, effettivamente a questo livello tutto diventa unitario, persino la poetica razionalista di Alain, di Valéry derivata da Mallarmé, e quell'altra che da Apollinaire derivava e sfociava nel surrealismo.

#### *Trasmissione del 18 agosto 1980*

Io vorrei dire qualcosa su quella che era la polemica italiana riguardante i compositori italiani in quel momento. Una polemica che si traduceva alle volte in vere e proprie colluttazioni durante i concerti. Per esempio qui a Roma all'Augusteo ricordo un concerto di Alfredo Casella<sup>22</sup> in cui eseguì per la prima volta l'*Introduzione aria e toccata* dove vi furono veri e propri tafferugli, vere e proprie zuffe. Se noi oggi l'ascoltiamo questa musica, ci sembra la più innocente del mondo. Allora pareva addirittura offensiva alle orecchie del buon borghese. Allora si pensava a quattro musicisti: due un po' compromessi, diciamo così, con un passato impressionista e dannunziano<sup>23</sup>, che erano Respighi e Pizzetti, nei quali però si salvavano certi valori, particolarmente in Pizzetti. E due cui si era più legati: il più classico, quadrato Casella e il più sfumato, lirico inventivo Malipiero. E apparivano già i nuovi Petrassi, Dallapiccola e così via. Tutto questo era occasione di grosse battaglie, appunto quelle battaglie che oggi non ci sono più e non si sa bene se questo sia parallelo al fenomeno della scomparsa del fischio a teatro. Non si fischia più in teatro, al massimo ci si annoia, si fa a meno di applaudire, così, si sta lì, con una certa indifferenza che non è un buon segno di comunicazione. Comunque è curioso come tutto questo fosse destato da una musica che alla gente dell'avanguardia di oggi sembrerebbe la più tranquilla, la più conformista del mondo.

<sup>21</sup> Isidore Ducasse comte de Lautreamont, *I canti di Maldoror*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1944.

<sup>22</sup> Nel febbraio 1915 Alfredo Casella debuttò come direttore in Italia, all'Augusteo di Roma, presentando per la prima volta al pubblico italiano di concerti sinfonici Stravinskij e Ravel; innumerevoli saranno le sue prime esecuzioni assolute o per l'Italia, specie per Stravinskij: *L'Historie du soldat*, 1924, *Les Noces*, 1927, *Œdipe rex*, 1933, tutte in forma di concerto.

<sup>23</sup> Ildebrando Pizzetti curò le musiche di scena per quattro opere di Gabriele D'Annunzio: *La Nave* (1908), *La Pisanella* (1913), *la Fedra* (1915) e *La figlia di Iorio* (1954).

[Trasmissione dell'«Introduzione» dall'*Introduzione aria e toccata* (opera 55) di Alfredo Casella, nell'esecuzione dell'Orchestra Sinfonica di Milano della Radiotelevisione italiana diretta da Nino Sanzogno].

[Terni ricorda la funzione di capo scuola di Casella].

Sì [ci sarebbe] moltissimo [da dire] anche proprio sul personaggio, sulla sua figura umana, sui suoi rapporti con i giovani e sulla sua presenza internazionale, perché Casella non era un personaggio provinciale, anzi l'uomo che aveva più contribuito alla sprovincializzazione, a un discorso europeo; era il grande importatore, occulto o diretto.

[Terni immagina che i ricorsi ritmici fossero l'elemento che dava maggior fastidio al pubblico di allora].

Sì, questo accadeva sia con Casella, sia con Stravinskij, sia con Bartok<sup>24</sup>, ed era, da quanto mi raccontavano i più vecchi, già avvenuto con Debussy al principio del secolo. Queste unità ritmiche serrate, che sembravano negatrici di ogni melodia, cose da africani, da primitivi, davano fastidio; il pubblico non le sopportava, non vi trovava consolazione. D'altra parte questa esigenza di ricostituire la nozione di ritmo appariva, attorno a quell'epoca, non solo all'interno della musica colta, ma, come fenomeno endemico, grandioso, mondiale, attraverso l'apporto del jazz. E qui comincia il dissenso tra quelli della mia generazione, che erano musicisti o musicologi, e che del jazz non volevano sapere, e quelli che erano invece semplici cittadini dotati di gusto musicale, che aprivano le loro porte al jazz. Io penso naturalmente al jazz di quegli anni che è soprattutto legato a due nomi quello di Duke Ellington e quello di Louis Armstrong.

[Trasmissione del brano di Duke Ellington, *Creole love call*].

[...] <sup>25</sup>

C'era un jazz popolarizzato, quello che cantava Rabagliati per intenderci, che era tollerato purchè le parole avessero un sano senso italiano! E c'era invece questo jazz più per raffinati, per una minoranza, che circolava attraverso alcuni appassionati, che dalla stampa, dal giornalismo ufficiale, veniva definita musica negroide, con disprezzo. Ora vi sarete accorti che questa musica negroide è di una finezza, di una civiltà incredibile!

[Terni ricorda come coloro che disdegnavano il jazz e protestavano contro Casella, andassero in visibilio per il teatro verista, ad esempio per il teatro di Giordano].

<sup>24</sup> Le opere di Béla Bartók rappresentate in Italia furono *Il castello del principe Barababù* (1938), *Il Mandarinino meraviglioso* (1942) e il balletto *Il Principe di legno* (1950).

<sup>25</sup> Nella registrazione risulta mancante la domanda posta da Terni.

Dunque, era morto Puccini, cioè il più grande di loro, la cui grandezza imparammo a riconoscere più tardi, ed erano ancora vivi Mascagni, Volferrari, Cilea e Giordano. Il Giordano lo ricordo bene poiché ho passato l'infanzia a Genova e l'estate la si passava tra Rapallo e Santa Margherita, e Giordano aveva una villa lì; lo ricordo benissimo quale personaggio autorevole, molto rispettato ecc. Debbo dire che a differenza di Mascagni, che era chiassoso, polemico, che dirigeva seduto ma in orbace, Giordano era un uomo di una somma discrezione, di una capacità di coltivare con molta dignità la propria solitudine. Ho scoperto recentemente, parlando con Massimo Mila<sup>26</sup>, che anche Mila ha un debole per Giordano, non solo per la figura umana ma anche per le capacità drammaturgiche. Mi sono sentito molto confortato dall'opinione di Mila, perché ho sempre sospettato che esistessero queste qualità, me ne sono accorto mettendo in scena l'*Andrea Chenier*, ma me ne sono soprattutto accorto tutte le volte che ho ascoltato il primo atto della *Fedora*<sup>27</sup>, dove la tecnica del dramma giallo, dell'inchiesta, dell'interrogatorio poliziesco, è condotto con mezzi di drammaturgia musicale sapientissimi nell'uso dei tempi, delle sorprese, dei rapporti tra recitativo e orchestra; è insomma un esempio di teatro praticato poi da molti altri. Io mi ricordo che ascoltando per esempio un'opera di Šostakovič alla Scala anni fa dissi: "Ma questo è puro Giordano!". E così avviene alle volte ascoltando certe cose di Britten o di altri che hanno tentato il teatro, a un certo punto vengono fuori delle trovate propriamente teatrali che fanno pensare a questo Giordano meno espansivo, meno meridionale, meno caldo che appare appunto in momenti come il primo atto della *Fedora*.

[Trasmissione del primo atto della *Fedora* di Umberto Giordano, interpretato da Magda Olivero<sup>28</sup>, Silvio Maionica, Sergio Caspari, Riccardo Cassinelli, orchestra nazionale dell'Opera di Monte Carlo, diretta da Lamberto Gardelli].

[Terni sottolinea la serietà compositiva di Giordano, domandando poi un giudizio su tutta l'opera].

Penso che il secondo atto contenga qualche grosso errore verista, polemico, come tutto il pezzo che è fatto su un brano di Chopin suonato al pianoforte nella stanza accanto e che viene contrappuntato dal dialogo nell'altra stanza, che può essere teoricamente una trovata, ma si risolve in un kitch inenarrabile, e anche qualche napoletanata melodica più degna di Piedigrotta che di un dramma musicale. Un terzo atto un po' sbavato, troppo paesistico, elegiaco, troppo tendente all'idillio, anche quando si avvicina la morte<sup>29</sup>, però nell'insieme, il mediocre libretto di Colautti,

<sup>26</sup> Massimo Mila, critico musicale dell'«Unità» di Torino e dell'«Espresso»; dal 1953 insegnò Storia della Musica al Conservatorio di Torino; collaborò a varie riviste e periodici italiani e stranieri, quali «La Cultura», «Minerva», «Il Saggiatore», «Pegaso», «Nuova Antologia», «Polyphonie», «Les beaux arts», «L'âge nouveau», «The Score».

<sup>27</sup> Umberto Giordano, *Fedora*, opera lirica in 3 atti (libretto di Arturo Colautti dall'omonimo dramma di Sardou).

<sup>28</sup> Jacobbi aggiunge: «Lo dico e lo firmo con autorità di uomo di teatro (quaranta anni di teatro) Magda Olivero è la più grande attrice italiana».

<sup>29</sup> Jacobbi giudica diversamente, con accentuazione positiva per il risultato realistico ottenuto, l'opera-

che riprende uno dei più torvi drammi di Sardou, serve a Giordano per costruire una storia, una macchina teatrale che ha la sua forza.

[Terni domanda se Jacobbi abbia mai messo in scena la *Fedora*].

No, è una delle opere che mi sono rimaste, così, “sul gozzo”, come suol dirsi! Di Giordano ho messo in scena l'*Andrea Chenier*, che è molto vitale, molto irruento, forse meno controllato di questo primo atto che forse, dal punto di vista italiano, è addirittura un po' freddo, mentre lo *Chenier* è tutto caldo, è un'opera con una grande continuità di concitazione, di passione, che ha i suoi significati anche sociopolitici, molto vicini a certi ideali di democrazia riformista dell'inizio del secolo.

[Terni ricorda la sigla usata da Jacobbi per le regie radiofoniche].

È una frase musicale molto popolare, di Händel che io ho usato spesso, l'ho usata nelle venti e tante puntate di una *Vita di Cagliostro* che ho fatto per la radio<sup>30</sup>, l'ho usata per introdurre temi di corte nel mettere in scena ad esempio il *Gozzi*<sup>31</sup>; è una specie di simbolo dell'altro Settecento, accanto a quello misterico-politico di Mozart, a quello personale lirico-elegiaco dei veneziani, c'è un Settecento fastoso, illustre, di corte, di cui un simbolo evidentissimo è la *Water Music* di Händel. Ho l'impressione, quando sento questo tema, che la musica dei re a questo punto diventa capace di una tale gioia, per qualunque ascoltatore, che mostra a ciascuno come si può essere re, come ciascuno di noi è un re! Come si fa a sentirsi re sulla terra!

[Trasmissione del «Terzo minuetto» dalla suite *Water Music* di Händel, nell'edizione del *Concentus Musicus Wien*, diretto da Nikolaus Harnoncourt].

### *Trasmissione del 19 agosto 1980*

[Terni informa gli ascoltatori che Jacobbi ha chiesto di poter dare sfogo alla sua “brasilianità”, in seguito all'accento nel corso della prima puntata. Nonostante questo il primo argomento della puntata sarà legato ancora al jazz].

zione drammaturgica ideata da Giordano nel corso dell'intervento *Il libretto d'opera come drammaturgia popolare dal romanticismo al dannunzianesimo* (collocazione RJ bo. 1. 13), per cui: «nel secondo atto della *Fedora*, Giordano ha un'idea enorme, ed è l'idea di utilizzare come elemento di canto la musica di Chopin, allora fa cominciare la scena con uno che suona Chopin al pianoforte, ritrasporta Chopin in orchestra, dall'orchestra lo rovescia nella voce del cantante. Fa un'operazione drammaturgica per cui quel mondo improbabilissimo di esiliati russi, di profughi nichilisti della *Fedora* diventa vero culturalmente attraverso una suggestione musicale, che è tipica della cultura degli slavi esiliati, attraverso il loro maggior rappresentante che è il nostalgico Chopin, nostalgico e barricadiero Chopin delle Polannaise».

<sup>30</sup> *Giuseppe Balsamo*, riduzione radiofonica curata da Ruggero Jacobbi. Lo sceneggiato, tratto dal romanzo di Alexandre Dumas (padre), *Giuseppe Balsamo, ovvero il Conte Cagliostro* (Milano, Sonzogno 1934), andò in onda sul Secondo Programma radiofonico dal 22 maggio 1967 per quindici puntate.

<sup>31</sup> Carlo Gozzi, *Il Corvo*, regia di Ruggero Jacobbi, Porto Alegre, Auditório da URGs, 1959.

[Trasmissione del brano di Stan[ley Newcomb] Kenton, *Concerto to End All Concertos*].

Questo *Concerto to End All Concertos* (che non abbiamo nemmeno ascoltato intero, bastava darne un esempio, con la sua ambiziosa struttura ritmo-sinfonica) è una rapsodia di derivazione gershwiniana in gran parte, però su una timbrica e una ricerca di suono particolare che era di Stan Kenton nell'anno in cui la compose, infatti questo concerto è del '48. Ebbene, 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<sup>32</sup>. Orson Welles veniva in Brasile a cercare di completare un film che aveva cominciato durante la guerra, che era rimasto interrotto per divergenze con la casa produttrice, un film che non andò mai avanti, di cui si salva un pezzetto di documentario nella *Dama di Shanghai*<sup>33</sup>, ed è il porto di Pernambuco visto dal ponte della nave. Stan Kenton lo accompagnava perché era incuriosito dalla ritmica, dalla timbrica della musica afro-brasiliana, che poi ha utilizzato lungamente negli ultimi anni della sua vita introducendo un'infinità di effetti *afro-brasileros* nella musica jazz. Ecco la ragione della presenza di Stan Kenton, io conservo addirittura un diario di questo strano viaggio con questi due americani che non ho mai pubblicato, che è la documentazione di un curiosissimo shock di temperamenti ed ambienti.

<sup>32</sup> Jacobbi narrò l'episodio anche nel corso della trasmissione radiofonica "Autunno" (da lui condotta), nella puntata del 23 ottobre 1979 (RJ mc. 1.14), aggiungendo l'aneddoto di "Orson Welles fumante": «Accompagnai Orson Welles, grande attore e regista del cinema americano, del cinema mondiale e Stan Kenton, compositore e direttore d'orchestra (che fu un momento rivoluzionario della storia del jazz), in giro per il Brasile. Orson Welles c'era già venuto durante la guerra e aveva girato chilometri di documentario in vista di un film sul Brasile. Aveva girato al Carnevale di Rio de Janeiro, qualche scena a Pernambuco, non ne è rimasto niente, tutto fu travolto dalla fine del suo contratto con la RKO che poi preludè alla sua fuga in Europa. Se n'è salvato un pezzettino che si vede nel film *La dama di Shanghai* quando la nave passa di notte e da lontano si vede la città di Recife in Pernambuco, ci sono gli squali e si parla degli squali. Mentre Orson Welles cercava semplicemente di ricostituire un itinerario, per modificare il soggetto del film ed eventualmente portarlo a termine, per concludere questo famoso contratto che ormai era nelle mani degli avvocati, Stan Kenton invece stava registrando. Debbo dire che era la prima volta che io vedevo un registratore (in Italia durante la guerra non ce n'erano), stava registrando ritmi, canzoni e soprattutto riti di folklore e di magia afro-brasileira, per costruire la nuova base ritmica (che è di fondo sudamericano) della sua musica, del suo jazz progressivo. Ebbene questi due personaggi, uno esuberante, declamatorio, violento, allegro com'era allora Orson Welles, l'altro più introverso, avevano una cosa in comune: da buoni americani a partire da una certa ora del tardo pomeriggio o della sera, bevevano robustamente, e avevano una resistenza all'alcool notevolissima. Accadde però che avendo bevuto un po' troppo, e non del normale whisky a cui erano abituati, ma della *pinga brasiler*, che è vero fuoco nel corpo, che un giorno in cui c'erano 41 gradi all'ombra, giunti a quell'ora cominciarono a fumare, il corpo fumava! Cominciarono a spogliarsi, a scaldarsi in modo incredibile ed il risultato di questo fu una notte straordinaria in cui, accompagnato dal registratore di Stan Kenton, Orson Welles, praticamente nudo, su uno scoglio di Recife, sotto uno stellato pazzesco, declamò l'intera scena della tempesta del *Re Lear*, accompagnato dal fragore delle onde contro gli scogli». L'episodio di "Orson Welles fumante" è ricodrato anche da Andrea Camilleri (*In viaggio con Ruggiero*, in *Leclittico Jacobbi, percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Atti della giornata di studio, Firenze – 14 gennaio 2002, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni 2003, p. 15).

<sup>33</sup> *La Signora di Shanghai* (titolo originale *The lady from Shanghai*), prodotto in USA dalla Columbia nel 1947, con la regia e la sceneggiatura di Orson Welles, da un romanzo di Sherwood King.

[Terni cita Heitor Villa-Lobos, come il più celebre dei compositori di musica brasiliana colta].

[Trasmissione del primo dei cinque preludi per chitarra in mi minore di Heitor Villa-Lobos, nell'esecuzione di Narciso Jebes].

Heitor Villa-Lobos era un uomo alto, massiccio, imponente, con una grande chioma divenuta presto bianca, e sempre con un enorme sigaro in bocca. Era un vulcano di musica, un creatore a getto continuo, era talmente impastato di musica che io l'ho visto comporre su degli enormi fogli di carta pentagrammata, direttamente per orchestra, stando in aereo, senza disporre di nessun strumento! Aveva soltanto un plaid sulle ginocchia, un termos pieno di caffè, la moglie e una segretaria. Lavorava con un lapisso di quelli che si estraggono da certi piccoli notes, e con questo lapisso, senza nessuno strumento, componeva l'intera partitura per orchestra, pezzo per pezzo, fino all'ultima nota, ed era una cosa abbastanza sbalorditiva. Naturalmente questo Villa-Lobos per chitarra, che è molto fine, molto poetico, molto bello, non è il Villa-Lobos maggiore, quello della *Yerma*, che lui ha musicato da García Lorca<sup>34</sup>, o quello delle grandi messe brasiliane, e nemmeno quello delle famose *Bachianas Brasileiras*<sup>35</sup>. Ma è una delle tante parti di questo oceano di musica, che va dal folklore all'avanguardia, perché Villa-Lobos le ha vissute tutte.

Vorrei, prima di passare ad un Brasile gaio, pieno di colore, che è soprattutto Rio de Janeiro, che è soprattutto "carioca"<sup>36</sup>, attraverso un'incursione nella musica popolare; vorrei dire con due parole (cioè con una brevissima poesia che sta in un mio libro) che cosa voglia dire di decisivo, nel profondo, di inesplicabile in termini razionali, il Brasile per me. Il brevissimo pezzo si chiama *Testamento*<sup>37</sup>:

Questa è la mia morte,  
ragazzi:  
il riflesso bollente della luna  
sulle acque e gli asfalti  
di Copacabana.  
Questa è la mia distanza,  
che si colma  
d'una danza perduta.  
E nel cielo dei morti  
c'è anche la mia stella  
gonfia di futuro,

<sup>34</sup> Heitor Villa-Lobos, *Yerma*, dall'omonimo dramma di Federico García Lorca, Santa Fe, 1971.

<sup>35</sup> Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras*, genere compositivo creato dallo stesso Villa-Lobos in cui si fondono insieme l'esperienza barocca europea (specialmente Bach) ed il folklore brasiliano.

<sup>36</sup> Si veda la definizione che Jacobbi dà dell'aggettivo «carioca» in *Immagine del Brasile*, primo capitolo di *Teatro in Brasile* cit., p. 17: «Tutto il samba, oggi, è *carioca*; e mi perdonino Montale o i produttori d'un remoto film americano di Dolores del Rio, ma *carioca* è soltanto un aggettivo, indicante un'origine. *Carioca* è l'uomo o la cosa di Rio. Si è *carioca* come si è palermitano, spezzino o urbinato. O assai di più che l'essere *carioca* è una condizione dell'anima».

<sup>37</sup> Ruggero Jacobbi, *Le immagini del mondo (1966-1976)* cit., p. 48.

gioiosamente strana,  
come la Croce  
del Sud.

Ora veniamo un momento al samba, *samba canção, samba di breke*, è tutta una fenomenologia che non possiamo descrivere qui. Fermiamoci per un momentino su un classico: negli anni Venti il compositore più originale di samba non fu un negro ma un bianco figlio di portoghesi che introduce una nota borghese, simile a quella dei nostri poeti crepuscolari, nel samba. Samba di cui lui scrive sempre le parole, poiché è un eccellente poeta, e, qualche volta, anche la musica. Cominciamo col sentire una cosa di Noel Rosa<sup>38</sup>.

[Trasmissione del brano di Noel Rosa, *Viene giù la rugiada*].

Si notano aspetti della vita quotidiana, come:

Viene giù la rugiada,  
m'infradicia il cappello.  
E le stelle, anche loro,  
se ne vanno via dal cielo.  
Ho dormito così male!  
il mio letto è un foglio di giornale  
e la mia sveglia è la guardia municipale,  
che non ha ancora visto il suo salario!

Questo tipo di samba serve anche a descrivere dei personaggi, uno di questi è *Il cliente ideale*, che parla in un piccolo caffè di Rio de Janeiro, e che ho tradotto in italiano, viene cantato da Marina Pagano<sup>39</sup>.

[Trasmissione del brano di Noel Rosa, *Cliente ideale*, nella traduzione di Jacobbi e interpretazione di Marina Pagano].

Dunque samba, non solo tradotto ma adattato all'Italia (lire, Bressanone), e ad oggi perché la televisione non esisteva al tempo di Noel Rosa. Un altro ritratto di

<sup>38</sup> Il testo del brano di Noel Rosa era stato pubblicato da Jacobbi nell'opuscolo *Immagine del Brasile* cit., p. 8.

<sup>39</sup> Il brano venne trasmesso anche durante il programma radiofonico «L'uomo della notte», puntata del 9 dicembre 1975: «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, per favore! / Cameriere!!!»

personaggio, qualcuno lo ricorderà, è in una traduzione che Jannacci ha pescato da una mia antologia di poesia brasiliana, che è *Giovanni il telegrafista*<sup>40</sup> di Cassiano Ricardo, e lo stesso Jannacci ha musicato parte della *Disperazione della pietà*, uno dei grandi poemi di Vinicius De Moraes. Ma Vinicius De Moraes lo conoscete tutti, viene ogni anno al Sistina, poiché ha scritto poesie e canzoni per vari compositori, e qualche volta per sé stesso, perché si è divertito a fare della musica anche lui. Ma Vinicius è un grande poeta, appartiene alla letteratura brasiliana, ad un certo punto ha lasciato la poesia letteraria, per una forma di comunicazione popolare attraverso il samba. Questa conversione di Vinicius cominciò con il famoso *Orfeo Negro*<sup>41</sup>, è un suo lavoro teatrale che i francesi trasformarono in film, rendendo queste musiche note in tutto il mondo.

Ora, siccome sia i temi dell'*Orfeo Negro* che le canzoni più popolari di Vinicius sono notissimi in Italia, vorrei viceversa proporre qualcosa di Vinicius che è talmente recente, che la maggior parte degli italiani non lo conosce, ed è una parte della registrazione di una serata tra Vinicius, Tom e Miúcha (Tom Jobim, cioè appartiene alla grande famiglia dei compositori Jobim), dove intervengono anche Toquinho, strumentista eccellente e Chico Buarque de Hollanda, quasi un'aristocrazia del samba di oggi<sup>42</sup>. Quello che ascolteremo è una doppia lettera. In questa riunione ad un certo punto Vinicius improvvisa con Toquinho una lettera a Tom Jobim, e poi Tom Jobim scrive la lettera in risposta a questa.

[Trasmissione del brano di Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha, *Gravado ao vivo no Canecão*]

<sup>40</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 fiori \ 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 \ VIII oggi duca Windsor. \ Passò calma inglesi sotto \ pioggia fuoco. Passò \ sensazione prima bomba \ volante. \ Passarono cavallette Cina \ fiori catastrofi. \ Ma, fra tute le cose, \ passò notizia matrimonio Alba \ con altro. \ Giovanni telegrafista \ quello dal cuore urgente \ non disse parola, solo \ tre rondini nere \ (senza la minima intenzione simbolica) \ si posarono sul \ singhiozzo telegrafico. \ Un singhiozzo senza indirizzo – Alba – \ e urgente» (in R. Jacobbi, *Lirici brasiliani*, Milano, Silva, 1960).

<sup>41</sup> Vinicius de Moraes, *Orfeo negro*, a cura di Pasquale Aniel Jannini, Milano, Nuova Accademia 1961. Il film *Orfeo negro* (titolo originale *Orfeu negro*), prodotto da Dispatfilm/Gemma cinematografica (Francia/Italia) nel 1959, con regia di Marcel Camus, è tratto dal dramma in versi *Orfeu da Conceição* di Vinicius de Moraes, con musiche di Antonio Carlos Jobim, Luis Bonfá, V. de Moraes. Il film vinse il Premio Oscar nel 1959 per il miglior film straniero e la Palma d'oro al Festival di Cannes del 1959.

<sup>42</sup> Si tratta del disco *Gravado ao vivo no Canecão* nel 1979, registrazione di uno spettacolo del 1978 organizzato da Aloyso de Oliveira al teatro *Canecão* di Rio de Janeiro, per il ritorno di Vinicius de Moraes sui palchi brasiliani dopo una assenza di quindici anni. Il disco nasce a testimonianza del successo clamoroso riscosso dallo spettacolo, replicato per otto mesi a Rio e portato in tournée in Europa.

*Trasmissione del 20 agosto 1980*

[Terni inizia l'ultimo incontro tracciando un panorama del personaggio Jacobbi: «molto variegato, che ci ha condotto da Beethoven al Brasile, da Umberto Giordano a Casella, da Stravinskij a Hindemith, con curiosità e coerenza straordinarie per un non musicista professionista, che però afferma essere la musica l'elemento che lega tutte la sue altre varie attività». Nota che tra tutta la musica ascoltata manca l'Ottocento, tutto il periodo romantico].

Io avevo cominciato col raccontare la storia di una generazione per cui appunto la musica finiva con Beethoven e ricominciava con Stravinskij, naturalmente questa generazione ha dovuto ricredersi, fare la pace con tante grandi figure e con la più ricca stagione creativa della storia della musica. Quindi il mito del Settecento è un po' caduto, il Novecento, o almeno quel Novecento, si è in parte ridimensionato, e sono riemerse alcune grandi figure. Ora è inutile stare qui ad antologizzare Schumann o Chopin, però vorrei dire, per esempio, che io c'ho messo molto tempo a fare la pace con colui che conclude, e in un certo senso già disgrega il romanticismo, cioè con Wagner, in cui oggi io riconosco uno straordinario drammaturgo (forse il più ricco di idee musicali traducibili in forma drammatica) con alcuni compositori. Vorrei sceglierne due, uno è Brahms, che da ragazzo mi sembrava lungo, pedantesco, aggrovigliato, e di cui ho capito più tardi la complessità, e l'altro è Čajkovskij, il più vituperato compositore della mia giovinezza, che era indicato addirittura come simbolo di quanto di peggio la musica potesse produrre, mentre non è così. Ma all'origine di tutto ciò stanno, naturalmente Beethoven, ma prima ancora di Beethoven, Mozart. In Mozart come in Goethe c'è tutto, c'è il Settecento e l'Ottocento, l'illuminismo e il romanticismo, c'è il classicismo razionalista e c'è la prima grande emersione, lucida ma intensissima, di un mondo delle passioni che non ha paura dell'irrazionale.

[Trasmissione dell'«Andante Cantabile» dalla sinfonia *Jupiter* (numero 41 in do maggiore, K 551) nell'edizione dei Berliner Philharmoniker diretti da Herbert Von Karajan].

Qualcuno ricorderà che in una delle trasmissioni precedenti avevo promesso che avrei fatto due sole citazioni in cinque trasmissioni, una fu dal filosofo Alain, che rifletteva la mentalità razionalista di un certo Novecento, ora invece andiamo veramente alle fonti del romanticismo. Voi avete ascoltato un brano della sinfonia *Jupiter* dove il romanticismo è già tutto presente, la *Jupiter* è del 1788, ed ecco il corso di filosofia dell'arte che Schelling detta a Jena negli anni 1802-1803, anni di pieno trapasso dall'era mozartiana a quella beethoveniana:

La forma necessaria della musica è la successione, poiché il tempo è la forma generale dell'incorporazione dell'infinito nel finito, considerato come forma astratta del reale. Il principio del tempo nel soggetto è l'autocoscienza, la quale è pure l'incorporazione dell'unità della coscienza nella molteplicità delle idee, da qui si intende

l'intima connessione tra il senso auditivo, in generale, e la musica e il linguaggio, in particolare, con l'autocoscienza. E a partire da ciò si può anche comprendere, provvisoriamente, prima di indicarne un significato superiore, l'aspetto aritmetico della musica. La musica è un'autonumerazione dell'anima, già Pitagora comparò l'anima a un numero, ma è una numerazione inconscia, che dimentica se stessa. Donde la frase di Leibnitz: "*musica est raptus numerare se, ne scientis animae*". La musica è l'impulso dell'inconscio di darsi un numero, le restanti determinazioni del carattere della musica, non si potranno svolgere senza prima riferirsi ai suoi rapporti con le altre arti.

Fin qui Schelling, ed è chiaro, esiste un aspetto propriamente linguistico della musica, che si definisce solo per differenze, cioè stabilendo le comparazioni con le altre arti, ed esiste un aspetto intimo, questo fatto per cui la musica racconta un processo inconscio, tentando di dargli continuamente un ordine metafisico, che è viceversa prima del fatto linguistico, è il prelinguistico della musica. Su questo prelinguistico ha lavorato intensamente il romanticismo, in maniera soggettivo-laica, epico-religiosa, cioè tentando alle volte la pura confessione dell'io e alle volte la comicità. Un esempio di soluzione che va al di là dell'io, che trasferisce il grande *pathos* romantico su un'ispirazione collettiva e religiosa (religiosa nel senso originario: religio da religare, tenere insieme, unire le persone, le coscienze<sup>43</sup>), è il *Requiem Tedesco* di Brahms.

[Trasmissione del coro «Denn alles Fleisch, es ist wie Gras» dal *Requiem Tedesco* di Brahms, nell'esecuzione del Wiener Singverein e del Berliner Philharmoniker, diretti da Herbert Von Karajan].

[Terni domanda il come ed il perché del riavvicinamento a Čajkovskij].

Prima di tutto per una via teatrale, avendo visto che Čajkovskij nell'opera propriamente detta, non riusciva a superare la liricità frammentaria del momento, ho scoperto poi che lui aveva trovato un'altra maniera di drammaturgia musicale attraverso il balletto; e senza dubbio il balletto come lo tratta Čajkovskij è una creazione originale, singolarissima, che forse non si è più ripetuta.

In secondo luogo, perché il patetico è una categoria disprezzata, ma che quando è contenuta come fa Čajkovskij, specialmente nella cameristica, in certi limiti, ottiene dei risultati di grande forza. E, per dare l'addio alla parte autobiografica delle trasmissioni, vorrei dire che io stesso sono arrivato a definire patetico un testo mol-

<sup>43</sup> Jacobbi passa da «un antico smarrimento di liceale dinanzi a concezioni romantiche della creazione artistica, considerata appena come un dono celeste, come impulso dell'irragionevole natura» alla scelta di dedicarsi al teatro; poiché individua nello spettacolo teatrale quel tipo di arte con cui si possa realizzare una esperienza collettiva. «Se questo è possibile, un punto fermo c'è, una società, una collettività, un mondo: qualcosa a cui ciascuno senta di appartenere. E questa preoccupazione, ben più forte di ogni altra puramente estetica o tecnica, mi faceva camminare senza rimedio nella strada dello spettacolo» (*Lungo viaggio dentro il teatro*, in R. Jacobbi, *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière* cit., p. 477).

to autobiografico che ho scritto<sup>44</sup>, ed è dedicato ad una donna che fu una famosa concertista:

Quando oggi ti siedi al pianoforte, già sola,  
non senti che qualcuno viene a vegliare sul gesto  
energico (lo so, le tue mani non invecchiano)  
e l'addolcisce per improvvisi sussulti?

Sono io, dico a bassa voce, come se fossi un morto  
che con delicatezza visiti la sua casa,  
gli astrusi portacenere, i vietati cassetti,  
le chiavi che furono, la cucina spenta.

Parliamo senza più reticenze, ed hai un poco  
di paura (le visite, le presenze sgomentano)  
e non ricordi più molto degli anni cinquanta,

le firme per la pace, le malinconie di classe,  
il trionfo del cinema, le controversie d'amore  
che vincemmo col corpo e ora non ardono più.

Su questo patetico 1950 possiamo forse ritornare indietro a un padre del pathos come Čajkovskij, che del resto la destinataria di quel testo suonava ammirabilmente.

[Trasmissione dell'«Andante cantabile» dal *Quartetto numero 1 in re maggiore* (opera 11) di Čajkovskij, nell'esecuzione del Quartetto Borodin (Rotislav Dubinskij e Jaroslav Aleksandrov, violini, Dimitri Scebalin, viola, Valentin Berlinskij, violoncello)].

[Terni saluta e ringrazia].

Sono io che ringrazio te, Paolo, e i nostri ascoltatori per la pazienza e i tecnici organizzatori del programma, che ci hanno permesso di fare un discorso così variato e forse in parte imprevisto. Grazie, arrivederci.

<sup>44</sup> *Sonetto Patetico* in R. Jacobbi, *Le immagini del mondo (1966-1976)* cit., p. 17.



## II

### LEZIONI E CONFERENZE



## DE SANCTIS CRITICO DEI SUOI CONTEMPORANEI<sup>1</sup>

È ovvio che dopo questa presentazione qualcuno si domanderà: «Ma cosa c'entra questo signore col De Sanctis?» Perché ovviamente il De Sanctis non si è occupato specificamente di teatro, anche se ha mostrato di intenderne parecchio, specialmente nel saggio sulla *Fedra* di Racine<sup>2</sup> e nel commento al *Pulcinella* dell'Arcoleo<sup>3</sup>, e certamente non si è mai occupato del Brasile. Questo ridonda a vantaggio non della universalità enciclopedica del sottoscritto, ma della universalità del De Sanctis: un pensatore, un critico, di cui non si può fare a meno, anche quando ci si occupa del teatro, del Brasile o della letteratura italiana contemporanea.

Il fatto che De Sanctis sia una sorta di compagnia ineliminabile dell'intellettuale italiano che affronta problemi connessi all'espressione e alla storicità dell'espressione, è un fatto confermato dalla biografia di ognuno di noi. Influssi del De Sanctis (e curiosissimi) si potrebbero trovare, per esempio, nei critici musicali o cinematografici del nostro tempo, da Massimo Mila a Guido Aristarco: quando si mettono a fare la storia delle teorie del film o la storia della musica in una certa dimensione di idea morale e intellettuale della storia, immediatamente sentiamo in loro la lettura del De Sanctis, la rimeditazione o addirittura la contestazione (che è poi una forma di conoscenza anch'essa) di una lezione che all'origine è lezione desanctisiana. Quindi De Sanctis è veramente una fonte, una origine di tutto il pensiero critico moderno, e lo è nel doppio significato di origine continuata, sviluppata da successori, qualche volta furbeschi e traditori, e di origine smentita, negata da qualcuno che poi ha vo-

<sup>1</sup> Si offre la trascrizione della relazione tenuta da Jacobbi il 19 gennaio 1974 a Foligno su *Francesco De Sanctis*, per il ciclo di corsi di aggiornamento A.I.M. (Aggiornamento Insegnanti e Metodi) organizzati per il Ministero della Pubblica Istruzione da Antonio Piromalli, cui Jacobbi partecipò in modo continuativo dal 1971 al 1975, attraversando tutta l'Italia. Lo stesso Piromalli, nel volume *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000), lascia un vivo e affascinato ricordo della partecipazione di Jacobbi ai corsi da lui organizzati: «I ricordi di quelle lezioni interdisciplinari di Jacobbi rimangono indelebili in me per l'immagine di vita vissuta che esse suscitavano, vita culturale e morale perché l'unità delle principali componenti dell'espressione in Jacobbi si collegavano con la vita interiore. La memoria, la sintesi, la vita morale trascinavano con Jacobbi in un sovramondo di autenticità in cui egli era il compagno che aveva sperimentato epoche ed ambienti i più diversi, il compagno che persuadendo imponeva l'agire e gli altri lo seguivano. La parola autentica di Jacobbi sublimava perché presupponeva il superamento della costrizione e induceva in un mondo di libertà; umano, il suo liberatarismo sapeva di amaro, di mancata conquista, di esilio, di patria perduta».

<sup>2</sup> Francesco De Sanctis, *La Fedra di Racine*, in «Rivista contemporanea», febbraio 1856, 3 (ristampato da Croce nel primo volume degli *Scritti vari inediti o rari*, Napoli, Morano, 1898).

<sup>3</sup> Giorgio Arcoleo, *Pulcinella dentro e fuori di teatro*, intervento tenuto al seminario desanctisiano dell'Università di Napoli il 5 aprile 1872. L'intervento fu l'occasione per il saggio di De Sanctis, *La scuola*, pubblicato in «Nuova Antologia», agosto 1872; ristampato dall'Arcoleo in opuscolo (Napoli, Antonio Morano editore 1897), fu riprodotto dal Croce nel primo volume degli *Scritti vari* cit.

luto avviarsi su altre strade, ma è pur sempre all'origine di tutto il discorso. Questo lo si può vedere confrontando studiosi di generazioni e di punti di vista estetici radicalmente diversi, come da una parte Luigi Russo e i suoi allievi e dall'altra parte Gianfranco Contini, che fa cominciare la sua *Letteratura dell'Italia unita*<sup>4</sup> dal De Sanctis, ma certamente in una dimensione del tutto diversa da quella di Russo e dei suoi continuatori. Per dirla in modo molto spicciolo e grossolano, esiste una versione formalistica dell'attenzione a De Sanctis e una più contenutistica, e tuttavia tutte e due partono da De Sanctis.

Il problema che cerco di porvi riguarda il modo e la funzione della così detta critica militante, cioè della critica che si fa sui giornali e che accompagna giorno per giorno il crescere e il manifestarsi di una letteratura contemporanea. Per molto tempo, almeno per la mia generazione, il De Sanctis è stato proprietà appannaggio della critica universitaria, per tanto ci è stato tolto (quasi deliberatamente) il piacere e la possibilità di vedere quest'altra dimensione, per cui per molti di noi (fine anni '30 e durante gli anni '40) chi citava il De Sanctis era in qualche modo un nemico della letteratura contemporanea e non poteva servire da esempio a chi svolgeva attività di critico militante. Ma chi citava il De Sanctis, e non il De Sanctis!

Tenete presente che la distanza, la separazione tra la letteratura militante e la cultura accademica o universitaria, che oggi si è di molto ridotta, era allora profondissima. Oggi, tanto per cominciare, vi sono delle cattedre di letteratura moderna e contemporanea, che sarebbero parse allora un'eresia! Oggi si fanno le tesi di laurea su scrittori moderni, addirittura viventi, addirittura giovani; allora era già difficile far passare una tesi di laurea su D'Annunzio, come materia non scientifica, non storica, non sistematizzata e pertanto inabbordabile. Ricordo un mio coetaneo, che è uno dei buoni poeti italiani viventi, Franco Matacotta, che avendo proposto al più giovane, al più avanzato dei nostri professori accademici, cioè a Natalino Sapegno, una tesi su Ungaretti, lo vide trasecolare, impallidire e rispondergli: «Ragazzo mio, ma tu vuoi che io mi metta contro un'intera Università?».

Questo divario, questo abisso diveniva grave quando dalla dimensione dello studio si passava a quella del giudizio critico. Voglio dire che non c'era niente di grave che all'Università si studiasse la letteratura italiana fino al Carducci e che poi il resto della letteratura italiana uno se lo trovasse da se, sui giornali, sulle riviste, sui libri e nella critica militante. Ma il fatto era che poi questa critica universitaria era non assente, ma presente (e duramente presente) nei riguardi della letteratura contemporanea. Mi ricordo allora lo scandalo della pubblicazione dell'ultimo volume della collezione Vallardi<sup>5</sup>, *I secoli della letteratura italiana*, dove il Novecento era stato affidato al professor Galletti. Noi leggemmo questo volume e scoprimmo che i più grandi poeti del Novecento italiano erano il Bertacchi e il Cartella Gelardi... E si attese che qualcuno più sottile, più fine e anche un pò più giovane del professor Galletti fra gli accademici vedesse in modo più spassionato la letteratura del nostro

<sup>4</sup> Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968.

<sup>5</sup> Alfredo Galletti, *Il Novecento*, Milano, Francesco Vallardi editore, 1935 (nella collezione *Storia letteraria d'Italia*).

tempo. E infatti arrivò il manuale del Momigliano<sup>6</sup>, critico di ben altra levatura, ma anche il capitolino del Momigliano sul Novecento era abbastanza traumatizzante per noi, perché era il riflesso del trauma vissuto dal Momigliano dinanzi ad una letteratura che non manteneva le promesse della linea storica abbozzata fin lì; ad un certo punto si trovava di fronte al “diverso”, al “contrario” e non gli riusciva se non di bollarlo, come già aveva fatto a suo modo Croce, con la taccia di “momento di irreparabile decadenza” e così via.

Rimane quindi il fatto che per noi fu una specie di festa nazionale il giorno in cui alla cattedra di Firenze fu chiamato Giuseppe De Robertis, un uomo che apparteneva alla letteratura militante, che aveva accompagnato il Novecento con congenialità, con simpatia dal tempo della «Voce» al tempo dell’ermetismo. La vicinanza a De Robertis e ai suoi antecessori nella critica così detta militante, come Emilio Cecchi, come Alfredo Gargiulo, certo non faceva che allontanarci dal De Sanctis.

Poi vennero tempi di riflessione sugli aspetti non soltanto estetici della letteratura, sui suoi aspetti morali, intellettuali, politici. Vennero tempi di immedesimazione e impegno nelle necessità storiche del paese, della democrazia e a questo punto noi ci accorgemmo che i figlioletti dei nostri maestri accademici avevano il gioco facile, perché per loro era semplicissimo tracciare la linea di discendenza De Sanctis – Croce – Gramsci: sempre di storicismi e di razionalismi si trattava, e nacque in Italia quel beato crociogramscismo che oggi occupa le cattedre e che qualche volta si autodefinisce marxismo! Ma per chi veniva da tutt’altre sponde, per chi arrivava da posizioni filosofiche metafisiceggianti, esistenzialistiche, neopositiviste, per chi aveva sempre letto con qualche sospetto Croce e tutta l’area crociana ed era andato a cercare i suoi maestri altrove: Valéry, Eliot, Rilke, come poteva avvenire questo recupero (che pur sentivamo necessario) della razionalità e della storia, un recupero che ci permettesse di contenere anche le dimensioni e le proposte dell’irrazionale, senza le quali tutta la letteratura contemporanea risultava indecifrabile, oppure veniva un’altra volta tacciata di “estrema decadenza”?

Ci fu una scappatoia, di cui molti (furbescamente) si servirono, e che è finita nei manuali, l’invenzione della parola *decadentismo*, che è poi la parola per gli incomprensibili libri dei critici italiani a tutti i lettori e soprattutto [ai] critici stranieri, i quali non capiscono cosa noi vogliamo dire con questa parola. Per un critico straniero, decadente è Oscar Wilde, ma non è decadente Proust. Proust è semplicemente uno scrittore moderno, mentre noi siamo alle prese con interi libri dove ci [viene] spiega[to] che persino Pirandello è decadente! Questa dilatazione di tale concetto fu però un’ottima scappatoia perché permetteva di dire: «Non si tratta di decadenza, ma decadentismo: parola che non ha connotazione negativa, ma descrittiva». Poi, sotto sotto, agivano lo stesso i veleni moralistici dell’etimo, perché l’etimo manteneva la sua forza linguistica per cui, sotto sotto, il critico crociano indicava nel decadentismo un tempo certamente di decadenza della moralità, dei sentimenti, della sanità, a sua insaputa, degli scrittori... poverini... Il critico neomarxista diceva: «Bè, questo non

<sup>6</sup> Atilio Momigliano, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Messina, Principato, 1936.

è altro che il riflesso o la confessione della borghesia nel suo momento di decadenza». E questa parola servì da nuovo intralazzo critico, da nuova panacea all'italiana. Noi siamo sempre ecumenici, la nostra preoccupazione maggiore è conciliare e superare. Ma i problemi rimangono quelli che sono, i problemi sono durissimi. Si va sempre, prima di operare mediazioni dialettiche, a scontrare con gli opposti; i quali si presentano ciascuno nella propria durezza, e se così non fosse, nemmeno la mediazione dialettica dopo sarebbe possibile, se nascessero già ammorbiditi, già col colore della mediazione e della sintesi, questi opposti non sarebbero opposti. Non per nulla noi siamo il solo paese nell'area hegeliana che ha inventato la sottile variante borbonica dei "distinti".

Ma andiamo al concreto del problema, per chi non si accontentasse di formule, cioè della sostituzione del trapasso verbale al trapasso logico, che è una specialità della nostra letteratura filosofica. Io ho passato l'adolescenza a cercare di capire le cose del mondo attraverso dei libri dove i passaggi da un argomento all'altro erano: "sulla base", "da cui si deduce che", "e dunque", "e pertanto"... Poi andando a vedere, questo legame era puramente verbale, non si deduceva un accidente! Ed il "pertanto" era soltanto un gancetto verbale messo tra due argomenti. L'unica cosa da fare fu di ricominciare ad andarsi a guardare i testi da soli, direttamente, brutalmente, e per esempio andarsi a rileggere De Sanctis e vedere se non c'era un De Sanctis diverso da quello descritto da Croce o da quello recuperato in varie dimensioni, spesso autorevoli, spesso geniali, da Momigliano, da Flora<sup>7</sup>, da Russo<sup>8</sup> e da Sapegno<sup>9</sup>. E se non era per caso, questo De Sanctis di cui si era appropriata l'Università, un irregolare tanto quanto noi, un uomo libero, capace di contraddizione e di sviluppo, con umori, reazioni, passioni; militante, contemporaneo, drammatico, autobiografico tanto quanto noi. E scoprimmo che era proprio così. Che la cristallizzazione parascientifica del De Sanctis ne aveva svisato abbastanza il vero volto, la vera figura. Scoprimmo così anche che, accanto alla *Storia della letteratura italiana*<sup>10</sup> (straordinario romanzo epico della nostra letteratura, o meglio della nostra nazione), accanto ad un prototipo, un archetipo di critica stilistica, qual è il *Saggio su Petrarca*<sup>11</sup>, accanto a tanti scritti di passione civile e morale, c'era stato un De Sanctis recensore, commentatore, ostinato polemista, ostinato orientatore della letteratura del suo tempo. E più ancora, un De Sanctis confessore di sé stesso e della propria generazione attraverso la lettura dei suoi coetanei o contemporanei. E che questo scrittore, che era stato canonizzato in termini di maestro di metodo, era anche, invece, uno straordinario scrittore libero, antisistemico e saggiaio di diversi angoli, approcci, punti visuali, rispetto alla letteratura.

<sup>7</sup> Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana – Francesco De Sanctis*, Milano, Vallardi, 1935.

<sup>8</sup> Luigi Russo, *De Sanctis e la cultura napoletana*, Venezia, La Nuova Italia, 1928.

<sup>9</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana e Saggio critico su Petrarca*, a cura di Niccolò Gallo con introduzione di Natalino Sapegno, volumi 6, 8 e 9 delle *Opere di Francesco De Sanctis*, Torino, Einaudi, 1958.

<sup>10</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Domenico e Antonio Morano, 1871, I, 1872, II.

<sup>11</sup> F. De Sanctis, *Saggio su Petrarca*, Napoli, Morano, 1869.

Voi sapete che formidabile giornalista, oratore, insegnante fosse il De Sanctis. Tre quarti della sua opera hanno questo tono parlato, il tono dell'uomo che butta giù un articolo "a botta calda" appena finito di leggere un libro, mettendo giù in modo non tanto sistematico le proprie impressioni, ma collegandole secondo una unità intellettuale che è il suo modo di pensare, la sua *Weltanschauung*. Oppure colui che improvvisa un discorso con effetti anche calcolati, un poco teatrali dinanzi ad un uditorio, e abbiamo le sue stupende conferenze con tutte le notine del giornale «Roma» o del «Giornale d'Italia», che ti dicono "applausi" oppure "ilarità" ecc. E soprattutto che straordinario insegnante, e questo lo vediamo nelle lezioni dove c'è questo tono colloquiale, fluviale, che procede per domande e risposte, dove continuamente si da del tu all'alunno: "vedi" e "nota"; dove continuamente gli si pongono delle domande, perchè il problema sia sintetizzato in poche parole. Esiste tutta una tecnica del comunicare e dell'insegnare che è divenuta modulo stilistico nella prosa del De Sanctis. Di queste lezioni molte riguardano la letteratura del secolo XIX<sup>12</sup>. Oggi nell'edizione curata dal Muscetta per Einaudi delle opere del De Sanctis, queste lezioni sono riunite in quattro volumi: uno riguardante il Leopardi<sup>13</sup>, uno il Manzoni<sup>14</sup>, e due rispettivamente la scuola cattolico-liberale<sup>15</sup> e la scuola democratica<sup>16</sup>, a cui se ne può unire un quinto, che è anch'esso di argomento contemporaneo, che è *La scienza e la vita*<sup>17</sup>, che contiene gli scritti e le conferenze dell'ultimo quindicennio, e se ne può anche unire un sesto, cioè la più gran parte del volume di scritti giovanili, che Muscetta ha ribattezzato *La crisi del romanticismo*<sup>18</sup>.

In questi libri vi è un gran numero di interventi sulla letteratura del suo tempo. Questi interventi sono di due specie: ci sono le recensioni, gli articoli scritti come dicevo "a botta calda", e ci sono invece i ripensamenti storici, panoramici, a posteriori, di tutto il periodo. Le lezioni napoletane del 1871-72, quelle appunto che costituiscono i due corsi, uno fortunatamente completo e l'altro sfortunatamente incompletissimo, sulla scuola cattolico-liberale e sulla scuola democratica, sono un ripensamento tardivo e globale del periodo appena trascorso. Altri scritti invece sono di intervento immediato.

Muscetta, Candeloro ed altri hanno già analizzato quanto siano diverse le prospettive nell'uno e nell'altro caso, ci sono personaggi che hanno perseguitato De Sanctis tutta la vita con continui ripensamenti, tra cui in modo particolare i due protagonisti

<sup>12</sup> F. De Sanctis, *Letteratura italiana del secolo XIX (scuola liberale e scuola democratica)*, lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate da Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1897.

<sup>13</sup> F. De Sanctis, *Leopardi: letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di Carlo Muscetta e Antonia Perna, Torino, Einaudi 1960 (XIII).

<sup>14</sup> F. De Sanctis, *Manzoni: letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di Carlo Muscetta e Dario Puccini, Torino, Einaudi 1955 (X).

<sup>15</sup> F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono: scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino, Einaudi, 1951 (XI).

<sup>16</sup> F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono: Mazzini e la scuola democratica*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino Einaudi 1961 (XIII).

<sup>17</sup> F. De Sanctis, *L'arte, la scienza e la vita*, a cura di Maria Teresa Lanza, Torino, Einaudi, 1972 (XIV).

<sup>18</sup> F. De Sanctis, *La crisi del romanticismo: scritti del carcere e primi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972 (IV).

dei due corsi: Manzoni e Mazzini. Candeloro ha mostrato con estrema decisione la presenza dell'estetica, dell'ideologia estetica di Mazzini nel primo De Sanctis, poi la successiva contestazione di questa posizione in nome di un'autonomia dell'arte che rendeva eteronoma e quindi inaccettabile la posizione mazziniana; e infine l'occulta presenza, malgrado tutto, fino alla fine, di un filo di moralismo mazziniano in tutto il discorso desanctisiano. Ugualmente il discorso su Manzoni si sviluppa da un'assenso che era facile a tutti i livelli, da quello morale a quello estetico, nel giovane De Sanctis cattolico-liberale, che diventava sempre più difficile nell'anziano De Sanctis democratico e non più cattolico; e che doveva quindi fare appello a tutta la sua capacità di intendimento estetico (ma anche di un intendimento storico), che inglobasse senza tagliarla fuori l'ideologia del Manzoni per accettarlo in modo meno ingenuo e meno passivo.

Più drammatico ancora (e questo lo è fin dal principio) è il rapporto del De Sanctis col Leopardi, dove continuamente c'è questo *odi et amo* nei riguardi di un poeta a cui lo lega una prima rivelazione di ciò che possa essere la lirica moderna, di un pensatore a cui lo lega la sostanza razionalistica, non fideistica, non trascendentalista del pensiero. Ma d'altra parte [c'è] la continua opposizione che un uomo (fondamentalmente ottimista e progressista come il De Sanctis) sente in uno scrittore che ripetutamente ha contestato questo secolo, nel quale il De Sanctis si iscrive come protagonista, vedendovi una spinta progressiva. E qui il De Sanctis fa prova di una delle più sottili qualità d'interprete quando vede, constata, riconosce in modo scoperto che il punto di vista dichiaratamente antiprogresista di Leopardi, era dialetticamente considerato più progressista di tanti progressisti retorici e soltanto formali.

Tra i pezzi del De Sanctis scritti in funzione di critico militante, di recensore del libro del giorno, mi pare che accanto ad alcuni che riguardano letterature straniere (e ce n'è uno strepitoso che è la recensione alla storia della letteratura di Lamartine<sup>19</sup>, e un altro assai bello che sono le osservazioni sui punti di vista reazionari riguardanti la letteratura italiana espressi da un tedesco, il Gervinus)<sup>20</sup>, tra gli interventi di letteratura italiana contemporanea, il più maturo e giornalmisticamente il più virtuoso è la recensione dell'*Armando* del Prati<sup>21</sup>, dove c'è una capacità straordinaria di giocare al gatto e al topo con questo poeta, che da una parte si rispetta e dall'altra si dissacra, e con tutta una cultura romantica che è poi (e qui interviene una dimensione di ironia e anche di autoironia) la stessa cultura, nutrita degli stessi sogni, del giovane De Sanctis, che gli pare grave che continui ad esistere in un poeta già anziano che va per la maggiore in un'Italia già diversa, e che continua a riproporre un'immagine del mondo che continua a vivere tra Jacopo Ortis e Chateaubriande, in un periodo in cui ci sono già i romanzi di Zola, a cui De Sanctis presterà tanta e fondata attenzione.

<sup>19</sup> F. De Sanctis, «*Cours familier de littérature*» par Monsieur de Lamartine, in «Rivista contemporanea», 1856, 5 (poi in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1869).

<sup>20</sup> F. De Sanctis, «*Storia del secolo decimonono*» di Georg Gottfried Gervinus, (osservazioni su Alfieri, Foscolo, Manzoni) in «Cimento», agosto 1855; e *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*, in «Cimento», ottobre 1855 (successivamente in *Saggi critici* cit.).

<sup>21</sup> F. De Sanctis, *L'Armando*, in «Nuova Antologia», luglio 1868 (ristampato dall'editore Morano nella seconda edizione dei *Saggi critici*, 1869).

Questo articolo, costruito con una sottigliezza critica e un gioco di equilibri, che ha del pirotecnico, dell'equilibristico proprio, fa da *pendant* come esempio di brillante scrittura saggistica e direi di scrittura popolare (e per questo parlo di un altro esempio di giornalismo) con il formidabile *Dialogo tra A e D*<sup>22</sup>, su Schopenhauer e Leopardi, quando De Sanctis finge un viaggio in Svizzera di due persone, una delle quali si incarica di spiegare Schopenhauer all'altra. E qui De Sanctis attraverso un gioco continuo degli umori, dei doppi significati, delle strizzate d'occhio, delle citazioni di fatti del giorno accanto a ricordi eruditi, costruisce una specie di grossa favola ideologica, che alla fine serve a mostrare come il discorso di Leopardi, apparentemente affine a quello di Schopenhauer, ha il grande vantaggio dei discorsi dei poeti su quelli dei filosofi sistematici, cioè ha il grande vantaggio di essere aperto e di non insterilire e scoraggiare la vita, mentre l'altro discorso tende a chiudersi come omnicomprensiva sapienza e pertanto, non solamente nega la vita nel contenuto del suo pensiero, ma la nega proprio nell'atteggiamento, cioè nello schematizzare il non schematizzabile.

Certamente il giudizio sui contemporanei risulta in dimensione non più saggistica, non più giornalistica, ma didattico-storica, di maggiore levatura, di maggior dimensione, nei *Corsi*: Leopardi, Manzoni, la scuola cattolico-liberale, la scuola democratica. Devo ricordare che il titolo di scuola cattolico-liberale lo ha messo Muscetta, De Sanctis aveva semplicemente detto scuola liberale, cioè aveva distinto in destra e sinistra storica un uguale movimento politico, il movimento Risorgimentale, così come egli lo aveva vissuto e così come egli personalmente ne rappresentava la sinistra nel parlamento e poi nel governo. La distinzione tra scuola liberale e scuola democratica, così, proprio nei due termini nudi e crudi come li dà De Sanctis, è di straordinaria importanza se noi ci rendiamo conto dell'attualità, del peso decisivo che ha una sua affermazione più volte fatta, cioè: «sempre di democrazia si tratta, ma esiste una democrazia giuridica ed una democrazia effettiva». Questi sono i due aggettivi che egli ha sempre usato e che sono di una straordinaria modernità, perché vertono proprio su quella dialettica di formale e di sostanziale, che è stata propria di tutto il movimento socialista in Italia dalle origini al comunismo.

Ora, quello che interessava al De Sanctis non era di mostrare come alcuni cattolici fossero diventati liberali, né come la democrazia si presentasse con caratteri di laicità o di ateismo; perché questo poi è vero fino ad un certo punto, perché gran parte degli uomini esaminati nel corso sulla letteratura democratica, a partire dallo stesso Mazzini, sono temperamenti profondamente religiosi. Interessava (se vogliamo vedere nella sua sostanza) il contrario, cioè il vedere come il liberalismo in accezione moderata, in accezione "all'italiana", non potesse non essere cattolico, in quanto l'accezione moderata del liberalismo, era moderata rispetto all'altra estrema, in quanto tendente a conservare certi valori. E quali valori poteva conservare del proprio passato culturale questa classe e questa cultura, se non propriamente dei valori di religione e dei valori specificamente cattolici? Per cui da una parte si può dire che, per caso, mettendo insieme gli scrittori "liberali" (come De Sanctis li

<sup>22</sup> F. De Sanctis, *Dialogo tra A. e D.*, in «Rivista contemporanea», dicembre 1858 (successivamente in *Saggi critici* cit.).

chiama), si trovò ad avere a che fare con tutti cattolici. Ma ciò finisce per mostrare (e De Sanctis lo sa) che non per caso essi sono tutti cattolici, anzi rappresentano la spinta più avanzata, più progressiva del movimento cattolico in Italia.

Il corso sulla scuola democratica è rimasto interrotto, manca del capitolo essenziale, manca del capitolo toscano. Dei grandi autori toscani di scuola democratica il De Sanctis fa appena in tempo ad esaminare il Niccolini, ma i due, che a detta di lui stesso erano più indicativi, vale a dire il Giusti e il Guerrazzi, non arriva ad analizzarli. Per fortuna noi abbiamo testimonianze di De Sanctis sul Giusti e sul Guerrazzi anteriori, di altri tempi della sua attività critica; ma certo sarebbe stato importante sapere qual'era il ripensamento ultimo del De Sanctis su questa area della letteratura democratica, specialmente alla luce di quell'accenno, folgorante, che c'è nel famoso finale della *Storia della letteratura italiana* quando dice: «Da Giusti non è ancora uscita la commedia». Che io (da uomo di teatro) metto in relazione con la sua ostinata cecità nei riguardi del Goldoni, cioè con la tendenza del De Sanctis a considerare il Goldoni un letterato di vecchio stampo, sia pure di linguaggio più familiare e meno aulico di altri, e di non vederne, come vediamo oggi, il vero padre del realismo nella letteratura italiana, e proprio di quel realismo di cui parlava e per cui si batteva il De Sanctis! Ora in questo *excursus* sulla letteratura democratica, straordinario e quasi doloroso, perché diventa ripensamento autobiografico, diventa un fare i conti con la propria storia, con la propria coscienza, [fondamentale] è tutto il capitolo su Mazzini, il quale è di tale portata che, in verità, nessun critico onesto venuto dopo, è riuscito a darci di Mazzini un ritratto diverso. Ce ne hanno dati parecchi di ritratti diversi, ma erano ritratti pre-desanctisiani, che volevano recuperare il Mazzini, proprio quella parte di Mazzini che De Sanctis aveva smontato per sempre; e l'esempio più clamoroso è il saggio su Mazzini di Giovanni Gentile, che è proprio il recupero di quel Mazzini a cui De Sanctis, nel corso di una lunga vita di tensioni, aveva finito per dire di no.

Nel corso sulla letteratura liberale, o cattolico-liberale com'è ribattezzata nell'edizione di Muscetta, noi siamo di fronte ad un blocco molto più compatto, molto più unitario, e soprattutto siamo di fronte ad una capacità di equilibrio di giudizio a tutti i livelli, fuori dal comune. C'è uno straordinario equilibrio tra il fattore propriamente letterario e quello etico-ideologico, c'è un continuo correggere il tiro, il modo di esaminare il Manzoni è fatto ora secondo la forma, secondo l'autonomia dell'arte, ora secondo le implicazioni culturali dell'ideologia, con un dosaggio perfetto degli elementi, perché il giudizio sia chiaro, sia giusto, sia esposto da tutti i lati, sia solare.

Particolarmente belli sono gli scritti su autori per i quali il De Sanctis, pur nella totale differenza della posizione mentale, prova una straordinaria simpatia umana. Il ritratto del Gioberti è un ritratto mosso, tenero, leggero, di mano sottile, di mano dolce, dov'era facilissimo per De Sanctis, armandosi di tutto il suo usbergo filosofico, schiacciare come rappresentante di vecchie ontologie questo pensatore. Invece De Sanctis non perde mai di vista la straordinaria tensione morale in Gioberti, il coraggio e quasi la solitudine con cui svolse la sua azione politica, la drammaticità delle conseguenze, anche personali, di quest'azione politica, e l'eccellenza dello scrittore, soprattutto il gusto letterario sovrano dimostrato da Gioberti nelle parti della sua opera in cui prende

a petto la letteratura italiana. Sapeva benissimo De Sanctis, che (proprio lui che aveva ravvisato nel Foscolo il primo critico letterario dei tempi nuovi) dopo il Foscolo, nessuno aveva parlato di Dante e del Petrarca allo stesso livello del Gioberti.

Questa simpatia umana lo conduce a dare un ritratto sproporzionato rispetto a quello degli altri autori (proprio perché la simpatia dilaga e si porta via il De Sanctis), un ritratto largo, un affresco che implica ragioni familiari, regionali, episodi di storia politica, di storia dell'arte, un ritratto straordinario del D'Azeglio. Questa è veramente una monografia dentro la monografia, un pezzo quasi di romanziere, un ritratto di personaggio a più facce, a più risvolti, di straordinaria vivacità. Questa vivacità è soltanto bravura, bravura di saggista, bravura di professore che sa spiegare il suo argomento agli allievi? No, questa vivacità è proprio capacità di una *mens* dialettica di mettersi in moto e di illuminare a tutte le sue parti il contenuto della sua osservazione e della sua conoscenza, sapendo che ciò avviene non per arida presupposizione di calcoli, ma avviene soprattutto per amore.

De Sanctis ha detto più volte che non può essere critico chi non ama la poesia, ed eccolo molto vicino a tutta la critica militante del suo e del nostro tempo nel punto più essenziale, cioè nel punto per il quale, per rigorosi e scientifici che siano gli strumenti, insostituibile è il modo dell'approccio all'autore, il quale è un modo che mette in moto tutto l'uomo, è un approccio da uomo a uomo, senza il quale noi avremo sempre degli incontri manchevoli, o fra un uomo scrittore esistente e un uomo lettore inesistente, o fra un uomo lettore esistente e un uomo scrittore dato per inesistente, o peggio ancora tra due inesistenze.

L'ultima fase, l'ultimo quindicennio della vita di De Sanctis, è occupato da tre dimensioni di lavoro, da tre prospettive di lavoro. La prima è la battaglia contro le difficoltà economiche, che egli vince scrivendo a tappe forzate la *Storia della Letteratura Italiana*, e poi facendo delle conferenze pagate; ed è abbastanza commovente, quasi penoso, il momento iniziale di tali conferenze a Napoli, quando sente il dovere, onest'uomo, galant'uomo qual'era, di spiegare che questo uso di pagare le conferenze è una cosa che si fa in tutto il mondo, e che è giusto che i conferenzieri siano pagati, quasi a chiedere scusa di questa situazione. Quindi c'è il suo lavoro pubblicistico che culmina nella *Storia della Letteratura Italiana*, pensata proprio come libro popolare, anche da vendere, da smerciare, da far arrivare con facilità ad un pubblico anche non preparatissimo. In alcune conferenze la seconda dimensione è quella dell'uomo politico che svolge la sua azione, e che ha tutti i suoi riflessi negli scritti del periodo e in particolare in scritti che più si avvicinano alla tematica della polis, in particolare gli scritti su Machiavelli, su Guicciardini ecc. La terza dimensione è quella a cui De Sanctis avrebbe voluto dedicare certamente più tempo, più spazio, e che, proprio le necessità economiche, l'attività universitaria, l'attività politica, questo tempo in parte glielo tolsero, ed era la necessità vivissima di approfondire quanto di nuovo stava succedendo intorno a lui, quindi tutti gli scritti su scienza e vita<sup>23</sup>, sul realismo<sup>24</sup>, su

<sup>23</sup> F. De Sanctis, *La scienza e la vita*, pronunciato ad apertura dell'anno accademico napoletano 1872-'73, stampato in opuscolo nello stesso anno dall'editore Morano, venne incluso da Croce nel II volume degli *Scritti vari* cit.

<sup>24</sup> F. De Sanctis, *Il principio del realismo*, recensione dell'opera di Kirchmann, *Über die Principien des Realismus* (Liepzig 1875), in «Nuova Antologia», gennaio 1876.

Zola<sup>25</sup>, sono scritti che manifestano questa assoluta necessità di aggiornarsi. Ma non di aggiornarsi in un senso superficiale, che è essere al corrente delle cose del giorno, ma per vedere ancora una volta come dall'interno della stessa storia da lui vissuta si sviluppassero nuove ipotesi e nuovi modi di essere, che non potevano lasciarlo indifferente, perché nascevano dalla costola della stessa cultura cui lui apparteneva, anche se in certi aspetti ne prefiguravano un rovesciamento.

La lettura degli scritti di argomento contemporaneo di questo ultimo De Sanctis è abbastanza curiosa anche dal punto di vista stilistico. Specialmente quando si tratta di conferenze, voi vedete subito quello che nella conferenza è premeditato e quello che è improvvisato. Quello che è premeditato è quasi sempre vittorughiano; esiste un modulo stilistico per ipotiposi e per contrasti di origine vittorughiana, che è ineliminabile nel De Sanctis, voi ricorderete nelle lezioni sul Leopardi certe sparate come: «è la piramide in mezzo al deserto», che assolutamente sono vittorughiane. Ma anche a livelli meno rumorosi, meno reboanti, il metodo rimane: «questo ci può e non ci può essere», «materia dell'arte non è il bello o il nobile, tutto è materia di arte, tutto ciò che è vivo, solo il morto è al di fuori dell'arte, per ciò base dell'arte, se mi è lecito imitare Terenzio, è questo motto: sono un essere vivente», ecc. Questo modo ricorda moltissimo le argomentazioni che sono contenute nel saggio di Hugo su Shakespeare e negli stessi romanzi di Hugo, come ad esempio quella specie di manifesto politico-umanitario-egualitario che è il discorso di Gwynplaine alla camera dei pari ne *L'uomo che ride*, che è costruito con questa tecnica delle antitesi, delle ripetizioni, dei rovesciamenti della stessa frase, della contrapposizione dell'aggettivo in due accezioni diverse e una serie di colpi di scena verbali. Quando viceversa la conferenza dà più nell'improvvisato e nel familiare, allora spunta il Manzoni, spunta proprio l'influsso stilistico diretto del Manzoni dei *Promessi Sposi*, ironico e autoironico che sfiora affettuosamente il suo personaggio e immediatamente lo prende anche in giro, nello stesso gesto, nella stessa mossa verbale. Questo mostra quanto il De Sanctis fosse legato all'esperienza del romanticismo nella sua duplice versione, quella messianica e quella di democratizzazione della lingua.

E ancora una volta ci troviamo davanti ai due capi delle due scuole, ai due maestri della gioventù di De Sanctis, cioè al messianico Mazzini e al primo energico democratizzatore della lingua cioè Manzoni. De Sanctis ha intuito spesso, anche se non approfondito, quella che era la contraddizione di fondo della letteratura del secolo XIX, cioè il fatto che romantici fossero i moderati e classici i rivoluzionari! Cioè che solo nell'ala moderata ci si fosse posti a livello letterario un vero problema di democrazia, cioè il problema della lingua, mentre i nostri rivoluzionari se ne stavano a sognare il Foscolo e l'Alfieri, cioè ci indica la possibilità di leggere nello stile la vera ideologia. Perché la vera ideologia di Mazzini sta nel suo modo di scrivere e nelle sue preferenze, che ancora sono marmoree, canoviane, neoclassiche: tipiche del tempo della restaurazione e in fondo linguisticamente aristocratiche. Mentre le pre-

<sup>25</sup> Su Zola De Sanctis scrisse un totale di undici articoli pubblicati sul «Roma», con scansione mensile dal giugno al dicembre 1877; riuniti andarono a formare il saggio *Studio sopra Emilio Zola*, pubblicato nella seconda edizione dei *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano 1872.

ferenze del moderato, del cattolico Manzoni sono invece sostanzialmente realistiche e democratiche, e lo mostrano le sue scelte linguistiche, quando trapassa dall'italiano aulico dell'*Adelchi* all'italiano per tutti dei *Promessi Sposi*.

Non vorrei insistere sull'ultimo De Sanctis, sul De Sanctis teorico del realismo, per non invadere il territorio altrui, ma è certo che, sia pure in forma approssimativa, come gli fu dato di fare da una vita piena d'impegni, da una vecchiaia ormai difficile e molto movimentata, egli vide molte cose. Vide tra l'altro la differenza sostanziale (che oggi con Luca Sciallamano tutti sanno ma che allora era molto difficile alle origini scorgere), tra un'alta idea di realismo e la banale idea di naturalismo. Vide benissimo quello che oggi noi sappiamo, che il realismo è un modo critico, intellettuale e quindi (come direbbe lui) ideale, di mettersi alle prese con l'effettiva consistenza del mondo, [mentre] il naturalismo è un compiacersi di alcuni aspetti del mondo, sottolineandoli polemicamente. Per cui in fondo il naturalista non fa che rovesciare l'operazione romantica, e sceglie stupri e massacri come il romantico sceglieva cipressi e chiari di luna. E infine giunge persino in un punto a prefigurare quella terza cosa che è il "realismo all'italiana" e che si chiamerà verismo, cioè la riduzione nazional provinciale della tendenza al realismo.

In questi scritti stupisce ancora una volta una piccola *défaillance* di gusto: le obiezioni (poche, perché l'ammirazione che ha per lo scrittore è grande) che muove a Zola sono quasi tutte (dico quasi perché una è sulla lungaggine e sul compiacimento ed è un'obiezione di carattere tecnico) ma quasi tutte sono obiezioni di carattere ideologico e morale, nell'insieme lo scrittore gli va benissimo. Diciamo che non si accorge di quanto c'è di eloquente e di ancora vittorughiano e sensazionale e teatrale nello stile di Zola, di cui oggi noi ci accorgiamo ad apertura di pagina, e basta confrontare una pagina di Flaubert con una di Zola per vedere come questa è una letteratura ostensiva e questa è una letteratura sostanziale. Non poteva accorgersene perché era il suo stesso vittorughismo, il suo stesso essere un poco plateale e teatrale, di lui De Sanctis, lo stesso che lo porta ad essere lo straordinario conferenziere, lo stesso che lo porta ad alzare il tono, a sentenziare, pur nel linguaggio familiare. E che cosa aveva fatto Zola rispetto all'eloquenza di Victor Hugo? L'aveva trasportata su oggetti umili, e l'aveva portata da linguaggio tonante a linguaggio familiare. Ora che di una eloquenza ci fosse pur sempre bisogno, De Sanctis era convinto, altrimenti non sarebbe stato (come fu essenzialmente) un educatore, e come tale anche un grande oratore. E per quanta simpatia dimostri per le forme umili, dimesse, della letteratura, non ne mostra mai per le forme aride o secche. Questo gusto (che sarà dei moderni) De Sanctis non lo ama, la semplicità che egli ama è pur sempre una semplicità un poco canora e un poco rotonda, nel che è da vedere e il suo gusto di meridionale, e la sua formazione romantica, e soprattutto la sua paura morale che l'aridità dell'espressione celasse l'aridità dell'anima, e tutti noi sappiamo che per lui questo era il più grave dei difetti.

Certo non poteva prevedere De Sanctis che il mondo sarebbe stato sempre più arido e che la letteratura avrebbe trovato proprio nell'aridità la sua igene. Non poteva pensarlo. Gli scritti di questo quindicennio dopo l'unità d'Italia, sono scritti di un'ottimista, somigliano disperatamente a ciò che la mia generazione ha scritto nei

pochi anni dal '45 in poi, sembrava che tutto fosse da fare, che tutto fosse cominciato. E invece aveva ragione, col buonsenso popolare, quel buonsenso popolare a cui De Sanctis ci richiama tante volte, Eduardo De Filippo, quando nel 1944 con mezza Italia ancora da liberare, nel secondo atto di *Napoli milionaria*, alla famiglia che gli diceva: «Ma basta non ne parlare più; è fernuta 'a guerra!», rispondeva: «Nun è fernuta la guerra... e non è fernuto niente!».

### *Dibattito*

[Genovano, sulla questione della democratizzazione della lingua, propone un parallelo tra il discorso critico del De Sanctis relativo alla scoperta del vero, al realismo (cui contribuì il Manzoni e a cui corrisponde l'enorme operazione della democratizzazione della lingua) e la lirica. Impostazione non attuabile nei confronti del Leopardi, o solo in modo forzato; infatti vede Leopardi principalmente monolingua; la doppia anima linguistica, la pressione realistica emerge solo nel privato, nei *Canti* ricontra una sostanziale uniformità linguistica].

Molto acuta osservazione a proposito di Leopardi, direi che io non ho quasi niente da rispondere perché come [Genovano] è d'accordo con me sul Manzoni, io sono d'accordo con lui sul Leopardi, ma in ogni modo può servire a tutti chiarire ulteriormente questo problema.

Io vorrei fare un esempio di carattere contemporaneo, un esempio legato alla letteratura del Novecento: se noi prendiamo il primo libro di Giuseppe Ungaretti, l'*Allegria*, inizialmente *Allegria di naufragi*<sup>26</sup>, troviamo un linguaggio di questo genere:

Ho tirato su  
le mie quattr'ossa  
e me ne sono andato  
come un acrobata  
sull'acqua<sup>27</sup>

oppure

Sto  
Con le quattro  
capriole  
di fumo  
del focolare<sup>28</sup>

anche se continuamente trasposto nel senso dell'immagine per cui

<sup>26</sup> G. Ungaretti, *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi, 1919.

<sup>27</sup> *I fumi (ivi)*.

<sup>28</sup> *Natale (ivi)*.

In un canto  
 di ponte  
 contemplo  
 l'illimitato silenzio  
 di una ragazza  
 tenue<sup>29</sup>

però la base del linguaggio è estremamente familiare:

Si chiamava  
 Moammed Sceab

Discendente  
 di emiri di nomadi  
 suicida  
 perché non aveva più  
 patria<sup>30</sup>

Poi noi andiamo a prendere il secondo libro di Ungaretti *Il sentimento del tempo*<sup>31</sup>  
 e ci troviamo davanti a

Inquieto Apollo, siamo desti!<sup>32</sup>

Tonda quel tanto che mi dà tormento<sup>33</sup>

oppure

Nel suo docile manto e nell'aureola,  
 Dal seno, fuggitiva,  
 Deridendo, e pare inviti,  
 Un fiore di pallida brace  
 Si toglie e getta, la nubile notte<sup>34</sup>.

Evidentemente è avvenuta una incredibile trasformazione del tessuto linguistico, cioè da un poeta di carattere confessionale, diaristico, figlio di emigranti, che ha studiato in francese che sa della lingua italiana solo il parlato, il parlato toscano, lucchese, dei suoi genitori, dei suoi amici, che ha letto pochi libri italiani, noi passiamo ad uno che ha deciso di essere un grande, illustre poeta italiano, un classico della lingua italiana, e che sotto la pressione dei suoi amici della «Ronda» e specialmente di Gargiulo, si è andato a rileggere Petrarca, Leopardi, ha restaurato la metrica in termini di endecasillabo e settenario, ed ha ridato nobiltà a lessico e sintassi. Il secondo Ungaretti è dunque quello che l'amico Genovani chiamerebbe "monolingustico" e

<sup>29</sup> *Nostalgia (ivi)*.

<sup>30</sup> *In memoria (ivi)*.

<sup>31</sup> G. Ungaretti, *Il sentimento del tempo*, con un saggio di Alfredo Gargiulo, Firenze, Vallecchi, 1933.

<sup>32</sup> *Apollo (ivi)*.

<sup>33</sup> *Giunone (ivi)*.

<sup>34</sup> *Nascita d'aurora (ivi)*.

tendente a riaffermare una tradizione, il primo è uno scrittore irregolare, personale nel senso in cui lo è, poniamo, Sbarbaro di *Pianissimo* o il Tozzi di *Bestie*.

La presenza di queste due operazioni linguistiche è costante nella letteratura italiana, ed ha perfettamente ragione il professor Genovano nell'osservare che è difficilissimo dire «fratte» nel contesto leopardiano, così come sarebbe difficilissimo dire un qualsiasi oggetto della vita moderna nel contesto del *Sentimento del tempo*. La parola automobile sarebbe molto difficile da inserire in un endecasillabo del *Sentimento del tempo*, quindi non si tratta nemmeno di parole ma di cose, di oggetti. La poesia del *Sentimento del tempo* si fissa su oggetti di natura quasi privi di storia, che hanno già una loro trasfigurazione letteraria, cioè alberi, foglie, acque, aure, notte, tutte parole che hanno in un certo senso perso il loro spessore fisico perché, come direbbe il De Sanctis, c'è passato sopra Francesco Petrarca.

Io ricordo perfettamente le obiezioni che Ungaretti, quando io lo conobbi più di trent'anni fa, faceva alla poesia di Montale[...]<sup>35</sup>. Ungaretti considera prova di impudicizia perché? Perché anche Ungaretti era riuscito a dire tutto: focolare, scarpe... tutto! Nell'*Allegrìa*, e se lo ricordava benissimo. Ma il giorno che s'era messo a scrivere in sonanti endecasillabi, non lo poteva più fare, aveva acquistato il pudore delle cose quotidiane. Ora che quell'altro [Montale], in endecasillabi, e per giunta rimati, riuscisse a farlo, gli sembrava un'operazione diabolica, cinica, di un letterato furbissimo che era riuscito a fare questa cosa perché privo del pudore che la altezza della forma comporta.

C'è infatti nel *Sentimento del tempo* un solo momento in cui tu senti che non è più l'Ungaretti di tutto il resto del contesto, ed è il famoso «lumino alla Madonna», ed è un oggetto stranissimo, piovuto da un altro secolo dentro al *Sentimento del tempo*. Sì, cen'è un altro «fischi di treni partiti»<sup>36</sup>, e basta. Sono gli unici due oggetti di uso contemporaneo presenti in *Sentimento del tempo*, il resto è «stellate messi», «Giunone», «astri» e così via. Ebbene guardate: dove stanno i «fischi di treni partiti»? Nell'unico pezzo del *Sentimento del tempo* scritto in prosa! In versi quel treno non c'entrava, in quel tipo di verso il treno non poteva essere nominato. Secondo: il «lumino alla Madonna» è l'inizio della poesia *Il Capitano*, una delle più drammatiche, delle più belle di Ungaretti, una poesia teatrale, a solo e coro, tondo e corsivo, quasi una cantata, come quelle cantate di Didone che facevano i compositori del Seicento, un personaggio e il coro.

Fui pronto a tutte le partenze.

Quando hai segreti, notte hai pietà.

Se bimbo mi svegliavo  
Di soprassalto, mi calmavo udendo  
Urlanti nell'assente via,

<sup>35</sup> A causa del cambio della bobina alcune frasi risultano mancanti.

<sup>36</sup> «Tutto si è esteso, si è attenuato, si è confuso, / Fischi di treni partiti, / Ecco appare, non essendoci più testimoni, anche il mio vero viso, stanco e deluso» (*Notte, ivi*).

Cani randagi. Mi parevano  
 Più del lumino alla Madonna  
 Che ardeva sempre in quella stanza,  
 Mistica compagnia.

La prima edizione, l'edizione Vallecchi 1932, portava il testo così come l'ho citato io: «cani randagi», la seconda, l'edizione Novissima del 1937, già porta la parola «randagi», i cani sono stati tolti, quindi questi randagi può essere un po' tutto, può essere un ubriaco che grida, «urlanti nell'assente via».

Ora guardate la serie di precauzioni che prende Ungaretti per circondare questo «lumino alla Madonna», che è un oggetto blasfemo, un corpo estraneo dentro la sua poesia del *Sentimento del tempo*. Non lo vuole togliere perchè è materia sua, materia autobiografica, gli pesa, gli brucia, come gli oggetti dell'*Allegria*, non ce la fa a toglierlo, allora prende una serie di precauzioni. Due aggettivi che astraggono subito la materia verso uno spazio trascendentale: l'aggettivo «assente» applicato a l'umile oggetto «via», che subito crea un ossimoro di alta tenuta lirica, e l'aggettivo «mistica» applicato alla parola più familiare «compagnia». Allora questa luce gli faceva compagnia nella notte, ma far compagnia è molto colloquiale, molto banale, e come se fosse necessario (perché non è necessario, trattandosi di un lumino alla Madonna) c'ha messo mistica, che poi era sottinteso, ma cel'ha messo perchè serve a inflazionare la parola compagnia, che altrimenti risulterebbe troppo deflazionata. Tanto ne sente la necessità che non si accorge, cosa rarissima per l'orecchio molto fine di Ungaretti, di una cacofonia senza fine (rarissima nei suoi versi) «mistica compagnia», da cui viene fuori un *caco* orrendo. E bisogna essere proprio fiorentino per non sentirlo, ma lui da buon lucchese doveva sentirlo, il fiorentino non lo sente, e va bene, dice «mistiha compagnia», sottolinea solo il secondo «c», il primo se lo mangia! Ma già il lucchese li sente tutti e due!

Quindi vedete come, in questo senso della democratizzazione della lingua, avvengono continuamente rivoluzioni e restaurazioni, addirittura in uno stesso scrittore, il quale prima si attiene al partito rivoluzionario, e poi fa la restaurazione in se stesso. In Leopardi dire che in un qualche modo si sia egli avvicinato al familiare manzoniano, mi pare uno sproposito grande come una casa. Il Leopardi aveva due modelli, uno complesso ed uno più semplice, che erano il Cinquecento e il Trecento. Per molto tempo (e lo *Zibaldone* lo attesta) ha ritenuto il Cinquecento il secolo della grande prosa italiana, la *Crestomazia* stessa dà poco spazio ai trecentisti ed è tutta accentrata sul Cinquecento. Ma non solo, anche su un bel po' di Seicento: Seicento descrittivo e oratorio, Bartoli e Segni ecc., poi (e lo sappiamo anche da lettere e appunti) il gusto per il trecentesco comincia a prevalere. E qui c'è un influsso abbastanza preciso del Giordani, ed è anche un influsso ideologico: finchè il Leopardi si sente in qualche modo legato alla civiltà cattolica della sua famiglia e della sua classe, non può non simpatizzare con una certa prosa alta, che è quella degli oratori cristiani più vicini a lui. Quando comincia a seguire una strada di razionalismo e sensismo nudo, il Leopardi tende a modelli più lontani e più semplici, Cavalca, Passavanti. Nel rapporto col Petrarca noi non dobbiamo tanto confondere il Petrarca col pertarchismo: cioè quel Leopardi che sembra più influenzato dal Petrarca, è in realtà il Leopardi più vicino all'Alfieri e al

Monti, o addirittura al Filicaia e al Guidi, cioè è un Leopardi Seicento-Settecento. Può darsi invece che proprio una rilettura del Petrarca, della limpidezza del Petrarca, del Petrarca in sé, fatta quando dovette farne il commento per le dame, gli sia servita ad illimpidire il suo linguaggio poetico. Perché in questo senso il Petrarca è sempre stato (per chi lo sa leggere fuori della mediazione del petrarchismo cinquecentesco e peggio sei-settecentesco) un gran bagno di purificazione. Perché il Petrarca poteva ritrovare un modo sì nobile come era del suo incrollabile monolinguisimo, ma più semplice di quei linguaggi divenuti attorti, involuti e barocchi nei poeti più vicini a lui.

La doppia anima linguistica di cui parla il Genovano è dunque una doppia anima linguistica della poesia italiana, e dura a tutt'oggi. Il passaggio di Quasimodo dal linguaggio dell'*Oboe sommerso* a quello di *Giorno dopo giorno* è esattamente un'episodio di questo conflitto della doppia anima linguistica, irrisolto fino alla fine.

[Varasano chiede un chiarimento sul riferimento ai “critici marxisti senza esserlo”].

Ho detto che ci sono critici che si dicono marxisti ma che sono in verità, secondo me, crocio-gramsciani, che non è propriamente la stessa cosa. Avrei preferito che questa domanda lei la avesse fatta al professor Asor Rosa<sup>37</sup>, il quale è più marxista di me e soprattutto più estremista di me. Se il professor Asor Rosa non fosse stato trattenuto (ma non credo) da scrupoli di collegismo, di correttezza accademica, le avrebbe citato almeno due esempi di critico che lascia penetrare nel suo discorso certi umori del marxismo, ma sostanzialmente è un crociano che si è aperto ad una dimensione sociologica attraverso Gramsci, ma non propriamente ad un metodo dialettico. I due esempi clamorosi e notori sono, nella più vecchia generazione di critici, Natalino Sapegno, e in una generazione più giovane, Carlo Salinari. Ho dato il nome preciso a quella che poteva sembrare un'allusione, adesso non è più un'allusione, ha nomi e cognomi, si può essere o no d'accordo ma è quello che io penso.

[Simonini chiede se De Sanctis possa essere considerato critico militante anche nei confronti del passato].

Il professor Simonini mi mette nei guai, perché fa una domanda che comporterebbe un altro corso. Su questa faccenda del trattare il passato come tutto contemporaneo, è chiaro che ha insistito Croce, è uno dei punti di forza del suo storicismo quello che tutta la storia è storia contemporanea, per tanto gli faceva molto piacere di trovare nel De Sanctis un energico riscontro di questa sua idea, che in fondo Petrarca non esiste, esisto io che lo leggo oggi. Però lo stesso Croce, da giovane, in uno dei primi approcci al De Sanctis, quando Croce flirtava col primo socialismo italiano, arrivò a parlare, per il metodo del De Sanctis, addirittura di materialismo storico inconsapevole ma effettivo, lo dice chiaro, è un marxista e non lo sa, in poche parole.

Io credo che, sia pure detto in un modo eccessivo, questo secondo modo di guar-

<sup>37</sup> Alberto Asor Rosa aveva partecipato alla prima giornata del corso di aggiornamento con una lezione dal titolo *De Sanctis e la riforma intellettuale e morale*.

dare forse sia più vicino alla verità, cioè De Sanctis si rende assai bene conto della distanza storica che lo separa dagli scrittori, delle circostanze che li motivano, del differente livello linguistico in cui essi si trovano da secolo a secolo ecc. Per cui forse, dal punto di vista strettamente letterario, non sempre (e cito ancora il saggio sul Petrarca che è il caso in cui egli si pone più da vicino problemi di tecnica letteraria) egli si mette a considerare valori assoluti di poesia e non poesia come piacerebbe a Croce. Cerca anzi di giustificare proprio con ragioni di luogo, di tempo, di storia precisa, di storia nel senso cronologico e non idealistico della parola. Viceversa dove sempre opera in termini di contemporaneità, è quando lo scrittore è veduto dall'angolo ideologico. Come a dire: per capire la poesia di Petrarca bisogna passare sopra al fatto che egli dice «son vi» ed io «vi sono», egli dice «spirito» ed io «spirito»; queste cose vanno tenute in conto come cose di una ineliminabile storicità cronologica, e non posso ignorarle, devo sapere cosa sono tecnicamente e storicamente. Ma per sapere se il Petrarca era un aristocratico o un plebeo, un reazionario o un progressista, io non posso non partire da un'idea di aristocratico e di plebeo, di reazionario, di progressista che è del mio tempo, e di cui il povero Petrarca non aveva la più lontana nozione.

C'è un solo libro di De Sanctis dove tutta l'operazione è fatta in termini di contemporaneità, ed è la *Storia della letteratura italiana*, un libro che costituisce un *unicum*, e quasi un *monstrum* nell'opera di De Sanctis, tanto è vero che i critici successivi si dividono in coloro che dicono: «il vero De Sanctis è quello della Storia», e quelli che dicono: «il vero De Sanctis è quello dei saggi». E una certa ragione igenico-polemica, negli anni in cui ero giovane io, a favore di coloro che preferiscono il De Sanctis dei saggi, c'era. Perché quella Storia benedetta era la madre di tanta critica teatralizzata, a base di colpi di scena, entità astratte che si distruggono a vicenda, di tanta critica schematica che ci aveva stancato e di cui il prototipo è, per esempio, il Borgese. In Borgese si vede benissimo quali pessimi frutti possa dare in uno spirito un pochino più rozzo (anche se intelligentissimo come Borgese, ma molto privo di gusto letterario), la maniera di far storia e critica che c'è nella *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis. Tuttavia noi oggi sappiamo che questa *Storia della letteratura italiana* va considerata un capolavoro. Ma capolavoro particolare, come se De Sanctis tra i suoi articoli giornalistici, tra i suoi interventi polemici, tra le sue conferenze brillantemente improvvisate, ne avesse fatta una di 400 pagine invece che di venti. Cioè ha questa forza, questa violenza che ha perfino le strozzature strutturali, di un discorso riassuntivo fatto di getto, che mira ad un'immagine non solo letteraria, e dove anzi le osservazioni propriamente letterarie rientrano dalla finestra perché l'autore è esperto di queste cose, ma non sono ciò che più conta.

Quindi è uno straordinario libro etico, articolo poema, su un'ipotesi, cioè lo spirito italiano svincolantesi da quanto di straniero, falso e oppressivo gli si viene via via contrapponendo o sovrapponendo. Questo libro è il modello delle opere storiografiche del Croce, in particolare della *Storia d'Europa*<sup>38</sup>, la storia di un ente inesistente: la libertà. Protagonista di questo libro non sono gli uomini, le classi

<sup>38</sup> Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1932.

sociali, i governi, le nazioni, è una cosa chiamata libertà, la quale talora s'invera e talora non si invera e che svola al di sopra, in un certo senso, della reale storia degli uomini. Ma c'è una differenza fondamentale che fa la grandezza della *Storia* di De Sanctis e la discutibilità di questo libro di Croce, ed è che quando (e spessissimo), rientra per la finestra nella storia ideale di De Sanctis la letteratura, rientra con una competenza e una conoscenza tecnica di primissimo ordine, mentre nel libro di Croce quando rientra dalla finestra l'economia, rientra sempre deformata dal proposito ideologico. Questo è il punto di differenza.

[Pizzicato chiede come era stata vista la concezione della democraticità della lingua del De Sanctis dai discepoli del Settembrini, soprattutto dal Bovio, e come il De Sanctis fu visto dai contemporanei dell'ala democratica].

La questione mi trova un poco impreparato, cerco di ricostruire. A poca distanza, nello stesso cerchio di tempo della *Storia della letteratura* del De Sanctis, escono in Italia due storie della letteratura, di sinistra ambedue. Una è quella dell'Emiliani-Giudici<sup>39</sup> e l'altra è quella del Settembrini<sup>40</sup>. Noi sappiamo tra l'altro che quella del Settembrini ebbe il successo librario che quella di De Sanctis non ebbe, Morano rimase molto male di questo risultato commerciale che fu inizialmente assai mediocre. Mentre le *Lezioni* del Settembrini furono subito adottate, divulgate, divennero subito popolarissime. Non solo, ma la *Storia* del De Sanctis a prima lettura parve reazionaria se comparata al giacobinismo caldo, eloquente, sentimentale, ricco del Settembrini (ma anche sofferto, si tratta di uno straordinario scrittore) e al rigore massonico, radicale dell'Emiliani-Giudici. Per l'Emiliani-Giudici il Manzoni addirittura non esisteva, era il nemico e basta, ripetendo in questo una formulazione che risaliva agli scritti giovanili di Mazzini dell'*Indicatore genovese*. Era abbastanza facile scartare dei tre, nel giro di pochi anni, dopo una certa voga, il libro dell'Emiliani-Giudici come troppo estremistico e in fondo soltanto ideologico, di scarso valore letterario. Ma non era affatto facile scartare il libro di Settembrini, che era un libro vissuto, scritto assai bene, e animato da condizioni che si sentivano ricche, tenacissime.

Ora la differenza (qui non parlo più io ma i più recenti lettori di De Sanctis, mi riferisco soprattutto a Muscetta e Candeloro) è probabilmente nell'ordine del gusto e del metodo, cioè il metodo del De Sanctis oggi ci sembra più dialettico, cioè capace di intendere ed assimilare le ragioni del diverso, e il gusto ci sembra più realistico e meno romantico di quello del Settembrini, il quale pare ancora un gusto di tipo sostanzialmente romantico. Non v'è dubbio che la nostra sinistra, che tra l'altro considerava il De Sanctis leggermente traditore, leggermente ufficializzato e governamentale, abbia continuato a simpatizzare più col Settembrini; e ciò è avvenuto soprattutto nell'area del partito repubblicano e del partito radicale, i quali non furono solo delle unità politiche, ma dei formidabili centri di cultura.

<sup>39</sup> Paolo Emiliani-Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855.

<sup>40</sup> Luigi Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, Napoli, Morano [tra il 1866 e il 1872].

Non dimentichiamo l'importanza che ha in tutta la storia italiana, e specialmente in tempi dove il movimento socialista o non c'era o non aveva elaborato documenti culturali di valore, l'importanza di uomini che vanno dal citato Bovio, fino a più in là, ad Arcangelo Ghisleri, che è uno degli scrittori politici più interessanti della fase giolittiana e anche della fase prefascista e antifascista della nostra storia politica. L'antologia del Bovio fatta da Ghisleri, *Il secolo nuovo* in funzione prettamente antifascista in un momento storico molto preciso, cioè nel 1923, è un libro esemplare per intelligenza politica e per gusto della scelta. Non v'è dubbio però che nell'area più propriamente letteraria, e anche a livello linguistico, in questa sinistra italiana repubblicana e radicale, sia rimasto il gusto di una lingua solenne, avvocatessa, messianica ereditata da Mazzini. Questo è evidentissimo nel Bovio, il quale è uno degli scrittori più contorti, aggettivati, neobarocchi del suo tempo, e non solo lo è nello scritto filosofico o nell'oratoria, ma lo è addirittura nell'articolo di giornale e persino nei testi di teatro! Quante volte io regista ho avuto la tentazione di mettere in scena il *Cristo alla festa di Purim* o altri testi del Bovio che sono di una grande bellezza di concezione, ma non sapevo come far recitare da un'attore moderno quelle parole, l'attore appena cominciava a leggere si metteva a ridere! E non c'è niente da ridere, soltanto che è molto difficile (in una cosa viva e presente come il teatro) passar sopra al fatto (come si passa sopra nella critica) che quel signore dice "ultrice" ed io dico "vendicatrice". Certi punti d'incontro e di scontro fra tradizione settembriniana, influsso ideologico svolante da Bovio a Cavallotti, e desanctisismo, nella cultura, specialmente napoletana, sono presenti: lo stesso Torraca, che viene dato come l'allievo e continuatore, un po' grigio ma fedele, del De Sanctis, in verità non è così fedele, perché nel Torraca c'è un bel po' di correzione settembriniana e bovesca del punto di vista di De Sanctis.

Vorrei aggiungere una cosa che non mi è stato dato di dire prima, e che tocca proprio questo punto dei rapporti del De Sanctis con la sinistra storica e con l'ala più sinistra della sinistra. Ho detto che il libro sulla scuola democratica è incompleto, ho detto che dal punto di vista letterario ci sono due grosse lacune, che sono il Giusti e il Guerrazzi, ma ve ne sono tre gigantesche dal punto di vista politico, che sono Cattaneo, Ferrari e Pisacane. Perché lì avrei voluto vedere il confronto tra la versione dopotutto idealistica della democrazia e della storia del De Sanctis, e la versione francamente positivista, scienziata, atea, veramente radicale, il realismo di grado zero, del Cattaneo; l'ideologia tonante ma secca e matematica del Ferrari; il populismo contadino del Pisacane; lì veramente si sarebbe dovuto sciogliere, in questi confronti, spiegando al massimo la sua intelligenza e la sua capacità dialettica, non solo lo scrittore ma l'uomo politico De Sanctis, mostrando i perché delle sue scelte, e giustificandosi (in un certo senso) di fronte all'ala estrema del suo stesso partito.

[Il prof. Pizzicato ringrazia].

Lei non deve ringraziare me ma mio padre, perché il poco che io so di queste cose lo devo al fatto che mio padre era mazziniano, radicale, repubblicano, massone, pugliese e antifascista.

Vorrei ancora cercare di chiarire che il De Sanctis fa operazione militante in certe opere più, in altre meno. Per esempio il De Sanctis esemplare per Contini è quello del saggio su Petrarca dove quest'operazione di militanza è meno forte.

[X1<sup>41</sup> non è d'accordo sull'affermazione che un critico possa essere militante nei confronti del passato].

Se lei legge il libro di Mario Apollonio su Dante, lei si accorge che è il libro di un democristiano del XX secolo; così se lei legge gli scritti di certi giovani critici su la poesia realistica del Trecento, si accorge benissimo che gli autori sono dei marxisti del XX secolo, non mi pare ci sia nulla di molto strano in questo. Io posso leggere il sonetto di Rustico Di Filippo come una manifestazione letteraria di livello popolare, che è già un modo positivista di leggerlo; oppure come una manifestazione di poesia dove non ha nessuna importanza questo livello, che è un modo idealistico di leggerlo; così come posso leggerlo invece come una manifestazione letteraria di un settore, di un'area del fenomeno della lotta di classe, e questa è una terza maniera di leggerlo, propriamente materialista-storica. E quasi tutte e tre queste letture sono militanti, anche quella che finge di non esserlo.

[X1 sente come una forzatura questa lettura, poiché intende come militante la critica rivolta esclusivamente ai contemporanei].

Infatti io di quello ho parlato, poi mi è stato chiesto se questo poteva essere esteso.

[X1 ribadisce che, pur ammettendo che il De Sanctis avesse voluto fare una critica militante nei confronti del passato, questo sarebbe stato il suo limite. Sostiene che l'applicare situazioni sociali, politiche, culturali ad un'epoca del passato in cui non c'erano, non significa essere militante: De Sanctis poteva essere militante in politica, ma non in estetica].

Ma questo uomo spinge sullo scrittore, ed ho citato il caso specifico che è la *Storia della letteratura italiana* che è il testo dove più questa operazione è fatta nel senso militante.

[X1 controbatte che questa accezione rimane un limite per De Sanctis; non possiamo dire che questo tipo di critica nei confronti del passato sia una critica militante in senso costruttivo].

Però un momento. C'è modo e modo di affrontare un autore del passato, le faccio l'esempio della regia teatrale, che è una delle forme più concrete di critica letteraria.

<sup>41</sup> Poiché non è sempre stato possibile risalire all'identità di chi prendeva la parola, si è evitato sostituendo i nomi con una sigla generica X seguita da un numero di riferimento in ordine crescente, che indica la successione degli interventi.

Io posso cercare di mettere in scena l'*Amleto* o l'*Edipo Re* ricostruendo uno spettacolo greco di tremila anni fa o uno elisabettiano, e non mi viene fuori niente. Posso viceversa metterlo in scena in blue jeans, con musiche jazz, sostituendo il duello del quinto atto dell'*Amleto* con una partita a tennis, e faccio quell'operazione negativa che dice lei. Posso viceversa metterlo in scena bene, da uomo di oggi, che riesce a far capire ad uno spettatore di oggi, perché quel testo è ancora attuale e vivo. A questo punto io ho fatto non un'operazione settaria e arbitraria, e nemmeno un'operazione archeologica, filologica, ma un'operazione viva, reale, storica benché militante.

[X1 oppone il fatto che il raggio d'azione del teatro è diverso rispetto a quello dell'opera di critica letteraria, il tipo di pubblico è radicalmente diverso].

Ecco, il critico militante è quello che intende la propria operazione critica proprio come mediazione tra quest'opera letteraria e gli uomini del suo tempo, anche non specialisti di letteratura; ed in questo senso De Sanctis è stato sempre un critico militante, perché il suo libro non è destinato a letterati, è destinato a cittadini.

[X2 sostiene che deve esistere nello storiografo puro di estrazione ottocentesca la consapevolezza di porsi davanti ai fatti storici in modo imparziale. Aggiunge che l'imparzialità di ordine scientifico non esclude che ci sia, in senso inconsapevole, una presa di posizione, che però non può cambiare i dati della storia, costituirne uno sfiguramento settario].

Infatti l'ho detto: c'è il settario, il militante e l'asettico, l'iperurano. Nel De Sanctis questo aspetto neutrale non appare. Però non appare nemmeno il settario, perché c'è sempre il letterato a correggere e a legittimare il discorso, sempre o quasi sempre. Certamente la lettura che noi diamo del Seicento e del Barocco, è molto meno sbrigativa di quella del De Sanctis, perché molte delle cose che egli dice del Marino, un critico spagnolo contemporaneo del De Sanctis, le avrebbe dette del Góngora; oggi noi sappiamo che Góngora è uno dei più grandi poeti che siano mai esistiti, eppure al tempo del De Sanctis lo si sarebbe stroncato con le stesse parole che il De Sanctis usa per Marino. Ecco un caso, ed è il caso tipico della *Storia della letteratura italiana* e per questo l'ho citato come il libro tipico della posizione militante, è un caso dove l'ideologo De Sanctis calca la mano sul fatto letterario e un poco lo schiaccia, non c'è dubbio.

[X3 chiede un chiarimento sulle cause che hanno portato il De Sanctis a fraintendere e non apprezzare Goldoni].

Qui bisognerebbe entrare in un campo che non mi è congeniale, quello della critica psicanalitica. Ma io vorrei dire una cosa. Sul Goldoni (che De Sanctis non ebbe occasione di vedere recitato, perché vissuto in esilio, e all'estero non si rappresentava Goldoni, che è un'autore che va visto in teatro più che sul libro, e che probabilmente il De Sanctis non ebbe tempo di rileggere a lungo al momento di

scrivere la *Storia della letteratura italiana*), pesavano due leggende critiche assorbite dal De Sanctis nella sua gioventù, che lui non ha avuto tempo di riesaminare e smitizzare attraverso un confronto diretto col testo. Una leggenda è di origine purista, cioè che Goldoni scrivesse male, lontano troppo dal toscano, che cioè fosse un rappresentante di quello stile familiare sciatto, brutto, infrancesato, di cui De Sanctis fa la critica asperissima (come se fosse ancora allievo di Basilio Puoti) nel primo capitolo del saggio su Leopardi; cioè in lezioni già fatte dal tardo De Sanctis, quando si mette a esaminare la sintassi e il lessico del primo Leopardi, tu scopri ancora (guarda caso) nel De Sanctis la mossa del purista che si spaventa di fronte a cose che oggi noi usiamo tutti i giorni e di cui nessuno si ricorda nemmeno più che abbiano un'origine francese. Quindi c'è una leggenda dello scrivere male nel Goldoni. Il Goldoni non sarebbe stato uno che procurava, che cercava il familiare, ma semplicemente uno che scriveva sciatto. Questa è una leggenda purista, poi c'è una leggenda politica: il Goldoni aveva fama di essere lo scrittore accomodante e bonario di un secolo dove il Parini e l'Alfieri erano gli scrittori intransigenti, e questa è di origine mazziniana. Il Parini e l'Alfieri erano coloro che avevano detto di no al mondo feudale, al mondo dei nobili ecc., e il Goldoni era un piccolo borghese che si era attenuto all'accomodante ecc. Ma certo se De Sanctis avesse avuto nella sua vecchiaia, quando formulava l'idea di realismo, il tempo di andare a vedere come Goldoni faceva parlare ogni personaggio secondo la sua classe sociale, svariando dal dialetto al gergo delle professioni, a questa lingua media dei borghesi, alla lingua aulica (parodia del Gozzi, degli aristocratici) e come il Goldoni rappresentasse una certa borghesia italiana, certo incapace di fare la rivoluzione ma piena di fermenti rivoluzionari e con gli occhi apertissimi sulla realtà, addirittura scettica quanto a tutti i valori (figuriamoci quanto a quelli della nobiltà, nobiltà che era indebitata con tutti i Pantaloni della città e che doveva poi risolvere i problemi sposandosi la figlia del Pantalone, la quale diventava contessa, però rimediava al fallimento finanziario del signor Florindo). Se De Sanctis avesse avuto modo di analizzare tutto questo, avrebbe non concluso che Goldoni era un rivoluzionario (perché questo tanto di accomodante e di bonaccione, anche dovuto alla necessità del lieto fine, dell'applauso, ecc., in Goldoni c'è sempre stato) ma avrebbe certamente scoperto un diagramma, un esame della realtà italiana molto vasto, molto articolato, anche senza trarne grandi conclusioni, ma fenomenologicamente ricchissimo, qual è quello che si presenta nelle commedie di Goldoni.

[X4 esprime perplessità sul fatto che il De Sanctis critico non conoscesse bene i testi di Goldoni].

No, li ha letti da giovane e se ne è formato una certa idea, ma influenzata da idee correnti. Queste idee correnti su molti autori egli le ha corrette, attraverso una rilettura diretta e personale, nel caso del Goldoni la rilettura c'è stata ma è stata superficiale, non c'è dubbio. Una situazione, non ho detto che il De Santis non rileggeva! Così come in un libro di uno storiografo che riesce a darti *ex novo*, tutto estratto dalla sua testa e dal confronto con la realtà, il panorama, che so io, della Rivoluzio-

ne francese, poi a pagina 125 per ciò che riguarda i girondini, sui girondini dice un luogo comune, questo non invalida il libro, ma invalida la pagina 125!

[X5 ammette che, all'interno della problematica del comico nell'arte, il De Sanctis riconosce una comicità a sfondo morale-tragico in Molière e non in Goldoni. Questa prospettiva sarebbe stata corretta dal Momigliano].

Se mi permettete, la correzione del Momigliano meriterebbe il detto veneto "peso el tacòn del buso" [peggio la toppa del buco]! Perché Momigliano trasforma poi Goldoni in una specie di mozartino, di autore di minuetti, di puro autore di filigrane aeree e musicali sprovviste di ogni contenuto umano, drammatico, realistico che si realizza in questa pura forma danzata, nel che è da vedere il ricordo in Momigliano del come sia stato recitato Goldoni fino al 1945, a base di merlettini, inchinetti e ventagletti. Il primo grande critico di Goldoni è Giorgio Strehler, l'anti-Momigliano è Giorgio Strehler, quello che ha cambiato la nostra lettura di Goldoni e quello che l'ha cambiata in palcoscenico, e dopo abbiamo cominciato a leggerlo diversamente.

[X6 chiede perché, parlando di trine e merletti, De Sanctis apprezzi il Metastasio].

In Metastasio De Sanctis vede, in mezzo ad una letteratura falsa come l'arcadia, la quale parlava della natura come se la natura fosse fatta di legno e di metallo, uno che ogni tanto parlava della natura come se fosse fatta di vere foglie e di veri alberi. Solo questo: in mezzo a tutta questa gente che finge dei sentimenti, che finge di descrivere una natura, c'è uno che ogni tanto esprime dei piccoli ma legittimi sentimenti e vede con occhi abbastanza limpidi la natura. Era soltanto questo, infatti diceva che era un piccolo poeta, ma era un poeta vero, legittimo, rispetto a quelli dell'arcadia. Ha visto che, laddove gli altri erano poetastri, il Metastasio era poeta, piccolo, ma poeta.

[X7 domanda chiarimenti sul dissenso di Jacobbi nei confronti di Momigliano].

Anche qui c'è sempre una gran differenza quando si fa lo studio dettagliato dell'autore e quando lo si sintetizza: io non mi riferisco al Momigliano degli studi su Goldoni dove inevitabilmente analizzando battuta per battuta, personaggio per personaggio, egli arriva a ben altre conclusioni, anche senza volerlo. Mi riferisco alla sintesi del Goldoni che egli dà nella sua *Storia della letteratura italiana*, lì lo riduce a questo, dovendone dare un'immagine sintetica unica, lui finisce per privilegiare questo aspetto; non quando lo analizza, quando si analizza tutto, cambia. Anche il Pertarca del *Saggio sul Petrarca*: il Petrarca analitico, è molto diverso, in De Sanctis, dal Petrarca sintetizzato a fini di storia morale e civile nella *Storia della letteratura italiana*. Sono molto diversi perché nel momento di sintetizzare, prevale il militante, mentre nel momento di analizzare, il letterato riesce a spogliarsi di tante cose e a guardare più obiettivamente.

[X8 cita Giulio Natali a proposito della forza “rivoluzionaria” di certe commedie di Goldoni].

Io le citerei allora due casi ancora più importanti, che discendono dal Natali, ma che in un certo senso aggiornano la posizione. Uno è lo straordinario saggista che era Eugenio Levi nel suo libro *Sul comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, dove la lettura di Goldoni seppur frettolosa è estremamente acuta. E un altro molto importante è lo studio di Manlio Dazzi, sul realismo di Goldoni, da cui discendono poi i due libri di Ferrante: *Goldoni e I comici goldoniani*, dove si è tentata un'interpretazione marxista di Goldoni. Ma non c'è dubbio che il primo a fare questo discorso, da bravo, spassionato e vecchio positivista, fu proprio il Natali.

[X9 osserva che il recupero del De Sanctis venne determinato da precise influenze politiche nella cultura italiana di inizio Novecento. Illustra le due linee di interpretazione della militanza politica di De Sanctis all'interno della critica marxista di quegli anni].

Vorrei dirle, compiacendomi molto con lei perché sono veramente d'accordo, e direi che collima con le mie aspirazioni di leggere dalla sua generazione qualche cosa di critica diversa da quella cui siamo abituati oggi; se aspetto di leggere qualcosa, è in questo senso.

Vorrei dirle una cosa che lei è troppo giovane per sapere: nel 1932 l'Italia fu invasa da scritti celebrativi, ripensamenti del Risorgimento, ripensamenti dell'Italia e del suo passato, ecc., perché era il decennale della marcia su Roma. Era dunque un ordine che veniva dall'alto: mostrare nei giornali, sulla cattedra, dovunque, che tutta la storia d'Italia, dal Settecento ad allora, conduceva inevitabilmente al fascismo. In questa occasione fu fondato a Roma un settimanale letterario, ne esisteva già uno che era «l'Italia letteraria», reincarnazione della «Fiera letteraria» precedente. «L'Italia letteraria» era sospetta perché, malgrado in prima pagina accogliesse cose sulla corporazione e sul regime, poi nell'interno era troppo piena di scrittori stranieri, portava perfino notizie della letteratura sovietica, traduceva imprudenti poeti americani e svedesi, faceva uso di un linguaggio cifrato, misterioso, citava troppo spesso Proust, Gide e Valéry, ecc. Allora il regime decise di accogliere la proposta di un gruppo di intellettuali fedelissimi al regime di fare il contro-settimanale letterario, quello che avrebbe mostrato la vera cultura del fascismo. Questo settimanale si chiamò «Quadrivio», uscì nel 1932 e doveva, quattro o cinque anni più tardi, diventare tristemente famoso come il primo giornale che iniziò la polemica razzista, con denaro passato sottobanco dall'ambasciata tedesca. Su questo giornale ho scritto anch'io quando avevo 16 anni e facevo il liceo, facevo delle recensioni, anche perché quando io avevo 16 anni «l'Italia letteraria» era già morta e questo era l'unico settimanale letterario esistente a Roma in quel momento, quel settimanale ebbe il risultato di far morire l'altro. Il primo numero di questo «Quadrivio» contiene l'articolo di Giovanni Gentile programmatico: *Torniamo a De Sanctis*. Cioè nel momento in cui il fascismo decide di darsi una ideologia letteraria, incarica il suo filosofo di scrivere

questo pezzo. Pezzo tutt'altro che sciocco, pezzo di un grande pensatore, assomiglia in un modo disperante a tutti i "torniamo a De Sanctis" che abbiamo letto dal '45 al '50! È quasi identico!

Cioè esiste un'immagine falsa e pericolosa del De Sanctis che è talmente evasiva da poter essere messa a servizio indifferentemente del partito nazionalfascista e del partito comunista italiano. Nel 1933 in risposta indiretta, senza citarlo, all'articolo di Gentile, su «Solaria» (rivista minacciata continuamente di chiusura per gli stessi motivi dell'«Italia letteraria», e peggio, perché non solo cita Proust, Valéry e Gide, ma non ha neanche l'articolo dell'uomo politico come copertura) risponde indirettamente Giacomo Debenedetti. Il pezzo, molto bello, un po' acrobatico, un po' virtuosistico di Debenedetti, è un saggio sulla *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis presentata come pura opera di fantasia, come romanzo, quasi a dire: «non ne potete trarre conclusioni politiche!», perché era una pura invenzione. È chiaro a che cosa mirava il saggio, in fondo non vero, abilissimo ma non vero, e che oggi sta in testa al secondo volume dei suoi saggi critici, mirava a smantellare quella specie di [decreto] terroristico, che era il "Torniamo a De Sanctis" di Gentile, in nome del quale si sarebbe potuto epurare ogni critico (come si diceva allora) ermetico, esoterico, esterofilo, ecc. Nel mostrare che in fondo anche De Sanctis aveva fatto una critica psicologica, una critica dell'immaginario, e non la vera immagine della realtà, il Debenedetti cercava di sgonfiare il pericoloso pallone mandato in aria da Gentile.



## IL LIBRETTO D'OPERA COME DRAMMATURGIA POPOLARE DAL ROMANTICISMO AL DANNUNZIANESIMO<sup>1</sup>

Il titolo della nostra conversazione contiene un aggettivo pericoloso, l'aggettivo "popolare". Notoriamente è un aggettivo a molti tagli, ma diciamolo più semplicemente, almeno a doppio taglio: s'intende come manifestazione di arte o letteratura popolare, quella che si presume nata da motivi etnici, folkloristici, anonimi, antropologici; oppure quella destinata ad un pubblico così detto popolare. Ovviamente nel primo caso, nel caso contestato da Croce (cioè l'inesistenza della poesia popolare, la non validità) non rientra il melodramma.

Il melodramma appare già in epoche storiche determinate, non esistono melodrammi anonimi, il melodramma nasce da una cultura precisa, da una tecnica e della musica e delle lettere e dello spettacolo estremamente avvertita, evoluta ed addirittura col tempo, industrializzata. Allora in che senso potremo prendere la seconda accezione, cioè di questa drammaturgia come drammaturgia popolare? Nel senso della destinazione.

Sarebbe facile rispondermi, per chiunque, "hai sbagliato, non dovevi usare questo aggettivo, il melodramma del Settecento si dirige ad una minoranza colta o a una minoranza eletta per censo". È vero, basta guardare un teatro del Settecento: il teatro è bello, è piccolo, è raffinato, è una bomboniera e si capisce benissimo che è fatto per pochi privilegiati. Ma già se guardiamo un teatro dell'Ottocento, lo vediamo costruito come uno schema della situazione sociale: noi abbiamo i palchi di prim'ordine, in mezzo ai quali campeggia il palco reale, in quelli tra gli stati italiani che avevano un re o un suo mandatario. Abbiamo poi il palco di proscenio, che contiene le autorità locali, pronte a balzare sul palcoscenico qualora vi accada qualcosa di scandaloso o di sgradevole. Abbiamo i palchi di second'ordine, che contengono la grossa borghesia locale; gli aristocratici stanno nei palchi di prim'ordine. Abbiamo la platea, che contiene una parte [di questa borghesia] particolarmente affezionata al teatro e disposta a pagare per star vicino al palcoscenico; una galleria per piccoli funzionari e impiegati e finalmente abbiamo il loggione, il loggione dove può fare la sua apparizione, accanto ai poveri studenti e agli squattrinati cultori d'arte, anche qualche gruppetto, sparuto ma fanatico, di veri proletari.

Ora, il fatto che si possa parlare di una destinazione popolare si riduce a questo, al fatto che c'è un loggione dove volendo ci può andare anche una persona che dispone di poco denaro? No. Il fatto che si tratti di una drammaturgia popolare va fuori da

<sup>1</sup> Si offre la trascrizione della relazione tenuta da Jacobbi il 7 aprile 1974 a Ravenna nel corso della lezione A.I.M. (Aggiornamento Insegnanti e Metodi) su *Il romanzo d'appendice tra Ottocento e Novecento*, per il ciclo di corsi di aggiornamento organizzati dall'Ispettore Antonio Piromalli per il Ministero della Pubblica Istruzione.

quel luogo del teatro e dello stesso loggione. Si parla di drammaturgia popolare perché quelle melodie, quelle situazioni, quei personaggi, per la forza irresistibile della musica, invadono, una volta apparsi nel teatro, la città, la regione, il paese e raggiungono anche coloro che a teatro non sono mai andati. Cioè le canzoni di «Canzonissima» o del «Festival di San Remo» raggiungono anche colui che non possiede il televisore, in questo senso il meccanismo è popolare, in quanto è un meccanismo di consumo di larghissima portata e con capacità di penetrazione capillari, in tutta la società.

La storia del melodramma come drammaturgia (io non vi faccio un discorso di critica musicale, vi faccio appena un discorso di sociologia dello spettacolo, che penso), cioè come scelta di temi e come organizzazione di questi motivi a fini di spettacolo, è una storia lunga; dovremo cominciarla dal tempo della Camerata de' Bardi e ci divertiremmo ad analizzare filologicamente e strutturalmente le varie forme metriche, le varie forme drammaturgiche che ha preso. Ma se noi lo vediamo da un punto di vista appunto di drammaturgia popolare (o se volete di drammaturgia di consumo), la storia è più ridotta, è più ristretta. Essa in verità non va dai tempi della Camerata de' Bardi a stamane, va molto precisamente dalla Rivoluzione francese alla prima guerra mondiale. Questo è l'arco, l'epoca vasta, della penetrazione popolare del melodramma. Chiaro che il melodramma si porta dietro la sua tradizione, si porta dietro tutto un Settecento dove, benchè destinato ad un pubblico ristretto, era lo spettacolo principale del tempo.

La forma teatrale eminente del Settecento è proprio il melodramma, e (tranne alcune città che hanno una particolare attrazione per la commedia e dove si crea una vera e propria industria della commedia in prosa, dico Venezia, dico Parigi che sono delle grosse capitali settecentesche del teatro di prosa, ed ecco perché i grossi commediografi appaiono proprio in questo ambito, e sono Goldoni, sono Beaumarchais), al di fuori di questo nel Settecento per dire teatro si diceva l'opera, si diceva già il melodramma.

Il Settecento è il tempo di una produzione vastissima di melodrammi, pensate che non solo ci sono i Mozart, gli Haydn, e i nostri compositori di opera buffa della scuola napoletana e tutto quello che volete, ma se noi andiamo a guardare la carriera di un compositore di cui non ci è rimasto nemmeno un melodramma, per esempio l'Albinoni, di cui ci sono rimaste quasi tutte le composizioni sinfoniche e non ci è rimasto nessun melodramma, scopriamo che questo signore ne ha scritti 126. Ne ha composti 126! Il che vuol dire che era la sua attività principale, il suo *gagné le pain*, già nel Settecento non era certo con la musica da concerto, ma con quella da teatro, che l'Albinoni viveva.

Tuttavia fino alla Rivoluzione francese questo luogo (pubblico certamente) è un luogo pubblico però limitato come partecipazione sociale, ed è anche un luogo, come voi sapete, dove avvengono le avvisaglie ideologiche della Rivoluzione francese; perché essa, nella storia del teatro, non è annunciata solo dallo straordinario discorso di Figaro sulle disuguaglianze sociali (nel terzo atto del *Mariage de Figaro*)<sup>2</sup>, ma è annunciato in

<sup>2</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, opera comica in 4 atti (libretto di Lorenzo Da Ponte, dal *Mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais), prima rappresentazione avvenuta a Vienna (Burgtheater) 1 maggio 1786.

modo straordinario nel finale del secondo atto del *Don Giovanni*<sup>3</sup> di Mozart, quando all'improvviso tutta l'Europa si mise a cantare sulle note di Mozart «Venite pure avanti / graziose mascherette, / è aperto a tutti quanti, / viva la libertà!» Dove l'idea del libertino ridiventava etimologica: libertino come il portatore, l'affermatore della libertà. Non solo: il testamento teatrale di Mozart è una commedia a chiave sul rituale massonico e sul significato dei simboli della massoneria, che è *Il Flauto magico*<sup>4</sup>.

Quindi c'è un'implicazione ideologico-politica già nel Settecento nella scelta degli argomenti del melodramma per lo meno da parte di alcuni librettisti, per lo meno da parte di alcuni musicisti. Ma nell'Ottocento, cioè nell'epoca giacobina, nell'epoca in Italia della diffusione delle ideologie che nel secolo precedente erano state anch'esse un fatto di minoranze (cioè quando l'illuminismo si travasa in pesimismo e *pathos* della restaurazione, e quindi in romanticismo), nell'Ottocento il melodramma diventa una struttura industriale e tecnica analoga (almeno nella larghezza della portata sociale) a quello che è il cinema nel periodo anteriore all'apparizione della televisione.

Cioè noi possiamo dire che i cittadini italiani hanno avuto come spettacolo principale, come forma essenziale di spettacolo a circolazione sociale, il melodramma dal 1810-15 al 1915-20, il teatro di prosa, per un brevissimo periodo, cioè dal '20 al '30 (e ciò spiega l'apparizione del nostro maggior commediografo, cioè di Luigi Pirandello, proprio in quel momento), e subito dopo, dopo l'invenzione del sonoro, abbiamo il cinema, dal '30 al '55, e poi la televisione. Questi sono stati i generi di consumo fondamentali dell'italiano, quelli che hanno raggiunto il popolo. Non voglio dire che non vi sia teatro di prosa nel primo Ottocento, è ovvio che c'è, c'era già nel Settecento, ma che raggiunga una circolazione sociale vasta, il teatro lo fa secondo questi tempi.

L'analogia fra il melodramma nella sua epoca aurea e il cinema nella sua epoca aurea, che va dall'invenzione del sonoro alla fine del neorealismo, per intenderci, l'analogia è a vari gradi. Ci sono analogie elementari, cioè il produttore: non c'è dubbio che un personaggio come il Barbaia<sup>5</sup> di Napoli, grande impresario d'opera, era un De Laurentis, un Ponti dell'epoca. Non lo era solo nel senso che scritturava i migliori cantanti o cercava di accaparrarsi gli illustri compositori, lo era anche in un senso che il cinema ben conosce, cioè: è uscito il tale romanzo, il romanzo ha avuto grande successo, facciamone un film (dice il Ponti o il De Laurentis, il Barbaia diceva facciamone un'opera). «A chi facciamo fare il libretto?», che corrisponde a «A chi facciamo fare la sceneggiatura?». «A chi facciamo fare la musica?», che corrisponde a «Quale regista chiamiamo?» Il meccanismo è identico.

<sup>3</sup> W. A. Mozart, *Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*, dramma giocoso in 2 atti (libretto Lorenzo Da Ponte), Praga, Nationaltheater, 29 ottobre 1787.

<sup>4</sup> W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Singspiel in 2 atti (libretto di Emanuel Schikaneder dalla favola di Wieland Lulu oder Die Zauberflöte), Vienna, Theater auf der Wieden, 30 settembre 1791.

<sup>5</sup> Domenico Barbaia (Milano 1778 – Posillipo 1841), impresario italiano di teatro lirico, la cui carriera ebbe inizio dal ridotto della Scala, in cui gestì giochi d'azzardo, per poi spostarsi a Napoli quale impresario dei teatri reali San Carlo, Fondo, Nuovo e Fiorentini dal 1909 al 1940. Il Barbaia portò a Napoli Rossini, intuì il genio di Bellini, protesse Donizetti e per trenta anni tenne in pugno la vita del teatro lirico italiano, facendolo conoscere fino a Vienna.

L'altro meccanismo è il divo: si fa l'opera, quell'opera, non solo perché tratta da un romanzo storico o romanzo d'appendice, che ha avuto successo, oppure allude ad avvenimenti politici o scandali privati notori (quindi è di attualità), ma anche la si fa in funzione di una certa voce. Allora si fa la commedia per la Malibran<sup>6</sup>, si fa l'opera per la Pasta<sup>7</sup>, lo si fa pensando in certi termini di creazione di personaggio suggestivo e occasione di effetti vocali, come si fa il film per la Sofia Loren o per le Elizabeth Taylor. Del resto anche nella circolazione popolare gli effetti sono analoghi: il divo viene riconosciuto per la strada, gli si chiedono autografi, gli si strappano pezzetti di vestito per portarseli a casa come reliquia. Il divo è un personaggio di cui si vuol sapere tutto, per cui già nell'Ottocento appaiono nella stampa, nelle pubblicazioni periodiche, gli antecedenti di giornali del tipo «Gente», del tipo «Stop», con la vita del cantante, i suoi amori, i suoi scandali, i suoi casi privati, come poi usciranno i giornalotti con i fatti della gente del cinema. Vi sono le forme di isterismo collettivo, il famoso staccare i cavalli della carrozza del cantante per poi portarlo a braccia, a spalle, per poterlo toccare, perché questo simbolo possa entrare carnalmente nel fanatico, nell'adoratore.

Infine c'è la divisione del lavoro, che è tipica di tutti i momenti in cui le operazioni artistiche si industrializzano, e diventano un'industria fiorente. La divisione del lavoro, cioè la catena di montaggio: Pisano chiede a Montale di scrivere una cosa, Montale si deve mettere d'accordo con il talaltro che ha avuto per primo l'idea ecc. ecc., questa cosa una volta scritta passa ad un altro che fa la musica, questa musica passa a un altro che ne fa delle copie, queste copie vanno ad un'orchestra, poi bisogna scritturare uno che diriga quest'orchestra, poi arrivano i cantanti, poi arriva lo scenografo, il costumista, e finalmente tutto questo arriva al consumatore. Cioè c'è una catena di montaggio precisa che è quella tipica di tutte le arti quando si industrializzano, quando arrivano a quel momento in cui la loro circolazione è così ampia che coinvolge una rete di interessi economici. Sapete, per esempio, che la situazione attuale del teatro di prosa (apro una parentesi perché forse a chi non è addetto ai lavori queste cose non sono chiarissime) è la situazione di una ex industria, di una industria nella quale si è rotta la catena di montaggio. Quando il teatro di prosa era un'industria fiorente, esisteva questa catena di montaggio: uno faceva il commediografo, affidava questa cosa scritta a tavolino ad una persona che faceva l'impresario, che spesso aveva sollecitato la stesura di quest'opera, questo impresario la passava ad un altro che faceva il capocomico, questo capocomico aveva degli attori, questi attori la recitavano, alla fine tutto questo arrivava al consumatore, cioè al pubblico. Lo schema di questa catena di montaggio è ancora visibile in trasparenza nell'articolo critico, nella recensione teatrale all'italiana, alla Renato Simoni, che molti vecchi critici fanno ancora, nella quale è visibile questa catena di montaggio:

<sup>6</sup> Maria Felicia Malibran, soprano spagnolo, arrivò in Italia nel 1832 grazie all'impresario Barbaia, fu una delle più famose interpreti delle opere di Bellini.

<sup>7</sup> Giuditta Maria Costanza Pasta, esordì alla Scala nel 1815 in un'operetta scritta dal suo maestro Giuseppe Scappa, *Le Tre Eleonore*. Fu considerata la maggiore cantante tragica del suo tempo. Carafa rielaborò per lei *La Gabriella di Vergy* in occasione della sua presenza al San Carlo di Napoli. Bellini la indicò quale interprete ideale della *Norma*.

prima si parla dell'autore, poi si racconta la commedia, poi si parla degli attori, si dice se sono stati bravi o no, della messa in scena, ecc. e poi si dice se il pubblico ha applaudito, quante volte ha applaudito, se c'è stato successo o no.

Voi avrete osservato che nella maggior parte dei casi questo schema non si applica al teatro d'oggi, dove lo spettacolo non è fatto più secondo questa divisione del lavoro ma in tutt'altri schemi. Lo spettacolo parte da un'operazione drammaturgica sulla cronaca, parte da un'improvvisazione (addirittura muta) di attori, parte da esercizi gestuali e più spesso parte dalla regia, cioè la catena di montaggio si è rotta.

Perché ho fatto questa parentesi sul teatro d'oggi? Per mostrarvi cosa succede quando un'arte cessa la sua fase industriale, cioè la sua diffusione sulla maggioranza e ridiventa un'operazione di minoranza<sup>8</sup>. Cosa succede quando un'industria entra in crisi, cioè non fornisce più profitti agli industriali: o invoca la propria utilità pubblica e viene quindi "irizzata", nazionalizzata, o ritorna all'artigianato. Quello che è avvenuto col teatro di prosa in Italia: questa ex industria è diventata da una parte ente di stato (i Teatri Stabili) e dall'altra artigianato (le cantine, i teatrini d'avanguardia). Perché non è più autosufficiente come industria capace di dare dei profitti a un privato che vi investa del denaro, e quindi è diventata una necessità culturale, un servizio pubblico oppure una pazzia di pochi per pochi.

L'opera ha seguito un decorso simile, l'opera è frutto di impresari privati, organizzazione industriale di una borghesia fiorente e affermativa, sicura di se e addirittura rivoluzionaria; ad un certo momento, quando cessa di dare profitti, quando questa macchina industriale si rompe, diventa ente autonomo, diventa una istituzione dello stato che mantiene in vita il melodramma come si mantengono in vita gli ultimi stambecchi del Gran Paradiso. Tra le leggi dello stato italiano ce n'è una che impedisce di uccidere gli stambecchi del Gran Paradiso, anzi favorisce la loro riproduzione perché continuino ad esserci. Evidentemente il momento importante, il momento di divulgazione popolare dell'opera, non è questo, questo è il suo momento di decadenza, che può coincidere con un momento artisticamente anche bellissimo, perché non lavorando più per una larga massa di consumatori il compositore o il librettista può fare delle ricerche al di fuori dell'attesa già codificata di un certo pubblico; e quindi possono avvenire dei fatti musicali importantissimi, ma non appartengono più al fenomeno socio-politico, socio-economico, socio-culturale detto il melodramma, appartengono alla storia della musica, che è un'altra questione.

Il melodramma, nella fase di cui vi ho parlato, è facilmente divisibile in tre tempi (se guardiamo alla musica), cioè noi abbiamo il melodramma classico, di forme classiche e quasi indifferenti al contenuto del libretto, di cui l'esempio tipico è l'opera di

<sup>8</sup> Jacobbi descrisse con identici termini la situazione e il destino del teatro italiano, riconosciuto quale industria in declino, nel corso del XX Convegno dell'Istituto del Dramma Italiano, svoltosi a Saint-Vincent il 14 e 15 settembre 1972. La relazione di Jacobbi fu pubblicata col titolo *Le tesi di Saint-Vincent* nel volume *Le rondini di Spoleto* (Samedan, Munt Press 1977; adesso in ristampa anastatica, con uno scritto di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001, pp. 141-154) tra queste si veda la «Tesi n. 2 *Il teatro è un'ex industria*». E ancora nel corso di una delle cinque serate del ciclo *Per una critica della critica* tenute tra il marzo e l'aprile 1974 al teatro Eleonora Duse dell'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico» e pubblicate in *Sporcarsi le mani. Cinque serate con i critici di teatro*, a cura di Maricla Boggio, Roma, Bulzoni, 1974.

Rossini e specialmente quella seria. Rossini poteva indifferentemente usare la stessa musica per diverse situazioni drammatiche, perché c'era una indifferenza classicistica tra i contenuti del libretto, che erano un puro pretesto, e la struttura musicale, che si voleva autonoma, integra nella sua purezza, indipendente da qualsiasi sentimento.

Abbiamo poi la fase romantica dove si crea viceversa una stretta ricerca di rapporti fra certi contenuti e la drammatizzazione e musicalizzazione di essi, che culmina nell'opera di Giuseppe Verdi. Abbiamo compositori di transizione tra le due fasi, tra la fase Rossini-Spontini e la fase Verdi, cioè abbiamo qui il caso di un Bellini che, sia pure in chiave più lirica che drammatica, cerca una aderenza al soggetto dell'opera, e il caso di Donizetti che passa, nella sua lunga e tumultuosa carriera di produttore incessante di melodrammi, dalla formula neoclassica alla formula romantica, in modo geniale e con una vastissima esperienza drammaturgica che anticipa, si può dire, tutte le forme successive; perché Donizetti le ha provate tutte, ha annusato tutti gli odori che c'erano in giro nella cultura del suo tempo. Nel Verdi si cristallizza invece questa operazione di drammaturgia piena, di drammaturgia integrale, cioè il rapporto vero tra i sentimenti dei personaggi e un certo *animus* popolare della loro configurazione in dramma e in musica.

Poi abbiamo la fase veristica, come ben sapete, cioè la fase dei vari Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Cilea, Giordano. La fase veristica è già in rapporto con una cultura più ricca di comunicazione di massa; cioè nella fase veristica il rapporto non è più tra l'organizzazione teatrale detta melodramma e la vita; nella fase veristica il rapporto è tra l'organizzazione teatrale detta melodramma ed altre forme di comunicazione di massa primo tra tutte il giornale. Ecco perché l'opera della fase veristica è legata agli interessi di una borghesia che legge giornali e che quindi vuol ritrovare nell'opera la notizia di cronaca nera, il reportage su paesi esotici, l'articolo di varietà storica su un certo personaggio, cioè tutti i generi giornalistici della fine dell'Ottocento e del primo Novecento.

La *Butterfly*<sup>9</sup> la si fa perché alla gente piace leggere libri di viaggio sull'oriente, e così il *Mese mariano*<sup>10</sup> o il *Tabarro*<sup>11</sup>, la si fa perché alla gente piace leggere notizie di cronaca nera, specialmente se sono notizie su cose pittoresche: allo spettatore milanese della Scala i fatti che accadono in Sicilia o a Napoli sembrano così folkloristici, così esotici che bisogna mostrargli come vivono questi selvaggi e perché si accoltellano. Ugualmente corrisponde alla terza pagina con l'articolo di taglio di curiosità storica, il fatto di dire: «Ma in fondo il re tale per il suo tempo era un re socialista, ora questo è un argomento curioso, facciamo un'opera su quel re».

Quindi le fasi, almeno dal punto di vista musicale sono tre; noi riconosciamo subito a primo orecchio (non posso dire a prima vista) una musica di Spontini o

<sup>9</sup> Giacomo Puccini, *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in 2 atti (libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, dal dramma di Belasco), Milano, Scala, 17 febbraio 1904.

<sup>10</sup> Umberto Giordano, *Mese mariano*, bozzetto lirico in un atto (versi di Salvatore Di Giacomo), Palermo, Teatro Massimo 17 marzo 1910.

<sup>11</sup> G. Puccini, *Trittico: Il Tabarro* (libretto di Giuseppe Adami da *La Houppelande* di Didier Gold), *Suor Angelica* (libretto di Giovacchino Forzano), *Gianni Schicchi* (libretto di Giovacchino Forzano dal XXX Canto dell'*Inferno* di Dante), New York, Metropolitan, 14 dicembre 1918.

di Rossini, per quella sua tipica imperturbabilità di pezzo musicale autosufficiente, uguale a se stesso, pari a se stesso. Riconosciamo subito un pezzo di Verdi con la sua violenza, con la sua intensità drammaturgica. E riconosciamo invece subito, anche proprio dal rapporto tra parola quotidiana e musica, un pezzo veristico. Allora ci accorgiamo che nel pezzo veristico si parla di cose di cui non si era mai parlato, non si era mai cantato a teatro. Per esempio nella *Butterfly* si canta «Milk shake o wiskey?», domanda uno dei personaggi servendo un bicchiere, oppure nella *Fedora*<sup>12</sup> vengono dette cose di questo genere: «Il padiglione fu preso in affitto / da una donna, / da una vecchia, / da una vecchia, sì!» Siamo proprio ad un livello che il libretto precedente pieno di alba, spirito, cor e angelici sentimenti, non avrebbe mai osato toccare.

Ora dal punto di vista drammaturgico e soprattutto dal punto di vista della scelta dei temi e delle metriche, questa divisione non è così rigida: allora noi andiamo a vedere i libretti di Felice Romani che è il tipico librettista della prima fase, della fase Rossini, Bellini, primo Donizetti e Spontini e ultimo Cherubini. I suoi libretti non sono di un tardo settecentista, non sono dei libretti neoclassici che seguono il modello di Apostolo Zeno o Metastasio, sono dei libretti pieni di fermenti romantici, di suggerimenti nuovi, che rivelano un lettore di Lamartine, di Chateaubriand, di Byron. Anche di metriche nuove, che sono le metriche messe in circolazione dai collaboratori del «Conciliatore» (cioè dal Berchet e dal Manzoni), quindi viene a galla il decasillabo. Il decasillabo «S'ode a destra uno squillo di tromba», che diventerà nei libretti del Solera per il primo Verdi «O signore dal tetto natio», o «Va pensiero sull'ali dorate».

Decade lo strumento principale del Metastasio che era il rapporto petrarchesco tra endecasillabo e settenario, che è ancora il metro della pastorale, il metro dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*, e questo metro di endecasillabi e settenari viene lasciato solo al recitativo, che è sempre più breve, ridotto a pochi versi, mentre le arie si sfogano su una larghezza di metri che già il Metastasio aveva saggiato, ma con l'intrusione dei nuovi metri romantici, i metri del Berchet e del Manzoni.

Quindi già nella fase neoclassica abbiamo questa prima codificazione di elementi romantici tecnicamente e tematicamente romantici, nati dall'atmosfera intorno al «Conciliatore» ed al manzonismo. Che poi i musicisti spesso non si accorgano di questi temi o non trovino lo strumento musicale adatto a queste novità di tipo romantico, è un altro discorso, cioè le trattano con impassibilità classicistica, e cioè con la stessa musica che serviva a rivestire il libretto dello Zeno o del Metastasio, ma in verità quel libretto di Felice Romani o del Solera porta delle altre proposte.

Chi capisce la portata di queste proposte è Giuseppe Verdi, il quale entra in un mondo culturale tutto manzoniano, tutto condizionato dal «Conciliatore» e dalla cultura romantica milanese ma d'altra parte è ideologicamente un mazziniano, perlomeno il Verdi giovane è ideologicamente un repubblicano, un giacobino. Qui il personaggio Mazzini lo lasciamo un attimo da parte perché è uno dei protagonisti della nostra storia. Quando Verdi assume queste metriche e, insisto, è fondamentale

<sup>12</sup> Umberto Giordano, *Fedora*, opera lirica in 3 atti (libretto di Arturo Colautti dall'omonimo dramma di Sardou), Milano, Teatro Lirico, 17 novembre 1898.

il decasillabo manzoniano che passa da «S'ode a destra uno squillo di tromba», a «Va pensiero sull'ali dorate», ne assume anche al più alto livello le potenzialità eversive, rivoluzionarie dei contenuti, e trasforma tutto questo in una drammaturgia che è soprattutto creazione di personaggi e di conflitti attraverso la musica. I rapporti tra Verdi ed i suoi librettisti sono notori: Verdi cerca di raggiungere il più largo pubblico possibile, cioè il Verdi cerca di fare con la musica quello che ha fatto il Manzoni, quando è passato dal linguaggio dell'*Adelchi* al linguaggio dei *Promessi Sposi*, cioè di operare una democratizzazione della lingua. Per Verdi è fondamentale questa idea di realizzare l'opera come una drammaturgia di tutti, cioè del futuro popolo italiano, della unità futura, attuabile e in atto della nazione. L'operazione linguistica, se così si può dire, di Verdi come drammaturgo è analoga alla grossa intuizione avuta da Manzoni quando si pose definitivamente il problema della lingua: passò dal verso alla prosa, da stilemi ancora neoclassici al discorso piano, accessibile dei *Promessi Sposi*, che deve avere un senso educativo, che deve essere come il dialogo del parroco col contadino, cioè mediare un messaggio ideologico tra la fede cattolica e il popolo.

Mentre nell'opera romantica abbiamo l'analogo del Manzoni, nell'opera verista noi non abbiamo l'analogo del Verga, cioè colui che rappresenti linguisticamente, espressivamente una volontà di raggiungere tutto il popolo con i nuovi messaggi di una democrazia più avanzata, o addirittura con le delusioni, i pessimismi, i dolori di una democrazia fallita, di una unità andata a male, di un Sud che sperava nella libertà e che invece si è visto arrivare la colonizzazione piemontese, tutto questo a livello di musica non avviene. Avviene a livello di folklore: «se campava Maria Cristina ce la dava la libertà». Ma questo è un altro tipo di rapporto, l'industria teatrale ormai è potente, non riceve più le ideologie dal basso ma le detta dall'alto. È un'industria che condiziona il mercato e che può deformare ideologicamente i suoi spettatori, può agire come la televisione, come i mezzi di comunicazione di massa moderni. Allora viene dettata allo spettatore, negli interessi di una classe dominante, una serie di rielaborazioni e della storia e del conflitto sociale, per cui il conflitto sociale diventa quasi sempre storia folkloristica di teppisti, di banditi, di assassini passionali, e la storia diventa la storia dei cattivi rivoluzionari. L'*Andrea Chenier*<sup>13</sup> scritto dal Colautti per Giordano, poi rielaborato da Luigi Illica, il *Piccolo Marat*<sup>14</sup> scritto da Forzano per Mascagni, sono interpretazioni reazionarie della rivoluzione francese, così come altri testi sono interpretazioni moderate del risorgimento stesso italiano, e altri addirittura sono manifesti nazionalisti, manifesti imperialisti, come vedremo quando entra in campo D'Annunzio e tutto il dannunzianesimo come produttori di libretti d'opera.

Ho detto che tra i protagonisti, tornando indietro al primo Novecento, c'è Giuseppe Mazzini; perché? Tutto il discorso che noi possiamo fare sui rapporti tra il romanticismo e l'Italia, soprattutto in materia di teatro, passa attraverso gli scritti giovanili del ragazzino Mazzini, per «L'indicatore genovese» e per «L'indicatore tiro-

<sup>13</sup> Umberto Giordano, *Andrea Chenier*, opera lirica in 4 atti (libretto di Luigi Illica), Milano, Scala, 28 marzo 1896. Jacobbi mise in scena l'opera al Cine Teatro Brasil nel 1957.

<sup>14</sup> Pietro Mascagni, *Piccolo Marat*, opera in 3 atti (libretto di Giovacchino Forzano ispirato alla Rivoluzione francese), Roma, Teatro Costanzi 2 maggio 1921.

lese», il ragazzo Mazzini dai 18 ai 21 anni scrive gli unici testi teorici, programmatici, veramente importanti, di raggio europeo del romanticismo italiano, cioè di un romanticismo diverso da quello del «Conciliatore», di un romanticismo spericolato, fuori da quei parametri moderati in cui si poneva invece negli scrittori milanesi come il Manzoni, il Pellico. Il ragazzo Mazzini scrive due saggi fondamentali sulla letteratura drammatica, dove pone agli italiani il modello di Schiller, e scrive un libriccino, pubblicato prima come lungo articolo a puntate, stupendo, che si chiama *La filosofia della musica*<sup>15</sup>. In questi scritti il giovane Mazzini ha un'idea dell'arte e in particolare del teatro (cioè della forma di arte pubblica di maggiore circolazione) di un'arte sommamente politica. Il teatro è politico in quanto è un atto della polis, il Mazzini pone le fondamenta di una drammaturgia e di una poetica della drammaturgia, che Gramsci chiamerebbe nazional-popolare, cioè lui si pone per primo il problema del rapporto fra produzione di cultura e nazione e la coincidenza del concetto di nazione con un concetto (un poco nebuloso ma molto generosamente democratico) di popolo. Ne *La filosofia della musica*, Mazzini ha una individuazione precisa di quello che sarebbe successo da lì a poco, cioè prefigura il melodramma verdiano. Mazzini, analizzando le opere a cui ha assistito nella sua prima giovinezza, scopre che il Bellini è un canto sincero, schietto, ma puro canto e non dramma, che in Rossini, Spontini, Cherubini c'è questa indifferenza verso la vera drammaticità, e scopre che nel Donizetti vi sono, cito a memoria, «le unità dei caratteri religiosamente serbate». Ora, quando Verdi comincerà a comporre, chiederà sempre dei personaggi, farà di tutto per caratterizzare musicalmente dei personaggi e dirà che il suo antecedente, il primo che si è posto questo problema, è il Donizetti. Cioè il Mazzini aveva intuito perfettamente un trapasso storico che stava avvenendo: passaggio da un teatro di scenografia, di apparenza, ad un teatro di uomini, di sostanze attive capaci di generare il conflitto e pertanto il grave. Aveva capito che questi uomini, quanto più erano rigidamente mantenuti nella loro unità di carattere, quanto più sarebbero stati delle forze capaci di scontrarsi a forte livello drammatico l'una con l'altra, generando l'azione, il conflitto, cioè quelle categorie che, da Aristotele in poi, sappiamo essere le categorie del drammatico per eccellenza.

Vediamo un momento i principali librettisti ed i principali filoni o temi che essi hanno trattato. Una investigazione di questo genere si può fare a più livelli, si può farla per esempio, a livello psicanalitico, è molto di moda applicare gli strumenti della psicanalisi alla sociologia e pertanto anche alla sociologia della letteratura o del teatro. Un esempio molto bello come qualità saggistica di investigazione di questo genere è quello che viene facendo da molti anni un mio carissimo amico, Luigi Baldacci, il quale ha annunciato dieci anni fa un libro sul libretto d'opera, ne ha pubblicato dei pezzi su delle riviste, ma in verità questo libro non lo ha mai finito perché gli cresce, gli si ingrossa ogni giorno di più e minaccia di diventare una specie di vocabolario<sup>16</sup>. Di questo studio del Baldacci è uscito sulla rivista «Il Bimestre», un

<sup>15</sup> Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, Milano, Sonzogno, 1883.

<sup>16</sup> Luigi Baldacci riunirà i vari studi nel volume *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974; l'articolo cui fa riferimento Jacobbi ha per titolo *Padri e Figli* e fu pubblicato, col titolo *Contro il padre. Appunti sui libretti di Verdi*, nella rivista «Il Bimestre», agosto 1971, 14-15, pp. 11-18.

capitolo molto acuto, molto preciso, sui libretti di Verdi, *Appunti sui libretti di Verdi*, con il sottotitolo *Contro il padre*, e voi vedete subito l'impostazione psicanalitica. Infatti Baldacci analizza un fenomeno che ricorre in tutti i libretti di Verdi, tutti i libretti che sono piaciuti a Verdi, che ha voluto, non quelli che gli sono stati imposti (perché quand'era giovanissimo gli sono anche stati imposti ma poi ci ha sempre rimesso le mani lui) scopre che c'è sempre questo problema: si tratta sempre di una disobbedienza al padre, di un conflitto con il padre e poi di un rimorso, per cui alla fine il padre, cioè la vecchia regola, la vecchia legge, finisce per trionfare e l'eroe poi muore chiedendo perdono al padre, però il suo gesto vitale, la sua ribellione, consisteva nell'essersi messo contro il padre. Questo è particolarmente drammatico nel caso delle eroine. Le eroine hanno peccato, erano fuggite con uomini strani, irregolari, si erano ribellate alle giuste nozze con il vero candidato al matrimonio e però gli è andata a finire male, e allora aveva ragione papà. Però che abbia ragione papà è tragico. Questo tema Baldacci lo analizza a lungo e poi se avremo tempo vi leggerò un pezzo del saggio perché è molto bello. Questo tema arriva fino al più svincolato Verdi, il Verdi che osa fare un'operazione alla Brecht-Weill ne *La Traviata*<sup>17</sup>, quando osa fare un'opera in abiti moderni e fondata su un ritmo di danza moderna, cioè tutto fondato sul valzer, un continuo valzer drammatico, il che è come *Porgy and Bess*<sup>18</sup>, come *L'Opera da tre soldi*, cioè all'improvviso invece di mettere in scena degli eroi medievali o greco-romani, tu metti in scena della gente in giacchetta e giubbotto da motociclista e per giunta lo fai cantare sul jazz, sulla ritmica della danza del momento. Quindi *La Traviata* è un'opera estremamente rivoluzionaria e si capisce perché sia stata fischiata, perché vedere questa gente in giacchetta e che esprime sublimi sentimenti, parlando di gioco, di prostitute e addirittura esprimendosi con il ritmo dello shake dell'epoca, cioè il valzer, doveva essere un grosso scandalo. Persino in questa opera estremamente svincolata da ogni premessa, che è *La Traviata*, il Verdi ha bisogno di introdurre un padre che viene e sfascia tutto<sup>19</sup>. Ora voi dite, ma questo c'è già nel dramma di Alexandre Dumas, sì, ma Verdi è andato a sceglie-

<sup>17</sup> Giuseppe Verdi, *La Traviata*, opera in 3 atti (libretto di Francesco Maria Piave da *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas), Venezia, Teatro La Fenice 6 marzo 1853.

<sup>18</sup> Jacob Gershwyn, *Porgy and Bess*, dramma musicale in 3 atti (libretto di Heyward Du Bose e Ira Gershwyn, dal dramma *Porgy* di Dorothy e Heyward Du Bose, tratto dal romanzo omonimo di Du Bose), Boston, Colonial Theater, 30 settembre 1935.

<sup>19</sup> «[...] Inutile parlare della *Traviata* in cui la colpa di Violetta è quella di aver accettato "nodi che non furono benedetti da un genitore", cioè di aver turbato il nucleo familiare di Alfredo: il rapporto col padre, con la sorella e con il futuro marito della sorella. Testo importantissimo, *La Traviata*, anche sotto questo profilo: perché vi si dimostra che andare contro un padre, non solo è andare contro Dio, ma altresì contro la società costituita in classi [...] la morale borghese può anche essere infranta, ma solo in cospetto dell'altra vita. La vera prostituzione di Violetta non consiste nella sua professione di vita. Violetta non è mai stata tanto prostituita come quando chiede a Germont [padre di Alfredo]: "Qual figlia m'abbracciate". In quella richiesta è la sublimazione del suo essere prostituta. Prostituendosi al Barone, Violetta stabilisce un rapporto chiaro e diretto; cedendo invece alla più generale etica prostituitiva della società borghese (intesa appunto a sublimare la prostituzione) essa riesce ad immettersi (ma è naturalmente un inganno) nei rapporti di forza di quella società: prostituta in quanto figlia di nessuno, ritrova e riconosce un padre nell'uomo che vuol ribadire le catene della sua condizione di prostituta: "Bella voi siete e giovane. / Col tempo..."» (Luigi Baldacci, *Padri e figli* cit., pp. 192-193).

re quel dramma, ha voluto quel dramma, si è innamorato di quel dramma, che è il dramma in cui arriva il vecchio genitor: «Ah! il tuo vecchio genitor, / tu non sai quanto soffrì... / Te lontano, di squallor / Il suo tetto si coprì...». E questo blocca tutto, blocca il gesto di libertà dell'amore, che è addirittura riscatto di una donna dalla prostituzione, uscita del figlio dalla sua classe sociale per seguire le leggi del suo cuore, invece che quelle delle norme e delle convenzioni. Bè tutto questo processo di liberazione sociale e sentimentale, viene interrotto dall'apparizione di un padre il quale dice: «un momento, che succede, qui non c'è più religione, pensate che io ho a casa una figlia «pura siccome un angelo<sup>20</sup>». A questo punto non c'è più niente da fare, davanti all'apparizione della Vergine Maria in persona di sorella di Alfredo Germont, tutto deve rientrare fino a condurre a morte la povera Violetta che solo così si guadagnerà il paradiso<sup>21</sup>.

La lettura psicanalitica che fa Baldacci però è solo una delle letture possibili, è la lettura di una delle componenti. Si può fare una lettura drammatica dei libretti secondo temi, scelta di ambienti, scelta di epoche storiche, scelta di personaggi emblematici, e si potrebbe farla anche secondo le fonti. Voglio dire, noi potremmo (se avessimo tempo, se potessimo fare non un intervento ma un corso sulla storia del libretto d'opera) analizzare quanti drammi greco-romani ci sono, quanti medievali, quando declina la moda del greco-romano, quando quella del medievale, quanti drammi cinesi, quanti drammi persiani... e potremmo anche fare la storia di quanti drammi della gelosia, quanti drammi dell'onore, cioè seguire tutta una catalogazione tematica.

Ma possiamo anche andare a vedere le fonti, che è un terzo tipo di lettura, le fonti cioè da dove sono tratti i melodrammi, lo devo ricordare: si tratta di un'industria che continuamente annusa qual è il *best-seller* del giorno e lo trasforma in opera, così come oggi, esce il *Dottor Zivago* e due anni dopo al massimo esce il film! O addirittura si fanno il romanzo ed il film insieme, come nel caso di *Love story*, nascono insieme sono lo stesso atto industriale, lo stesso atto di consumo operato da un *trust* di operatori economici potenti nell'industria culturale. Allora le fonti, Verdi ha sempre aspirato a Shakespeare, ha sempre cercato di avvicinarsi a Shakespeare, ma i suoi editori e il suo pubblico non amavano Shakespeare, per cui, fatto con non molto successo da giovane il bellissimo *Macbeth*<sup>22</sup>, progettato all'infinito un *Re Lear* che non gli verrà mai commissionato o accettato da nessuno, solo da vecchio, nell'incontro con Boito, riuscirà a fare l'*Otello*<sup>23</sup> e il *Falstaff*<sup>24</sup>; quando potrà

<sup>20</sup> «Pura siccome un angelo / Iddio mi die' una figlia; / Se Alfredo nega riedere / In seno alla famiglia, / Lamato e amante giovane, / Cui sposa andar dovea, / Or si ricusa al vincolo / Che lieti ne rendea...» (Germont, *La Traviata*, atto secondo, scena quinta).

<sup>21</sup> «Dite alla giovine sì bella e pura / Ch'avvi una vittima della sventura, / Cui resta un unico raggio di bene... / Che a lei si sacrifica e che morrà!» (Violetta, *ivi*).

<sup>22</sup> Giuseppe Verdi, *Macbeth*, melodramma in 4 parti (libretto di Francesco Maria Piave dall'omonimo dramma di Shakespeare) Firenze, Teatro della Pergola 14 marzo 1847.

<sup>23</sup> G. Verdi, *Otello*, dramma lirico in 4 atti (libretto di Arrigo Boito dall'omonimo dramma di Shakespeare); Milano, Teatro alla Scala 5 febbraio 1887.

<sup>24</sup> G. Verdi, *Falstaff*, commedia lirica in 3 atti (libretto di Arrigo Boito dall'omonimo dramma di Shakespeare), Milano, Teatro alla Scala 9 febbraio 1893.

dettare legge, non dipende più dal mercato, al mercato basta la firma Verdi a quel punto. Il fatto che il vecchio Verdi scriva un'opera nuova, ritorna a teatro, è un tale avvenimento che anche se l'opera raccontasse delle cose insignificanti, noiose o disgustose, la gente ci va. A questo punto gli è permesso di operare su Shakespeare, prima, finché sta nella lotta per il successo, nel ritmo della produzione industriale, gli è stato permesso una volta e poi non più perché questo Shakespeare è lontano, la gente non lo capisce, allora lui piega su Schiller, secondo l'indicazione di Mazzini. Mazzini aveva detto: Schiller è lo Shakespeare dei tempi moderni, è l'araldo della democrazia, è il poeta della libertà. E allora abbiamo la *Luisa Miller*<sup>25</sup>, *I masnadieri*<sup>26</sup>, il *Don Carlos*<sup>27</sup>, tutte cose tratte da Schiller. Però il romanticismo ancora paludato, ancora alfieriano, ancora neoclassico di Schiller, non coincide esattamente con il temperamento di Verdi, per cui Verdi scopre che dopo Schiller, tra i *best-sellers* del momento ne è apparso uno che è molto più vicino a lui, che è Victor Hugo, ed ecco tutti i libretti ispirati a Victor Hugo, massimo il *Rigoletto*<sup>28</sup>, caso fondamentale, anche come tematica democratica con vendetta tentata da un uomo del popolo offeso nell'onore contro un principe lussurioso e arbitrario, il *Rigoletto* che è l'incontro maggiore di Verdi con Hugo.

Naturalmente nel fare questo si serve dei librettisti più abili sul terreno teatrale, a Verdi importava pochissimo della qualità letteraria del libretto, questa era stata una superstizione della generazione neoclassica come vedremo tra poco, ma a Verdi importava la struttura drammaturgica, nella quale interveniva personalmente, tagliando scene, posponendo, montando la sceneggiatura, cambiando la scaletta come si dice nelle sceneggiature cinematografiche. Perché è questo che interessava a lui, il valore artistico glielo avrebbe dato lui con la sua musica, poco gli importava che le parole avessero un valore artistico, cioè un valore letterario nel caso specifico, gli interessava che avessero un valore teatrale, poi ci pensava lui a dargli un linguaggio. Ora in questo senso noi dobbiamo riconoscere che il molto vituperato Francesco Maria Piave, era un enorme drammaturgo, era un pessimo poeta, un pessimo letterato ma era un enorme drammaturgo, aveva una capacità di costruzione del fatto teatrale, agile, rapida a colpi di scena precisi, a nodi drammatici tutti individuati, enucleati con estrema chiarezza popolare, come nessun altro librettista dell'epoca, e già all'epoca tutti dicevano: «Ma guarda, Verdi, di che razza di analfabeta va a servirsi!» Ma Verdi aveva capito che quell'analfabeta sapeva di teatro molto più dei poeti Andrea Maffei e compagni che ogni tanto si degnavano di scrivere un libretto d'opera. Cioè aveva capito, questo grosso regista, quale tipo di sceneggiatore gli convenisse, sempre per mantenere l'analogia fra il cinema e il melodramma.

<sup>25</sup> G. Verdi, *Luisa Miller*, melodramma tragico in 3 parti (libretto di Salvatore Cammarano dal *Kabale und Liebe* di Schiller), Napoli, Teatro San Carlo 18 dicembre 1849.

<sup>26</sup> G. Verdi, *I Masnadieri*, melodramma tragico in 4 parti (libretto di Andrea Maffei da Schiller), Londra, Her Majesty's Theatre 22 luglio 1847.

<sup>27</sup> G. Verdi, *Don Carlos*, opera in 4 atti (libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle da Schiller, tradotta da Achille de Lauzières), Parigi, Opéra, 11 marzo 1867.

<sup>28</sup> G. Verdi, *Rigoletto* opera in 3 atti (libretto di Francesco Maria Piave da *Le Roi s'amuse* di Hugo), Venezia, Teatro La Fenice 11 marzo 1851.

Infatti quando Verdi vuol servirsi di librettisti già del mestiere, della generazione precedente, già famosi, bravi teatralmente come erano stati i tipici librettisti del Donizetti, e tra questi un grosso librettista che aveva avuto molti successi con Donizetti e Mercadante, cioè Salvatore Cammarano, la collaborazione non funziona, perché questa gente è legata al gusto dell'epoca precedente. Cioè basta che ci sia l'occasione per delle belle arie, per il tenore, per il baritono, per il basso, che ci siano delle situazioni scenografiche ecco: qua facciamo un quadro che si svolge nella foresta con una bella cascata, e a loro bastava, al tempo del Donizetti bastava. Qui nasce la famosa, travagliatissima composizione del *Trovatore*<sup>29</sup>, dove, avendo Verdi letto il dramma di Bernard Rodriguez *El Trobador*, pensa di trarne un'opera e sono guai perché gli danno come librettista il vecchio Cammarano e Verdi dice: «Benissimo, per una volta mi libero di quella bestia di Piave (che lui trattava come uno spazzino, un lustrascarpe, dei più spregevoli che avesse per casa, ma che gli serviva moltissimo) e faccio l'opera con quello che è stato il grande librettista di Donizetti...». E sono guai perché Cammarano trae dall'intricatissima vicenda del dramma spagnolo, un libretto tradizionale, molto ben fatto di cui è conservato il primo manoscritto. A Verdi le situazioni non piacciono, non ci sente quella concitazione. Verdi amava molto un aggettivo, l'aggettivo "fremebondo", ed è giustissimo perché è proprio la descrizione della sua maniera di sentire la musica e il dramma, l'opera di Verdi è fremebonda. Cammarano cerca di adattarsi alla sensibilità di Verdi, cambia, sposta, altera certe situazioni, sopprime certe spiegazioni (perché secondo Verdi non ci dovevano essere spiegazioni in quanto non si possono mettere in musica), e ne viene fuori un libretto incomprensibile ancora oggi; ancora nessuno ha capito i veri rapporti di parentela e i veri antefatti della storia del *Trovatore*, io sfido chiunque a decifrare interamente la vicenda, l'intreccio del *Trovatore*! Ora questo fallimento è dovuto ad una difficile collaborazione tra Verdi e Cammarano. Sono incredibilmente belle le lettere di Verdi a Cammarano, quando dice: «No, ma qui ci vuole un motivo in quinari veloci, senza sdrucchioli, dei quinari tutti piani e alcuni tronchi, perché devo dare l'impressione di un rituale notturno di zingari, di una sarabanda», ecc. E Cammarano cerca di farlo, ma lo fa al suo modo, i quinari di Cammarano sono ancora del tipo «Malinconia ninfa gentile / la vita mia consegno a te», sono ancora del tipo del Settecento, del Pindemonte. Allora Verdi perde la pazienza, cancella tutto e scrive lui «Stride la vampa, la folla indomita / urla di gioia al cielo innalza». Lo scrive lui, come già al tempo della sua collaborazione col Solera, arrivato al punto «Sarà talamo la rena del deserto interminabile» de *I Lombardi alla prima Crociata*<sup>30</sup>, non piacendogli l'immagine neoclassica che veniva dopo, aggiunge di sua penna «Sarà l'urlo della iena la canzone dell'amor», che è sempre nel registro "fremebondo" tipicamente romantico e verdiano.

Verdi era passato da un libretto del Romani, cioè il tipico librettista neoclassico, rossiniano-spontiniano, autore dello splendido libretto della *Norma*<sup>31</sup> del Bellini,

<sup>29</sup> G. Verdi, *Il Trovatore*, opera in 4 atti (libretto di Salvatore Cammarano da una commedia di García Gutiérrez), Roma, Teatro Apollo 19 gennaio 1853. L'opera, rimasta incompiuta per la morte di Cammarano, verrà terminata da Leone Emanuele Bardare.

<sup>30</sup> G. Verdi, *I Lombardi alla prima Crociata*, opera in 4 atti (libretto di Temistocle Solera dall'omonimo poema di Tommaso Grossi), Milano, Teatro alla Scala 11 febbraio 1843.

<sup>31</sup> Vincenzo Bellini, *Norma*, tragedia lirica in 2 atti (libretto di Felice Romani dalla omonima tragedia

un libretto che è un tempio classico, marmoreo, foscoliano, canoviano. La prima opera di Verdi era un libretto già fatto del Romani, dopodichè lavorò col Solera che era un manzoniano, un collaboratore del «Conciliatore», e poi lavorò quasi sempre col Piave, tranne questo incidente Cammarano, e tranne un altro caso molto bello che è una battaglia vinta da Verdi.

Verdi doveva musicare un'opera scritta da Scribe e Duveyrier, cioè i due più grandi librettisti francesi, e farla tradurre in italiano da un qualche poeta italiano, viceversa arriva in casa Ricordi (Ricordi è un grande De Laurentis, Ponti dell'epoca), con un libretto di un avvocato di Napoli, che aveva avuto i suoi successi di drammaturgo tanti anni prima e poi non si era più occupato di niente e faceva l'avvocato. Era il *Ballo in maschera*<sup>32</sup> dell'avvocato Somma, dove brillano per tutta l'eternità i 'frembondi' decasillabi «Fuggi, fuggi: per l'arida via / Sento il rumor dei passi spietati». Questo libretto andava benissimo a Verdi perché corrispondeva ad una sua antica scommessa: Verdi era stato molto colpito, politicamente colpito, dalla figura di Gustavo V di Svezia, un re che aveva tentato di introdurre nel suo paese le idee della rivoluzione francese, la cultura dell'illuminismo, la cultura di Voltaire, attuare una costituzione democratica e i nobili l'avevano fatto fuori, uccidendolo durante un ballo in maschera. Questo tema, tipicamente risorgimentale e democratico, aveva affascinato Verdi, questa congiura di nobili che approfitta di un fatto passionale, cioè di una relazione amorosa del re, per eliminare questo re pericoloso che sta per fargli perdere i loro privilegi. Questo tema era in una commedia di Scribe, che è una commedia di Scribe su Gustavo di Svezia, che è quella su cui Strindberg scriverà uno dei più bei drammi della drammaturgia mondiale che è il *Gustav Vasa*. Questo tema era stato trattato da Mercadante, in un melodramma chiamato *Il Reggente*<sup>33</sup>, perché non si poteva mettere in scena un regicidio, un re che viene ucciso era una cosa pericolosissima, nessuna censura, né borbonica né austriaco-lombarda lo avrebbe mai permesso, già al tempo di Mercadante il re era diventato il reggente. Verdi, andando a Napoli per la prima dell'*Alzira*<sup>34</sup> (vedete come ancora continuino i residui dell'opera neoclassica settecentesca, l'*Alzira* è Voltaire e da Voltaire si traevano libretti al tempo di Rossini, gli industriali avevano ancora i cassetti pieni di roba settecentesca, di roba tratta da Voltaire, tratta dall'Alfieri e cercavano di darli a Verdi che invece preferiva Hugo e le cose più moderne), chiese al direttore del San Carlo se avevano nell'archivio il libretto che il Romani aveva scritto per il *Reggente*, perché lui aveva questa vecchia idea di fare quest'opera su questa commedia di Scribe. Gli trovano il libretto (libretto manco a dirlo di Felice Romani) lui lo legge e dice: «No, questo andava bene per Mercadante ma non va bene per me», perché Romani non ha visto il contenuto politico passionale del dramma, anzi lo ha esorcizzato in qualche

di A. Soumet), Milano, Teatro alla Scala 26 dicembre 1831.

<sup>32</sup> G. Verdi, *Un Ballo in maschera*, opera in 3 atti (libretto di Somma dal *Gustave III* di Scribe), Roma, Teatro Apollo 17 febbraio 1859.

<sup>33</sup> Saverio Mercadante, *Il Reggente* (libretto di Salvatore Cammarano), Torino, Teatro Regio 2 febbraio 1843.

<sup>34</sup> G. Verdi, *Alzira* opera in 2 atti (libretto di Salvatore Cammarano da Voltaire), Napoli, Teatro San Carlo 12 agosto 1845.

modo. Mentre stava così discutendo arriva l'avvocato Somma che dice: «Maestro, io ho fatto un libretto sopra questo tanti anni fa, se lo vuole leggere». Lui lo legge e gli va benissimo, poi passa i guai suoi perché anche a lui capita, appena arrivato a Milano, di dover trasformare questo re svedese in un governatore inglese in America, deve cambiare tutto perché la censura non glielo lascia fare.

Quindi vedete che ci sono tutte le componenti dei rapporti tra industria culturale e nazione e popolo, compresa la lotta continua contro la censura, stessi componenti della storia del cinema. Verdi dalla fase Solera, dalla fase Piave, interrotta due volte col caso Somma e Cammarano, e una terza volta quando tentò la collaborazione con l'illustre letterato, cioè quando prese la traduzione dei *Masnadieri* di Schiller fatta da Maffei e cercò di musicarla, e moriva di noia perché non c'era quella varietà di metri, quella possibilità drammaturgica che cercava lui. Ad un certo punto, nella vecchiaia, avviene il suo incontro con Boito, e qui siamo già al trapasso, all'epoca veristica da una parte e l'epoca dannunziana dall'altra.

Allora lo schema qual è: prima libretti di origine settecentesca neoclassici o giacobini, volteriani o alfieriani e più tardi schilleriani (Rossini, Donizetti e Mercadante); poi abbiamo libretti tra Hugo e la drammaturgia romantica in genere e Shakespeare come ideale, come limite, che è la fase verdiana.

Quando il Verdi vecchio si mette a scrivere *l'Otello* o il *Falstaff*, sono già avvenute molte cose, è avvenuta l'Unità d'Italia, quindi lo slancio rivoluzionario del risorgimento è in fase di ripiego, è avvenuto il wagnerismo, cioè la proposta a livello europeo di un nuovo tipo di teatro musicale, cioè il musicaldramma invece del melodramma, l'opera all'italiana, ed è avvenuta una tendenza generale della cultura verso un certo pessimismo, di carattere positivistico-deterministico da una parte, o di carattere spiritualistico-neoreligioso, neocristiano dall'altra. Come voi sapete, il punto d'incontro tra la sensibilità veristico positivista e un certo presagio di spiritualismo decadente nella letteratura italiana, è la scapigliatura. Arrigo Boito, poeta tipico della scapigliatura, si avvicina a Verdi, mostrando che è un drammaturgo, perché ci sono i libretti già fatti da lui: il *Mefistofele*<sup>35</sup> per se stesso e *La Gioconda*<sup>36</sup> per Ponchielli, quindi non ci sono dubbi che ha capacità di drammaturgo, e viene incontro a certo desiderio di rinnovamento, ed ecco qui come viene fuori l'altro tipo di letture che si possono fare delle opere, che è la lettura metrica, oltre quella tematica, oltre quella delle fonti, oltre quella psicanalitica.

L'opera italiana si era piano piano cristallizzata in questa maniera: il recitativo si scrive in endecasillabi settenari, alla maniera del Metastasio, secondo la tradizione della pastorale. Le arie erano venute codificandosi in questo modo: l'aria d'amore è in settenari «Una furtiva lacrima», «Tacea la notte placida», sono sempre settenari, che determinano una struttura musicale particolare nella melodia all'italiana. Tutte queste melodie si assomigliano, perché sono tutte sull'area delle sette sillabe, otto quando è sdruciolato come «Tacea la notte placida». Il personaggio comico si esprime in ottonari

<sup>35</sup> Arrigo Boito, *Mefistofele* (libretto proprio dal *Faust* di Goethe), Milano, Teatro alla Scala 5 marzo 1868.

<sup>36</sup> Amilcare Ponchielli, *La Gioconda* opera in 4 atti (libretto di Tobia Gorrio [Arrigo Boito] da *Angelo tyran de Padoue* di Victor Hugo), Milano, Teatro alla Scala 8 aprile 1876.

del tipo «Quant'è bella giovinezza», oppure del tipo «Bella Italia, amate sponde», o «Qui comincia l'avventura / del signor Bonaventura», come volete, in ottonari. Quindi il personaggio comico, il caratterista si esprime prevalentemente in ottonari, e anche questo crea un certo ritmo: tara tara, tara tara, tara tara, taratà. Certi momenti lirici particolarmente veloci che non hanno tempo di distendersi nel settenario, vengono fatti in senari del tipo «Al re travicello caduto ai ranocchi / mi levo il cappello e piego i ginocchi», vedete nel *Ballo in maschera* la stupenda ballata del falso marinaio, oppure in quinari del tipo «Malinconia ninfa gentile / la vita mia consegno a te». E quindi «La donna mobile qual piuma al vento / muta d'accento e di pensier». E il coro, i momenti corali sono in decasillabi manzoniani «Va pensiero sull'ali dorate», «Si ridesti il leon di Castiglia». Finita. Questo schema era diventato ormai monotono, lo adopravano tutti, cioè non solo il Verdi, ma Petrella, io ho qui la *Ione* del Petrella, e Lauro Rossi, e Filippo Marchetti, anche i compositori di consumo vasto dell'epoca meno importanti del Verdi. Cosa succede, che con Boito entrano in ballo altre metriche, perché Boito ha capito che dopo Wagner bisogna scrivere altra musica, ma per scrivere altra musica ci vogliono altre metriche; e vi entrano in ballo persino i metri barbari, i metri barbari del Carducci, tutta la notte del sabba classico, dove campeggia la figura di Elena di Troia, nel *Mefistofele* è scritta in metri barbari. Oppure in nuove proposte di carattere ternario, che sono quelle che regneranno in Pascoli e in Palazzeschi, cioè dal trisillabo al novenario «Il giorno fu pieno di lampi; / ma ora verranno le stelle, / le placide stelle. Nei campi», che poi diventa in parodia il ritmo prediletto da Palazzeschi.

Ora questo sistema viene introdotto da Boito che usa nel *Mefistofele* gli unici trisillabi della nostra letteratura: «Si anninbi», «Volanti dipinti nei santi / splendori vaganti siam cori». Trisillabi, versi di tre sillabe, che variamente atteggiati possono dare il novenario pascoliano. Così via, c'è un'infinità di proposte metriche nuove. Guardate come, per la prima volta, c'è una grande area non in settenari nel *Mefistofele* «Dai campi, dai prati che inonda», è già il novenario del Pascoli. E come cominciano a cadere le forme chiuse, cioè l'opera non è più costruita rigorosamente nello schema recitativo – aria – duetto – recitativo – duetto – aria – concertato ecc., ma l'influsso di Wagner si fa sentire e le forme si rompono, torna in onore il metro tipico del recitativo, cioè il metro endecasillabo o settenario, più conversativo e meno canoro, ritorna in onore nel *Falstaff* specialmente. Che è poi il metro che tutti i dannunziani useranno, perché c'è la base fornita dal ritorno al metro dell'*Aminta*, della pastorale nella *Francesca da Rimini* e nella *Fiaccola sopra il moggio*, dove cade finalmente anche la rima, che del resto era già caduta nell'*Aminta*.

Dopo Verdi quindi, dopo Boito, noi abbiamo questa divaricazione: da una parte c'è il libretto democratico, radical-riformista, verista, con influssi che vanno da Stecchetti a Zola, è dall'altra parte abbiamo il libretto aristocratico, nazionalista, neo mistico di impronta dannunziana. In questo incrocio, in questa stretta si è trovato il terzo grande librettista dopo il Romani e il Piave, un altro grandissimo uomo di teatro, cioè Luigi Illica, che è il librettista tipico dell'età verista, si trova già nella stretta tra verismo e dannunzianesimo, e i compositori per cui lui lavora, cioè principalmente Mascagni e Puccini, sono ugualmente travagliati da questa dicotomia che è presente nel pubblico, nel successo, nel consumo e nella richiesta editoriale.

Allora voi vedete che Puccini tenta varie volte di avvicinarsi a D'Annunzio, ma non si capiscono, Puccini rimane sostanzialmente un verista, ma un verista di specie particolare, di un verismo che piega verso Pascoli, che piega verso Gozzano, e non trova un poeta di questo tipo, deve costantemente costringere l'Illica a lavorare in un certo registro di liricizzazione del verismo, molto difficile da ottenere per uno che era nato verista schietto di tipo democratico, radicale, cavallottiano, alla lombarda. Puccini tenta varie volte di avvicinarsi a D'Annunzio ma non si capiscono, non si intendono, non si amano, non si stimano e questa collaborazione non va avanti. Mascagni una volta [lo] riesce ad ottenere: D'annunzio è in Francia fuggito per debiti, ha un bisogno pazzesco di soldi e, pur avendo scritto più volte che Mascagni non era altro che un maestro di banda (l'aveva scritto a tutte lettere sulla «Tribuna» e su «Il Mattino di Napoli»), accetta un lauto contratto di Sonzogno e fa questa *Parisina*<sup>37</sup>. Non solo, ma il Mascagni si sottopone a umiliazioni e vessazioni incredibili perché Mascagni, abituato a discutere con i librettisti, a lavorare insieme come fanno regista e sceneggiatore quando preparano un film, si trova a dover prendere un treno, andare ad Arcachaud, dove viene lasciato fuori dalla porta e una cameriera gli consegna i dieci foglietti che D'Annunzio ha scritto, senza farlo nemmeno entrare, e con sotto una nota: si prega di non tagliare niente. Lo mandava a casa e doveva musicare tutto com'era stato scritto da D'Annunzio senza possibilità di dire niente, senza poter modificare nemmeno una parola, niente! E Mascagni si adatta a questa umiliante condizione cercando anche il modulo musicale vicino all'ispirazione dannunziana, tra l'altro la *Parisina* è uno dei più bei testi teatrali di D'Annunzio, dei più riusciti, dei più felici come intuizione lirica. Ma certamente molto lontano dallo spirito di chi aveva fatto la *Cavalleria rusticana*<sup>38</sup> e il *Piccolo Marat*, che si era avvicinato al dannunzianesimo per la via per la quale D'Annunzio era entrato in teatro, cioè per la via Maeterlinch, nell'*Iris*<sup>39</sup>, dramma simbolista – liberty fattogli da Illica.

Nella *Parisina* Mascagni scopre qual è la chiave per musicare D'Annunzio, cioè wagnerizza a fondo il proprio linguaggio musicale. La *Parisina* è uno sforzo enorme di Mascagni di uscire da se, di uscire dal proprio temperamento per adottare i moduli di Wagner, che sono gli unici che lui sente adatti alla poesia di D'Annunzio. Il libretto propriamente verista, che è poi l'ultimo di grande circolazione popolare (perché già il libretto dannunziano appare in un'epoca di decadenza del melodramma, il quale melodramma perse le forme chiuse, passato dall'opera al dramma musicale), tende sempre più a disfarsi, perde la sua unità drammaturgica, tende a morire com'è morta la tragedia, com'è morto il dramma pastorale, i generi muoiono.

Il dramma verista, che è l'ultimo che abbia una vera rispondenza popolare con la società italiana, con il modo di essere italiano, con i problemi regionali, i folklori, i dialetti, i fatti del giorno, trova, nell'Illica un eccellente facitore di drammi, che

<sup>37</sup> Pietro Mascagni, *Parisina: tragedia lirica*, 4 atti (versi di Gabriele D'Annunzio), Milano, Scala 15 dicembre 1913.

<sup>38</sup> P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, melodramma in un atto (libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci da Verga), Roma, Teatro Costanzi 17 maggio 1890.

<sup>39</sup> P. Mascagni, *Iris*, (libretto di Luigi Illica), Roma, Teatro Costanzi 22 novembre 1898.

anche quando, come nell'*Isabeau*<sup>40</sup>, nell'*Iris*, cede alla moda dannunziana nella scelta simbolista dei soggetti, in verità rimane il buon naturalista e il buon democratico lombardo, radicale, che era stato quando scriveva i suoi drammi in dialetto (come giustamente famoso *L'eredità del Felis*<sup>41</sup> in dialetto piacentino, che è una delle più belle commedie del verismo italiano). L'Illica fornisce libretti a tutti i costoro, e Puccini riesce a mettere accanto all'Illica, con grande intuizione da uomo di teatro, i due maggiori uomini di teatro della nuova generazione, cioè Giuseppe Giacosa e Renato Simoni, il quale collaborerà con l'Illica, che Puccini sente un po' vecchio, un po' rozzo, un po' positivista, un po' passato di moda, ma utilissimo come costruttore di trame, gli fa entrare dentro quel gusto del dibattito psicologico, che c'è nel *Come le foglie* di Giacosa e quel gusto del lirismo, della pausa, già cechoviano, che c'è nelle commedie venete di Simoni, specialmente in *Il congedo*, *Il Tramonto*, che sono proprio di un piccolo Čechov all'italiana. Allora da questa collaborazione tra il drammaturgo verista socialista Illica e questi drammaturghi borghesi di tendenza intimistica e crepuscolare, vengono fuori dei piccoli capolavori di drammaturgia, ve ne cito uno solo per non andare tanto lontano, che è *La Bohème*<sup>42</sup>, una struttura teatrale irraggiata su numerosi personaggi che fornisce una serie di modelli di comportamento allo spettatore, cioè i modelli anche sociali dell'irregolare, dell'anarchico, del bohemien, della prostituta dal gran cuore, della giovane minata dalla tubercolosi, del ritorno dell'amore in situazioni particolarmente precarie e disgraziate già al limite della morte. Questo filo tra verismo e decadentismo è proprio il senso che avrà la poesia crepuscolare, la poesia di Gozzano, e nella *Bohème* si trasferisce in musica attraverso una mediazione librettistica che raggiunge i gusti e le aspirazioni di una vastissima massa di italiani. Quindi trova perfetta rispondenza nel clima, nella cultura, nella società dell'epoca.

Il verismo invece in senso stretto, il verismo nella sua forma positivista originaria, era stato espresso a vari livelli, cioè per esempio Giordano si era servito due volte di Salvatore Di Giacomo, musicando nella *Marcella*<sup>43</sup> una variante di *Assunta Spina*, e musicando intero *Il mese mariano* di Salvatore Di Giacomo. Il giovane Mascagni era andato a pescare Verga ma con grande dolore di Verga perché era un Verga tradotto in livornese dal Targioni-Tozzetti, toscanizzato, dove la Sicilia ci stava appesa come decorativo folklore. Come cartolina illustrata, ma senza nessuna sostanza né drammaturgica né musicale, persino la famosa *Siciliana* (chiamata proprio così nello spartito musicale), non ha niente di siciliano, non è riuscito a trovare una cadenza flamenco-araba che si riportasse veramente alla natura del canto siciliano, lo ha fatto diventare uno stornello toscano, un rispetto, uno strambotto livornese. D'altra parte si era affidato ad un letterato carducciano, il Targioni-Tozzetti, il quale della Sicilia non sapeva proprio nulla. Il verismo in senso stretto lo vediamo nei drammi

<sup>40</sup> P. Mascagni, *Isabeau* (libretto di Luigi Illica), Buenos Aires, Teatro Coliseo 2 giugno 1911.

<sup>41</sup> Luigi Illica, *L'eredità del Felis*, commedia in 3 atti, rappresentata nel 1891.

<sup>42</sup> Giacomo Puccini, *La Bohème*, opera in 4 atti (libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa dal romanzo di Murger), Torino, Teatro Regio 1 febbraio 1896.

<sup>43</sup> Umberto Giordano, *Marcella*, idillio moderno in 3 episodi (libretto di Lorenzo Stecchetti da una novella di Edouard Adenis e Henry Cain), Milano, Teatro Lirico 9 novembre 1907.

tratti da autori famosi dell'epoca, come nella precedente generazione si traevano libretti dai drammi di Scribe, di Lebouvet, di Hugo, adesso si traggono da quelli di Sardou, per esempio, ed ecco la *Tosca*<sup>44</sup> viene da Sardou, la *Fedora* viene da Sardou. Ma è curioso che Sardou non è un verista, è l'ultimo drammaturgo romantico di consumo, il trattamento che ne fanno gli operisti italiani è veristico, e pare a Sardou e ai critici francesi molto volgare, sembra che i testi di Sardou siano stati involgariti dagli italiani, fatti diventare dei fattacci di cronaca; perché gli italiani ci mettono il loro gusto: il gusto dell'epoca di Verga, di Capuana ecc. In un certo senso rendono plausibili gli improbabili drammi di Sardou, non c'è dubbio che la *Fedora* musicale di Giordano è più vera, e soprattutto la *Tosca* musicale di Puccini, è più vera e più autentica della *Fedora* e della *Tosca* teatrale inventati da Sardou. Perché Puccini la riempie di dati reali: un paesaggio romano, una vita popolare romana, l'alba intorno a Castel Sant'Angelo, le campane, le chiese, l'arrivo dei pastori, tutto questo prende una densità veristica che va al di là del convenzionale, del drammone di Sardou. Ugualmente nel secondo atto della *Fedora*, Giordano ha un'idea enorme, ed è l'idea di utilizzare come elemento di canto la musica di Chopin, allora fa cominciare la scena con uno che suona Chopin al pianoforte, ritrasporta Chopin in orchestra, dall'orchestra lo rovescia nella voce del cantante. Fa un'operazione drammaturgica per cui quel mondo improbabilissimo di esiliati russi, di profughi nichilisti della *Fedora*, diventa vero culturalmente attraverso una suggestione musicale, che è tipica della cultura degli slavi esiliati, attraverso il loro maggior rappresentante che è il nostalgico Chopin, nostalgico e barricadiero Chopin delle *Polonaise*.

Tutto questo appartiene ad una relazione costante del popolo italiano con il teatro, attraverso il melodramma, in un'epoca in cui il teatro fu veramente vivo ed era l'unico mezzo di comunicazione di massa, non esisteva il cinema né la televisione né altre cose, e quindi si articola secondo le due forme notorie di ogni rapporto teatro-società, quella di una effettiva esplosione ed espressione di aspirazioni popolari che vanno dal risorgimento, al socialismo, al nazionalismo, e quella invece di una serie di ideologie e di formule dettate dall'alto, dagli interessi di un'industria culturale. Grazie.

<sup>44</sup> Giacomo Puccini, *Tosca*, melodramma in 3 atti (libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa dal dramma di Sardou), Roma, Teatro Costanzi 14 gennaio 1900.



## ALFONSO GATTO, UN CLASSICO «CON LA VALIGIA»<sup>1</sup>.

Amici miei, noi ci ritroviamo a più di un anno e mezzo di distanza<sup>2</sup>, l'altra volta non pioveva, non si avvicinavano le elezioni<sup>3</sup>, eravamo un pochino più numerosi. Ma l'importante è essere in pochi ma attenti, attenti in quanto innamorati di certe cose che ci collegano e che sono nostri interessi comuni. La ragione della presenza qui di Paola Minucci, che vive in Grecia e insegna all'Università di Salonicco, e soprattutto di Margherita Dalmati<sup>4</sup>, è una ragione non formale, è una ragione sostanziale: Paola

<sup>1</sup> Si offre la trascrizione dell'intervento tenuto da Ruggero Jacobbi lunedì 14 novembre 1977 presso l'Istituto italiano di cultura in Atene, nell'ambito di una giornata *In memoria di Alfonso Gatto*. Il testo è adesso pubblicato in *Alfonso Gatto «Nel segno di qualcosa» – Atti di seminario. Firenze, 18-19 dicembre 2006*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 315-331.

<sup>2</sup> Jacobbi si riferisce alla conferenza *Drammaturgia e spettacolo in Italia oggi* da lui tenuta all'interno della manifestazione *Settimana del giovane teatro italiano* organizzata dall'Istituto di Atene il 3 aprile 1976.

<sup>3</sup> Le elezioni in Grecia avvenute il 20 novembre 1977. Si trova la notizia in una lettera del professor Gardella, presidente dell'Istituto, a Jacobbi datata 27 settembre 1977: «Le elezioni in Grecia (20 novembre) ci costringono a dover fissare le manifestazioni entro e non oltre il 16 novembre».

<sup>4</sup> Margherita Dalmati (nome d'arte di Maria Niki Zoroyannidis) da Atene, sua città natale, si trasferì in Italia all'inizio degli anni 50 per studiare clavicembalo e musica antica presso il Conservatorio di «Santa Cecilia» di Roma. Fu compagna di generazione degli ermetici, e, introdotta da Leone Traverso, frequentò la compagnia dell'Extra Bar di Firenze: Betocchi, Bigongiari, Bilenchi, Gatto, Luzi, Macrí. Nella sua autobiografia *«Famiglia» e «Dimore»* (Atene, 2001) lei stessa ricorda gli anni fiorentini e i letterati che ruotavano intorno a quel luogo d'incontro, in particolare la sua amicizia con Macrí: «All'Extra Bar conobbi anche Oreste Macrí, il quale mi disse che la sua discendenza era greca “dai baroni Macrí di Cefalonia”. – “Anche la nonna materna” gli dissi “è Macrí!” – “Allora, noi siamo cugini!” fece ridendo. Eppure non scherzava: siamo stati veramente “cugini” per tutta la vita! [...] Parecchi anni dopo mi spedì questo testo che intendeva inserire in un suo libro autobiografico: “Margherita Dalmati [...] Cittadina di altre patrie, cominciando dalla nostra; per molti anni lettrice di neogreco, amica e corrispondente dei maggiori nostri poeti da Ungaretti a Montale, da Betocchi a Luzi. Di Luzi in *Onore del Vero*, “a Niki Z. e alla sua patria” (il riferimento è alla lotta atroce che si combatte a Cipro). Margherita è anche “cugina” di “Simeone” [soprannome dato a Macrí negli anni fiorentini del “Caffè San Marco”, corruzione di Oreste Salomone, eroico aviare compagno del D'Annunzio del *Notturmo*, e dal *Canto di Simeone* di Eliot che Macrí era solito recitare; nome usato poi quale apocrifo per la pubblicazione dei propri racconti] da molti anni, e sono io che l'aspetto puntuale come le rondini qui a Firenze ogni anno a metà luglio, ospite delle sorelle Bemporad. S'interna nei nostri cuori con infinita carità; vitale quanto lieve e discreto l'accento francescano, ed è solo un'eco della sua poesia; esilio di Guillén, cecità di Marcucci, compianto di Vittoria [Guerrini] e suo maestro Vignanelli [...]. Perfettamente bilingue ha finemente tradotto gli accenti lirici italiani nella sua lingua [*Quaderno Gotico* di Mario Luzi (Atene, Diphros, 1962), *Mottetti e altre poesie* di Eugenio Montale (Atene, Istituto italiano di cultura, 1971), inoltre il dramma *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (Atene, Istituto italiano di cultura, 1970; in scena a Roma con scenografie di Giorgio De Chirico e musiche di Ildebrando Pizzetti)] e poeti neogreci in italiano [Kostantinos Kavafis, *Settantacinque poesie*, Torino, Einaudi, 1968, Nikos Kranidiotis, *Poesie*, Atene, Istituto italiano di cultura, 1974]; in collaborazione con Nelo Risi, da Einaudi, 1968 *Kavafis-cinquantacinque poesie*; Scheiwiller, 1965 e 1967, due brevi antologie in italiano di lirici neogreci contemporanei e di poeti ciprioti. In neogreco

ha curato, insieme con me, il volume di Gatto<sup>5</sup>. Io non avrei mai potuto affrontare da solo questo volume postumo e tutto l'apparato delle varianti, che si trova in appendice al volume, senza la preziosa collaborazione dell'unica persona che era in condizioni di dirmi esattamente il senso, la cronologia e la successione di certi manoscritti. Manoscritti che in parte sarebbero rimasti per me indecifrabili e comunque, anche se li avessi decifrati, non avrei mai saputo quando e dove certe cose erano [state] scritte, qual'era la prima versione e la seconda, e così via. Paola ha minuziosamente conservato queste carte di Alfonso Gatto, e lavorato con me nella preparazione del volume. Per quanto riguarda Margherita Dalmati, vi accorgete tra poco della ragione della sua presenza perché lei stessa, con la sua viva voce, vi farà sentire alcune traduzioni in lingua greca di poesie tratte proprio da questo libro, è lei la traduttrice di queste poesie<sup>6</sup>.

Un fatto grave, luttuoso, come la scomparsa prematura di Alfonso Gatto<sup>7</sup>, si presta facilmente al patetico, si farebbe molto presto a commuovere un auditorio, rievocando la figura umana, così pittoresca, così suggestiva di Gatto, il «poeta con la valigia», come fu chiamato; si farebbe presto a strappare la lacrima sulla sua ultima sorte, si farebbe anche presto a cavarsela, dopo questo ritrattino biografico e patetico, con la dizione dei suoi versi. Ma io penso che a un pubblico che non ha una strettissima familiarità con la vita interna della letteratura italiana contemporanea, quella vita che gli storici raccontano e non raccontano o che è dispersa in un'infinità di documenti critici, filologici, anche aneddotici e memorialistici, ad un pubblico così è necessario invece andare un poco più addentro e sapere i fili, la rete dei rapporti da cui nasce una presenza di poeta che è allo stesso tempo unica, inconfondibile, addirittura anarchica nella sua singolarità; e dall'altra parte è, viceversa, collegata con tutte le polemiche, le poetiche, le tendenze, i rovesciamenti di campo che sono avvenuti nella cultura italiana dal 1930 ad oggi<sup>8</sup>. Perché infatti il lavoro di Gatto copre un quarantennio abbondante, ed è un quarantennio decisivo,

un volume di saggi sulla poesia italiana, dal titolo foscoliano *Letteratura Morale*. Un riconoscimento (e riconoscimento) del suo valore umano e artistico resta ancora negli angoli amici». Macrí nella sua autobiografia (*Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998) cita Margherita Dalmati in due punti: «Greco è anche il mio cognome; un famoso attore di Atene si chiamava come me, Oreste Macrí, mi ha detto l'amica greca Margherita Dalmati» (*ivi*, p. 8); «E'altra mia cara amica ho rammentato, la poetessa greca e clavicembalista Margherita Dalmati, traduttrice di nostri poeti, già insegnante in Italia e militante nella resistenza del suo paese. Puntuale d'estate viene a trovarci a Firenze, ospite delle sorelle Bemporad, figlie del famoso editore» (*ivi*, p. 15).

<sup>5</sup> Alfonso Gatto, *Desinenze*, a cura di Ruggero Jacobbi e Paola Minucci, Milano, Mondadori, 1977.

<sup>6</sup> Per quanto riguarda le traduzioni di Margherita Dalmati dei testi di Gatto, abbiamo trovato solamente un testo pubblicato: *Gerardo*, nell'antologia *Italoï lyrikoi*, Athena, tipografia Theokarotou, 1964. Il libro si trova nel Fondo Macrí e reca la dedica: «Al cugino Simeone! Se insiste proprio tanto per la dedica! Margherita Firenze 9.XI.65».

<sup>7</sup> In seguito ad un incidente automobilistico avvenuto nei pressi di Capalbio l'8 marzo 1979.

<sup>8</sup> Gli interventi critici di Jacobbi riguardanti l'opera e il personaggio di Alfonso Gatto sono R. Jacobbi, *Poesie di Alfonso Gatto*, in «Il Meridiano di Roma», 27 giugno 1937; *Alfonso Gatto*, in R. Jacobbi, *Secondo Novecento*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 104-109; *Ricordo di Alfonso Gatto*, in *La cultura italiana negli anni 1930-1945* (Omaggio ad Alfonso Gatto), Atti del convegno - Salerno, 21-24 aprile 1980, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 105-112; R. Jacobbi, *Per un commento alle «Rime di viaggio»*, in *Stratigrafia di un poeta. Alfonso Gatto*, Galatina, Congedo, 1980, pp. 141-146 (successivamente in R. Jacobbi, *L'Avventura del Novecento* a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, pp. 511-519).

va dal 1932, data della pubblicazione del suo primo libro: *Isola*<sup>9</sup>, al 1974-75, che sono le date della maggior parte dei testi contenuti in quest'ultimo libro *Desinenze*. In questo lungo periodo di tempo, Gatto spostandosi dalla natia Salerno a Milano, a Firenze, a Roma con una stagione bolognese nei pressi di Morandi (perché c'è tutto un problema del rapporto di Gatto con le arti figurative, che cercheremo di vedere rapidamente), spostandosi continuamente secondo un suo destino di uomo senza fisso mestiere, che è stato insegnante, giornalista<sup>10</sup>, persino attore (lo avete visto come uno degli apostoli nel *Vangelo secondo Matteo*<sup>11</sup> di Pasolini, lo avete rivisto forse nel *Caro Michele*<sup>12</sup> tratto dal romanzo della Ginzburg), e finalmente pittore<sup>13</sup>, attività nella quale era ben altro che dilettante, si trattava di uno straordinario, personalissimo pittore. Gatto in questo suo muoversi, che coinvolge attività di responsabilità civile, attività di lotta politica, attività stravaganti e curiose come quella di cronista sportivo<sup>14</sup>, in tutto questo muoversi ha sempre lasciato il segno. Gatto è nato protagonista, è un protagonista della sua generazione, ed è la generazione che ha operato la più profonda trasformazione letteraria in Italia sui due versanti dell'ermetismo e del neorealismo. Per cui si può dire che Gatto sta accanto a Vittorini come una delle persone chiave del momento in cui il clima fiorentino della rivista «Solaria» e poi di «Campo di Marte» e di «Letteratura» si articola, non direi si scinde, perché la solidarietà generazionale è stata sempre molto forte, ma si articola in diverse tendenze che nel dopoguerra poi prendono campo e che sono tendenze di diverso colore, da quello cattolico a quello comunista, ma tutte accomunate da un certo spirito di ricerca di quel punto dove, misteriosamente, l'etico e l'estetico coincidono. Un punto sempre futuro, un punto che ci sfugge continuamente, ma che è il punto di

<sup>9</sup> Alfonso Gatto, *Isola*, Napoli, Libreria del '900, 1932 (in ristampa anastatica, Avellino, Pergola, 1990 e 1993).

<sup>10</sup> Tra le collaborazioni importanti ricordiamo: «Casabella», in cui cura la rubrica «Cronaca dell'architettura» (gli articoli sono stati raccolti in Alfonso Gatto, *Cronaca dell'architettura*, a cura di Epifanio Ajello, Salerno, Arti Grafiche Boccia, 1992), «L'Ambrosiano» per la rubrica «Guida sentimentale» (prose ricomposte e pubblicate in A. Gatto, *Guida sentimentale di Milano*, a cura di Anna Modena, Milano, Libri Scheiwiller, 1988), «Il Bargello», «Letteratura», «Circoli», «Corrente di vita giovanile», «Frontespizio», «Prospettive», «Il Mattino del popolo», «l'Unità», «Epoca» per cui fu redattore e responsabile della rubrica «Italia domanda» che lo fece viaggiare attraverso la penisola e le isole (le cronache dell'alluvione che colpì Salerno sono state poi pubblicate in A. Gatto, *Dolore per la mia terra. Cronache dell'alluvione nel salernitano: 25-26 ottobre 1954*, a cura di Francesco D'Episcopo, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1995), «La fiera letteraria» su cui cura dal '57 la rubrica «Cronache del piacere», «L'Approdo letterario», «Il Giornale del Mattino» per cui segue a Roma il processo Fenaroli (cronache raccolte in *Il mistero di via Monaci: romanzo quotidiano dal processo Fenaroli*, a cura di Luigi Giordano, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1996).

<sup>11</sup> *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Regia e sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini, produzione di Arco Film/Lux de France.

<sup>12</sup> *Caro Michele* (1976). Regia di Mario Monicelli, prodotto da Flag Film. Vincitore del premio per la migliore regia al Festival di Berlino 1976; David di Donatello 1976-77 e Nastro d'argento 1977 per la migliore attrice (Mariangela Melato). Nel film Gatto interpreta il padre del protagonista, un pittore sfiduciato.

<sup>13</sup> Gatto espone per la prima volta nell'aprile 1943, presentato da Virgilio Guidi, alla Galleria dell'Annunciata di Milano.

<sup>14</sup> Per un resoconto degli articoli relativi al Giro d'Italia pubblicati dal quotidiano «l'Unità» negli anni '47 e '48 e le corrispondenze dal Tour nel '58 cfr. L. Giordano, *Sognando di volare. Alfonso Gatto al Giro e al Tour*, Salerno, Il Catalogo, 1983.

riferimento mobile, misterioso, di tutta la generazione di questi «figli del secolo». Gatto si autodefinì «figlio del secolo», in una serie di cronache che scriveva negli anni della guerra, cronache scomode, scomode per il lettore di allora, imbottito di false informazioni ufficiali, scomodissime per chi le scriveva poiché, malgrado il gergo, malgrado l'ermetismo, il pensiero sostanziale dell'autore non poteva, prima o poi, non venir fuori e non essere decifrato.

Abbiamo detto che Gatto è nato a Salerno. Tutta la sua primissima poesia, *Isola, Morto ai paesi*<sup>15</sup>, è, come dice il titolo di un bellissimo testo del suo primo libro, un *Sogno del golfo*<sup>16</sup>, cioè è la trasfigurazione onirica, surreale, rimbaudiana, per simboli, per metafore, per emblemi, la trasfigurazione di questo paesaggio e della vita familiare e popolare che è innestata in questo paesaggio, e che diventa biografia di Gatto. Una biografia non diretta, non c'è nulla che ripugni maggiormente a Gatto di un rapporto diretto arte-vita. Sapeva benissimo che le due cose, nell'ultima istanza, hanno da essere diverse, nulla gli ripugnava maggiormente che la soluzione crepuscolare, il piangersi addosso, il piccolo racconto dei propri mali. Ma ancora più gli ripugnava la soluzione dannunziana, cioè il vivere inimitabile che dovrebbe giustificare l'opera d'arte in quanto atto o proclamazione di un superuomo o di un eroe. Questo non gli impediva di saper leggere benissimo e D'Annunzio e i crepuscolari. Su D'Annunzio Gatto ha scritto un testo critico esemplare, proprio nel momento in cui il poeta morì, facendo i conti della sua generazione con questo vecchio e ormai lontano maestro, e tra i crepuscolari ebbe una predilezione per Sergio Corazzini, cioè per il più decisamente lirico, più personale e attento all'innovazione del linguaggio in tutto il gruppo crepuscolare. Ma non era né un crepuscolare né un dannunziano, aveva altre ascendenze e altre parentele<sup>17</sup>. Molta critica, vedendo da vicino certe «ariette» (per usare una parola cara a Salvatore Di Giacomo) di Gatto; certe «ariette» in versi settenari rimati, certa poesia melica prima ancora che lirica, fondata su un melos trasognato, tramato tutto sulla sua sufficienza metrica, gli diedero subito una famiglia: ecco l'arcadia, il Vittorelli e poi via giù fino a Di Giacomo, ecco arriva Gatto. Ma questo esaurisce un campo molto ridotto della poesia di Gatto, così come anche la

<sup>15</sup> Alfonso Gatto, *Morto ai paesi*, Modena, Guanda, 1937.

<sup>16</sup> «In un lucore pallido la pura / mattina abbrivisce, solitaria: / il tenue segno delle rive dura / in una fioca cautela d'aria. // La limpida marina non resiste / in un tormento d'essere più lieve, / si strugge nell'affioro d'intraviste / serenità remote in calma neve. // Panorama marmoreo il golfo chiude, / nel desiderio dell'inerzia, il dono / calmo sognato dall'immenso: nude, / sorgenti dal profondo al suono // armonioso dell'aria, argentee vette. // Lontano, appare, esilarata plaga / venata azzurra di tranquillo gelo, / quasi soffiata all'aria che la svaga, / la soglia leggerissima del cielo. // In una lenta eternità di vita, / la terra soffre nel confine ansioso / di giungere col vento alla romita / immagine del mondo silenzioso». (in *Isola*).

<sup>17</sup> Jacobbi, nell'intervento *Ricordo di Alfonso Gatto* (pubblicato negli atti del convegno *La cultura italiana negli anni 1930-1945* cit., pp. 105-112) indagando sulle fonti da cui il giovane Gatto avrebbe potuto attingere, poiché «noi sappiamo che nulla nasce come un fungo in letteratura», si sofferma in particolare sui due libri pubblicati da Vallecchi in quegli anni in cui riconosce «la formazione occulta» del linguaggio di Gatto: *Terretrità del Sole* di Arturo Onofri (1927) e *I Canti Orfici* di Dino Campana (1914). «O noi afferriamo il legame che c'è tra una sicura lettura di Rimbaud e di Mallarmé fatta da Gatto nel suo momento formativo, e la lettura che ne avevano fatto a loro volta in lingua italiana, trasponendo in lingua italiana quei problemi, Campana e Onofri, o noi non capiamo nulla della formazione di Gatto» (*ivi*, p. 107).

famosa definizione coniata da Giansiro Ferrata «surrealismo d'idillio»<sup>18</sup>, è già molto più comprensiva, c'è effettivamente, nella poesia di Gatto, una mossa idillica, cioè un sognare la possibile dolcezza delle cose, le cose anche più aspre vengono assunte come memoria, vengono stremate, vengono estenuate, fino a diventare dolcemente umane, ad assuefarsi all'umano. E c'è il surrealismo, senza dubbio, proprio per la via di Rimbaud, di cui c'è un influsso diretto soprattutto dei *Poemi in prosa*, delle *Illuminations*, nel primo volume di Gatto c'è tutta la trama dei simboli onirici, dei rapporti quasi automatici, che può collegarlo al surrealismo, e tuttavia questo poeta rimane classico e italiano e napoletano. Come riesce ad essere tutto questo è un miracolo che lui solo ha risolto, nella sua prodigiosa, inventiva ed ostica sintassi, perché ha inventato una sintassi poetica fondata sui rapporti più difficili tra cose lontane, tra parole di inconsueta coabitazione, che sono proprio l'ossatura del suo discorso lirico. Classico nel senso che anche il melos di Gatto non è canzonetta, è quel disfarsi della parola in musica che viene dal Petrarca. Classico perché il suo modo di recitare la propria autobiografia fa i conti coraggiosamente con l'esempio di Leopardi, ed è un *Ritratto di Leopardi* la prima grande scrittura critica di Gatto nel 1935<sup>19</sup>, che è forse, anche storicamente, la prima scrittura del linguaggio ermetico nella critica<sup>20</sup>. Ma c'è anche il legame con il simbolismo e si sa come negli anni Trenta fosse importante in Italia la lezione di Paul Valéry e la così detta poesia pura. Gatto non fu un poeta puro, anzi riempì la sua poesia di tutti gli impuri oggetti dell'esistenza, di tutto il concreto, di tutto il reale, ma aveva imparato a depurare i «nomi della tribù», come avrebbe detto Mallarmé, padre di ogni poesia pura; aveva imparato a depurarli fino ad una pronuncia assoluta, ad una pronuncia capace di sfidare il tempo, di accamparsi nel bianco della pagina con una sua perentoria definitezza.

Questo è il primo retroterra di Gatto, ma ho detto che è un retroterra anche napoletano, è appunto il *Sogno del golfo*, la *Marina d'agrumi*<sup>21</sup>, la città dove tutto è cantato, dalle logge fin sopra i balconi, i cocomeri rossi, il «cimitero falciato dal giovane marinaio che cantava la gioia di avere la faccia»<sup>22</sup>. Queste immagini della vita fisica, popolare, i poveri; i poveri hanno «il freddo della terra»<sup>23</sup>. Queste immagini sono le

<sup>18</sup> Giansiro Ferrata aveva recensito il volume di Alfonso Gatto, *Morto ai paesi*, in «Letteratura», luglio 1937, pp. 162-166.

<sup>19</sup> A. Gatto, *Ritratto di Leopardi*, in «Circoli», maggio 1935, 3.

<sup>20</sup> Nel volume di Jacobbi, *Campo di Marte trent'anni dopo 1938/1968*, Vallecchi, Firenze, 1969, p. 18, si legge: «[...] oltre ad anticipare quasi tutti i moduli di nomenclatura e di sintassi della critica ermetica [Jacobbi si riferisce ai saggi di Gatto su Solmi, Saba, Vigolo, Bertolucci apparsi nel 1934 su «Italia letteraria»]; ma a verifica di ciò val meglio forse risalire al bellissimo *Ritratto di Leopardi* uscito proprio su «Circoli»».

<sup>21</sup> «In rocce di limpida sera / si fredda il roseo colore / del golfo nell'aria. / Silenzio, vuoto cielo, / cala in dolce pace di remo / ad un morbido fondo remoto. / Stelle fitte / nel buio boscoso del mare / s'aprono verdi dalle foglie. // Odore a picco di scogli / rannicchiati nel legno fresco: / sotto pergole di lumi / la notte bianca sale / al desco fragrante dei marinai. / Si stringono gli agrumi / irti nel vento» (in *Morto ai paesi*).

<sup>22</sup> «Cimitero falciato dal giovane marinaio / che cantava la gioia d'aver la faccia: / accorse all'occhi rapido e gaio / in un rigoglio d'erba le braccia» (*Naufragio*, in, *Morto ai paesi*).

<sup>23</sup> «[...] Nelle povere spalle è scesa morte, / il freddo della terra, / come intorno a te solo scompari / voltando nella sera» (*All'altezza dei gridi, ivi*).

immagini capitali di Gatto, che si porta dietro i suoi morti, i suoi poveri, la sua madre fedele, i suoi padri e nonni marinai, le ore di siesta della città mediterranea; e forse si fa più presto a dire cinque versi per indicare questo mondo che continuare a cercare di descriverlo, sono versi che ricordo sempre, si chiamano *Versi di viaggio*<sup>24</sup>:

Alberi luminosi dell'inverno.  
E la montagna tace dove azzurra  
spazia, e deserta, un ultimo paese.  
Bianco d'arabe logge un davanzale  
passa lungo le donne e la domenica.

Ecco è un mondo di arabe, bianche logge, è un mondo dove passano i treni, «un treno innamorato della notte», è il treno come lo vedono i bambini, un treno innamorato della notte, «che viaggia aprendo le finestre»<sup>25</sup>, dice Gatto, perché i bambini quando sentono passare il treno si affacciano, il treno è lumi nella notte, se è un treno con un vagone ristorante è un treno con i lumi rossi, un avvenimento miracoloso che rimane nella memoria per sempre.

Questo mondo diventa grave, diventa luttuoso e tragico quando si comincia a vederlo a distanza. Nel 1934 Gatto va a Milano, e dice: «col tempo, diventata materna, anche Milano mi sarà paese d'infanzia»<sup>26</sup>. Ma ci vorrà del tempo, bisogna traversare tutta la nebbia, la nebbia fisica che c'è e quella dei ricordi che si stanno cominciando a sfumare ed allontanare di fronte ad una realtà presente, bisogna forare questo muro di nebbia, ritrovare il contatto con gli uomini. Questo impegno è anche civile, è anche morale. Tra il '35 e il '36 Gatto si ritrova, di colpo, nel carcere di San Vittore, sospettato di antifascismo<sup>27</sup>: «saliva nel limpido canto dei prigionieri stormiti di luna...», cosa saliva? Saliva un'attesa, un'attesa tremenda, lo dice l'ultimo verso di questa poesia: «ultima libertà chiara, la morte»<sup>28</sup>. Ecco che la poesia allegra, mascolona e spertinata, per dire due aggettivi del primo Gatto, la poesia napoletana, è stata toccata dall'ombra dell'ingiustizia, del male, della morte. È diventato non più il ragazzo che «andava a trovare i suoi morti / rinchiusi in armadi sconnessi» mentre fuori «traboccava allegra pioggia»<sup>29</sup>, ma è diventato, come dice il titolo del

<sup>24</sup> A. Gatto, *Poesie*, Vallecchi, Firenze, 1941.

<sup>25</sup> *Largo di sera*, in *Morto ai paesi*.

<sup>26</sup> Jacobbi ricorda la presenza di Gatto a Milano e il suo contributo alla rivista «Italia letteraria» anche in R. Jacobbi, *Campo di Marte trent'anni dopo 1938/1968* cit., p. 17: «[...] quelle pagine milanesi in cui Gatto e Sinisgalli, insieme ad altri, milanesi ed immigrati, conducono un discorso allargato, europeo, su letteratura e pittura, pur soffermandosi affettuosamente sulla loro vicenda quotidiana: cronaca di via Rugabella e prima ancora di Lambrate, tra studi di pittori, allegra fame e patetica solidarietà».

<sup>27</sup> Gatto fu arrestato e imprigionato dalla polizia politica nell'estate del 1936 nel carcere di San Vittore con l'accusa di cospirazione comunista, nel suo appartamento furono trovati manifesti contro il regime e copie di un giornale clandestino «Liberazione», di cui Gatto era coredattore. Rilasciato alla vigilia del Natale 1936 fu diffidato e sottoposto a sorveglianza speciale fino al '43.

<sup>28</sup> «Saliva nel limpido canto / dei prigionieri stormiti di luna / il cielo della notte rigogliosa, / e i giovani la terra li riamava / con tempo e con dolore. // Ricordavano il bianco nelle logge / l'odore dell'arancio, / floride voci conciliate al sonno / in una madre dolce di declino. // Riposarono al canto con la casa / aperta all'aria, nuova, senza mura: / ultima libertà, chiara, la morte» (*Cielo*, in *Morto ai paesi*).

<sup>29</sup> *Infanzia*, in *Isola*.

suo secondo libro, *Morto ai Paesi*. I paesi suoi, quelli dov'è nato e anche tutti i paesi, diventano qualcosa a cui bisogna morire perché la stessa esperienza e la stessa poesia non siano facile compiacimento delle apparenze sensibili, a cui Gatto da pittore è così naturalmente vicino, ma siano come la cifra, l'ammonizione, lo spettro, del destino dell'uomo da interrogare, da decifrare. Il secondo libro di Gatto si chiude con questa straordinaria poesia che s'intitola appunto *Morto ai Paesi*:

Bambino festoso incontro alla strada  
del giorno chiamato lungamente  
sarò morto nel gioco dei paesi:  
prima che la sera cada  
porta a porta si sente  
la quiete fresca del mare, stormire.

Il bambino festoso dove muore  
nel suo grido fa sera  
e nel silenzio trova bianco odore  
di madre la leggera  
sembianza del suo volto.

Resta vergogna calda sulla fronte,  
a rare  
voci ritorna  
lungo le porte ad ascoltare  
il paese cantato sui carri.

Chi è questo bambino morto? Già nel primo libro c'era un *Idillio del piccolo morto*, e poi questo tema continua. Nel terzo libro lo ritroveremo col nome di *Lelio*<sup>30</sup>, nel libro precedente si chiamava Gerardo<sup>31</sup>, «la tua tomba, bambino, / vogliamo sia sbiancata come una cameretta». Chi è? È suo fratello, il fratellino di Gatto, morto molto piccolo, [il] primo trauma, la prima esperienza decisiva, la prima rivelazione del vero nella sua vita. Ancora nell'ultimo libro, *Desinenze*, c'è una poesia *Ultime a Gerardo*<sup>32</sup>, ha continuato a parlare con questo bambino, a non rassegnarsi alla sorte che ha portato via dal mondo questo bambino, per tutta la vita. C'è, nella poesia italiana tra Otto e Novecento, un grandissimo lirico, che anch'egli si è portato dietro un evento tragico

<sup>30</sup> «La tua tomba, bambino, / vogliamo sia sbiancata / come una cameretta / e che vi sia un giardino / d'intorno e l'incantata / pace d'una zappetta». (*Lelio*, in *Poesie*).

<sup>31</sup> *Gerardo*, in *Morto ai paesi*.

<sup>32</sup> «Nemmeno più l'oblio nel ricordarti, / mi dico solo presso la tua tomba, / bambino, fu per giorni e giorni il tempo / degli anni, quanti, fu la cupa romba / delle voci e dell'aria in questi fili. // Alla secca distanza di cui resta / segnato il tuo cubicolo di pietra, / qual senso ha ricordare che, la testa / già lontana nel volgerla all'indietro, / io mi vedevo credere al saluto / della mia mano, un tempo? // Ora è più muto / di me, nel mio silenzio, questo oblio. / La lucertola in fuga si trattiene / a fissarmi, non muove altro fruscio / che il ricordo degli anni a uno a uno / spariti senza traccia, nel digiuno / della memoria secca il ranno avaro. // Impossibile credere a quel chiaro / nome ch'è scritto e dirlo tuo, mio. / Ritorna nel silenzio il lungo addio / che fu breve ogni volta e, passo a passo / dubitoso di sé, come d'un cenno / furtivo che tocca lieve il sasso. / Mi distendeva d'ocile in un senno / remissivo la morte, ora dai germi / accesi in furia e brulicanti i vermi / rompono il baco delle nebbie nere, / il vedere che basta a non vedere» (*Ultime a Gerardo*, in *Desinenze*).

d'infanzia, si chiama Giovanni Pascoli. Anche in Pascoli la natura, la campagna, il colloquio coi morti, che Montale riprenderà proprio con queste parole «il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento, il vento che tarda, la morte, la morte che vive», è il finale delle *Notizie dall'Amiata*; anche nel Pascoli questi elementi tipici della tradizione italiana, e che oggi gli antropologi si affannano a decifrare. Pensate a Ernesto De Martino, *La terra e il rimorso*, la morte e il pianto rituale, nel mondo italiano, nel mondo mediterraneo. Anche nel Pascoli questa unità ancestrale, familiare dei rapporti che tengono legate le case, che rendono solidali tra loro i poveri, che tengono legati coloro che stanno in patria e coloro che vanno lontanissimi a lavorare, ma che hanno questo legame tenace che [possono] solo la terra e i morti. Anche nel Pascoli questo tema era fondamentale, Pascoli ne andava a trovare (la dimostrazione nelle poesie sull'emigrazione italiana in America) le origini nelle poesie di argomento greco, nei *Poemi conviviali*, dove tutti i rituali, tutti gli archetipi del modo di essere mediterraneo sono messi in moto in relazione con la nostra sensibilità moderna in ciò che essa ha di specificamente italiano. Infatti, quando una volta è capitato ad Alfonso Gatto, già nella fase politica e rivoluzionaria della sua poesia, di dover parlare con uno straniero per spiegargli che cosa è l'Italia, ecco che ha subito detto questo:

Se voi sapeste, l'Italia  
 è una povera terra dove l'uomo  
 nasce coi morti, azzurro con le pietre  
 dei secoli, col duomo  
 accanto alla sua casa.  
 Ha le sere azzurre e tetre  
 le rondini sulla cimasa,  
 tutto il mondo è un odore  
 di campo fiorito, di mare  
 perduto già nel suo colore.  
 E non le resta che chiamare,  
 non le resta che amare  
 le cose morte  
 le cose perdute,  
 la luna sulle porte  
 e le sembianze mute.

Se voi sapeste, l'Italia  
 è la povera terra ove si spera  
 di dire addio ai monti, ove i paesi  
 bianchi di luna sporgono alla sera  
 dentro le braccia della mamma.  
 E tutto è così dolce, lontano,  
 i lumi dove tremola la fiamma  
 sulle barche del mare, il romper piano  
 del sonno al canto dei bambini.  
 E non ci resta che tacere  
 per tutte le grandi sere,  
 non ci resta che vedere  
 i treni che salgono ai confini.

Ogni uomo è nato qui con la sua vita  
 e l'ama dentro, e la contende ai morti  
 alle pietre, alle chiese. Se il suo cuore  
 regge alla pena che gli strugge gli atti  
 e le parole e le sembianze, un giorno  
 canterà in mezzo al popolo l'Italia  
 dalle tombe scoperte, quel colore  
 di vespro insanguinato dove l'odio  
 è più forte degli occhi, della bocca,  
 delle mani che scuotono la luce<sup>33</sup>.

Voi avete visto che è pieno di citazioni, c'è l'addio ai monti del Manzoni e c'è perfino l'inno di Garibaldi. Com'è arrivato Gatto a questa posizione (questa poesia è del 1943-44)? Ebbene, uscito dal carcere di San Vittore, Gatto se ne va a Firenze, e a Firenze fa un «giornalino» letterario: «Campo di Marte»<sup>34</sup>, con un giovanissimo fiorentino, Vasco Pratolini, uno tornava dal carcere e l'altro dal sanatorio<sup>35</sup>. Si incontrano e pongono le basi di un'amicizia lunghissima, e ancora qui in *Desinenze* il risvolto di copertina è una bellissima pagina di Pratolini su Gatto<sup>36</sup>. Fanno insieme questo «giornalino» e mobilitano intorno a questo tutta la gente che si riuniva in San Marco intorno alla cattedra di Giuseppe De Robertis, che si riuniva alle «Giubbe Rosse» intorno ai due tavoli di Eugenio Montale e di Ottone Rosai. Questa era l'isola, l'isola tumultuante, drammatica, a cui approdavano via via tutti i giovani e i meno giovani, coloro che avevano fatto «Solaria», e era stata soppressa per aver pubblicato il *Garofano rosso* di Vittorini, coloro che, sparsi per l'Italia, facevano altri «giornalini» come «Corrente» a Milano. Tutta una nuova generazione che si chiamava Carlo Bo, Mario Luzi, Piero Bigongiari, e via fuori di Firenze Vittorio Sereni, e tanti altri fino al più piccolino di tutti che aveva allora (1938) diciotto anni, che era il sottoscritto. Il piccolino trent'anni dopo ha avuto il coraggio di testimoniare per i più vecchi, vivi e morti, infatti tutto ciò che non vi posso raccontare stasera lo potete trovare in un mio libro del '68, che è un libro devozionale, uno scarico di coscienza, il pagamento di un debito, e si chiama *Campo di Marte trent'anni dopo*<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> *A uno straniero*, in *Il capo sulla neve*, Milano, Milano-Sera, 1947.

<sup>34</sup> Nel volume *Campo di Marte trent'anni dopo 1938/1968*, Jacobbi antologizza brani da quell'unico anno di vita del «foglio di azione letteraria» (dal 1 agosto 1938 al 1 agosto 1939), a cui anche lui, giovane letterato, ha preso parte con interventi nella rubrica di critica cinematografica «Terze visioni» e di critica letteraria.

<sup>35</sup> «Gatto e Pratolini eran coscienti della necessità di un foglio polemico e vivo, che raggruppasse attorno alla Ragione Letteraria i molti scrittori sparsi per Firenze (o riuniti a ore fisse attorno ai tavoli delle «Giubbe Rosse») i quali non potevano accontentarsi di apparire ogni tre mesi su «Letteratura» o di spedire versi e prose al milanese «Corrente» nato da poco» (*ivi*, p. 11).

<sup>36</sup> «Dei lirici italiani di questi tre quarti di secolo, nessuno forse dopo Campana, nasce e muore poeta come Gatto. E poeta all'antica e romantica maniera di esserlo, vocato, lui altrimenti alunno della ragione, che non da un lembo del pastrano di Di Giacomo ma dai bastioni dell'Europa aveva staccato i primi passi per incontrarsi con Leopardi e Valéry, con Rimbaud e con Pascoli, i maestri cui sapeva di dovere un tributo» (nota di Vasco Pratolini a *Desinenze*, cit.).

<sup>37</sup> Dal *Finale* del volume leggiamo: «Non si chiede indulgenza; noi stessi non ne avemmo mai con chi nulla poteva dirci, con chi nulla meritava. E appunto di questo si tratta: di sapere se quelle vecchie pagine

Di «Campo di Marte» uscirono solamente dodici numeri, sulla carta diciassette perché vi furono i numeri doppi, tripli e quadrupli<sup>38</sup>. Da buon napoletano diceva Alfonso: «Non può non finire al numero diciassette!», notorio numero di sciagura nelle superstizioni napoletane. Ma in verità era condannato da prima; fin dai primi numeri «Campo di Marte» ebbe tutti addosso<sup>39</sup>, tutti, e piano piano questa violenta campagna contro questi giovani (che, d'altra parte ne sottolineava l'importanza perché finirono col diventare i protagonisti della polemica letteraria) piano piano diventò ufficiale, ci fu un intervento del Ministero della cultura popolare e Vallecchi intimò alla redazione, a cui aveva lasciato un'assoluta libertà, di smettere, perché non poteva più andare avanti il giornale<sup>40</sup>.

Da allora, dopo questo momento fortemente comunitario, la vita di Gatto si fa più solitaria, ha da risolvere i suoi problemi, cominciano le peregrinazioni. Intanto esce il grosso volume delle *Poesie*<sup>41</sup>, che negli anni Quaranta gli dà subito un posto accanto a Ungaretti, Montale, Quasimodo; e con il 25 luglio '43 comincia la grande tragedia italiana, per lui e per tutti. E l'inverno del '44 in Milano occupata dai nazisti, la Milano di *Uomini e no* di Vittorini, quella Milano cui è dedicata gran parte di questo libro, che è il libro politico di Gatto, *La storia delle vittime*<sup>42</sup>, dove ci sono le poesie appunto *In memoria di Eugenio Curiel (Giorgio), Per i martiri di piazzale Loreto*, ecc.; a Milano Gatto vive clandestino, partecipa alla Resistenza e fa uscire due libri enigmatici, profe-

possono ancora dire qualcosa, e se quegli uomini hanno ancora qualche merito» (R. Jacobbi, *Campo di Marte trent'anni dopo 1938/1968* cit., p. 83).

<sup>38</sup> Il primo numero della rivista «Campo di Marte» uscì in data 1° agosto 1938, l'ultimo in data 1° luglio-1° agosto 1939, per un totale di diciassette numeri effettivi e ventidue nominali.

<sup>39</sup> Jacobbi, nel volume dedicato a «Campo di Marte», enumera in dieci punti una dettagliata lista di «nemici», dal fascismo, ufficiale e rivoluzionario, all'antifascismo crociano, dal mondo universitario, a tutta la società borghese.

<sup>40</sup> Il «foglio di azione letteraria» degli ermetici fu accusato dal ministero della cultura popolare di «esterofilia» già dal numero 7 dell'anno I. Jacobbi ammette che quell'accusa aveva i suoi fondamenti elencando gli articoli del numero incriminato: «metà della prima pagina è occupata da una lunga recensione a un libro di saggi di André Rousseaux, la seconda contiene un pezzo su Degas e Valéry, uno su Sainte-Beuve, uno sul simbolista americano Richard Hovey, ed uno sul poeta inglese E.A. Housman» (R. Jacobbi, *Campo di Marte trent'anni dopo 1938/1968* cit., p. 13). Dal «congedo provvisorio» apparso sull'ultimo numero di «Campo di Marte» per mano di Gatto, leggiamo: «"Campo di Marte", dopo un anno di vita necessaria e bene spesa, decide volontariamente di finire: ragioni pratiche e ragioni intime di lavoro, la stessa separazione di alcuni di noi da una città che ci ebbe uniti e fraterni e da un editore quale Vallecchi che ci fu amico e sostenitore, lasciando che il nostro piccolo foglio si legasse alle grandi tradizioni della sua casa, ci hanno fatto decidere a tanto» (*ivi*, p. 91).

<sup>41</sup> Nel 1939 era uscito un *Poesie* (Milano, Panorama). Jacobbi si riferisce al volume edito per Vallecchi nel 1941, poi ristampato e accresciuto nel 1943, in quanto lo definisce "grosso", infatti il volume comprende: *Isola, Morto ai paesi, Motivi, La memoria felice, Arie e Ricordi, Tre arie per la sua voce e Ultimi versi*, così lo descrive Gatto nella *Prefazione alla seconda edizione*, pubblicata anche da Silvio Ramat in A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2005, pp. 109-110.

<sup>42</sup> A. Gatto, *La storia delle vittime. Poesie della resistenza*, Milano, Mondadori 1966. Jacobbi si riferisce qui all'edizione milanese de *Il capo sulla neve* (Milano-Sera, 1947) sia considerando la data cui fa riferimento, che i testi citati (*In memoria di Eugenio Curiel, Per i martiri di piazzale Loreto, Alla mia terra, Alla voce perduta*) tutti pubblicati nel volume.

tici: *Amore della vita*<sup>43</sup> e *Il Duello*<sup>44</sup>. *Il Duello* è un lavoro teatrale mai rappresentato<sup>45</sup>, direi che il teatro ancora non ce la fa a rappresentare cose di questo genere, è una cosa di una tale complessità che si svolge solo in quel gran palcoscenico che è la mente di un poeta, non si riesce a materializzarlo in un palcoscenico comune. Viceversa *Amore della vita* è, fin dal titolo, una protesta, proprio nel mezzo alla sagra della morte, della distruzione e del sangue, Gatto proclama, tenacemente, disperatamente, l'amore della vita. Vorrei leggere dal volume *La storia delle vittime*, una poesia di quel momento, ed è quando Gatto, tagliato fuori dalla vita del Sud, del suo paese, privo di notizie di ciò che avviene giù, scrive una sorta di inno *Alla mia terra*<sup>46</sup>:

Io so che nulla potrà mutare  
il nero della mia gente,  
il soliloquio scende  
come una sera di scirocco  
e non ha ragioni, non ha patria.

Io so che nulla potrà spiegare  
la testa dura dei bambini,  
mia madre non sa calmarli,  
scende per i vicoli la stella  
e da ogni casa  
pare che venga e sia lontano il mare.

Io so che nulla si consuma  
e profumo di mura e vecchie notti  
un vento solitario come ardendo  
nelle donne trabocca. Le rovescia  
nella polpa degli occhi il solleone.

Anneriscono ardendo. Lo spiraglio  
delle notti festose, il brulichio  
dei gioielli di voto, in un biroccio  
di sonagli dirupa.

Io so che il corpo ammala ove l'abbaglio  
d'un ritratto è funesto,  
il fuochista d'argento stralunato  
nella stanza del porto.  
Il mare ventilava i suoi capelli.

<sup>43</sup> A. Gatto, *Amore della vita*, Milano, Rosa e Ballo, 1944. Jacobbi metterà in scena nel 1964 al Teatro Gerolamo di Milano lo spettacolo *Amore della vita* (da testi di Alfonso Gatto).

<sup>44</sup> A. Gatto, *Il Duello*, Milano, Rosa e Ballo 1944.

<sup>45</sup> L'opera verrà rappresentata il 25 aprile 1978 al teatro Ennio Flaiano di Roma, con regia di Grytzko Mascioni, scene di Renato Guttuso e musiche di Goffredo Petrassi. Presso l'archivio contemporaneo A. Bonsanti è conservato l'invito spedito da Mascioni a Jacobbi, unitamente ad una lettera in cui il regista esprime il desiderio di un incontro, proponendo quella rappresentazione quale «proposta di un appuntamento arduo, pericoloso, e tuttavia giustificato, spero, da un amore antico e da un pudore che mi auguro possa proteggere il discorso di poesia e la testimonianza umana che entrambi, da tempo, conosciamo».

<sup>46</sup> A. Gatto, *La spiaggia dei poveri*, Milano, Rosa e Ballo, 1944.

Io so che nulla potrà mutare  
 il cuore della mia gente,  
 il pianto dentro i muri nella sera,  
 i paesi violati da un respiro  
 di vento appena.

I morti nuovi brucerà l'estate,  
 fumerà l'azzurro  
 dai ruderi che l'afa slarga al mare.

Ossessa ossessa,  
 mia terra fedele al soliloquio  
 che sale incontro ai monti e le gramaglie  
 trascina, le sue colpe,  
 l'innocenza ferita come un figlio.

È qui che la poesia di Gatto prende la massima complessità di linguaggio. Contini parlerà di una fase picassiana della lirica di Gatto, per la continua sovrapposizione e interpenetrazione degli oggetti, ed è in questa fase che egli esprime il senso interno, il senso misterioso della guerra, che bisogna vivere per imparare come non farla più, come non subirla più:

Con l'acqua morta della sera udivo  
 quasi lontane rondini passare  
 azzurre all'ombra del Naviglio. Intorno,  
 ogni tristezza al braccio dei soldati  
 era un odore povero di donna  
 coi garofani scuri sopra il petto.  
 Affioravano i lumi come ceri  
 nelle stanze di tenebra ove a note  
 basse cantava già la guerra un canto  
 «Lili Marleen». Ed annottava il mondo,  
 sulle donne scendevano nel pianto  
 le gramaglie di rose dei cortei.

Così ti dissi, e non avevi un volto,  
 solo le spalle rassegnate, il vento.  
 Così ti dissi...

Con tutto il pianto spegnerai la voce  
 per cantare sul mondo e dirgli addio  
 sempre, ogni sera, per veder passare  
 tante lontane rondini nel cielo  
 azzurre nere, come in un tepore  
 nuovo per l'aria e per la terra. Addio,  
 è la dolce parola che va al braccio  
 di chi vive nell'ombra e col suo lume  
 raccoglie il mondo in un silenzio eterno.

Dei garofani scuri sul tuo petto,  
 d'ogni povero odore, trema il giorno

che muore sulla darsena. Chi vive  
vede le case e la città che è sola  
con i treni perduti, con le nebbie  
lungo i fanali del tuo canto. Un sogno,  
e imbianchi, luna di pietà, la guerra,  
o mia voce perduta che reclini  
per tutti i morti il capo sulla neve<sup>47</sup>.

È un momento di grande tensione, lirica e civile, che con il dopoguerra si ras-serena, la prima manifestazione poetica di Gatto subito dopo la guerra infatti è un libro di poesia per bambini, che si chiama *Il sigaro di fuoco*<sup>48</sup>, che molti anni dopo verrà ristampato col titolo *Il vaporetto*<sup>49</sup>. È una delle più festose ed allegre serie di filastrocche, di invenzioni, di colori che siano mai state offerte ai bambini, ma che contiene anche un senso polemico, bastano questi sei versetti che la mia figlia di sette anni sa a memoria, quindi li so a memoria anch'io!

I bambini non sanno perché  
L'uomo grida viva il re  
I bambini non sanno perché  
L'uomo si loda tutto da sé  
I bambini non sanno cos'ha  
L'uomo che dice: chi vive vedrà

C'è questa ripresa della confidenza nelle cose, nella speranza che le cose si pos-sano fare, in un mondo che può essere costruito con le mani, in un mondo che va guardato con la forza degli occhi, la forza che è del pittore ma può essere di qualsiasi uomo. E *La forza degli occhi*<sup>50</sup> è proprio il titolo del libro più festoso, più allegro, più attento alle apparenze del mondo, di Gatto. La morte della madre negli anni Cinquanta, riporta la poesia al suo registro più grave, più drammatico, e lo ritroviamo nelle pagine di *Osteria flegrea*<sup>51</sup>, con cui ha inizio l'ultima fase della sua lirica, quella che è testimoniata oggi, postumamente, in *Desinenze*. È una poesia estremamente fedele a se stessa, ma che si è arricchita continuamente di toni e di apporti diversi, nella ricerca metrica, nei riferimenti culturali, nel pittoricismo, nel musicalismo che gli sono propri. Ma prima di parlare propriamente di *Desinenze*, è opportuno ricordare che Gatto è stato un grande intenditore di architettura, un polemista fondamentale degli anni '30 e '40 per il rinnovamento dell'architettura moderna, e che a lui si deve la raccolta degli scritti di Edoardo Persico<sup>52</sup>, cioè del grande profeta dell'architettura moderna in Italia, che Gatto è stato un puntiglio-

<sup>47</sup> *Alla voce perduta, in Il capo sulla neve.*

<sup>48</sup> A. Gatto, *Il sigaro di fuoco. Poesie per bambini*, Milano, Bompiani, 1945.

<sup>49</sup> A. Gatto, *Il vaporetto. Poesie, fiabe, rime, ballate per i bambini di ogni età*, Milano, Nuova Accademia, 1963.

<sup>50</sup> A. Gatto, *La forza degli occhi*, Milano, Mondadori, 1954.

<sup>51</sup> A. Gatto, *Osteria flegrea*, Milano, Mondadori, 1962.

<sup>52</sup> Edoardo Persico, *Scritti critici e polemici*, a cura di Alfonso Gatto, Milano, Rosa e Ballo, 1947; E. Persico, *Profezia dell'architettura*, nota introduttiva di Alfonso Gatto, Milano, G. Muggiani, 1945.

so critico letterario, negli anni in cui si è dedicato a questo e che dobbiamo a lui alcuni saggi fondamentali, qualcuno l'ho già citato ma vorrei aggiungere quello su Umberto Saba, vorrei aggiungere altri interventi capitali, che non è il caso di citare uno per uno, è stato un prosatore di memorie, di confessioni, di polemiche, molto risentito e molto vivo: si va dal volume di racconti *La sposa bambina*<sup>53</sup>, alle pagine su Napoli, presenti in libri come *Carlomagno nella grotta*<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> A. Gatto, *La sposa bambina*, Firenze, Vallecchi, 1943 (seconda edizione integralmente riveduta e corretta, Firenze, Vallecchi, 1963).

<sup>54</sup> A. Gatto, *Carlomagno nella grotta. Questioni meridionali*, Milano, Mondadori, 1962 (poi accresciuta in *Napoli N.N.*, Firenze, Vallecchi, 1974). L'11 maggio 1977 Jacobbi presenta *Desinenze* alla galleria «Il catalogo» di Lelio Schiavone. Presso l'archivio A. Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze sono conservati nel Fondo Jacobbi, oltre l'invito, tre recensioni della presentazione (*L'itinerario umano e poetico di Gatto*, in «Roma», 12 maggio 1977; *Salerno ricorda la vita e la poesia di Alfonso Gatto*, in «L'Unità» di Napoli, 12 Maggio 1977; «*Desinenze*» di Gatto presentato da Jacobbi, in «Il mattino», 10 Maggio 1977). Nella stessa cartella sono conservate anche recensioni al volume *Desinenze*: Francesco Paolo Memmo (*La voce di Gatto*, in «Paese sera», 8 maggio 1977); Carlo Bo (*Poeta, sempre e soltanto poeta*, in «Corriere della sera», 15 maggio 1977); Ugo Reale (*Versi postumi di Gatto in un «libro d'amore»*, in «Avanti», 28 agosto 1977); Paolo Ruffilli (*Le desinenze di Gatto*, in «Il resto del Carlino», 13 ottobre 1977). Tra i numerosi piani di lavoro di Jacobbi nel campo della storiografia e critica letteraria, accanto ai materiali confluiti ne *L'Avventura del Novecento* a cura di Anna Dolfi (Milano, Garzanti, 1984) e ne *L'Italia simbolista: antologia di Ruggero Jacobbi* a cura di Beatrice Sica (introduzione di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2003), si trovano altri progetti di antologie; Gatto è presente con i suoi testi in cinque di questi: «Antologia europea» [tra 1970 e 1980]. Testi: *Poesia d'amore* (da *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1941), *Vivi* (da *Amore della vita*, Milano, Rosa e Ballo, 1944), *Ombra, Alla mia terra* (da *La spiaggia dei poveri*, Milano, Rosa e Ballo, 1944). «Antologia III» [tra 1970 e 1980]. Testi: *Natale, Cielo, Ballata, San Marco, Poveri, Ricordo di Roma* (da *Poesie*). «Antologia poetica» [tra 1970 e 1980]. Testi: *Sera di Puglia* (da *Osteria flegrea*, Milano, Mondadori, 1962), *La donna di Rialto* (da *La storia delle vittime. Poesie della resistenza*, Mondadori, Milano, 1966), *Queste sere deserte* (da *L'Approdo*, a. XVII, n. 53, Torino, Eri, 1971). «Antologia del '900» [tra 1970 e 1980]. Testi: *Natale, Paese, Carri d'autunno* (da *Isola*, Napoli, Libreria del '900, 1932), *Riccia, Alba a Sorrento, Cielo, Pianura, Morto ai paesi* (da *Morto ai paesi*, Modena, Guanda, 1937), *Poesia d'amore, Versi di viaggio, Poveri* (da *Poesie*), *Sabato sera, Per dire, Vivi, Un fatto, Sera, Amore della vita* (da *Amore della vita*), *Nome povero, Al dolce sole, Ombra, Gli occhi al cielo, Alla mia terra* (da *La spiaggia dei poveri*), *Una notte* (da *Il capo sulla neve*, Milano, Milano-Sera, 1947), *Sera di Puglia, Il Caprimulgo* (da *Osteria flegrea*), *Un'alba al duomo d'Ancona, Tornando all'alba per San Vittore, Ricordami così* (da *La storia delle vittime. Poesie della resistenza*). «Antologia poetica» [tra 1970 e 1980]. Testi: *Canto alle rondini* (da *Poesie*), *Saluto, Piangerà chi non piange* (da *La storia delle vittime. Poesie della resistenza*), *Alberi al tramonto* (da *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Milano, Mondadori, 1969). In particolare «Antologia III» contiene i testi scelti per il terzo volume, «La poesia della non speranza (1930-1945)», dell'antologia progettata per Vallecchi, ricostruita da Beatrice Sica nel saggio *Tra le carte di Jacobbi: progetti di antologia* (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. 85-97). Tra le carte conservate nel Fondo Jacobbi si trovano anche quattro testi di Gatto tradotti in portoghese da Jacobbi: *Carri d'autunno* (*Carros de outono*) da *Isola*. *Cielo* (*Céu*) da *Morto ai paesi*. *Alla mia terra* (*Á minha terra*) da *La spiaggia dei poveri*. *Amore della vita* (*Amor à vida*) da *Amore della vita*. Ulteriore testimonianza dell'attenzione tributata al poeta salernitano e della predilezione del critico Jacobbi per i testi della prima produzione di Gatto e, in particolare, a quelli pubblicati in piena occupazione nazista da Rosa e Ballo (*Amore della vita, La spiaggia dei poveri, Il duello*), in cui Jacobbi vede la massima coincidenza all'interno della lirica italiana tra situazione storica ed evocazione lirica.

### III

## INVENTARIO DEL MATERIALE AUDIOFONICO



L'inventario descrive il contenuto delle registrazioni audiofoniche del Fondo Jacobbi conservate presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze. Il materiale è suddiviso e siglato a seconda del supporto su cui è stato registrato: musicassette (mc) e bobine (bo). L'intervento dell'ordinatore ha mirato a fornire una suddivisione per tipologie (programmi radiofonici, convegni, presentazioni) ordinate al loro interno in successione cronologica. Ciascun supporto viene schedato per argomenti o interventi, accompagnati dalla indicazione della durata. Con un asterisco (\*) vengono indicati i brani trascritti nel nostro lavoro.

L'ordinamento in serie risulta il seguente:

- mc. 1 Conduzione di programmi radiofonici
- mc. 2 Ospite in programmi radiofonici
- mc. 3 Convegni e presentazioni
- bo. 1 Lezioni A.I.M. [Aggiornamento Insegnanti e Metodi]

Durante le fasi di riordino, catalogazione e trascrizione del materiale relativo al programma radiofonico *L'uomo della notte*, siamo riusciti a individuare per alcuni testi le fonti presumibilmente utilizzate da Jacobbi al momento della registrazione delle trasmissioni. Si tratta di quaderni di note e di appunti personali (conservati nel Fondo Jacobbi) e di articoli e recensioni dello stesso Jacobbi che risalgono al soggiorno brasiliano (conservati invece presso l'abitazione romana di Mara e Laura Jacobbi), rielaborati per l'occasione nel corso del programma. Questo materiale preparatorio viene segnalato, tra parentesi quadre, al termine della descrizione degli argomenti di ciascuna puntata e indicato facendo ricorso alle seguenti sigle:

**FdN** – articoli pubblicati sul quotidiano «Folha da Noite» di San Paolo (cui Jacobbi collaborò negli anni 1952-56);

**CdP** – articoli pubblicati sul quotidiano «Correio do Povo» di Porto Alegre (cui Jacobbi collaborò negli anni 1958-62);

Alcuni di questi articoli sono stati raccolti e pubblicati dall'autore in:

**ED** – Ruggero Jacobbi, *A expressão dramática*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956;

**EA** – Ruggero Jacobbi, *O espectador apaixonado*, Porto Alegre, Edições da Universidade do Rio Grande do Sul (URGS), 1962.

**Q1** (RJ 5.1.154) – quaderno dal 1 gennaio al 5 giugno 1968;

**Q2** (RJ 5.1.155) – quaderno dal 12 giugno al 19 settembre 1968;

**Q3** (RJ 5.1.156) – quaderno dal 14 settembre 1970 al 22 gennaio 1971;

**QIn** (RJ 5.1.153) – dattiloscritto (anni tra 1967-1969) pubblicato da Anna Dolfi in *L'eclittico Jacobbi, percorsi multipli tra letteratura e teatro*. Atti della giornata di studio, Firenze – 14 gennaio 2002, Roma, Bulzoni 2003, pp. 317-340.

Per quanto riguarda le bobine, si tratta delle registrazioni di alcuni dei corsi d'aggiornamento per insegnanti delle scuole medie superiori, organizzati per il Ministero della Pubblica Istruzione da Antonio Piromalli. Nel Fondo si conserva un elenco con la lista delle partecipazioni di Jacobbi quale relatore per i corsi A.I.M. (segnatura RJ bo. 2.1), probabilmente compilata dalla moglie Mara. Dei numerosi interventi segnalati risultano registrati nelle bobine conservate all'interno del Fondo Jacobbi solamente tre su *Il teatro dal verismo a D'Annunzio* (in RJ bo. 1.2), su *De Sanctis critico dei suoi contemporanei* (in RJ bo. 1.7) e su *Il libretto d'opera come drammaturgia popolare dal romanticismo al dannunzianesimo* (in RJ bo. 1.13).

### mc. 1 Conduzione di programmi radiofonici

*L'uomo della notte* (Radio 2, 1-19 dicembre 1975) \*

#### RJ mc. 1.1 (musicassetta 60')

##### ➤ lato A:

- Puntata del 1 dicembre 1975
  - 00'.00" – 04'.40": su Anna Proclemer, Ugo Betti, Massimo Bontempelli [*Os Velhos*, CdP, 6 dicembre 1958; EA, p.100]
  - 04'.40" – 06'.10": sulle antinomie del concetto di espressione [*Caderno secreto*, ED, p.100]
  - 06'.10" – 08'.10": su Bonamano, macchinista del Teatro delle Arti [*Folhas da memoria*, FdN, 21 ottobre 1953; col titolo *Caderno secreto*, ED, p. 173]
  - 08'.10" – 10'.32": sull'attore Carlos Couto, "il demolitore".
- Puntata del 2 dicembre 1975
  - 10'.32" – 13'.05": sulla commedia di balletto [*Da comédie-ballet*, ED, pp.144-145]
  - 13'.05" – 16'.38": sul Brasile tragico; lettura di *Per mano* di Carlos Drummond De Andrade; *Laggiù* di Murilo Mendes.

##### ➤ lato B:

- Puntata del 2 dicembre 1975
  - 00'.00" – 05'.37": sullo stato della Bahia e sul sincretismo religioso
  - 06'.08" – 10'.38": sul genere poliziesco [*Assassinato a domicilio*, FdN, 10 gennaio 1955; col titolo *Da peça policial*, ED, pp. 149-151]
  - 10'.38" – 17'.20": orizzonti del teatro [*Horizontes do teatro*, ED, pp. 192-195]
  - 17'.20" – 25'.40": sul mondo del calcio.

#### RJ mc. 1.2 (musicassetta 60')

##### ➤ lato A:

- Puntata del 3 dicembre 1975
  - 00'.00" – 04'.14": sugli attori Sacha Guitry, Ludmilla Pitoëff [*De um caderno secreto*, FdN, 20-21 ottobre 1953; col titolo *Caderno secreto*, ED, pp. 173-176]

- 04'.14" – 05'.50": *Il dopoguerra, Del teatro politico, Scritto su una nave da carico* [in R. Jacobbi, *Novecento letto&scrittario*, Roma, Cartia, 1975]
- 05'.50" – 13'.50": su Luigi Pirandello [*De um caderno secreto*, FdN, 20 ottobre 1953; col titolo *Caderno secreto*, ED, p. 174], su Heitor Villa-Lobos [*Dois retratos*, FdN, 20 settembre 1954; col titolo *Caderno secreto*, ED, p. 181]
- 13'.50" – 21'.50": aneddoti sull'attrice elegante, Pietro Sharov, Tatiana Pàvlova
- 21'.50" – 24'.40": sul fenomeno Gerschwin [*À margem de Porgy and Bess*, FdN, 25 luglio 1955; ED, pp.152-154].

### RJ mc. 1.3 (musicassetta 60')

#### ➤ lato A:

- Puntata del 3 dicembre 1975
  - 00'.00" – 03'.20": su Ugo Betti [*Betti e a responsabilidade*, EA, pp. 89-90].
- Puntata del 4 dicembre 1975
  - 03'.20" – 05'.18": aneddoti su Stanislawskij
  - 05'.18" – 08'.50": Il pianista di jazz I e II [in R. Jacobbi, *Il sole della nascita*, adesso in «*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006]
  - 08'.50" – 12'.10": ancora sul fenomeno Gerschwin [*À margem de Porgy and Bess*, FdN, 25 luglio 1955; ED, pp.152-154]
  - [ 12'.10" – 18'.20": due canzoncine inventate dalla figlia Laura]<sup>1</sup>.

### RJ mc. 1.4 (musicassetta 90')

#### ➤ Lato A:

- Puntata del 4 dicembre 1975
  - 00'.00" – 05'.10": aneddoti su Anton Giulio Bragaglia [*Caderno secreto*, FdN, 21 gennaio 1954; ED, pp.182-184]
  - 05'.10" – 14'.03": sul sincretismo culturale nello Stato di Bahia; Dorival Caimmi, Jorge Amado
  - 14'.03" – 16'.00": sulla comprensione del linguaggio [Q3, 13 ottobre 1970]
  - 16'.00" – 19'.20": sulla voce della lirica [Q3, 15 novembre 1970]
  - 19'.20" – 24'.43": su Parigi, Torino, Lisbona [Q3, 13, 14, 20 novembre 1970]
  - 24'.43" – 27'.50": aneddoti su Sarah Bernardt
  - 27'.50" – 31'.45": su Ruggero Ruggeri [*In memoriam*, FdN, 22 luglio 1953]
  - 31'.45" – 44'.50": sull'opera di Massimo Bontempelli [*Nostra Dea*, FdN, 16 luglio 1954].

<sup>1</sup> La trasmissione delle due canzoni (*C'è un fiore che canta* e *La sigaretta arancione*) inventate dalla piccola Laura, chiaramente non avviene nel corso del programma radiofonico. Le canzoni vennero registrate in casa di Jacobbi, nella parte di nastro rimasta libera dopo la registrazione de «L'uomo della notte» e vengono qui segnalate poiché citate in seguito (nella trasmissione dell'8 dicembre 1975).

➤ Lato B:

- Puntata del 4 dicembre 1975
  - 12'.40" – 17'.19": aneddoti sulla problematica che vive il teatro
  - 17'.19" – 20'.05": sui giorni neri [Q3, 14, 15, 17 settembre 1970]
  - 20'.05" – 22'.50": su D'Annunzio, «un testimone del suo tempo» [Q3, 29 ottobre 1970]
  - 22'.50" – 27'.20": su Pascoli [Q3, 2 novembre 1970]
  - 27'.20" – 29'.30": Natale al caffè Florian [in Alfonso Gatto, *Il capo sulla neve*, Milano-Sera, Milano, 1947]
  - 29'.30" – 32'.10": sulla civiltà europea [Q3, 7, 8 ottobre 1970].

## RJ mc. 1.5 (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Puntata del 8 dicembre 1975
  - 00'.00" – 04'.12": aneddoti sul mito della regia e Toscanini
  - 04'.12" – 10'.15": aneddoti su Adolphe Appia alla Scala [Renovação do melodrama, FdN, 21 ottobre 1952; ED, pp. 134-137]
  - 10'.15" – 16'.04": sulle scenografie di Sanquirico [Cenografia e memória, EA, pp. 91-92]
  - 16'.04" – 20'.46": aneddoti su Salvatore Quasimodo a Siracusa
  - 20'.46" – 31'.46": aneddoto sull'indimenticabile Amleto fantasma
  - 31'.46" – 44'.40": aneddoti su una commedia di Gino Rocca, su Cardarelli, sul rapporto dei bambini con l'arte moderna, sulle canzoni inventate da Laura.

➤ Lato B:

- Puntata del 9 dicembre 1975
  - 00'.00" – 02'.50": *Neiges d'antan* [in R. Jacobbi, *Il sole della nascita*, adesso in «Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia, a cura di Anna Dolfi cit.]
  - 02'.50" – 08'.24": sul linguaggio teatrale di Pirandello
  - 08'.50" – 13'.50": su Roberto Simoni e Silvio D'Amico [In memoriam, FdN, 12 aprile 1955]
  - 13'.50" – 17'.14": su Piccola città di Thornton Wilder
  - 17'.14" – 20'.26": su alcuni epigrammi di Mino Maccari
  - 20'.26" – 35'.28": su Noel Rosa
  - 35'.28" – 42'.40": su Max Stirner [Q2, 12 giugno 1968; QIn, p. 328].

## RJ mc. 1.6 (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Puntata del 10 dicembre 1975
  - 02'.30" – 04'.40": Cortile [in Trilussa, *Libro muto*, Mondadori, Milano, 1935]
  - 04'.40" – 13'.07": sul teatro di Federico García Lorca
  - 13'.07" – 17'.50": su Cesare Vico Lodovici [*Um poeta do teatro*, FdN, (s/d)]

- 17'.50" – 19'.42": sul mondo Zen
- 19'.42" – 25'.38": sulla liricità della Bibbia
- 25'.38" – 26'.40": Giovanni telegrafista<sup>2</sup> [di Cassiano Ricardo, in R. Jacobbi, *Lirici brasiliani*, Milano, Silva, 1960]
- 26'.40" – 36'.30": Sturmtruppen di Bonvi
- 36'.30" – 43'.50": su Strindberg e Čechov.

### RJ mc. 1.7 (musicassetta 90')

#### ➤ Lato A:

- Puntata del 11 dicembre 1975
  - 00'.00" – 01'.30": *À procura do Natal*, Augusto Federico Schmidt
  - 01'.30" – 03'.10": sui giovani [Q2, 13 giugno 1968; QIn, p. 327]
  - 03'.10" – 05'.07": sullo scrittore [Q2, 5 luglio 1968; QIn, p. 328]
  - 05'.07" – 13'.40": sul realismo di Goldoni [*Atualidade de Goldoni*, «O Estado de São Paulo», San Paolo, 21 dicembre 1957; col titolo *Realismo de Goldoni*, EA, pp. 41-44]
  - 13'.40" – 19'.40": sulla teoria del dramma [*O nome das coisas*, CdP, 6 dicembre 1958; EA, pp. 86-87]
  - 19'.40" – 28'.09": sulla farsa [*Camas gêmeas, cadaveres e vigaristas*, FdN, 6 novembre 1952; ED, pp. 140-143]
  - 28'.09" – 33'.15": poesia dei popoli primitivi: egiziani.
- Puntata del 12 dicembre 1975
  - 33'.15" – 35'.35": aneddoti su Giorgio Strehler
  - 35'.35" – 44'.30": aneddoti sul Brasilele, Coccodrillo della laguna, Cassiano Ricardo.

#### ➤ Lato B:

- 04'.05" – 05'.13": sul rapporto con i libri
- 05'.13" – 13'.40": aneddoti sulla biblioteca circolante, su Filippo Tommaso Marinetti e Luciano Folgore, su Ettore Romagnoli, su Ennio Flaiano, su Leo Longanesi
- 13'.40" – 15'.20": su Renato Simoni [*Renato Simoni in mortem*, FdN, 18 novembre 1952; *Renato Simoni*, ED, p. 109]
- 15'.20" – 19'.50": su Marcuse e Croce [Q2, 30 luglio 1968; QIn, p. 331]
- 19'.50" – 27'.40": aneddoti sul montatore cinematografico Oswald Hafernichter.

### RJ mc. 1.8 (musicassetta 90')

#### ➤ Lato A:

- Puntata del 15 dicembre 1975
  - 00'.00" – 03'.40": sugli errori degli scrittori
  - 03'.40" – 08'.47": sulla poesia del Tibet
  - 08'.47" – 11'.39": sulla poesia del Giappone

<sup>2</sup> *Giovanni telegrafista* brano musicale interpretato da Jannacci su testo di Jacobbi e qui registrato.

- 11'.39" – 21'.13": aneddoti sull'uso della lingua italiana
- 21'.13" – 23'.50": su Alberto Savinio [*In mortem*, «Ultima Hora», San Paolo, s/d]
- 23'.50" – 29'.10": sul balletto [*Variações sobre o ballet*, ED, pp.129-131]
- 29'.10" – 31'.50": *Ora grave*, Reiner Maria Rilke.
- Puntata del 16 dicembre 1975
  - 31'.50" – 38'.20": aneddoti sul Teatro delle Arti
  - 38'.20" – 40'.46": sulla filosofia della storia, su Croce e Gentile [Q1, 16, 20 febbraio 1968; QIn, pp.322-323]
  - 40'.46" – 44'.04": aneddoti sul personaggio del prete nell'Amleto
  - 44'.04" – 45'.00": sui soldati [Q1, 6 aprile 1968; QIn, p. 326].
- Lato B:
  - 00'.00" – 04'.10": su Goethe e Valéry [Q1, 4, 10, 23 marzo 1968; QIn, pp. 323, 325]
  - 04'.10" – 06'.50": su un foglietto del '39 [Q1, 10 aprile 1968]
  - 06'.50" – 12'.22": sull'Italia [Q1, 6 febbraio 1968]
  - 12'.22" – 14'.13": su Schopenhauer [Q3, 26 settembre 1970]
  - 14'.33" – 16'.10": su Petrarca [Q1, 17 febbraio 1968]
  - 16'.10" – 21'.33": traduzioni da Pessoa.
- Puntata del 17 dicembre 1975
  - 21'.33" – 29'.37": sull'idea pirandelliana [*Grandeza de Pirandello*, FdN, 21 settembre 1953, ED, pp. 89-92]
  - 29'.37" – 31'.05": su Glauco Mauri [Q1, 23 gennaio 1968]
  - 31'.05" – 36'.40": su Mozart e Meyerbeer [Q1, 8 maggio 1968]
  - 36'.05" – 37'.13": traduzioni da Pessoa
  - 37'.13" – 42'.30": su Theo Lingem [*Dois retratos*, FdN, 20 settembre 1954; Caderno secreto, ED, p. 179].

### RJ mc. 1.9 (musicassetta 90')

- Lato A:
  - Puntata del 17 dicembre 1975
    - 00'.00" – 02'.44": su Pound e Ungaretti [Q2, 19 giugno 1968; QIn, p. 327]
    - 02'.44" – 08'.52": sulla teoria del dramma [*Esquema de uma dialética*, CdP, 20 dicembre 1958; EA, pp. 81-83]
    - 08'.52" – 11'.37": aneddoto sul barbiere filosofo
    - 11'.37" – 12'.25": traduzioni da Pessoa.
  - Puntata del 18 dicembre 1975
    - 12'.25" – 27'.55": su Strindberg [*Confissões de Strindberg*, CdP, 20 dicembre 1958; EA, pp. 93-96 e *Valores de Strindberg*, CdP, 3 gennaio 1959, EA, pp. 97-99]
    - 27'.55" – 29'.06": sui nomi dell'uomo [Q1 11 aprile 1968; QIn, p. 326]
    - 29'.06" – 33'.12": sui libri di teatro
    - 33'.12" – 34'.05": traduzioni da Pessoa

- 34'.05" – 36'.50": aneddoto sul vecchio negro [Q1 5 giugno 1968; QIn, pp. 326-327]
  - 36'.50" – 43'.50": su Werther [*Dois estudos romanticos*, CdP, 9 agosto 1958; *Parábola de Werther*, EA, pp. 9-11]
  - 43'.50" – 44'.50": aneddoti su Emma Gramatica.
- Lato B:
- 00'.00" – 03'.39": su surrealismo e comunismo [Q1, 3 gennaio 1968; QIn, p. 320].
  - Puntata del 19 dicembre 1975
    - 03'.39" – 07'.50": traduzioni da Pessoa
    - 07'.50" – 13'.45": su Eduardo De Filippo [*L'Unione Sarda*], 20 febbraio 1975]
    - 13'.45" – 23'.18": sui gatti
    - 23'.18" – 25'.10": sull'arte moderna [Q1, 12 gennaio 1968; QIn, p. 320]
    - 25'.10" – 29'.12": sulla filosofia [Q1 5 marzo 1968; QIn, p. 323]
    - 29'.12" – 33'.44": ringraziamenti
    - 33'.44" – 44'.35": *Dialoghi notturni*, *Le macchine*, *Poema XXIII*, *Epigrafe*, *Plinio il giovane*, *Fatto* [in R. Jacobbi, *Sonetti e poemi*, in «L'Albero», 1972, 49, pp. 206-238].

### *Autunno* (Radio 2, 10-26 ottobre 1979)

#### RJ mc. 1.10 (musicassetta 60')

- Lato A:
- Puntata del 10 ottobre 1979
    - 00'.00" – 07'.20": presentazione dell'ospite Rodolfo Finzi, segretario generale UILT (Unione Italiana Libero Teatro)
    - 07'.20" – 21'.50": intervista a Finzi
    - 21'.50" – 31'.33": telefonate dagli ascoltatori: il viaggio quale esperienza essenziale alla formazione dell'individuo, l'avvenenza fisica come ostacolo, su William Faulkner, Scuola del Piccolo Teatro di Milano
    - 31'.33" – 33'.20": saluto alla figlia Laura
    - 33'.20" – 38'.10": ospite Mario Moretti (Segretario Nazionale della Società Italiana Autori Drammatici)
    - 38'.10" – 42'.20": su Leonardo Sinisgalli
    - 42'.20" – 44'.30": ospite Enzo Alessi (direttore del Piccolo Teatro pirandelliano di Agrigento).
- Lato B:
- 00'.00" – 03'.40": ospite Enzo Alessi
  - 03'.40" – 26'.40": telefonate dagli ascoltatori: sull'insoddisfazione e l'equilibrio interiore, la differenza culturale non deve bloccare la comunicazione, la regia quale intervento critico e storicizzante, sul rispetto per l'individualità dei figli.
  - Puntata del 11 ottobre 1979
    - 26'.40" – 30'.35": centro sociale avventista di Roma

- 30'.35" – 40'.10": ospite Carlo Vittorio Cattaneo
- 40'.10" – 43'.50": telefonate dagli ascoltatori: il fenomeno dell'amore a quarant'anni

### RJ mc. 1.11 (musicassetta 60')

#### ➤ Lato A:

- Puntata del 12 ottobre 1979
  - 00'.00" – 14'.40": ospite della puntata, Maria Lo Mastro (Presidente dell'Associazione Internazionale Cultura Civica)
  - 14'.40" – 23'.30": telefonate dagli ascoltatori: sugli intellettuali italiani conosciuti anche all'estero, su Jorge Amado, sulle scuole di regia teatrale
  - 23'.30" – 25'.20": sulla poesia.

#### ➤ Lato B:

- 00'.00" – 10'.20": telefonate dagli ascoltatori: il legame tra rapporti affettivi e rapporti economici in una famiglia, su Alfonso Gatto, sul regista cinematografico Danilo Massi Rossini
- 10'.20" – 16'.20": sulle difficoltà economico-strutturali del cinema
- 16'.20" – 24'.30": telefonate dagli ascoltatori: sulla contaminazione della natura, sulla necessità dell'autoironia.

### RJ mc. 1.12 (musicassetta 90')

#### ➤ Lato A:

- Puntata del 16 ottobre 1979
  - 00'.00" – 08'.30": telefonate dagli ascoltatori: sul mondo del lavoro, sui musei visitati dai bambini, sull'indipendenza dei figli, sul premio Nobel
  - 08'.30" – 12'.10": su Gerardo Diego
  - 12'.10" – 19'.50": sui cantanti francesi durante l'invasione nazista, sui riflessi politici del premio Nobel
  - 19'.50" – 30'.10": sulla stagione teatrale 1979-'80
  - 30'.10" – 40'.30": telefonate dagli ascoltatori: sul lavoro, sulla morte quale naturale compagna dell'uomo, sulle difficoltà nella vita, sulle qualità dell'essere umano.

#### ➤ Lato B:

- Puntata del 17 ottobre 1979
  - 00'.00" – 11'.14": ospite Franco Bucarelli, sull'archeologia musicale
  - 11'.14" – 24'.26": telefonate dagli ascoltatori: sull'umorismo, sul linguaggio dei giovani, sul teatro sperimentale, sulla violenza
  - 24'.26" – 27'.00": *Oblio* [in Alfonso Gatto, *Poesie*, Firenze, Vallecchi 1941]
  - 27'.00" – 28'.30": sulla maschera di Pulcinella
  - 28'.30" – 31'.40": su alcune forme circensi d'avanguardia
  - 31'.40" – 35'.40": sulle difficoltà degli artigiani.

## RJ mc. 1.13 (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Puntata del 18 ottobre 1979
  - 00'.00" – 14'.40": *L'illusione teatrale* di Sereni messa in scena da Walter Pagliaro (lettura di un brano dell'opera)
  - 14'.40" – 17'.09": sul personaggio di Remì da *Senza famiglia* di Malot al cartone animato in 3d trasmesso da RAIUNO
  - 17'.09" – 35'.50": telefonate dagli ascoltatori: sul rapporto con i figli, sull'amicizia, sulla vera e preziosa solitudine, sulla cultura italiana.

➤ Lato B:

- Puntata del 19 ottobre 1979
  - 00'.00" – 10'.10": telefonate dagli ascoltatori: sul libero sviluppo dei figli, sulla piaga dei supplenti nella scuola dell'obbligo, sulla dura sopravvivenza del teatro sperimentale, su Vittorio Rossi
  - 10'.10" – 15'.06": per un bilancio del Novecento: secolo affascinante e drammatico in cui si vivono i conflitti tra gli elementi culturali nati nei secoli precedenti
  - 15'.06" – 18'.10": telefonate dagli ascoltatori: sui fondi nazionali per il teatro, sulla differenza culturale in una coppia
  - 18'.10" – 23'.40": su Rocco Scotellaro
  - 23'.40" – 30'.20": diario del Potogallo, partenza ed espulsione.

## RJ mc. 1.14 (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Puntata del 22 ottobre 1979
  - 03'.40" – 17'.16": telefonate dagli ascoltatori: sui bambini nel teatro, sulla commozione a teatro, sulla difficile convivenza di suocera e nuora
  - 17'.16" – 30'.40": ospite Roberto Fantini, teosofa.

➤ Lato B:

- Puntata del 23 ottobre 1979
  - 00'.00" – 23'.50": telefonate dagli ascoltatori: sul cedimento agli istinti, sul perdono come equilibrio, sulla superstizione, sull'insoddisfazione come nostalgia della perfezione
  - 23'.50" – 25'.30": *In treno*, Sergio Solmi
  - 25'.30" – 33'.20": diario del Brasile, gli impieghi prima della regia teatrale, il viaggio in Paraguay, l'intervista ad un ministro, l'episodio di Orson Welles
  - 33'.20" – 40'.30": su Carlo Bernari.

## RJ mc. 1.15 (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- Puntata del 24 ottobre 1979
  - 00'.00" – 03'.40": sui gatti del quartiere
  - 03'.40" – 06'.10": Vinicius De Moraes, *Orfeo della concezione*
  - 06'.10" – 12'.30": sul volontariato in India

- 12'.30" – 23'.20": telefonate dagli ascoltatori: sulla differenza tra povertà scelta e miseria imposta, sull'educazione dei figli, su Gabriel García Marquez, contro l'eurocentrismo, su Carmen Miranda e la visione folkloristica del Brasile
- 23'.20" – 25'.00": su Manuel Altolaguirre
- 25'.00" – 30'.00": diario di Francia, fronte popolare, primo viaggio a Parigi.

➤ Lato B:

- 00'.00" – 08'.20": diario di Francia, i tre incontri con Hemingway
- 08'.20" – 10'.30": il mare e la morte, il mare visto da Venezia, Genova, Rio de Janeiro
- 10'.30" – 17'.00": sull'archeologia
- Puntata del 25 ottobre 1979
  - 17'.00" – 25'.40": su Vinicius De Moraes
  - 25'.40" – 30'.00": ospite Carlo Merlo, educazione della voce.

**RJ mc. 1.16** (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- 00'.00" – 08'.20": intervista a Carlo Merlo
- 08'.20" – 10'.06": sull'Antelana
- 10'.06" – 20'.30": telefonate dagli ascoltatori: sul teatro educativo, su Carlo Valentini e l'invenzione del teatro mobile, sul tradimento
- 20'.30" – 22'.30": *Una donna*, Murilo Mendes
- 22'.30" – 28'.40": sui problemi del lavoro artigianale.

➤ Lato B:

- 00'.00" – 05'.10": ospite assessore Nicolini
- 05'.10" – 17'.20": telefonate dagli ascoltatori: sull'origine dei cognomi italiani, sulla convivenza con gli anziani, sul mito del paradiso perduto
- 17'.20" – 30'.00": ospite Fabio Doplicher.

**RJ mc. 1.17** (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- 00'.00" – 05'.50": Fabio Doplicher.
- Puntata del 26 ottobre 1979
  - 05'.50" – 07'.40": sul samba di Dorival Caymmi
  - 07'.40" – 19'.40": ospite Francesco Paolo Memmo
  - 19'.40" – 30'.00": telefonate dagli ascoltatori: sull'orario unico a scuola, sui bambini, sull'individualità.

➤ Lato B:

- 00'.00" – 02'.05": saluti e ringraziamenti
- 02'.05" – 06'.10": su Eugenio Montale
- 06'.10" – 15'.50": telefonate dagli ascoltatori: (complimenti), sulle esperienze di studio all'estero
- 15'.50" – 24'.00": sul problema del reinserimento dei carcerati nella società.

## RJ mc. 1.18 (musicassetta 90')

➤ lato A:

- 00'.00" – 16'.32": telefonate dagli ascoltatori: sui camionisti, sullo spirito autocritico, sui problemi delle coppie separate, su Sibilla Aleramo
- 16'.32" – 26'.40": Oreste Lionello interpreta Woody Allen, La morte busa.

➤ Lato B:

- 00'.00" – 06'.40": Ugo Reale pubblica *Il cerchio d'ombra* (Modena, Guanda 1979)
- 06'.40" – 13'.50": [servizio a cura della Rai-Napoli «Don Pasquale, l'ultimo mandolinaro», di Lucio Minei]
- 13'.50" – 20'.10": lettere degli ascoltatori.

Per il ciclo *Incontri con l'autore a cura di Ruggero Jacobbi* (7 gennaio 1976):

## RJ mc. 1.19 (musicassetta 30')

- Alfredo Balducci, *Don Giovanni al rogo*
  - Intervista di Jacobbi a Balducci, su: l'attività drammaturgica, la difficile condizione degli autori italiani, l'analisi delle tematiche del testo *Don Giovanni al rogo*, il protagonista Don Giovanni-Mr John incarnazione del superuomo nietzschiano.

*Ricordo di Rina Morelli* (10 agosto 1976)<sup>3</sup>

## RJ mc. 1.20 (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- 00'.00" – 03'.10": Ruggero Jacobbi presenta l'attrice Rina Morelli: sul rifiuto degli effetti esteriori propri dei "commedianti all'italiana", sulla scelta di vivere con puntiglio tecnico e fantasia la missione del teatro, sulla collaborazione con Silvio D'Amico e Luchino Visconti, sulle rinnovate interpretazioni di personaggi femminili centrali: Mirandolina e la Signora Frola
- 03'.10" – 30'.00": trasmissione del radiodramma *Il gioco del gatto* (adattamento da *Giocchi di gatti* di Istavan Orkeny).

<sup>3</sup> La data è stata ricavata dal contratto con la Rai, conservato tra i documenti del Fondo Jacobbi presso l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti.

## mc. 2 Ospite in programmi radiofonici

*Samadhi e Primo nip*

## RJ mc. 2.1 (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- [presentazione di Mario Federici alla libreria Croce]
  - Vedi RJ mc 3.5<sup>4</sup>

➤ Lato B:

- Ospite del programma *Samadhi* (9 maggio 1977) condotto da Enrico Lazzareschi:
  - 00'.00" – 07'.00": brevi cenni biografici seguiti dalla lettura di due poesie di Jacobbi: da *Sonetti e poemi*, *Ballata II* e da *Despedidas, Preghiera*.
- Ospite del programma *Primo nip* (8 giugno 1977) condotto da Sandro Merli:
  - 07'.00" – 30'.00": Jacobbi descrive insieme con la cantante di bossa nova Mersia la musica e il particolare sincretismo religioso del Brasile.

## RJ mc. 2.2 (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- Jacobbi cura lo spazio drammaturgico del programma *Primo nip* (7 giugno 1977):
  - 00'.00" – 06'.20": introduce la radioscena Cassandrino: storia della maschera di Cassandrino dalle prime apparizioni parigine del Cinquecento, alla marionetta romana del Settecento, all'eroe popolare nel teatro romano dell'Ottocento
  - 06'.20" – 14'.50": sulle caratteristiche del protagonista, trasmissione della radioscena "Cassandrino cabalista sfortunato"
  - 14'.50" – 18'.13": Jacobbi continua la narrazione storica: dopo l'unità d'Italia «Cassandrino» diventa il nome di un giornale satirico da cui Jacobbi legge alcuni brani. Rinascita della maschera di Cassandrino ad opera di Biancamaria Mazzoleni nel volume *Cassandrino, Storia di una maschera romana del XIX secolo* (Roma, Arnica Editrice 1977), volume da cui Jacobbi ha tratto le radioscene trasmesse nel corso del programma
  - 18'.13" – 30'.00": trasmissione della radioscena "Prove acrobatiche ministeriali".

➤ Lato B:

- Secondo spazio drammaturgico curato da Jacobbi all'interno del programma *Primo nip* (9 giugno 1977)\*
  - 00'.00" – 06'.40": Immagini del Brasile: (narrazione diretta e lettura di poesie) sulla nascita del sincretismo culturale grazie all'innesto dei mondi lusitano ed

<sup>4</sup> Oltre questa registrazione tra le audiocassette del Fondo Jacobbi si trova una ulteriore copia (collocazione mc. 3.5) della presentazione di Jacobbi a Mario Federici che ebbe luogo alla libreria Croce. La copia mc. 3.5 ha un audio migliore, pertanto si rimanda a questa.

- africano in quello indigeno durante il colonialismo, *Storia* (História) e *Monte del Balalão* (Serra do Balalão), di Raul Bopp, traduzione di Ruggero Jacobbi (in *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, Longo editore, 1973, pp. 151-153, 155-159)
- 06'.40" – 13'.10": sul modernismo brasiliano, *Il fiore della nausea* (A flor e a náusea), di Carlos Drummond de Andrade, traduzione di Ruggero Jacobbi (in *Poesia brasiliana del Novecento* cit., pp. 195-199)
  - 13'.10" – 20'.20": sul teatro in Brasile, su Procópio Ferreira, brani dalla commedia *Dio gliene renda merito* di Joracy Camargo
  - 20'.20" – 22'.30": *Veronica* (Verônica), di Cassiano Ricardo, traduzione di Ruggero Jacobbi (in *Lirici brasiliani, dal modernismo ad oggi*, Milano, Silva, 1960, pp. 134-137; successivamente in *Poesia brasiliana del Novecento* cit., pp. 105-107).

*Radio anch'io* (3-7 dicembre 1979)\*:

**RJ mc. 2.3** (musicassetta 60')

- Rubrica Opinioni contro (3 dicembre 1979):
  - 00'.00" – 05'.40": elogio dello zero a zero «modello democratico di equilibrio delle forze».
- 4 dicembre 1979:
  - 05'.40" – 12'.00": sull'erronea attribuzione del fantastico nell'avvistamento di UFO.
- 5 dicembre 1979:
  - 12'.00" – 19'.00": conseguenze della dequalificazione culturale in Italia.
- 6 dicembre 1979:
  - 19'.00" – 25'.00": l'animazione teatrale a fini educativi.
- 7 dicembre 1979:
  - 25'.00" – 30'.00": le conseguenze dello scientismo universitario nell'insegnamento delle lingue straniere.

*Radio musica 3* (Radio 3, 18-20 agosto 1980)\*

**RJ mc. 2.4** (musicassetta 60')<sup>5</sup>

➤ Lato A:

- Rubrica: La musica e i dischi di... (conduce Paolo Terni):
  - 00'.00" – 07'.30": introduzione dell'ospite Ruggero Jacobbi, sulla centralità della coscienza musicale nella vita privata
  - 07'.30" – 13'.11": su Beethoven, sul Settecento veneziano

<sup>5</sup> Le due musicassette RJ mc. 2.4 e RJ mc. 2.5 sono conservate in una busta intestata "Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico".

- 13'.11" – 23'.50": sull' Brasile del sincretismo religioso
- 23'.50" – 25'.30": sul Brasile del carnevale
- Secondo incontro:
  - 25'.30" – 30'.00": sul *Don Giovanni* di Mozart
- Lato B:
  - 00'.00" – 05'.19": citazione da Alain, sullo spirito del Novecento
  - 05'.19" – 12'.10": su Igor Stravinskij
  - 12'.10" – 18'.18": sulle difficoltà che vive l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico
- Terzo incontro:
  - 18'.18" – 21'.10": sulla polemica italiana nei confronti dei compositori del pieno Novecento (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi, Petrossi, Dallapiccola)
  - 21'.10" – 25'.45": sull'apporto del jazz

### RJ mc. 2.5 (musicassetta 60')

- Lato A:
  - 00'.00" – 09'.10": su Giordano e Mascagni
  - 09'.10" – 14'.10": su Händel
- Quarto incontro:
  - 14'.10" – 20'.10": su Stan Kenton e Orson Welles
  - 20'.10" – 26'.00": su Villa-Lobos
  - 26'.03" – 30'.00": su Noel Rosa
- Lato B:
  - 00'.00" – 05'.30": su Jobim
- Quinto incontro:
  - 05'.30" – 09'.10": sul recupero dell'Ottocento
  - 09'.10" – 14'.10": su Mozart
  - 14'.10" – 18'.16": citazione da Schelling
  - 18'.16" – 20'.30": su Brahms
  - 20'.30" – 22'.10": su Čajkovskij
  - 22'.10" – 26'.50": sulla categoria del patetico

## mc. 3 Convegni e presentazioni

### RJ mc. 3.1 (musicassetta 90')

- Lato A:
  - Convegno *La letteratura latino-americana e la sua problematica europea* (Roma, 26-28 ottobre 1976):
    - 00'.00" – 40'.50": Intervento di Ruggero Jacobbi su *Influssi culturali e letterari nelle "letras de samba" da Noel Rosa a Vinicius de Moraes*.

## RJ mc. 3.2 (musicassetta 120')

➤ Lato A:

- VI Congresso nazionale dell'associazione critici letterari: *La storiografia del Novecento* (Gaeta, 21-23 maggio 1976):
  - 00'.00" – 05'.50": Gaetano Salveti illustra il programma del convegno
  - 05'.50" – 45'.50": intervento di Nino Borsellino su *Proposte storiografiche elementari sul Novecento*
- Convegno *Le prospettive della poesia italiana contemporanea dopo i Novissimi* (Scanno, 1976):
  - 45'.50" – 60'.00": intervento di Ruggero Jacobbi su *Una premessa storiografica al fenomeno dei Novissimi*

➤ Lato B:

- 00'.00" – 37'.56": intervento di [Elio] Palmieri su *La crisi di identità della poesia negli anni '60-70*
- 37'.56" – 50'.35": dibattito (con interventi di Jacobbi).

## RJ mc. 3.3 (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Convegno internazionale nel ventesimo anniversario della morte *Rosso di San Secondo, scrittore e drammaturgo, nel novecento italiano ed europeo*, (Castelveterano, 3-5 dicembre 1976):
  - 00'.00" – 05'.10": presentazione di Mario Sansone, presidente dell'associazione critici letterari
  - 05'.00" – 18'.10": intervento di Paolo Messina
  - 18'.10" – 45'.00": intervento di Ruggero Jacobbi

➤ Lato B:

- 00'.00" – 15'.20": intervento di Ruggero Jacobbi
- 15'.20" – 30'.55": intervento di Giuliano Manacorda
- 30'.55" – 37'.32": intervento di Mario Verdone
- 37'.32" – 42'.30": ringraziamenti di Mario Sansone

## RJ mc. 3.4 (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Presentazione del volume di Serena Caramitti, *È sempre la risacca* [supplemento a «Fermenti», 1976, 7-10] (22 gennaio 1977) :
  - Intervento di Ruggero Jacobbi
  - Intervento di Gaetano Salveti

➤ Lato B:

- Edmonda Aldini legge le poesie: *Piano d'azione per un giorno festivo, Per ora ti basta, Rafail e Federico, Portami a Citera, Oltre le mani, Non posso aiutarla, Un cerchio sull'aia*
- Intervento di Serena Caramitti
- Dibattito

**RJ mc. 3.5** (musicassetta 90')➤ Lato A:

- Conferenza su Mario Federici alla libreria Croce (aprile 1977)
  - 00'.00" – 27'.02": intervento di Ruggero Jacobbi su: la vita e il rapporto col teatro, il confronto con altri autori drammatici (Pirandello, Rosso di San Secondo, Antonelli, Cavacchioli), le analisi delle opere di Federici: *I parenti poveri*, *Kilometri bianchi*, *Nessuno salì a bordo*, *O vero il commendatore*, *Marta e la madre*
  - 27'.02" – 50'.30": intervento di Giorgio Prosperi

**RJ mc. 3.6** (musicassetta 60')\*➤ Lato A:

- Manifestazioni dell'Istituto italiano di cultura in Atene: Convegno *In memoria di Alfonso Gatto* (Atene, 14 novembre 1977):
  - 00'.00" – 17'.00": intervento di Ruggero Jacobbi su *Introduzione alla poesia di Alfonso Gatto*

**RJ mc. 3.7** (musicassetta 60')➤ Lato A:

- Manifestazioni dell'Istituto italiano di cultura in Atene: Convegno *Settimana del giovane teatro italiano* (Atene 3 aprile 1979):
  - 00'.00" – 14'.20": Domenico Gardella, direttore del Centro italiano di Cultura in Atene presenta Ruggero Jacobbi

Ciclo di incontri «Poesia per recitare e altre parole sulla scrittura», a cura di Fabio Doplicher, presso il Caffè<sup>2</sup>-Teatro di Piazza Navona, Roma [conservate unitamente al programma delle stagioni dicembre 1979-marzo 1980 e aprile-maggio 1980]:

**RJ mc. 3.8** (musicassetta 60')➤ Lato A:

- *La poesia di Angelo Maria Ripellino* (31 gennaio 1980):
  - 02'.08" – 20'.20": Giulio Bosetti legge alcune poesie
  - 23'.25" – 24'.20": Fabio Doplicher introduce i relatori
  - 24'.20" – 30'.00": intervento di Ruggero Jacobbi<sup>6</sup>

➤ Lato B:

- 00'.00" – 20'.06": intervento di Giacinto Spagnoletti
- 20'.06" – 30'.00": Ivana Giordan legge altre poesie

**RJ mc. 3.9** (musicassetta 60')➤ Lato A:

- *La critica della scrittura in Antonio Pizzuto* (7 febbraio 1980)

<sup>6</sup> L'intervento di Jacobbi su Angelo Maria Ripellino non è registrato completamente.

- 02'.30" – 04'.30": Fabio Doplicher introduce i relatori
- 04'.30" – 17'.50": registrazione di Pizzuto<sup>7</sup>
- 17'.50" – 30'.00": intervento di Paola Peretti

➤ Lato B:

- 00'.00" – 30'.00": intervento di Ruggero Jacobbi

**RJ mc. 3.10** (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- *Umberto Piersanti, Elio Filippo Acrocça* (21 febbraio 1980)
  - 00'.00" – 29'.13": Gualtiero De Santi presenta Umberto Piersanti
  - 29'.13" – 30'.00": Jacobbi introduce Elio Filippo Acrocça

➤ Lato B:

- 00'.00" – 23'.00": Angela Cavo legge poesie di Acrocça

**RJ mc. 3.11** (musicassetta 60')

➤ Lato A:

- *Alberto Savinio e l'immaginario nei segni* (27 marzo 1980)
  - 00'.00" – 27'.17": intervento di Silvana Cirillo
  - 27'.17" – 30'.00": intervento di Mario Lunetta

➤ Lato B:

- 00'.00" – 18'.26": intervento di Ruggero Jacobbi
- 18'.26" – 30'.00": intervento di Massimo Riposati.

**RJ mc. 3.12** (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- *XXVII Convegno dell'Istituto del Dramma italiano*, Saint Vincent 1 e 2 ottobre 1980
  - 00'.00" – 57'.30": Intervento di Ruggero Jacobbi su *L'autore drammatico ed i progetti di riforma del teatro italiano* [pubblicato in «Teatro italiano», 1980, 80-84, pp. 48-65].

**RJ mc. 3.13** (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Il compagno dagli occhi senza cigli, Gabriele D'Annunzio<sup>8</sup>

**RJ mc. 3.14** (musicassetta 90')

➤ Lato A:

- Petrarca

<sup>7</sup> La registrazione della voce di Pizzuto è molto disturbata.

<sup>8</sup> Le musicassette RJ mc. 3.13 e RJ mc. 3.14 erano conservate in due buste intestate "Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico" con i titoli che ho riportato scritti in rosso, senza ulteriori indicazioni di date o occasioni. Probabilmente si tratta dello stesso Jacobbi che interpreta il testo dannunziano (RJ mc. 3.13) e alcuni versi del Petrarca (RJ mc. 3.14), ma non è stato possibile accertarsene poiché entrambi i nastri sono irrimediabilmente rovinati.

## Appendice

### RJ mc. A (musicassetta 60')

- Lato A:
  - Canzoncine inventate dalla figlia Laura con Paola Minucci

### RJ mc. B (musicassetta 90')

- Lato A:
  - Testo teatrale inventato e interpretato da una classe delle scuole medie<sup>9</sup>

### RJ mc. C (musicassetta 60')

- Vuota.

## bo. 1 Lezioni A.I.M. (Aggiornamento Insegnanti e Metodi)<sup>10</sup>

### RJ bo. 1.1 (bobina magnetica registrata su 1 traccia, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - *Cultura e società nell'età del positivismo in Italia e in Europa*  
Marina di Carrara (21 febbraio-1 marzo 1972)
  - intervento di Marcello Spaziani su *Maupassant tra Flaubert e Zola.*

### RJ bo. 1.2 (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - dibattito con Raffaele De Grada
- Traccia 2:
  - intervento di Ruggero Jacobbi su *Il teatro dal verismo a D'Annunzio.*

### RJ bo. 1.3 (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - *Le nuove scienze umane nella didattica scolastica*  
Palmi (22-28 settembre 1975)
  - intervento di Francesco Sabatini su *La sociolinguistica*
  - *Il folklore e la dinamica culturale nella nostra società*  
Palmi (10-19 settembre 1973)
  - intervento di Luigi Lombardi Satriani su *Il folklore calabrese*
- Traccia 2:
  - intervento di Luigi Lombardi Satriani
  - intervento di Graziella Pagliano Ungari su *La sociologia della letteratura.*

<sup>9</sup> La musicassetta RJ mc. B non ha indicazioni, le informazioni sono state desunte dall'ascolto del nastro, l'insegnante ha voce femminile, si suppone essere Mara Jacobbi.

<sup>10</sup> La successione dei relatori è stata indicata sul nastro stesso, per mezzo di etichette adesive.

**RJ bo. 1.4** (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - intervento di Domenico Minuto su *La cultura greca in Calabria*
- Traccia 2:
  - intervento di Ombretta Ciapini su *Scontri linguistici e prassi educativa*.

**RJ bo. 1.5** (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - intervento di Franco Cassone (direttore della casa editrice «Quale cultura»)
  - intervento di Pino Grizzuti su *Folklore religioso*
- Traccia 2:
  - intervento di Domenico Zappone su *Corrado Alvaro e la Calabria*.

**RJ bo. 1.6** (bobina magnetica registrata su 4 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - Francesco De Sanctis  
Foligno (14-23 gennaio 1974)
  - intervento di Giuseppe Petronio su *De Sanctis e la storiografia letteraria*
  - dibattito
- Traccia 2:
  - intervento di Alberto Asor Rosa su *De Sanctis e la riforma intellettuale e morale*
  - dibattito
- Traccia 3:
  - intervento di Gennaro Savarese su *De Sanctis dagli inizi puristici agli arcaismi del '48*
  - dibattito
- Traccia 4:
  - intervento di Giuseppe Sotgiu su *De Sanctis uomo politico*
  - dibattito.

**RJ bo. 1.7** (bobina magnetica registrata su 3 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - intervento di [Modestino Della Sala] su *De Sanctis educatore*
  - dibattito
- Traccia 2:
  - intervento di Enrico Ghidetti su *Rapporto del De Sanctis col Realismo europeo*
  - dibattito
- Traccia 3:
  - intervento di Ruggero Jacobbi su *De Sanctis critico dei suoi contemporanei\**
  - dibattito\*.

**RJ bo. 1.8** (bobina magnetica registrata su 4 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - dibattito con Ruggero Jacobbi\*
  - intervento di Raffaele Mormone su *De Sanctis e le arti figurative*
- Traccia 2:
  - Dibattito con Raffaele Mormone
- Traccia 3:
  - intervento di [Enrico] De Angelis su *Fondamenti filosofici dell'estetica desanc-tisiana*
  - dibattito.
- Traccia 4 :
  - intervento di Attilio Marinari su *La situazione degli studi sul De Sanctis*.

**RJ bo. 1.9** (bobina magnetica registrata su 1 traccia, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - dibattito con Mario Sansone [intervento non registrato].

**RJ bo. 1.10** (bobina magnetica registrata su 4 tracce, velocità 9.5)

- Traccia 1:
  - *Metodi e situazioni attuali della critica letteraria in Italia*  
Ravenna (4-10 marzo 1974)
  - intervento di Mario Sansone su *Lo storicismo crociano e la sua crisi*
- Traccia 2:
  - intervento di Sergio Romagnoli su *Critica sociologica e letteratura italiana*
- Traccia 3:
  - intervento di Ettore Mazzali su *Metodi diacronici nella critica letteraria*
- Traccia 4:
  - intervento di Augusto Simonini su *Strutturalismo e critica letteraria*.

**RJ bo. 1.11** (bobina magnetica registrata su 1 tracce, velocità 9.5)

- Traccia 1:
  - intervento di Vitilio Masiello su *Problemi di critica marxista in Italia*.

**RJ bo. 1.12** (bobina magnetica registrata su 3 tracce, velocità 4.75)<sup>11</sup>

- Traccia 1:
  - *Il romanzo d'appendice tra '800 e '900*  
Ravenna (1-8 aprile 1974)
  - intervento di Sergio Romagnoli su *Lo sviluppo del romanzo storico*
- Traccia 2:
  - intervento di Aldo Alessandro Mola su *Il romanzo d'appendice e l'industria culturale*
- Traccia 3:

<sup>11</sup> La bobina RJ bo. 1.12 è stata digitalizzata, poiché l'audio era eccessivamente danneggiato.

- intervento di Antonio Piromalli su *Guido Da Verona*
- Traccia 4:
  - intervento di Pasquino Crupi su *I contributi degli intellettuali del mezzogiorno italiano*.

**RJ bo. 1.13** (bobina magnetica registrata su 4 tracce, velocità 4.75)

- Traccia 1:
  - intervento di Ettore Mazzali su *Edmondo De Amicis*
- Traccia 2:
  - intervento di Oliviero Bianchi su *Francesco Mastriani*
- Traccia 3:
  - intervento di Domenico Rea su *Una fantascienza sociale*
- Traccia 4:
  - intervento di Ruggero Jacobbi su *Il libretto d'opera come drammaturgia popolare dal romanticismo al dannunzianesimo\**.

**RJ bo. 1.14** (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 2.4)<sup>12</sup>

**RJ bo. 1.15** (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 4.75)

**RJ bo. 1.16** (bobina magnetica registrata su 2 tracce, velocità 4.75)

**RJ bo. 1.17** (bobina magnetica registrata su 1 traccia, velocità 4.75)

**RJ bo. 2.1** (4 pagine su 2 carte)

- Elenco interventi di Jacobbi per i corsi A.I.M.

<sup>12</sup> L'audio delle bobine RJ bo. 1.14, RJ bo. 1.15, RJ bo. 1.16 e RJ bo. 1.17 risulta molto danneggiato. Non si è provveduto alla digitalizzazione, che avrebbe potuto portare a dei miglioramenti della riproduzione, poiché non veniva indicato il nome di Ruggero Jacobbi tra quello dei relatori. Sulla custodia rigida di ogni bobina sono stati indicati la data ed il luogo del corso d'aggiornamento (Lecce, Liceo Classico Palmieri, 23 ottobre 1975) e i seguenti interventi: [Luigi] Buratti e P[ier] Paolo Pasolini per RJ bo. 1.14, U[liderico] Bernardi e A[lberto] Sobrero per RJ bo. 1.15, Orlando Spigarelli e [Camillo] Brero per RJ bo. 1.16 e ancora [Camillo] Brero per RJ bo. 1.17.



## INDICE DEI NOMI



- Abba, Marta 38n  
 Accrocca, Elio Filippo 34n, 269  
 Aceto, Gennaro 8  
 Adami, Giuseppe 222n  
 Adamov, Arthur 133, 134 e n  
 Adenis, Edouard 234n  
 Aguirre D'Amico, Maria Luisa 48n  
 Ajello, Epifanio 239n  
 Alain, Chartier Emile 175 e n, 177, 266  
 Albani, Elsa 51n  
 Alberti, Alberto Cesare 21n  
 Alberti, Rafael 25n, 48n  
 Albinoni, Tomaso Giovanni 218  
 Aldini, Edmonda 144, 267  
 Aleramo, Sibilla 263  
 Alessi, Enzo 259  
 Alfieri, Vittorio 200, 205, 212, 230  
 Alighieri, Dante 78, 199, 210, 222n  
 Allen, Woody 263  
 Altafini, José João 30, 31, 32  
 Altolaguirre, Manuel 262  
 Alvares, Pedro 153  
 Alvaro, Corrado 237n  
 Amado, Jorge 26, 27 e n, 44, 46, 172n, 255, 260  
 Amarildo, Tavares da Silveira 30  
 Ambrogi, Silvano 108n  
 Andréev, Leonid Nikolayevich 51, 68, 166  
 Angioletti, Giovanbattista 68  
 Antoine, Paul 49  
 Antonelli, Luigi 8, 268  
 Apollinaire, Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) 35, 109 e n, 177  
 Apollonio, Mario 210  
 Appia Adolphe 59, 60, 256  
 Aragon, Louis 44, 140  
 Arcoleo, Giorgio 191 e n  
 Aristarco, Guido 191  
 Armstrong, Louis 178  
 Artaud, Antonin 33n, 47, 133, 134  
 Asolano, Angelo Codes 55  
 Asor Rosa, Alberto 205 e n, 271  
 Assunto, Rosario 126 e n  
 Bach, Johann Sebastian 124, 175  
 Baldacci, Luigi 11n, 225n, 226 e n, 227  
 Balducci, Alfredo 263  
 Balzac, Honoré de 90, 104  
 Barbaia, Domenico 219 e n, 220n  
 Bardare, Leone Emanuele 229n  
 Barilli, Bruno 35 e n,  
 Barrault, Jean Louis 49 e n  
 Barreto, Tobias 27 e n  
 Barroso, Henri 96  
 Barsacq, André 60  
 Barthes, Roland 131n  
 Bartók, Béla 178 e n  
 Bartoli, Daniello 205  
 Bartolini, Francesca 126n  
 Bastide, Roger 45 e n  
 Baty, Gaston 22n, 49  
 Baudelaire, Charles 48  
 Bauer, Bruno 115  
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 91, 218 e n  
 Beethoven, Ludwig van 59, 166, 170n, 171, 174, 175, 185, 265  
 Bellini, Vincenzo 61, 74, 219n, 220n, 222, 225  
 Bellofiore, Arnaldo 149 e n  
 Bemporad, Elena 237n, 238n  
 Bemporad, Gabriella 237n, 238n  
 Ben, Jorge 75

- Benassi, Memo 113 e n  
 Bernari, Carlo 261  
 Benois, Nicola 61 e n  
 Bérard, Christian 60  
 Berchet, Giovanni 223  
 Berg, Alben 176 e n  
 Bergman, Ingrid 48  
 Berlioz, Hector 62  
 Bernard, Tristan 80  
 Bernardi, Ulderico 273n  
 Bernardt, Sarah 50, 139, 255  
 Bernari, Carlo 8  
 Bernstein, Leonard 177  
 Bertolucci, Attilio 112n, 241n  
 Bertolucci, Bernardo 25n  
 Betocchi, Carlo 237n  
 Betti, Ugo 20 e n, 39 e n, 80, 254, 255  
 Bevilacqua, Giuseppe 112n  
 Bianchi, Oliviero 273  
 Bianchini, Alfredo 142n  
 Bibbiena, Famiglia Galli da 60 e n  
 Bigongiari, Piero 147 e n, 148n, 237n, 245  
 Bilenchi, Romano 237n  
 Bizet, Georges 20n, 42  
 Bloch, Pedro 26n, 27n  
 Bo, Carlo 72, 78 e n, 245, 250n  
 Boal, Augusto 26n, 27n  
 Bodini, Vittorio 78 e n, 79n  
 Bogart, Humphrey 48  
 Boggio, Maricla 9n, 221n  
 Boito, Arrigo 227 e n, 231 e n, 232  
 Bollini-Cerri, Flaminio 23n  
 Bonamano 22, 254  
 Bontempelli, Massimo 8, 19 e n, 20, 35 e n, 51 e n, 52 e n, 80, 254, 255  
 Bonvi (Franco Fortunato Gilberto Augusto Bonvicini) 84 e n, 85, 86 e n, 257  
 Bopp, Raoul 10, 155 e n, 265  
 Borgese, Giuseppe Antonio 207  
 Borodin, quartetto (Jaroslav Aleksahdrov, Valentin Berlinskij, Rotislav Dubinskij, Dimitri Scebalin) 187  
 Borsellino, Nino 267  
 Bosetti, Giulio 268  
 Bovio, Giovanni 208, 209  
 Braccini, Lola 22n  
 Bragaglia, Anton Giulio 9, 21 e n, 22 e n, 40 e n, 42, 43, 70, 71, 78, 80, 110, 113 e n, 114, 255  
 Brahams, Johannes 185, 186, 266  
 Brecht, Bertold 87, 113 e n, 133, 134, 226  
 Breen, Robert 42  
 Brera, Gianni 31  
 Brero, Camillo 273n  
 Breton, André 140, 146, 177  
 Brontë, Emily 43n  
 Buarque De Hollanda, Chico 184  
 Bucarelli, Franco 260  
 Buero Vallejo, Antonio 48n  
 Buratti, Luigi 273n  
 Byron, George Gordon 137, 223  
 Cain, Henry 234n  
 Čajkovskij, Pëtr Il'ic 185, 186, 187, 266  
 Cagli, Corrado 60  
 Callas, Cecilia Sophia Anna Maria 61  
 Calogero, Lorenzo 8, 66 e n  
 Calvo, Aldo 60  
 Calvo, Angela 269  
 Camargo Joracy 10, 159, 265  
 Camilleri, Andrea 34n, 61n, 148n, 181n  
 Cammarano, Salvatore 229 e n, 230 e n, 231  
 Campana, Dino 47n, 240n  
 Candeloro, Giorgio 195 e n, 196 e n, 208  
 Capra, Frank 94 e n, 128  
 Caproni, Giorgio 112n  
 Capuana, Luigi 235  
 Carafa, Michele Enrico 220n  
 Caramitti, Serena 267  
 Cardarelli, Vincenzo 66, 256

- Cardoso, Sérgio 23 e n  
 Carducci, Giosué 192, 232  
 Carlo Alberto di Savoia (re di Sardegna) 116  
 Carlone, Riccardo 159n  
 Carrà, Carlo 61n  
 Casella, Alfredo 10, 52, 175, 177 e n, 178, 266  
 Casorati, Felice 60, 61n  
 Caspari, Sergio 179  
 Cassone, Franco 271  
 Cassiano, Ricardo 10, 13n, 83 e n, 97, 159 e n, 184, 257, 265  
 Cassinelli, Riccardo 179  
 Castro Alves, Antonio de 27 e n  
 Castrovilli, Mariangela 13n  
 Cattaneo, Carlo Vittorio 67n, 169n, 209, 260  
 Cavacchioli, Enrico 268  
 Cavalca, Domenico 205  
 Cavallotti, Felice 209  
 Cavo, Angela 269  
 Caymmi, Dorival 27 e n, 28n, 44, 45 e n, 255, 262  
 Cecchi, Emilio 193  
 Čechov, Anton Pavlovic 7n, 80, 86 e n, 87 e n, 101, 131 e n, 166, 234, 257  
 Celi, Adolfo 23n, 28n, 70  
 Céline, Louis-Fernand 49  
 Cena, Giovanni 105 e n  
 Cézanne, Paul 176  
 Chaplin, Charlie (Charles Spencer) 97  
 Chateaubriand, François-René 223  
 Che Guevara (Ernesto Guevara De la Serna) 44  
 Cherubini, Luigi 223, 225  
 Chiarelli, Luigi 144 e n  
 Chiocchio, Anton Angelo 25n  
 Chopin, Frédéric 179, 180n, 235  
 Christoff, Boris 125  
 Cialente, Renato 71 e n  
 Ciapini, Ombretta 271  
 Ciarletta, Nicola 11n  
 Cilea, Francesco 179, 222  
 Cimara, Luigi 53  
 Cimatti, Pietro 13n  
 Cirillo, Silvana 269  
 Cocteau, Jean 109, 139  
 Codecasa, Maria Silvia 8n  
 Codignola, Luciano 61n, 86n  
 Cognao, Alvaro 148  
 Colautti, Arturo 179, 223n, 224  
 Comi, Girolamo 47n  
 Contini, Gianfranco 192 e n, 209  
 Copeau, Jacques 70  
 Corazzini, Sergio 240  
 Corena, Fernando 175  
 Costa, Orazio 61n, 70, 123n, 131, 148 e n, 149 e n  
 Costarelli, Nicola 35n  
 Cotten, Joseph 103  
 Coutinho, Afranio 172n  
 Couto, Carlos 22, 254  
 Coward, Noel 93  
 Craig, Gordon 59  
 Crispi, Francesco 116  
 Croce, Benedetto 8n, 70, 88n, 102, 103, 104, 115, 191n, 193, 194, 195 e n, 199n, 206, 207 e n, 208, 217, 257, 258  
 Croizette, Sophie 50  
 Crungs, Charlie 40  
 Crupi, Pasquino 273  
 Cuba, Gino 50 e n  
 Curiel, Eugenio 246 e n  
 Curtis, Michael 48n  
 D'Ambra, Lucio 19n  
 D'Amico, Silvio 20, 21n, 37, 38, 69 e n, 70 e n, 71, 166, 256, 263, 265n, 266  
 D'Annunzio, Gabriele 37, 51, 54e n, 55 e n, 79, 100, 101, 106, 192, 224, 233 e n, 240, 254, 256, 269  
 D'Aversa, Alberto 23n  
 D'Episcopo, Francesco 239n  
 Dalì, Salvator 43  
 Dallapiccola, Luigi 177, 266

- Dalmati, Margherita (Maria Niki Zoroyannidis) 237 e n  
 Darioux, Jean 131 e n  
 Dashiell Hammett, Samuel 28  
 Daudet, Alphonse 126 e n  
 David, Félicien-César 62 e n  
 Dazzi, Manlio 214  
 Da Ponte, Lorenzo 218n, 219n, 220n  
 Da Vinci, Leonardo 81  
 De Andrade, Carlos Drummond 8, 10, 24 e n, 157 e n, 172n, 254, 265  
 De Angelis, Enrico 272  
 De Athayde, Tristão 172n  
 De Carmine, Renato 112n  
 De Chabannes, Jaques (Monsieur de la Palisse) 28 e n  
 De Chirico, Giorgio 52, 60, 61n, 109, 110n, 151n, 165, 237n  
 De Filippo, Eduardo 72, 142 e n, 143 e n, 159 e n, 202, 259  
 De Filippo, Peppino 142  
 De Grada, Raffaele 270  
 De Laurentis, Agostino 219, 230  
 De Lauzières, Achille 228n  
 De Libero, Libero 112n  
 De Lorenzo, Dina 37  
 De Martino, Ernesto 244  
 De Morais, Vinicius 25n, 27n, 75, 83n, 184 e n, 261, 262, 266  
 De Rachelwitz, Boris 95  
 De Robertis, Giuseppe 193, 245  
 De Roberto, Federico 34  
 De Sanctis, Francesco 11, 90, 191-215, 254, 271  
 De Santi, Gualtiero 269  
 De Stefani, Alessandro 19n  
 De Tollis, Nino 86n  
 Debenedetti, Giacomo 215  
 Debussy, Claude 110n, 111, 175, 176, 178  
 Degas, Edgar 111, 246n  
 Deledda, Grazia 8  
 Della Sala, Modestino 271  
 Di Filippo, Rustico 210  
 Di Giacomo, Salvatore 222n, 240, 245n  
 Diaghilev, Sergej Pavlovič 110  
 Dias Gomes, Alfredo 8, 26 e n, 27n  
 Diderot, Denis 91  
 Diego, Gerardo 260  
 Dilthey, Wilhelm 147  
 Dolfi, Anna 7n, 9n, 13n, 14 e n, 15, 19n, 21n, 22n, 23n, 40n, 47n, 56n, 112n, 120n, 140n, 145n, 148n, 149n, 169n, 172n, 220n, 237n, 250n, 253  
 Donizetti, Gaetano 61, 127, 219n, 225, 229  
 Doplicher, Fabio 9n, 35n, 109n, 148n, 169n, 262, 268, 269  
 Dostoevskij, Fëdor Micailevič 22n, 42 e n, 98, 166  
 Dreyer, Karl Theodor 111  
 Du Bose, Doroty 39n, 226n  
 Du Bose, Heyward 39n, 226n  
 Du Locle, Camille 228n  
 Du Terrail, Ponson 104  
 Dumas, Alexandre (padre) 8, 180n, 226 e n  
 Dumas, Alexandre (figlio) 86n  
 Duncan, David Douglas 65n  
 Duse, Eleonora 33  
 Duveyrier, Charles 230  
 Eliot, Thomas Stearns 51, 141 e n, 193, 237n  
 Ellington, Duke 178  
 Éluard, Paul 8, 65, 140  
 Emiliani-Giudici, Paolo 208 e n  
 Eraclito 88  
 Errante, Vincenzo 55n  
 Eschilo 30, 62  
 Esiodo 82  
 Faggin, Giuseppe 124  
 Falk, Rossella 37

- Fantini, Roberto 261  
 Farah Diba, Pahlavi 34n  
 Fargue, Léon-Paul 109  
 Farinelli, Arturo 104  
 Faulkner, William 146n, 259  
 Federici, Mario 264 e n, 268  
 Ferrante, Luigi 38n, 83n, 214  
 Ferrata, Giansiro 130, 241 e n  
 Ferrati, Sara 51n  
 Ferreira, Procópio 142n, 159 e n, 265  
 Ferrero, Mario 131 e n  
 Feuyillet, Octave 50  
 Feydeau, Georges 28, 29, 94  
 Figueiredo, Guilherme 8, 26n, 27n  
 Filho, Adonias 27 e n  
 Filho, Claudiano 26n  
 Filicaia, Vincenzo da 206  
 Finzi, Rodolfo 259  
 Flaiano, Ennio 99, 247n, 257  
 Flaubert, Gustave 201  
 Flora, Francesco 38n, 80, 194 e n  
 Fo, Dario 34  
 Folgore, Luciano (Omero Vecchi) 99, 257  
 Fontana, Lucio 61n, 165  
 Fontanelli, Giorgio 8n  
 Foscolo, Ugo 199, 200  
 Forzano, Giovacchino 222n, 224 e n  
 Franchi, Eva 8  
 Freud, Sigmund 55  
 Fulchignoni, Enrico 71 e n
- Galletti, Alfredo 192 e n  
 Galli, Dina 29 e n  
 Gallo, Niccolò 194n  
 Gandusio, Antonio 53  
 Gatto, Alfonso 11, 31 e n, 57 e n, 139n, 140n, 147 e n, 237-250, 260, 268  
 García Lorca, Federico 7n, 8, 21n, 39 e n, 40, 78e n, 79 e n, 182 e n, 256  
 García Marquez, Gabriel 262  
 Gardella, Domenico 171n, 268  
 Gardelli, Lamberto 179
- Gargiulo, Alfredo 193, 203  
 Garibaldi, Giuseppe 245  
 Garrani, Ivo 51n  
 Gassman, Vittorio 70  
 Gentile, Giovanni 115, 198, 214, 215, 258  
 Géraldy, Paul 80  
 Germano, Carlos 31  
 Gershwin, Jacob 39 e n, 42 e n, 226n, 255  
 Gershwin, Ira 39n, 226n  
 Gervinius, Georg Gottfried 196 e n  
 Geyer, Heinz 20n  
 Ghelderode, Michael de 21n  
 Gherardi, Gherardo 103  
 Ghidetti, Enrico 271  
 Ghisleri, Arcangelo 209  
 Giacosa, Giuseppe 222n, 234  
 Giannini, Ettore 42, 70  
 Gide, André Paul Guillaume 214, 215  
 Gigliozzi, Giovanni 13n  
 Ginzburg, Natalia 239  
 Gioberti, Vincenzo 198, 199  
 Giordan, Ivana 268  
 Giordani Sartori, Egida 171  
 Giordano, Luigi 31n, 239n  
 Giordano, Umberto 10n, 20n, 174 e n, 178, 179 e n, 180 e n, 222 e n, 224, 234 e n, 235, 266  
 Giusti, Giuseppe 198, 209  
 Goethe, Johann Wolfgang von 100, 117, 137, 138, 146, 175, 185, 231n, 258  
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 90  
 Gold, Didier 222n  
 Goldoni, Carlo 23 e n, 69, 89 e n, 90 e n, 91, 101, 198, 211, 212, 213, 214, 218, 257  
 Góngora y Argote, Luis de 211  
 Goni, Michele 10n  
 Gonzaga, Luís 75  
 Gotta, Salvatore 34  
 Goya y Lucientes, Francisco José 48n, 49n  
 Gozzano, Guido 74, 233, 234

- Gozzi, Carlo 180 e n, 212  
 Graham Greene, Henry 28  
 Gramatica, Emma 114, 139, 259  
 Gramsci, Antonio 130, 193, 206, 226  
 Grassi, Paolo 59, 60, 96 e n, 170n  
 Gregoretti, Ugo 104  
 Grieco, Agrippino 80  
 Grizzuti, Pino 271  
 Grossi, Tommaso 229n  
 Grotowski, Jerzy 166  
 Guénon, René 140  
 Guerrazzi, Francesco Domenico 198, 209  
 Guerrieri, Gerardo 21  
 Guerrini, Vittoria 237n  
 Guicciardini, Francesco 199  
 Guidi, Virgilio 239n  
 Guillén, Jorge 237n  
 Guitry, Sacha 32, 254  
 Gundolf, Friedrich 138  
 Gutiérrez, García 229n  
 Guttuso, Renato 60, 176n, 247n
- Haferlichter, Oswald 103, 257  
 Händel, Georg Friedrich 180, 266  
 Harnoncourt, Nikolaus 180  
 Hartmann, Nicolai 133, 134  
 Hawks, Howard 94 e n, 128  
 Haydn, Franz Joseph 218  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27, 103, 130, 146  
 Hemingway, Ernest 146 e n, 262  
 Hindemith, Paul 176  
 Hitchcock, Alfred 29n  
 Hölderlin, Friedrich 48  
 Horkheimer, Max 119  
 Hovey, Richard 246n  
 Housmann, Alfred Edward 246n  
 Hugo, Victor 200, 228 e n, 230, 231 e n, 235
- Illica, Luigi 222n, 224 e n, 232, 233 e n, 234 e n, 235n  
 Invernizio, Carolina 104
- Jacob, Max 109  
 Jacobbi, Laura 7, 9n, 13 e n, 15, 65 e n, 66, 75n, 253, 255n, 256, 259, 270  
 Jacobbi, Mara 7, 9 e n, 13, 14n, 15, 75n, 126n, 165n, 253, 270n  
 Jacobbi, Paola 65  
 Jannacci, Enzo 13, 83 e n, 97, 184, 257n  
 Jarry, Alfred 21n, 47n, 49, 134  
 Jaspers, Karl 133  
 Jebes, Narciso 182  
 Jiménez, Juan Ramón 79  
 Jiřina, Venceslao 68n  
 Jobim, Tom 184, 266  
 Jovet, Luis 49  
 Jung, Carl Gustav 164 e n  
 Juarra, Filippo 61 e n
- Kafavis, Costantino, 237n  
 Kafka, Franz 124  
 Kaiser, Georg 87  
 Karajan, Herbert von 166, 186  
 Kennedy, Robert 136 e n  
 Kenton, Stan (Stanley Newcomb Kenton) 35n, 181 e n, 266  
 Kesserling, Joseph Otto 29 e n, 94n  
 Kierkegaard, Søren Aabye 124, 147  
 Kipling, Rudyard 98  
 Kirchmann, Julius Hormann 199n  
 Knott, Friedrich 28n, 29n  
 Kostelanetz, Andre 39  
 Kranidiotis, Nikos 237n  
 Krips, Joseph 175
- Labiche, Eugène 94  
 La Cava, Gregory 94 e n  
 Lagorio, Gina 11n
- Ibsen, Henrik 7n, 80, 86 e n, 87 e n

- Lamartine, Alphonse de 223  
 Lanza, Maria Teresa 195n  
 Lao-Tze 36  
 Lautreamont, Isidore Ducasse Comte de 177 e n  
 Lawrence, David Herbert 8  
 Lazzereschi, Enrico 264  
 Lee Master, Edgar 72  
 León, Maria Teresa 48n  
 Leoncavallo, Ruggero 222  
 Leopardi, Giacomo 48, 81, 195 e n, 196, 197, 199, 203, 205, 206, 212, 241 e n, 245n  
 Lessing, Gotthold Ephraim 91  
 Leto, Alfonso 138  
 Levi, Eugenio 214  
 Lévi-Strauss, Claude 46  
 Lingen, Theo 127, 128, 258  
 Lionello, Oreste 263  
 Lisi, Nicola 34  
 Lo Mastro, Maria 260  
 Lodovici, Cesare Vico 8, 80 e n, 81, 256  
 Lombardi Satriani, Luigi 270  
 London, Jack 98  
 Longanesi, Leo 100 e n, 257  
 Loren, Sophia (Sofia Villani Scicolone) 220  
 Lorrain, Jean 49n  
 Luisi, Luciano 34  
 Lunetta, Mario 269  
 Lukács, György 138  
 Lupo, Alberto 144  
 Luzi, Mario 8 e n, 125n, 128n, 237n, 245  
  
 Maazel, Lorin 171  
 Maccari, Mino 72, 73, 256  
 Machiavelli, Niccolò 199  
 Machiedo, Mladen 11n  
 Macrí, Oreste 7n, 78 e n, 112n, 120n, 148n, 149n, 169n, 237n, 238n  
 Madariaga, Salvator di 131  
 Maffei, Andrea 228 e n, 231  
 Magris, Claudio 112 e n  
 Mahler, Gustave 112n  
 Maionica, Silvio 179  
 Maldini, Cesare 32  
 Malibran, Maria Felicia 220 e n  
 Malipiero, Gianfrancesco 35, 175, 177, 266  
 Mallarmé, Stéphane 111, 177, 240n, 241  
 Malot, Hector 261  
 Mann, Klaus 21n  
 Mannoni, Paola 144  
 Manzoni, Alessandro 56n, 195 e n, 196 e n, 197, 200, 201, 223, 224, 225, 245  
 Mao Zedong (Mao Tse-Tung) 147n  
 Marcello, Benedetto 171  
 Marcuse, Herbert 102, 103, 257  
 Marinari, Attilio 272  
 Marinetti, Filippo Tommaso 98, 99, 257  
 Marino, Giovan Battista 211  
 Marlowe, Clarissa 125 e n  
 Marx, Karl 44, 69, 103, 147  
 Marx, fratelli (Chico, Harpo, Groucho, Gummo, Zeppo) 94  
 Marchetti, Filippo 232  
 Marcucci, Mario 237n  
 Mascagni, Piero 35n, 39, 179, 222, 224 e n, 232, 233 e n, 234n, 266  
 Mascioni, Grytzko 247n  
 Masiello, Vitilio 272  
 Massenet, Jules-Émile 20n, 137, 138, 174  
 Massi Rossini, Danilo 260  
 Mastroianni, Francesco 104  
 Matacotta, Franco 192  
 Mauri, Glauco 125 e n, 258  
 Mayo, Margaret 94 e n  
 Mazzali, Ettore 272, 273  
 Mazzini, Giuseppe 100, 126, 127, 196, 197, 198, 209, 223, 225 e n, 228  
 Mazzola, Valentino 31

- Mazzoleni, Biancamaria 10n, 264  
 Melachrino, George 39  
 Melato, Mariangela 239n  
 Melis, Nanà 13n  
 Memmo, Francesco Paolo 169n, 250n, 262  
 Menasci, Guido 233n  
 Mendes, Murilo 25 e n, 254, 262  
 Mercadante, Saverio 230 e n, 231  
 Merli, Sandro 9n, 10n, 159n, 264  
 Merlini, Elsa 71  
 Merlo, Carlo 262  
 Méry, Joseph 228n  
 Metastasio, Pietro 213, 223  
 Metternich-Winneburg, Klemens Wenzel Lothar von 115  
 Meyerbeer, Jakob Liebmann 125 e n, 127, 258  
 Michelet, Jules 27  
 Mila, Massimo 179 e n, 191  
 Minei, Lucio 263  
 Minucci, Paola 237, 238 e n, 270  
 Minuto, Domenico 271  
 Miúcha (Heloisa Maria Buarque de Hollanda) 184  
 Modena, Anna 239n  
 Mola, Aldo Alessandro 272  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 7n, 19n, 21n, 23, 159  
 Moltedo, Adelchi 43n  
 Momigliano, Attilio 90, 193 e n, 213  
 Monelli, Silvia 159n  
 Monicelli, Mario 239n  
 Montale, Eugenio 8 e n, 68, 73, 125n, 128n, 182n, 204, 220, 237n, 244, 245, 246, 262  
 Montanelli, Indro 100n  
 Monti, Vincenzo 73, 206  
 Morano, Antonio 208  
 Morante, Elsa 88 e n  
 Moravia, Alberto 25n  
 Morelli, Rina 29n, 263  
 Moretti, Mario 259  
 Mormone, Raffaele 272  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 10 e n, 20n, 91, 126 e n, 174 e n, 175, 185, 218 e n, 219 e n, 258, 266  
 Murger, Henri 234n  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 111  
 Musati, Luigi Maria 61n  
 Muscetta, Carlo 195 e n, 197, 198, 208  
 Musorgskij, Modest Petrovič 42  
 Mussolini, Benito 77, 78, 116  
  
 Nasser, David 75n  
 Natali, Giulio 213, 214  
 Negri, Gino 35n  
 Niccolini, Giovanni Battista 198  
 Nicolaj, Aldo 8n  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 86n, 103, 133  
 Novelli, Augusto 143  
  
 O' Neill, Eugene 7n, 22n, 40 e n, 43n, 87  
 Ojetti, Ugo 36  
 Olivero, Magda 179 e n  
 Omero 98  
 Onofri, Arturo 47 e n, 240n  
 Oreglia, Dino 118n  
 Orkeny, Istavan 263  
 Orlando, Raffaele 148 e n  
  
 Pabst, Georg Wilhelm 126n  
 Pacuvio (Giulio Puppo) 22n, 40n  
 Paderewski, Ignacy Jan 59  
 Pagano, Marina 13, 73, 75n, 183  
 Pagliano Ungari, Graziella 270  
 Pagliaro, Walter 261  
 Pagnani, Andreina 37, 131n  
 Palazzeschi, Aldo 232  
 Palmieri, Elio 267  
 Panarese, Luigi 120n, 141 e n  
 Parini, Giuseppe 212

- Parronchi, Alessandro 48n  
 Pascoli, Giovanni 55 e n, 56, 232, 233, 244, 245n, 256  
 Pasolini, Pier Paolo 8 e n, 128, 239 e n, 273n  
 Passavanti, Jacopo 205  
 Pasta, Giuditta Maria Costanza 220 e n  
 Pavese, Cesare 8  
 Pávlova, Tatiana 37 e n, 38 e n, 255  
 Pelè (Edson Arnantes do Nascimento) 32  
 Pellico, Silvio 225  
 Peretti, Paola 269  
 Perlini, Memè 166 e n  
 Perna, Antonia 195n  
 Perrin, Émile-César-Victor 50  
 Persico, Edoardo 249 e n  
 Pessoa, Fernando 120 e n, 127, 134, 141 e n, 258, 259  
 Petrarca, Francesco 58 e n, 119, 120, 194 e n, 199, 203, 205, 206, 207, 210, 213, 241, 258, 269 e n  
 Petrassi, Goffredo 35n, 176, 177, 247n, 266  
 Petrella, Enrico 232  
 Petronio, Giuseppe 271  
 Piacentini, Marcello 73  
 Piave, Francesco Maria 226n, 227n, 228 e n, 229, 230, 231, 232  
 Picasso, Pablo 60, 111, 176  
 Piccoli, Fantasio 71n  
 Piccoli, Marta 166  
 Piersanti, Umberto 269  
 Pimentel, Osmar 172n  
 Pintor, Giaime 50 e n, 113 e n  
 Pirandello, Luigi 7n, 34, 35 e n, 36, 38n, 43, 68, 69 e n, 80, 87, 101, 123 e n, 124, 193, 255, 256, 258, 268  
 Piromalli, Antonio 11n, 191n, 217, 254, 273  
 Pirozzi, Carlo 148n  
 Pisacane, Carlo 209  
 Piscator, Erwin 42  
 Pisu, Giorgio 7n, 23n, 153n  
 Pitoëff, George 33n  
 Pitoëff, Ludmila 33 e n, 254  
 Pizzetti, Ildebrando 111, 177, 237n, 266  
 Pizzuto, Antonio 268, 269 e n  
 Platone 51  
 Polidori, Francesca 7n, 13n, 22n,  
 Ponchielli, Amilcare 231 e n  
 Ponti, Carlo 219, 230  
 Pound, Ezra 128 e n, 129, 258  
 Prampolini, Enrico 22n, 61n, 78, 176n  
 Pratesi, Piero 97 e n  
 Prati, Giovanni 196  
 Pratolini, Vasco 48n, 147n, 245 e n  
 Preminger, Otto 39n, 42n  
 Prévert, Jacques 44, 177  
 Proclemer, Anna 19 e n, 20, 114 e n, 254  
 Prosperi, Giorgio 268  
 Proust, Marcel 193, 214, 215  
 Puccini, Dario 195n  
 Puccini, Giacomo 20n, 179, 222 e n, 232, 233, 234 e n, 235 e n  
 Puoti, Basilio 107, 212  
 Quasimodo, Salvatore 8 e n, 62, 125n, 128n, 106, 246, 256  
 Rabagliati, Alberto 178  
 Radice, Raoul 37 e n  
 Racine, Jean-Baptiste 191 e n  
 Ramat, Silvio 50n, 246n  
 Randone, Salvo 22n, 123 e n  
 Ravel, Joseph-Maurice 110n, 175  
 Rea, Domenico 273  
 Reale, Ugo 250n, 263  
 Rebora, Clemente 47n  
 Reger, Johann Baptist Joseph Maximilian 57 e n  
 Reverdy, Pierre 110  
 Respighi, Ottorino 177, 266  
 Rilke, Rainer Maria 8, 55n, 111, 112 e n, 113 e n, 193, 258

- Rimbaud, Artur 146, 240n, 241, 245n  
 Ripellino, Angelo Maria 268 e n  
 Riposati, Massimo 269  
 Risi, Nelo 237n  
 Rivera, Gianni 31  
 Rocca, Gino 63, 64, 65n, 256  
 Rodriguez, Bernard 229  
 Romagnoli, Ettore 99, 257  
 Romagnoli, Sergio 272  
 Romani, Felice 223, 229 e n, 230, 232  
 Rosa, Noel 13n, 26n, 27n, 73-76, 141, 183 e n, 256, 266  
 Rosai, Ottone 245  
 Rossi, Lauro 232  
 Rossi, Renzo 159n  
 Rossi, Vittorio 261  
 Rossini, Gioachino 61, 219n, 222, 223, 225, 230, 231  
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 8, 19n, 38 e n, 80, 99, 148, 267, 268  
 Rouault, Georges 60  
 Rousseau, Jean-Jacques 137  
 Rousseaux, André 246n  
 Roussin, André 93  
 Ruffilli, Paolo 250n  
 Ruggeri, Ruggero 50, 51, 103, 255  
 Russell, Bertrand 54  
 Russo, Luigi 192, 194 e n
- Saba, Umberto 8, 241n, 250  
 Sabatini, Francesco 270  
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 246n  
 Salacrou, Armand 7n, 81, 87  
 Salazar, Antonio de Oliveira 153  
 Salgari, Emilio 98  
 Salinari, Carlo 206  
 Salveti, Gaetano 267  
 Salvini, Guido 131  
 Sani, Dino 30, 31  
 Sanquirico, Alessandro 60 e n, 61, 256  
 Sansone, Mario 267, 272  
 Sanzogno, Nino 178
- Sapegno, Natalino 90, 124, 192, 194 e n, 206  
 Saponaro, Nicola 8n  
 Sapori, Francesco 98  
 Sardou, Victorien 223n, 235 e n  
 Sarecy (François Sarecy de Sutières) 101 e n  
 Saroyan, William 87  
 Sartre, Jean-Paul 87  
 Satie, Eric 35n, 110n, 176  
 Savarese, Gennaro 271  
 Savinio, Alberto (Andrea De Chirico) 34 e n, 35n, 61n, 109 e n, 110 e n, 166n, 258, 269  
 Sbarbaro, Camillo 204  
 Sbragia, Giancarlo 71n, 72 e n  
 Scappa, Giuseppe 220n  
 Scarpetta, Vincenzo 142n, 143  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 39, 123, 137, 185, 186, 266  
 Schiavone, Lelio 250n  
 Schiller, Friederich 225, 228 e n, 231  
 Schmidt, Augusto Federico 87n, 257  
 Scholls, Janosch 171  
 Schopenhauer, Arthur 86n, 103, 119, 123, 124, 133, 197, 258  
 Scotellaro, Rocco 261  
 Scotto, Renata 125n  
 Scribe, Eugène 230 e n, 235  
 Scriabin, Alensandr Nikolaevič 37 e n  
 Sereni, Vittorio 261  
 Settembrini, Luigi 208 e n  
 Shakespeare, William 7n, 19n, 21n, 22, 28n, 40, 51, 63, 92, 125n, 132, 227 e n  
 Sharov, Pietro 37, 38, 255  
 Shaw, George Bernard 33n, 124  
 Shönberg, Arnold 176  
 Sica, Beatrice 7n, 56n, 250n  
 Simenon, Georges 28, 29  
 Simoni, Renato 69, 70 e n, 71, 80n, 100 e n, 143, 220, 234, 256, 257  
 Simonini, Augusto 272  
 Sinadinò, Agostino 11n

- Sinisgalli, Leonardo 242n, 259  
 Sironi, Mario 61n  
 Soares, Mario 148  
 Sobrero, Alberto 273n  
 Soffici, Ardengo 35n  
 Sofocle 92  
 Solera, Temistocle 229n, 223, 229n, 230, 231  
 Solmi, Sergio 241n, 261  
 Somma, Antonio 230 e n, 231  
 Šostakovič, Dimitrij Dimitrievič 179  
 Sotgiu, Giuseppe 271  
 Spagnoletti, Giacinto 268  
 Spaziani, Marcello 270  
 Spigarelli, Orlando 273n  
 Spontini, Gaspare Luigi Pacifico 222, 223, 225  
 Stanislawskij, Konstantin 38n, 40, 70, 255  
 Stecchetti, Lorenzo 232, 234n  
 Stegagno Picchio, Luciana 10n, 25n, 26n, 153n, 172n  
 Steiner, George 47  
 Stendhal (Henri Beyle) 61  
 Stirner, Max 77, 256  
 Stoppa, Paolo 29  
 Strauss, Johann 111  
 Strawinskij, Igor 10, 35n, 39, 111, 175, 176, 177 e n, 178, 185, 266  
 Strelher, Giorgio 35, 40, 51n, 59, 89 e n, 90, 96 e n, 110n, 131 e n, 166, 170 e n, 171, 213, 257  
 Strindberg, Johan August 7n, 68, 80, 86 e n, 87, 131 e n, 132 e n, 133 e n, 151n, 230, 257, 258  
 Stroheim, Erich von 126n  
  
 Targioni-Tozzetti, Giovanni 233n, 234  
 Taylor, Elizabeth Rosemond 220  
 Terni, Paolo 10 e n, 153n, 170-187, 265  
 Tilgher, Adriano 69 e n  
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 90, 166  
 Toquinho (Antonio Pecci Filho) 184  
 Torraca, Francesco 195n, 209  
 Torrieri, Diana 7n, 22n, 23n, 153n, 171n  
 Toscanini, Arturo 59, 166, 256  
 Tozzi, Umberto 204  
 Traverso, Leone 112 e n, 113 e n, 237n  
 Treccani, Ernesto 19n  
 Trilussa (Carlo Alberto Salustri) 77 e n, 256  
 Trio Mocotò (Fritz Escorão, Nereu Gargalo, João Parahyba) 13, 75  
 Trotzki, Lev Davidovič 140n  
 Tsàn-yan-ghia-tsò (VI Dalai Lama) 105 e n, 106  
 Tucci, Alfredo Maria 8n  
 Tzara, Tristan 139n, 140 e n  
  
 Ungaretti, Giuseppe 8 e n, 25n, 35 e n, 128n, 129, 202 e n, 203 e n, 204, 205, 237n, 246, 258  
  
 Vacca, Roberto 13n  
 Valentini, Carlo 262  
 Valentini, Giuseppe 78  
 Valéry, Paul 79, 111, 117 e n, 177, 193, 214, 215, 241, 245e n, 246 e n, 258  
 Vannucci, Alessandra 7n, 10n, 14, 23n, 26n, 142n, 153n, 172n  
 Vargas, Getúlio 44 e n, 153, 174  
 Vasilicò, Giuliano 63  
 Vega Carpio, Felix Lope de 7n, 19n, 21n, 144 e n  
 Veinstein, André 48  
 Vercors (Jean Bruller) 84 e n  
 Verdi, Giuseppe 35n, 42, 222, 223, 224, 225, 226 e n, 227 e n, 228 e n, 229 e n, 230 e n, 231, 232, 233n  
 Verga, Giovanni 68, 224, 233 e n, 234  
 Verneuil, Henry 28  
 Vico, Gian Battista 29, 103

- Vidor, King Wallis 126n  
 Vignanelli, Ferruccio 237n  
 Villa, Emilio 81, 172n  
 Villa-Lobos, Heitor 35e n, 36 e n, 37, 38, 182 e n, 255, 266  
 Villa, Roberto 13n  
 Villon, François 67  
 Virgilio 98  
 Visconti, Alice 152  
 Visconti, Luchino 61, 131 e n, 263  
 Visentin, Gilberto 13n, 57  
 Vittorelli, Jacopo 240  
 Vittorini, Elio 78 e n, 170, 239  
 Voltaire (François-Marie Arouet) 230 e n  
 Von Weber, Carl Maria 176
- Wagner, Richard 59, 111, 185, 232, 233
- Wallace, Edgar 104  
 Waller, Thomas («Fats» Waller) 40  
 Wedekind, Frank 68  
 Weil, Kurt 226  
 Welles, Orson 35 e n, 103, 181 e n, 261, 266  
 Wilde, Oscar 193  
 Wilder, Thornton 40, 71 e n, 72n, 86, 256  
 Wilson, Tom 40  
 Wolff, Hugo 112n
- Zappone, Domenico 271  
 Zareschi, Elena 78  
 Zavattini, Cesare 100  
 Zdanov, Andrej 140n  
 Zeno, Apostolo 223  
 Zola, Émile 196, 200 e n, 201, 232