

Ruggero Jacobbi, o della transizione necessaria: strategie di modernizzazione teatrale in Brasile tra tradizione comica e mercato culturale (1950-1960)

Alessandra Vannucci

Scheda informativa

Estratto di una tesi con lo stesso titolo, redatta in portoghese, in soddisfazione di esigenza accademica per ottenere il titolo di Mestre (Master) in Teatro, presso l'Università di Rio de Janeiro (Brasile), nel biennio 1998-99. La tesi focalizza l'azione e i progetti di uno dei numerosi uomini di teatro italiani (registi, scenografi, costumisti, tecnici e musicisti) emigrati in Brasile nel secondo dopoguerra, per svolgervi ruolo incisivo nel processo di modernizzazione scenica e cinematografica (*renovação*), oltreché di incipiente diffusione del mezzo televisivo, che in un decennio immette il paese nel mercato culturale di massa.

La ricerca e l'analisi delle fonti utilizzate, anteriormente svolta in archivi pubblici e privati, nonché per mezzo di interviste svolte in Brasile nell'estate del 1997, è stata parzialmente finanziata dalla Borsa di Intercambio Brasile-Italia del Ministero Affari Esteri. Successivamente la ricercatrice si è inserita, tramite concorso pubblico, in un programma di dottoramento brasiliano, di cui ha recentemente completato la prima fase (Mestrado). Attualmente prosegue i suoi studi sull'emigrazione intellettuale italiana in Brasile nel secondo dopoguerra all'interno di un progetto più ampio, di taglio sociologico (presso la Pontificia Università Cattolica di Rio de Janeiro-PUC), ove si riflette sull'incidenza riformista dell'azione pratico-critica di artisti e artigiani dello spettacolo immigrati, da un'Italia in ricostruzione su basi associative e scambio pubblico-privato, nel mercato free-lance latino-americano, incipiente ma già allargato, in cui l'interpenetrazione della sfera dei beni eruditi con quella di massa configura una realtà particolare che orienta la relazione tra arte e cultura popolare.

Relatrice della tesi di Mestrado: Dott.ssa Betti Rabetti (Uni-Rio)

Relatrice della tesi di Dottorato: Dott.ssa Pina Coco (PUC-Rio)

Introduzione

La storiografia del teatro brasiliano del '900 individua solo a partire dalla seconda metà del secolo i sintomi di una crisi d'attualizzazione alle tendenze moderne, segnalando un ritardo trentennale sul processo di rinnovamento modernista delle arti figurative e della letteratura, visibile a São Paulo già dagli anni '20, come immediata ripercussione delle avanguardie europee (ma si sa che il teatro, arte collettiva condizionata, come sempre è, al mercato dei beni di consumo, arriva tardi in tutte le rivoluzioni culturali). La metropoli sudamericana, operaia e verticalizzante, popolata di lavoratori immigrati specializzati e condotta da una borghesia in rapida ascesa, di basi coloniali e formazione francofila, manifesta una vocazione pionieristica e precocemente impresariale ad affermarsi come polo produttivo della nuova scena nazionale, affrancandosi dal mercato tradizionalmente *carioca* delle compagnie di capocomico, ancora garantite da affezionato pubblico soprattutto nelle piazze di Rio de Janeiro e delle provincie agrarie dell'interno.

Emula della sorella Buenos-Aires, São Paulo, nel secondo dopoguerra in franca espansione industriale, assiste ad un intenso processo di riorientamento dell'arte, intesa non più come diversivo dilettantesco per i saloni aristocratici, ma come bene di consumo simbolico di portata allargata, come mostrano le coincidenti fondazioni del Museo de Arte (1947), Museo de Arte Moderna (1948), Teatro Brasileiro de Comédia (1949), Bienal de Arte Contemporanea (1951), Cinematográfica Vera Cruz (1951), Cinematografica Maristela (1952), Televisão Tupi, Televisão Paulista (1952) e Televisão Record (1953), e nel campo editoriale il lancio della fortunata rivista *Manchete* e di diverse case editrici. Tale simultaneità di manifestazioni culturali, nella sfera erudita come in quella di massa, spesso facendo capo alle medesime famiglie d'impresari (non raramente di origini italiane) e tutte disposte ad aggradare un'ampia platea, significa un movimento di affermazione della classe borghese, che non agisce più (aristocraticamente) in termini di mecenatismo benemerito, ma si arrischia (con piglio avventuroso e strategie di investimento) in un mercato di pubblico incipiente e promettente. Arrivando al caso teatrale, la tendenza professionalizzante, che dà valore qualitativo alle nuove proposte squalificando il modo dilettantesco ancora caratteristico del mercato tradizionale, si accompagna allo sforzo di attualizzazione del repertorio, che intende compensare i cartelloni europei per varietà e novità di successo, pertanto operando selezione eclettica e parzialmente in polemica con i repertori nazionali delle compagnie di capocomico e di rivista. Il Teatro Brasileiro de Comédia (gemellato per intenzioni e finanze alla Cinematográfica Vera Cruz: entrambi ideati, diretti e di proprietà di un ben relazionato ingegnere napoletano, Franco Zampari) si realizza come 'sogno di un borghesia che procura affermarsi nel dominio ampio della cultura'¹, contrapponendosi alle già stabilizzate formule della popolarisca *chanchada* (commedia carnevalesca per palco e tela, grossolanamente tessuta in *sketch* piccanti) e della rivista musicale, ambedue soggette a bassi preventivi di produzione ed a poco ricercate pretese di qualità, oltreché dominate da una antieconomica mentalità divistica. In continuità ideologica, piuttosto, con le disseminate esperienze rinnovatrici sorte in ambiente universitario (e quindi nell'impulso della presenza di professori europei, contrattati fin dalla fondazione, negli anni '30, dell'Università di São Paulo e della Scuola di Filosofia di Rio de Janeiro), il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) investe sull'ipotesi riformatrice, di conseguenza sull'importazione di tecnici e tecnologie: sono così invitati a São Paulo, per vie più o meno casuali, i neo-diplomati registi italiani Adolfo Celi (1949, da Buenos Aires dove girava un film sugli *Emigrantes*), Ruggero Jacobbi (1950, da Rio de Janeiro dove lavorava dal 1946), Luciano Salce e Flaminio Bollini-Cerri (1951), Alberto D'Aversa (1954), il polacco Ziembinsky (1951, ma già attivo a Rio de Janeiro dal 1940), il belga Vaneau (1955), gli affermati scenografi Tullio Costa (1950), Bassano Vaccarini (1946), Aldo Calvo (1947) e Gianni Ratto (1954, benché sbarcato a São Paulo come regista di altra compagnia 'moderna': il Teatro Popular de Arte); tra innumerevoli altri, più anonimi ma non meno essenziali, tecnici di palcoscenico e di *set*, musicisti, costumiste, truccatori e sceneggiatori. Stabilizzando la sua proposta senza soluzioni di continuità con il contemporaneo dibattito europeo, il TBC centralizza a São Paulo il mercato 'rinnovato', raccogliendo consenso unanime di pubblico e critica intorno alla sua proposta di rappresentazione realista della drammaturgia moderna, senza escludere rivisitazioni correttamente filologiche di classici della commedia e della tragedia. Rifacendosi al gusto riformato, pertinente alla formazione accademica² e alla recente sperimentazione stilistica dei giovani italiani, il TBC condensa l'arte in lavoro d'interpretazione, affermando il ruolo direttivo del regista e il privilegio dato al testo nello sforzo d'identificazione in corpo e intenzioni ai personaggi da esso proposti; propiziando così una vertiginosa maturazione espressiva e tecnica di attori brasiliani quasi debuttanti ed il perfezionamento tecnologico e formale di scenografie e costumi. D'altra parte, nello sforzo d'imporsi come impresa culturale all'attenzione della classe media oltreché dell'*élite* alto-borghese³, il teatro (e così la Vera Cruz) opta per la soddisfazione delle aspirazioni di diversi pubblici, transitando tra l'opera d'autore e la commedia di costume, e tendenzialmente praticando una implicita autocensura alla discussione di contenuti e di linguaggio – fatto che giustifica la breve permanenza di soggetti politicizzati, come Jacobbi e Ratto, nonché la reazione al rischio di

omologazione ideologica e formalista praticata da altre compagnie 'rinnovate', della medesima e successiva generazione, che disputano, seppur con minor forza, l'affermazione dello stesso mercato di platea. La polemica contro il 'culturalismo' eclettico del TBC – considerato inefficiente per l'analisi delle condizioni reali del paese – che vede impegnati la Compagnia Maria della Costa, la Compagnia Sérgio Cardoso, la Compagnia Cacilda Becker e la Compagnia Tônia-Celi-Autran (attori formati e fuoriusciti dal Teatro Brasileiro de Comédia), e successivamente il Teatro de Arena e il Teatro Oficina (gruppi di allievi ed assistenti alla regia del TBC), tutti attivi a São Paulo a partire dal 1955, e il Teatro dos Sete fondato a Rio de Janeiro nel 1957 (intorno al carismatico Ratto), alza bandiera in favore di una politica culturale nazional-popolare e inizialmente intercetta nel conservatorismo 'alienofilo' e nell'egemonia del modello importato dall'industria TBC-Vera Cruz il suo antagonista nel campo dell'incipiente mercato culturale di massa. Il movimento di riappropriazione della propria tradizione attorica e di integrazione della drammaturgia nazionale non esclude però, anzi vede ancora protagonisti di contributi fecondi, alcuni registi (e scenografi e costumisti e tecnici) italiani, creando nuove condizioni di un dialogo interculturale che ha prodotto fatti e documenti preziosi per la storia del moderno teatro brasiliano.

Attuata per opzione culturalmente progressista e come parte di una azzeccata strategia imprenditoriale, l'immigrazione intellettuale di italiani a São Paulo nel secondo dopoguerra si consolida, pertanto, in un fondamentale contributo progettuale per il rinnovamento della scena brasiliana nella fase cruciale di invenzione della modernità tecnologica e ampliata, influenzando sul mercato del gusto, sulla formazione del pubblico e dei futuri professionali; riconfigurandosi poi come un caso di possibile *eterotopia* o trasmigrazione di idee in altro contesto, che permette alla storiografia una ricostituzione delle relazioni culturali fondate su persone (esuli, emigranti) che agiscono alla confluenza delle latitudini.

Metodologia e ipotesi della ricerca

La scelta di un nome, quello di Ruggero Jacobbi (veneziano di classe 1920, *enfant prodige* – o, com'egli stesso si definirà trent'anni dopo 'rappresentante minimo' – della generazione ermetica riunita intorno alle riviste fiorentine⁴, critico di cinema e di teatro, formato regista dal maestro A. G. Bragaglia e dalla praticaccia di palco nei Teatri-Guf, dopo la resistenza, appassionatamente impegnato con Grassi, Landi e Strehler alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano, prima di partire per il Sudamerica, a soli 26 anni) risponde all'esigenza di una guida selettiva e prospettica, che offrisse alla ricerca un duplice riflesso teorico-pratico in interventi spettacolari da Ruggero prodotti e/o commentati, comunque significativi come punti d'intersezione per leggere il discorso panoramico – ovvero, il contesto di relazioni tra tradizione dei comici e teatro moderno, in Brasile, in un decennio che vede consolidarsi la società urbana e l'industrializzazione della cultura come bene di consumo. In questo contesto, che già di per sé preconizza la ridefinizione dei mezzi in presenza di nuove tecnologie e il riorientamento dell'arte nel mercato di massa, interviene, come fatto improvvisamente decisivo dovuto alla totale casualità della guerra, una consistente immigrazione di giovani intellettuali italiani esuli da un vecchio paese di poche risorse e allettati dalla promettente verginità americana. La vertente tra avanguardismo (l'essere informali) e classicismo (l'essere romantici, ovvero eredi di una tradizione), continuando, aldilà dell'Oceano, una poetica critica maturata dalla generazione che esce a vent'anni dalla guerra, mentre garantisce ai nuovi arrivati il privilegio sperimentale, pure addossa loro una indeclinabile responsabilità formativa e di *leaders*, nell'avventura di ripartire dall'irresistibile attrazione del 'palco vuoto' in cui creare voci e volti (Ratto), e del 'sogno d'America: quello che in Brasile si traduce con la frase: *piantando, dà frutti*' (Celi). Da una parte, l'impazienza verso i giochi fatti e il ritardo tecnologico italiano, dall'altra la sensazione di poter essere, in altro luogo, non solo continuatori di un sapere, ma anche creatori di nuovi linguaggi, giustificano la percezione dell'emigrazione non penosa, ma come 'felice destino' (Jacobbi) e propiziano l'agevole riconoscimento di opportunità e obiettivi coerenti alle proprie ambizioni progettuali. Un dibattito di lunga data preannunciava, negli ambienti intellettuali di Rio de

Janeiro e São Paulo ansiosi di affermare l'aggiornamento della colonia alle contemporanee pratiche europee, una prima fase 'eroica' di riforma: in cui la radicale sostituzione del teatro di successo presso le classi media e bassa con una formula nazionale padronizzata secondo parametri importati – considerati 'superiori' – riducesse lo scarto di qualità che i viaggianti nelle due direzioni⁵ consideravano catastrofico. Tra le soluzioni proposte alla rilevata carenza di risorse umane e di formazione (non considerandosi l'esperienza attorica e accademica di tradizione nazionale capace di fornire mezzi alla scena moderna) si distaccava con frequenza l'importazione di registi e repertori stranieri di preferenza francesi (*langue maternelle* della classe dominante)⁶. Nel 1943, al teatro Municipale di Rio de Janeiro, ancora in prestigio di capitale culturale, un gruppo di dilettanti borghesi denominandosi di 'Comediantes' in omaggio al maestro Juvet, protagonizza una precoce occasione di riconciliazione della borghesia con la drammaturgia tradizionale, debuttando un espressionista *Vestito da sposa* di Nelson Rodriguez diretto dal regista polacco esule Ziembinski, espressionista e influentissimo, altri dicono, sullo stesso autore. La ricezione agli aggiornati italiani, ultimi arrivati poche stagioni più tardi, non poteva perciò essere più entusiastica.

Però, se il presupposto di lavorare su *tabula rasa* implicava la rottura con le idiosincratice tradizioni spettacolari brasiliane approvate dal mercato ampio, di fatto la riforma concettuale dei giovani deve poi adattarsi a quel mercato; approfittando il più possibile della riconfigurazione di panorama dovuta all'incipienza dei mezzi e delle strategie di comunicazione di massa. Evidentemente, se l'ipotesi radicale di riforma, che rinnega i generi comici del teatro leggero e la declamazione istrionica per un repertorio 'moderno' e una nuova dizione realista, si specchia poi nella necessità di mantener l'impresa in un mercato allargato ma non multiplo (in cui, per assenza di altro pubblico, la sfera dei beni eruditi e quella dei beni popolari si interpenetrano), allora il progetto dovrà essere progressivamente ridimensionato ai parametri reali. Di fatto, nel decennio del '50, la modernizzazione scenica si processa attraverso alternate strategie di sopravvivenza e rinnovamento, le compagnie si mantengono grazie ad accurate formulazioni di alleanze con diversi pubblici – spesso condizionando al *marketing* il proprio repertorio, la propria politica culturale e di prezzi – e con le nuove tecnologie – per cui la televisione ospiterà, paradossalmente, l'avanguardia che le biglietterie dei teatri non riescono a mantenere in cartellone – e non rare crisi colpiscono il pionierismo degli artisti, non escluso il privilegiato Teatro Brasileiro de Comédia che nel 1956 soccombe al fallimento della gemella Cinematografica Vera Cruz (1954) ed assiste alla dispersione del nucleo italiano e di grandi attori e attrici con essi formati, che con essi si raggruppano in nuove compagnie.. La visione storiografica del decennio, a distanza, permette la formulazione della seguente ipotesi: che la *renovação* (praticando il passaggio dalla 'vecchia scena' dell'attore-impresario verso la 'nuova scena' del regista), giudicata dalla critica contemporanea, così come dalla storiografia redatta dai medesimi critici⁷, un movimento trionfale di rottura generazionale formulata secondo un progetto scenico importato, a totale discapito della tradizione comica nazionale squalificata come inferiore dagli emergenti modelli di modernità, sia da rileggersi piuttosto come una lenta e necessaria transizione, spesso appoggiata a soluzioni a doppio senso d'integrazione fra novità e tradizione, fra ambizioni artistiche e gusto del pubblico, fra progetto e condizioni di mercato. Funzionando la *renovação*, così, come una trasmigrazione sincretica (che chiameremmo *eterotopia*) di idee e metodi; non esente d'invenzioni perdute, si tratterebbe di esaminare il decennio, piuttosto che attraverso la celebrazione cronachistica degli eroici successi, attraverso l'analisi dei punti di crisi, laddove la discrepanza fra progetto e pratica rivelerebbe una storia di ritardi qualitativi (dal modernismo alla scena moderna, dall'invocazione della riforma alla sua realizzazione, dall'annuncio del ruolo registico alla sua effettiva integrazione alle pratiche tradizionali) ascrivibili al condizionamento strutturale di un mercato in transizione tra la distinzione aristocratica dell'ex-colonia e la grande massa consumatrice del gigante urbanizzato.

L'interrogativo che si impone, quando si sfugge al dualismo polarizzante – una costante nei paesi culturalmente dipendenti – tra gli alti e bassi della cultura (cosa sarebbe 'moderno' e cosa 'tradizionale', tra raffinatezze borghesi importate e sincerità nazional-popolaresca?), riguarda la

visibilità dell'effettivo passaggio concettuale alla scena del regista, in un mercato di massa che (a tutt'oggi) premia con evidente preferenza il teatro musicale, lo *show* carnevalesco, i grandi comici e, nelle compagnie di prosa, il repertorio leggero e le sue melodrammatiche dive; in qualche modo dando ragione e continuità ai propri gusti tradizionali. Ovvero, ci si domanda se tale passaggio non comporti una restrizione elitista ad una sola fascia 'alta', non integrata e ancora colonialmente dipendente, del mercato di consumo culturale, riproponendo ancora come essenzialmente ambigua la funzione dell'artista e intellettuale moderno tra vanguardismo apocalittico e riflesso/riflessione sulle ragioni collettive.

Accomiatandosi da Bragaglia per un viaggio in Brasile che doveva esser breve, Ruggero Jacobbi riceve in regalo dal maestro un frustino: lo 'scettro anti-borbonico', glielo presenta il donatore, dichiarando di averlo egli stesso usato con profitto nella sua ultima (di tre) escursioni latinoamericane, nel 1939, per domare, appunto, la diva Paola Borboni⁸. Ricevendo tra imbarazzo e orgoglio il trofeo che lo iniziava regista, Ruggero s'imbarca sul transatlantico *Lugano* alla testa della prima compagnia italiana in *tournee* estera nel dopoguerra, la Torrieri-Pisu. Era il 1946: tornò nel 1960. In questo lungo intervallo, finora disperso nelle fonti dei due paesi, Jacobbi si pone e sviluppa, a contatto di pratica di palco, vocazione didattica e tendenza critica, l'interrogazione essenziale sulla regia come atto di cultura, tra sensibilità, tecnica e riflessione: atto che trasforma in creature vive le inquietudini umane, frutto non solo della razionalità come del cuore e della sorpresa o spavento di fronte alle nostre quotidiane vicissitudini. Uomo di teatro, che vi era però approdato come 'un letterato di passaggio' (ammettendolo come 'un passaggio che è durato una vita intera')⁹ attratto dall'istanza sociale del palcoscenico e dalla necessaria 'coralizzazione' che compenserebbe la 'fondamentale irresponsabilità dei letterati'¹⁰. Jacobbi, formato dal massimo assertore dell'assoluto scenico¹¹, il *corago* Bragaglia, si affermava negli anni brasiliani come uno dei massimi assertori delle 'ragioni del testo'¹²: l'intenzione ermeneutica essendo filo rosso che sottende alle sue molteplici attività a Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, all'esercizio critico come alla vocazione didattica, che si rivelano sovrane anche nella pratica del regista. In essa, transitando tra formulazione di alternative 'moderne' e tentativi di integrazione alla tradizione comica nazionale, sia attorica che di repertorio, Jacobbi agisce ispirato da un d'americana *pedagogia del gusto*¹³, induttiva ma anti-dogmatica, coerente ma non gerarchica, ribadendo ancora la consapevolezza critica (coscienza della crisi) della propria ambigua figura artistica, tra vocazione all'opera come fine o come veicolo di un impegno sociale. Di fatto l'esercizio critico – coltivato fin dall'adolescenza dal letterato, quale Jacobbi continua ad essere diuturno – garantisce al teatrante (versato in adattamenti e traduzioni e dotatissimo giornalista, insegnante e conferenziere oltreché regista di prosa, opera, cinema e televisione) la quotidiana 'pillola filologica' di riflessione, provvisoria progressiva e frammentaria, per adeguare la prassi al progetto e vice-versa, compensando il senso delle contraddizioni, delle eccezioni, dei fallimenti e, con mente umanista, teorizzandone le ragioni allo scopo di inserirle nel dibattito civico. Jacobbi si prestava dunque ad essere nostra guida, di preziose intuizioni e inquietudini, avendo contribuito in modo singolarmente duplice, nella sfera pratica come in quella teorico-critica, alle vicende della *renovação*: cui partecipa, oltre che come giornalista per i maggiori quotidiani¹⁴, soprattutto come regista di spirito *free lance*, dirigendo quasi tutte le compagnie di prosa e d'opera, lanciando a getto continuo sul mercato giovani debuttanti poi consacrati tra i maggiori attori nazionali¹⁵, formando registi e fondando (o presiedendo carismaticamente alla fondazione di) gruppi ideologicamente influenti¹⁶ e firmando i più memorabili successi di biglietteria del Teatro Brasileiro de Comédia: *Il bugiardo* di Goldoni e *Os filhos de Eduardo* di Marc-Gilbert Sauvajon (gli unici due riallestimenti della casa: una commedia classica e un *boulevard*, poli costanti di un timido eclettismo). Ma più preziosa dei traguardi raggiunti e dei trofei ottenuti è la sua quotidiana attenzione per i margini e i risvolti del processo di riforma, rivelando i segni del discorso moderno in esperienze e testi disprezzati dalla contemporaneità, illuminando episodi dimenticabili che diventano emblematiche casse di risonanza delle successive crisi del processo di transizione, conducendosi con insistenza ad individuare i sentieri maestri da seguire per orientarsi nel panorama

tumultuoso dei fatti: denuncia così, tra aule e giornali, la crisi d'accesso della scena moderna al mercato di massa, l'incomunicabilità tra platea borghese e pubblico popolare e il settorialismo idealista della critica, il silenzio-assenza dei drammaturghi, la museificazione dei classici, la presunzione solipsistica ed esterofila degli artisti, il rinnegamento della tradizione comica nazionale e quindi la rinuncia alla formazione di platea, l'equivoco della moderna utopia dell'attore organico – cui si chiede di ripetere quotidianamente un *transfer*– e la sostituzione della spontaneità alla tecnica interpretativa laddove la precarietà di strutture dei nuovi mezzi (televisione e cinema) non offre tempo né condizioni di studio. La sua analisi, rifiutando risultati preconfezionati nella compulsiva curiosità di spiare le connessioni continue tra tutti i fatti della cultura, con gramsciana precisione verifica sempre l'organicità dell'opera nel suo contesto produttivo e nel suo orizzonte di coscienza, giungendo a fargli infine confessare l'eresia di preferire un *samba* a qualche delirio dodecafonico, un buon *vaudeville* ad una metafisica avanguardia. A tempo, Jacobbi percepisce il rischio di una *renovação* attestata in petizioni di rottura e definita da valori referenziali di eccellenza stilistica che l'alienavano dalle condizioni del mercato reale¹⁷, ed elabora un percorso alternativo di riforma transitiva, aprendo il dialogo con tradizione e linguaggio nazionale e rinunciando alle preclusioni intellettuali verso generi e pratiche considerate 'minori'. Se nei suoi spazi giornalistici Jacobbi s'incarica di far transitare le idee tra i vari settori della cultura e della critica (con impegno creativamente didattico applicato al commento del primo classico greco del TBC come della rivista scurrile di una popolarissima Dercy Gonçalves e degli amati *musicals* di Broadway, alla preparazione della tournée del Piccolo Teatro nel '54 come all'analisi del saggio della scuola di recitazione municipale; e simpaticamente aprendo, con aneddoti e arguzie, il mondo magico dell'arte alla curiosità pubblica), come regista e produttore pratica la transizione incessante, tra mezzi e pubblici di beni eruditi e mezzi e pubblici di beni di massa: presentando i grandi classici della drammaturgia e della letteratura nazionale e universale in adattamento televisivo seriale (un prodromo della *telenovela*); debuttando gratis, in teatri periferici, testi-bandiera del repertorio moderno come *La figlia di Jorio*, *Arlecchino servitore di due padroni* e *Mourning becomes to Electra*; viceversa portando l'arte dei comici di rivista e di tradizione nei suoi spettacoli e film, accanto a giovani attori che dalla convivenza assorbiranno il gusto e la necessità di quella transizione. Sorgendo da una coscienza inquieta, tali tentativi d'adattamento del progetto alle condizioni del mercato ampio sono altrettanti indizi di *impasses* di cui si cercano soluzioni, assunte sempre coscientemente con posizionamento anti-erudito e mai come rinunce; e difatti costantemente accompagnate dalla riflessione su modernità alternative per l'arte, in procinto d'esser assorbita dal consumo di massa – però l'apostolica campagna personale perché fosse intesa come un pubblico servizio e sorretta quindi dalle Istituzioni (forte, Jacobbi, del buon esito della battaglia per un Piccolo Teatro 'della città di Milano'), è frustrata da innumerevoli defezioni, mostrando la resistenza del mercato pre-capitalista brasiliano a creare situazioni d'eccellenza fuori concorso, e pure additando l'inflessibile persistenza del tradizionale prodotto del comico-impresario. Le ragioni dello 'strozzamento' del progetto moderno, che interrompe il nesso tra platea colta e popolare, mantenendo i dualismi gerarchici tra alta e bassa produzione culturale, sono da Jacobbi investigate sia con esperimenti continui di 'popolarizzare' il teatro d'arte, formando il gusto del pubblico ampio, e sia disponendosi a riverificare il proprio ruolo di regista nelle strutture tradizionali, a contatto con comici all'antica che tenderebbero a ridurne l'impatto creativo alle funzioni di semplice *ensaiador* (un caporale di giornata che si limita ad indicare le entrate e le uscite, a scozzonare le reclute e lasciar improvvisare i graduati). Vediamo alcuni episodi.

Invitato, appena sbarcato a Rio de Janeiro nel 1948, a dirigere il Teatro Popular de Arte (ex-Comediantes), Jacobbi mette in scena un recente repertorio americano – *Tobacco road* di Kirkland e Caldwell, otto anni di successo a Broadway e allestito da Visconti a Roma nel '45 – adattandone il grottesco realismo linguistico alla parlata scorretta del *sertão* in una scena povera i cui effetti veristi lasciano il pubblico sconcertato e la critica effervescente, e affidando il ruolo tragico principale all'attrice italo-paulista Italia Fausta, 'vecchia signora' della scena le cui qualità d'interprete vengono

riconfermate dall'inedita assenza di suggeritore¹⁸. Riorientando il repertorio (basta *vaudevilles* a garantire i *bordereaux* !) e associando alla passione dei giovani la forza comunicativa della tradizione, il regista ottiene una tale ripercussione pubblica¹⁹ che il caso di sfratto della compagnia dalla sala affittata per la stagione si trasforma in una 'crociata' in favore del rinnovamento del teatro nazionale²⁰, con la compagnia, Italia Fausta in testa, scandalosamente rinchiusa nello stabile a ricevere appoggio dai critici e alimenti dai passanti. Ma le invocazioni per un 'teatro di stato' cadono nei tempi lunghi della sordità istituzionale e la programmazione seguente, *Woizek* di Buchner è rimandata²¹ mentre il regista firma un contratto annuale con il 'fabuloso' comico Procópio Ferreira, cui propone il lancio di un nuovo drammaturgo brasiliano (Guilherme Figueiredo, di gusto sottilmente apodittico poi consacrato dalla *renovação*) e di un ancor ignoto commediografo italiano, Eduardo de Filippo, il cui spirito farsesco e allegorizzante si adatta come un guanto alla recitazione per tipi della tradizionale compagnia²² e alle qualità tragi-comiche del protagonista²³. Il lavoro del regista con Procópio, un'esperienza inedita nel mercato dei comici-impresari, è (senza ironie) 'una scommessa con me stesso: mi offre l'opportunità di confermare una teoria che adotto sulla regia, ossia, che la migliore è quella che non si vede'²⁴. Inserendosi pragmaticamente come un tramite di significati e di soluzioni tra la parola scritta e quella in scena, ed evidentemente approfittando della coincidente adattabilità del repertorio scelto, il regista va ad occupare lo spazio di distanziamento tra drammaturgia contemporanea (che non è più 'scritta in scena') e interpreti tradizionali (non troppo disposti allo studio necessario ad ottenere l'identificazione realista con il personaggio). Senza contrapporsi alla 'vecchia maniera' delle relazioni capocomico-testo (con licenza di sforbiciare le parti degli altri ed appropriarsi delle migliori battute, giacché l'autore nelle compagnie tradizionali faceva normalmente parte della macchina di produzione), il regista opera in quinta, precisando e modellando la passione dell'attore alla 'cassa di risonanza' del testo, esplorando le virtualità estetiche dell'espressività antirealista²⁵, della prosodia declamatoria e della propensione melodrammatica, ereditata alla tradizione locale dal *folhetim* e dalla commedia di costume, ossia dalla tradizione francese attraverso la portoghese. È certo da chiedersi se questo esercizio di *répétition*, limitando l'autoria/autorità del regista a intendimento dello spettacolo, potenziamento delle qualità attoriali e orchestrazione d'effetti, non rappresenti semplicemente la soluzione sottomano all'impossibilità di passare a nuove modalità (poc'anzi esibita dall'episodio di occupazione della sala) piuttosto che un'opzione concettuale²⁶; e di fatto un anonimo spettatore se lo chiede questionando, controcorrente all'unanimità della critica; l'invisibile intervento del giovane straniero 'che dice d'essere un regista'²⁷. Ma la contemporanea riflessione di Jacobbi sui tipi popolari italiani sintetizzati dalla Commedia dell'Arte²⁸ preparandosi e formando l'opinione sullo spettacolo di debutto del Teatro dos Doze – *Arlecchino servitore di due padroni*, a Rio de Janeiro nel 1949 – sembra verificare l'intenzione di riproporre il gioco della recitazione distanziata (non-realista) ad attori giovani con vocazione, opposta, alla trasmutazione continua del *comédien*; e conferma l'ipotesi di riorientamento del repertorio su una drammaturgia popolare (in questo caso italiana) che Jacobbi (all'altra sponda dell'Oceano) mostra di leggere con disponibilità all'adattamento universale: 'Sottoposti ad una lunga dittatura francese di tipo parnassiano, i brasiliani vedono Arlecchino come il rivale ballerino e sensuale del lirico e immoto Pierrot: con una Colombina di mezzo, è chiaro. Lo immettono, ahimé, nel giardino verlainiano in cui si aggirano *masques et bergamasques*, abili, bizzarri sì, ma quasi *tristes sous leurs déguisements fantasques*. 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 carioca carnevalesco. Il successo fu anche di stupore'²⁹. D'altra parte, se il regista riceve i più incoraggianti elogi³⁰, e il protagonista Cardoso (iniziando una stupenda carriera) 'la più incredibile ovazione della mia vita', il citato 'stupore' della critica, davanti al gioco ingenuo e alla insperata carnale concretezza della commedia classica, evidenzia con domande incredule le ragioni concettuali di Jacobbi; la nostra epoca non avendo uno stile, giacché la brutalità della guerra ha fatto fuori tutte le scuole e i modelli, noi moderni

c'innamोरiamo di tutti gli stili, di epoche e luoghi distanti, ma vivi e possibili oggi; la drammaturgia pertanto non decade mai, è universale e si definisce affermativamente in un repertorio quando realizzata in un luogo e tempo storico presente³¹: giacché non è il teatro che cambia il mondo, ma il mondo che determina il teatro. Pertanto 'non ci resta che riprendere il sentiero maestro, che è di ripartire umilmente dal testo del poeta, e trasmetterne al popolo il significato, di ovunque venga: se straniero, lo brasilianizzeremo, se brasiliano, lo universalizzeremo'³². Ripescando l'Arte, con operazione parallela a quella del Piccolo Teatro di Milano (benché questa approfittando di una pratica 'indigena'³³, e quella facendovi riferimento come valore migrante o 'eterotopico') il regista intende dunque assorbire nella scena nuova le modalità performatiche (*giria* – ossia *grommelot* popolare, *cacos* – ovvero lazzi a ripetizione conditi da moderata oscenità e accompagnati da brevi coreografie musicali) della tradizione nazionale della rivista e della commedia di costume, senza rinunciare ad assumersi il rischio dello 'stupefacente' repertorio popolare³⁴. Giacché, avendo ricevuto e assorbito il romanticismo ma non l'illuminismo, il mercato culturale d'*élite* si mostra ostico e addirittura avverso alla comicità satirica e violentemente teatrale, non depurata al gusto borghese, di certa drammaturgia considerata infrequentabile, e Jacobbi ne fa le spese due anni dopo, perdendo il posto di regista stabile al Teatro Brasileiro de Comédia in difesa di una polemica *Beggar's* opera di John Gay allestita, brechtianamente, come una rivista satirica. Che l'estetica debba esser politica è affar da censura in un paese di aristocrazia ex-coloniale e neo-capitalista, cui il controllo della gigantesca massa (non più legalmente schiavizzabile) sfugge dalle mani, mentre nello stesso decennio cresce l'industria della fede nel super-sviluppo tecnologico, liderata dalle forze della sinistra. Jacobbi già a São Paulo, e già sprotetto dalle grazie del tempio borghese del Teatro Brasileiro de Comédia³⁵, è marcato dalla critica purista di inopportunità ideologica quando mette in scena un *Locandiera* carica di pretese proletarie e d'incoerenza artistica quando dirige la scurrilissima Dercy Gonçalves in un musical di successo decennale, adattato da Dumas con titolo *A cama das camélias*³⁶.

Concentrandosi sulla transizione possibile tra *renovação* e tradizione comica, vogliasi per necessità d'accedere a più ghiotte opzioni sul mercato del pubblico, vogliasi per effettiva propensione di letterato (alle prese con la sua tentazione eretica³⁷) e di regista (convinto che un buon *boulevard* sia il migliore *teste* per un attore, 'obbligandolo all'equilibrio instabile tra assoluta naturalezza e assoluto convenzionalismo'³⁸ e che davanti ad una farsa o ad un melodramma 'generi assoluti, resistano solo l'ingenuità di un pubblico popolare e la maturità estetica dei veri intellettuali', capaci di non cadere nei trucchetti della 'pseudo-cultura moderna' che 'sostituisce Sentimento e Ragione con due sottoprodotti duvidosi, chiamati Sensibilità e Intelligenza'³⁹) Jacobbi fa l'*outsider* al processo civilizzatore in atto, additando i pericoli elitisti di una riforma a porte chiuse, che rinneghi i generi nel favore del grande pubblico e non si lasci incuriosire dalle loro modalità comunicative. Frequentando sempre più spesso, a partire dal 1952, come regista e produttore gli studi televisivi (ove esplora le intime varianti del melodramma, adattando romanzi in puntate e in episodi dedicati... alle eroine, oltre ad assicurare più ampio accesso a spettacoli in cartellone in città, che vengono trasmessi dal vivo) e, come critico, tutti i teatri (disobbedendo alla specializzazione settoriale che i supplementi riflettevano dal mercato del pubblico) avverte le compagnie riformate della percezione che il realismo, mitificato dal feticcio della spontaneità e 'non sostenuto da una rottura poetica', divenisse una grandiosa scuola di mediocrità⁴⁰; nota che il repertorio leggero dei Suvajon, Salacrou, Dumas, Verneuil, Roussin e della rivista nazionale, buttato fuori dalla finestra, fa il suo rientro dal botteghino, premiato dalla lenta trasformazione delle inclinazioni del pubblico, e riportando con sé le pratiche d'accentramento divistico che tendono ad annullare l'impatto della scena del regista; infine si approssima o (inavvertitamente, come si fiuta un maestro) è avvicinato dalla generazione giovane di teatranti, tipicamente in preda a rigetti anti-estetizzanti e raggruppati in caccia di un linguaggio nazionale e del gesticolare della gente brasiliana. Individuando nell'incarico formativo⁴¹ il suo ruolo di straniero a contatto con il processo di coscienza sociale di un mercato in via di rapido sviluppo, Jacobbi apre il dibattito pubblico sull'organicità della cultura e sulla funzione

del teatro in una imminente società di massa, invocando la popolarizzazione della tradizione drammaturgica nazionale come dei classici universali, la riappropriazione cosciente dell'estetica realista – non più stile 'oggettivo' ma mezzo 'soggettivo', concretamente politico –, la risurrezione dell'arte/gioco di rappresentare attraverso la sperimentazione didattica di metodologie multimediali o derivate dalla propria e da altre tradizioni⁴²; e come artista ricollocandosi, egli stesso, a disposizione del mercato ampio ormai disorientato dalla iniziale prospettiva eurocentrista. Emigrazione vissuta in duplice vertente di nevralgica estraneità (nella sfera poetica 'segreta') e di felice conquista (nella sfera pubblica), il lungo auto-esilio brasiliano di Jacobbi illumina le aporie critiche di una visione ancor più europea, in quanto capace di giudicarsi come europea: annullata la distanza in una pratica antropofagica⁴³, concettualmente essa si traduce in una categoria esistenziale⁴⁴ e in uno sguardo critico acutamente antisistematico: si colloca così in Brasile, *a posteriori*, il bilancio sulle avanguardie storiche europee⁴⁵, da una parte ancora paradigma dei modernismi latino-americani (riesponendo i nevrotici dualismi coloniali di cultura/natura, storia/rito), dall'altra ultimo bombastico atto di una civiltà autodistruttiva sulle cui ceneri di barbarie sembra sorgere, come alternativa umanistica, l'irriverente rielaborazione latino-americana: 'Intanto, nel Terzo Mondo, la volontà di cambiare le cose si esprime dapprima, in adolescenza, nei termini di una conquista della cultura europea umanistica, per poterne infine creare un'altra, nazionale, che domani difenderà appunto l'umanismo in mezzo alla follia atomica, all'aridità consumistica. È già successo, nella metafisica Argentina, nel sanguigno Brasile'⁴⁶. Indovinando, con veggenza semiologica post-moderna, la trasmigrazione del senso della civilizzazione ai suoi margini – 'seconda Europa' ove forse potrà sopravvivere l'eredità del millennio –, Jacobbi si percepisce soggetto di una transizione necessaria e intrasponibile, conclusa la quale, nel 1960, si congeda: 'È arrivato il momento di consegnare il processo culturale, che è anche sociale, ai brasiliani. Per questo ho sempre lottato e insegnato. Palla a voi. Parto soddisfatto di vedere che i principi che difendevo da solo tanti anni fa sono perfino diventati luoghi comuni: affermazione del realismo contro i deliri mistici, creazione di una drammaturgia brasiliana come materia prima indispensabile al teatro, fondazione di una cultura nazional-popolare. Sta ai giovani brasiliani realizzare il programma. Non abbiate paura di sbagliare. Ogni spettacolo sbagliato sarà una bandiera. Se tornassi, arrivederci, se non tornassi, addio. E: al lavoro!'⁴⁷

BIBLIOGRAFIA DELLA TESI DI MASTER

A. Opere di referenza

- De Marinis, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze, La casa Usher, 1988.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verità e metodo*. Milano, Bompiani, 1983.
- Ginzburg, Carlo, *Miti emblematici. Morfologia e storia*. Torino, Einaudi, 1986.
- Routine, Jean- Jacques, *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- Szondi, Peter, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*. Torino, Einaudi, 1962.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le theatre*. Paris, Editions sociales, 1977.
- *L'école du spectateur*. Paris, Editions Sociales, 1991.

B. Opere di storiografia teatrale moderna brasiliana

- Adler Pereira, Victor Hugo, *Momento teatral: cultura e poder nos anos 40*. Rio de Janeiro 1981 (Dissertazione di Mestrado in Lettere, PUC- Rio).
- Almeida, Ines Barroso, *Panorama visto do Rio*, Cia. Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro, MinC, Inacen, 1987.
- Araujo, Henrique Oscar da Silva, *O teatro e a semana de arte moderna de São Paulo*, Rio de Janeiro, Cia. Bras. de Artes Gráficas, 1985.

- Arrabal, José e Lima, Mariângela, *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- Bender, Ivo, *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre, UFRGS, 1996.
- Bosi, Alfredo, *Cultura brasileira: tradição-contradição*. Rio de Janeiro, Zehar/Funarte, 1987.
- Brandão, Tania, “A comédia da tradição”. Caderno RioArte, Rio de Janeiro, n.I, pp.50-53, 1984.
- Peripécias modernas: companhia Maria della Costa. Rio de Janeiro, 1998. (Tesi di Dottorato in Storia Sociale, Università Federale di Rio de Janeiro).
- A encenação brasileira moderna: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro, 1991 (Tesi di Libera Docenza in Teatro, Uni-Rio).
- Britto, Sérgio, *A fábrica da ilusão. Cinquanta anos de teatro*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1996.
- Cafezeiro, Edwaldo, Gadelha, Carmen, *História do teatro brasileiro. Um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Editora Ufrj: Eduerj: Funarte, 1996.
- Canalini, Néstor Garcia, *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 1997.
- As culturas populares no capitalismo. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Carvalho, José Jorge de, *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*. In “Seminário Folclore e Cultura popular: as várias facies de um debate”. Rio de Janeiro, IBAC, CFCP, 1992, p. 23-38.
- Chiaradia, Maria Filomena Villa, *A companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a ‘menina dos olhos’ de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertazione (Mestrado in Teatro: UniRio).
- Depoimentos nn. I, II, III, IV, V, VI. Rio de Janeiro, MEC-DAC. Serviço Nacional do Teatro.
- Dionysos. Revista de teatro. nn. 22, 24, 25, 26. Rio de Janeiro, MinC Fundacen.
- Doria, Gustavo, *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro, 1975.
- Fernandez, Nancy e Vargas, Maria Theresa, *Uma atriz: Calcida Becker*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- Ferrara, J, *Cenografia e indumentária no TBC. 16 anos de história; 1948-64*. São Paulo, Secretaria Estadual de Cultura.
- Ferriera, Procópio, *O ator Vasques*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro, 1979.
- Garcia, Silvana, *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- Guzik, Alberto, *TBC: crônica de um sonho, 1948-1964*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Jacobb, Ruggero, *A expressão dramática*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1956.
- *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1958.
- *O espectador apaixonado*. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1961.
- *Teatro in Brasile*. Bologna, Cappelli, 1961.
- *Teatro portoghese e brasileiro*. In AAVV, *Il teatro contemporaneo*. Lucarini, 1980.
- Jouvet, Luis, *Préstige e perspective du théâtre français. Quatre ans en Amérique Latine*. Paris, Publication du Ministère de la Culture, 1947.
- Kusnet, Eugênio, *Ator e método*. Rio de Janeiro, Inacen, 1987.
- Lara, Cecilia de, *De Pirandello a Piolim*. Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro, Inacen, 1987.
- Magaldi, Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1978.
- *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense 1984.
- Mercato, Antonio, *A crítica teatral de Alberto d’Aversa no Diário de São Paulo*. São Paulo, 1979. (Dissertazione di Mestrado in Arti, Università di São Paulo).
- Michalski Yan-Trotta Rosane, *Teatro e estado. As companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polémica*. Rio de Janeiro, Hucitec/IBAC, 1992.
- Mostaço, Edelcio, *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião*. São Paulo, Proposta Editorial, 1982.
- Miceli, Sergio, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*. São Paulo, Difel, 1979.

- Nunes, Mario, *Quarenta anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional do Teatro, 1956.
- Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- Pacheco, Tânia, *Arte/Cultura/ideologia: a mascarada da luta de classes*. Rio de Janeiro, 1991 (Tesi di dottorato in Scienze Sociali, Fondazione Getulio Vargas, Rio de Janeiro).
- Peixoto, Fernando, *Teatro em pedaços*. São Paulo, Hucitec, 1980.
- *Teatro em movimento*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- *Um teatro fora do eixo*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- Prado, Décio de Almeida, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- *Pessas, Pessoas, personagens*. O teatro brasileiro de Procópio Ferreira à Cacilda Becker. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- *Procópio Ferreira: a graça do velho teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- *Teatro em progresso*. Crítica teatral 1955-1964. São Paulo, Martins, 1964.
- Apresentação do teatro brasileiro moderno. Crítica teatral 1947-1955. São Paulo, Martins 1956.
- Rametti, Maria de Lourdes Giannella (Beti Rabetti), *Contribuição para o estudo do “moderno” teatro brasileiro: a presença italiana*. São Paulo, 1989. (Tesi di Dottorato in Storia, Università di São Paulo).
- *Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*. Rio de Janeiro, 1997. (Coord.) Quaderno di ricerca n. 3. Post-graduação in Teatro, Uni-Rio.
- *História do teatro como história da cultura: ideários e trajetórias de uma arte entre rupturas e tradições*. Folhetim, n.2, Out 1998.
- Ratto, Gianni, *A mochila do mascate*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- Reis, Angela de Castro, *Cinira Polonio, a “divette” carioca*. Estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro carioca da virada do século. Rio de Janeiro, 1999. (Dissertação di Mestrado in Teatro, Uni-Rio).
- Silva, Daniel Marques, *‘Precisa arte e engenho até...’: um estudo sobre a composição dos personagens-tipo através das burletas do Muis Peixoto*. Rio de Janeiro, 1998. (Dissertação di Mestrado in Teatro, Uni-Rio).
- Silveira, Miroel, *A outra crítica*. São Paulo, Símbolo, 1976.
- *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo, Queiron Limitada, 1976.
- Villoso, Monica Pimenta, *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.
- Veneziano, Neyde, *Não adianta chorar!* Identidade do teatro de revista brasileiro. São Paulo, 1993 (Tesi di dottorato in Arti, Università di São Paulo)
- *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Pontes, 1991/
- Vianna Oduvaldo Filho (Vianninha), *Teatro, televisão e política*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

C. Opere di storiografia teatrale moderna italiana

- AAVV. *Il signore della scena*. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo. (org. Maria Grazia Gregori). Milano, Feltrinelli, 1979.
- AAVV. *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi*. (org. Anna Dolfi) Firenze, GABINETTO Viessieux, 1987.
- Bragaglia, Anton Giulio, *La maschera mobile*. Foligno, Campitelli, 1926.
- *Del teatro teatrale ossia del teatro*. Roma, Tiber, 1929.
- *Evoluzione del mimo*. Milano, Ceschina, 1930.
- *Il segreto di Tabarrino*. Firenze, Vallecchi, 1933.
- *Sottopalco*. Saggi sul teatro. Osimo, Barulli, 1937.
- Cruciali, Fabrizio, *Teatro nel Novecento*. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo. Firenze, Sansoni, 1985.
- D’amico, Silvio, *Preparazione alla scena moderna*. Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1938.
- *Tramonto del grande attore*. Milano, Mondadori, 1929 [Ripubl. Firenze: La casa Usher, 1989].
- *Palcoscenico del dopoguerra*. 1945-48 (vol. I) Edizioni Radio Italiana, 1952.

— *Istruzione ai maestri dell'Accademia*. Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1951.

— *Mettere in scena*. Sommario della regia teatrale dall'antichità ad oggi. Firenze, Sansoni, 1954.

Enciclopedia dello Spettacolo (org. Silvio D'Amico) Roma: Le maschere, 1954-1962 (voll. I-IX)

Meldolesi, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano*. La generazione dei registi. Firenze, Sansoni, 1984.

Jacobbi, Ruggero, *Primo e secondo novecento*. Milano, Accademia, 1965.

— *Campo di Marte trent'anni dopo*. Antologia. Firenze, Vallecchi, 1968.

— *Poesia futurista italiana*. Milano, Guanda, 1968.

— *Teatro da ieri a domani*. Firenze, La Nuova Italia, 1972.

— *Guida per lo spettatore di teatro*. Messina/Firenze, D'Anna, 1973.

— *Le rondini di Spoleto*. Svizzera: Munt Press, 1977.

— *L'avventura del Novecento*. (org. Anna Dolfi) Milano, Garzanti, 1984.

— Quaderni del Piccolo Teatro di Milano (org. nn. 1-4-5).

Pandolci, Vito, *Teatro Italiano Contemporaneo*. 1945-59. Milano, Schwarz, 1959.

Regia e registi nel teatro moderno. Bologna: Universale Cappelli, 1961.

Piccolo Teatro 1947-58. Milano, Moneta, 1958.

Piccolo Teatro d'Arte. *Quarant'anni di lavoro teatrale*. Milano, Electa, 1988.

Revista "Ridotto", n.III, ano 1986. Numero antologico dedicato a Ruggero Jacobbi.

Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro*. Bologna, Il Mulino, 1995.

¹ Guzik: 1986.

² D'Aversa, Celi e Salce sono allievi di Silvio D'Amico, colleghi, con Luigi Squarzina, Vito Pandolfi e l'allievo attore Gassman regia dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, diplomandosi D'Aversa nel '44 con la messinscena di *Arlecchino, sei padroni* (in precosissimo recupero del testo che sarà bandiera della riforma teatrale italiana), Celi nel '45 con *The time of our della Vita* di Saroyan (poi suo primo successo al TBC, riallestito nel '49 con titolo *Nick Bar*), e Salce nel '47 con *Il ballo dei Lad* Bollini, della generazione del collega Lucignani, si diploma nel '48 con una commedia di Labiche. Jacobbi invece ha un'eclettica sul palchetto del Teatro delle Arti di A. G. Bragaglia, mentre Ratto è scenografo a Milano, fra Piccolo Teatro e Scala.

³ Educata alla *distinction* in lunghe ferie parigine, l'alta borghesia brasiliana assume in patria un atteggiamento provincialmente rende precaria e discontinua la sua disposizione propagatrice, perché impedisce il carattere integratore proprio alla diffusa industriale dei beni (simbolici e no). D'altra parte, ma su questo il consenso è tutt'altro che unanime, il TBC, organizz impresariale in modo da accomodare l'arte alle esigenze della biglietteria, non si propone come produttore esclusivo di cultura *élite*, ma piuttosto tende ad assumere valori universali, alla moda (direbbe Marcuse) *affermativi*, ossia possibili in quel momento. Ortiz: 1988.

⁴ Circoli, Corrente, Prospettive e Campo di Marte, della cui antologia sarà curatore appunto trent'anni dopo. Jacobbi: 1968.

⁵ L'*élite* che assisteva alle stagioni europee così come le compagnie europee in *tournee*. Il maestro Luis Jovet, risiedendo durante Sudamerica con parte della Comédie Française, non accenna tentativi di contatto con il mercato della produzione locale, rinunciando a credere che 'la soluzione' possa venire dal centro. In Dyonisos, n. 25: p. 25 e Jovet: 1947.

⁶ cfr. Adler Pereira: 1981. Unici tentativi drammaturgici dell'avanguardia modernista, due dei tre testi di Oswald de Andrade inizialmente scritti in francese nel 1933, quindici anni più tardi, il primo allestimento del TBC, precedente all'arrivo di Celi a una *Voix humaine* recitata in francese da un'attrice inglese naturalizzata, Magdalena Nicol.

⁷ cfr. Prado: 1956, 1964, 1988 e 1993, Magaldi: 1978 ma anche l'opera compilativa con Guzik: 1986.

⁸ che, ovviamente, non faceva affatto parte della compagnia Jacobbi. Jacobbi: 1972.

⁹ Jacobbi: 1984, p.32.

¹⁰ *ibidem*, p.31.

¹¹ L'avvento del teatro totale finalmente affrancato da *sire le Mot*, profetizzato dalle avanguardie e difeso dalla vocazione di regist Reihhardt, Piscator e lo stesso Bragaglia; questi, uomo di spettacolo e di feconda produzione critica, diffondeva le sue ragioni oltretutto con quasi tutte le riviste specializzate italiane contemporanee, anche continuativamente (dal giugno del '51 al giugno c rivista paulista Anhembi.

¹² Doplicher, in AAVV: 1987.

¹³ Silvio D'Amico, critico e fondatore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma (1936), formando la generazione d uscivano a vent'anni dalla guerra con una didattica aggiornata alla più avanzata scena europea, era divenuto un vero 'maestro d il teatro rinnovato italiano. Affrontando la celebre *querelle* il *corago* Bragaglia, che tutti chiamavano 'maestro' in omaggio alla : tecnica e all'aura permanentemente vanguardista, ma che non mostrava possedere la minor propensione didattica, D'Amico l'affermazione di un teatro di registi non creatori assoluti, ma interpreti e garanti della coerenza ermeneutica della loro opera i testo che ne è origine; si colloca dunque, nel dibattito riformatore, a difesa della necessità di una tradizione che non rompa, ma tradizione nazionale garantendo alla nuova scena la continuità comunicativa con la grande platea. La funzione critica de configura allora come una *pedagogia del gusto*.

¹⁴ Folha da noite, attuale Folha de São Paulo (dal '52 al '56), Ultima Hora (dal '52 al '54), supplementi letterari dello Estado de '56 al '60) e del Correio do Povo di Porto Alegre (dal'58 al '63). Un'antologia di articoli selezionati di Jacobbi, a nost pubblicazione presso la Hucitec (SP).

¹⁵ fra altri, Sérgio Brito, Nicette Bruno, Paulo Goulart, Sérgio Cardoso, Italo Rossi, Jaimé Barcellos. In Italia, nel 1942, Ja seconda regia, *Minnie la candida* di Bontempelli, aveva lanciato nientemeno che Anna Proclemer.

¹⁶ Fernando Peixoto e Zé Renato, e come gruppi il Teatro dos Doze, il Teatro Popular de Arte, il Teatro Paulista do Estudante Teatro de Arena.

¹⁷ con elegante *understatement*, immediatamente dopo averne provato la severità al fracasso di botteghino di *Mourning becom* 150 repliche a New York, 12 a São Paulo, ammette il proprio 'scarso buon senso', giacché 'in questi tempi moderni è necessar un'antica verità: che il teatro dipende dal pubblico e dal denaro molto più di quanto gli artisti, instancabili idealisti, vogliono : Ultima Hora, 24.3.52.

¹⁸ "completamente differente da tutto ciò che ha fatto fino a ieri, spoglia di certo manierismo antiquato, e finalmente molto sign completamente identificata con il teatro moderno" commenta il critico Geraldo Alves Queiroz, art. s/d, archivio Jacobbi, Roma.

¹⁹ riconoscerà in seguito che 'io dovevo fermarmi due mesi, mi fermai quattordici anni'. Programma di sala di *Gimba*, de Teat Arte, a Roma nel 1961.

²⁰ A Cena, IV giugno '48.

²¹ il testo sarà poi diretto dal polacco Ziembinski in uno spettacolo memorabile, oltre che per la sua eccellenza, come il pegg biglietteria della compagnia.

²² *Questi fantasmi*, il testo rappresentato a Rio, e già premiato dai critici italiani, presenta i personaggi come 'anima triste', 'anima innocente' etc.

²³ Pascoal Carlos Magno, intellettuale influente, ne celebra l'interpretazione 'diretta' come 'uno dei migliori momenti della sua Correio de manhã del 13.8.48.

²⁴ "Entrevista a quatro vozes", s/d, archivio Jacobbi, Roma.

²⁵ Senza mai mancare di fedeltà alla storia e alle intenzioni dell'autore, giacché dell'imbarazzante successo di Eduardo, inizialn dalla 'generazione di registi' di cui Jacobbi fa parte, si è notato come 'a dispetto della 'potenza registica' e del realismo trionfan sua mania riuscisse a teatralizzare i nuovi tipi della realtà italiana, devastata dalla guerra e dalla crisi della famiglia'. Meldolesi:

²⁶ però nel '52, già al TBC, che aveva sostituito alla primazia degli attori quella dei registi, quindi per libera scelta, Jaco *boulevard* di Sauvajon *Os filhos de Eduardo* in coppia con Cacilda Becker, splendida protagonista, commentando che 'dirige attori significa deformatli'.

²⁷ Jacobbi risponde grintosamente: "'Caro signore, io non 'mi dico' regista; o meglio 'mi dico' regista da dieci anni, nel Ammettendo però che 'in Brasile sempre appaiono molti bugiardi', indica per referenze i nomi di Massimo Bontempelli, A.C Silvio D'Amico, 'il massimo autore, il massimo regista e il massimo critico dell'Italia di oggi'.

²⁸ *Goldoni e a Comédia dell'arte* in Dyonisos, n. 1, 1.1.1949, poi in Jacobbi: 1956.

²⁹ Jacobbi:1977 p.63. Come Moretti al suo debutto come Arlecchino, nel saggio di D'Aversa all'Accademia, l'attore di Rio porta cenci e la maschera nera dipinta sul volto, proteggendo il capo sotto un cappuccio aderente che ne valorizzasse l'accurat coreografica gestualità – la soluzione crea sospetti di spurietà 'carnealesca' nella critica, abituata al folclore del paraocchi 'v costume a quadri e del cappellino a tre punte.

³⁰ 'la prima grande vittoria della regia tra noi' scrive Oswald de Oliveira, su A Manhã, s/d, archivio Jacobbi, Roma; Mario Nu do Brasil e Maria Jacintha su O mundo qualificano Ruggero come 'un valore autentico, che ci è necessario' e 'un bene italiano deve confiscare! '.

³¹ 'Che Goldoni vi presentiamo in teatro? Italiano o tedesco–reinhardiano? Ma no, è brasiliano, ben carioca. Sarei folle : brasiliani, per un pubblico brasiliano, tentassi di far qualcosa di tedesco o d'italiano. Per essere precisi, il nostro Goldoni è misura in cui un testo influenza lo spettacolo, è brasiliano, nella misura in cui lo spettacolo è un valore indipendente' in interv Vianna, sul Correio de Manhã, 11.3.49.

³² *ibidem*.

³³ Strehler aveva debuttato nel '47 il suo *Arlecchino* nelle maschere di Amleto Sartori, integrando la scena riformata alla ricerca spettacolare dell'antico palco in piazza. Evidentemente, il repertorio parallelo non è coincidenza ma comunione d'intenti nell' moderna del ruolo critico del regista a confronto con prassi spettacolari della tradizione; inoltre la fratellanza alla fondazione aveva formato un comune repertorio di riferimento: Ruggero monta con Italia Fausta un *Thérèse Raquin* che era stata realizzata da Maltagliati a Milano nel '46, adattamento da Zola di Strehler-Jacobbi, scene di Gianni Ratto; per la stessa compagnia. S Winterset de Maxwell Anderson, già repertorio del Teatro delle Arti di Bragaglia, che Jacobbi allestisce a Rio, con il Teatro immediatamente dopo *Arlecchino*.

³⁴ Goldoni – seppur Goldoni di 'commedie nuove' e difeso nel suo realismo pre-rivoluzionario che l'accosta piuttosto a Beaumarchais di battaglia degli anni paulisti di Jacobbi, che dirige *Il bugiardo* per il teatro Brasileiro de Comédia (1950), riale *Mirandolina* per il Teatro Popular de Arte (1955) e un nuovo *Arlecchino* per la Società Paulista di Teatro (1956).

³⁵ 'Il guaio è che la platea del TBC e i suoi organizzatori non volevano affatto saperne di politica. Andavano là per veder straordinaria chiamata *l'arte*' ammette in un'intervista concessa a Betti Rabetti, a Roma, il 13.8.81. In Rabetti: 1989.

³⁶ durante le prove di questo spettacolo Jacobbi è trattenuto per tre giorni d'interrogatorio dalla polizia politica brasiliana, comunismo, e liberato solo grazie alla mobilitazione dell'intera classe teatrale.

³⁷ 'Una bella metà del teatro di *boulevard* è onesta. Tre quarti del teatro di poesia sono disonesti. Qualsiasi melodramma è più un quadro astratto. Mi pare che l'arte debba ancora essere una relazione diretta tra l'uomo e la sua realtà. Uomo storico, realtà. L'ho detto su Ultima Hora, 15/3/52.

³⁸ Ultima Hora 23/5/52 e ancora Fohla da Noite, 7/11/52: 'Tutti gli attori ci azzeccano sul tono poetico, se la cavano a declamare una tirata, ma cadono nel ridicolo a tentar di pronunciare un semplice *buona notte*, accendersi una sigaretta e sedersi con naturalezza

³⁹ 'La vera crisi del teatro è la scomparsa del vero riso e della vera lacrima. Queste escluse, esiste una sola reazione legittima in un'opinione critica illuminata' in Ultima Hora 3/8/52.

⁴⁰ Correio do Povo, Suplemento Literário, 17.1.59.

⁴¹ nel '58 accetterà l'invito di trasferirsi a Porto Alegre per fondare l'Istituto di Studi Teatrali della Facoltà di Filosofia dell'Università Grande do Sul, con il primo corso di regia del paese.

⁴² 'Potrà sembrare paradossale, ma a partir dal giorno in cui gli fu incommadata la sincerità, l'attore ha incontrato un grande fantasia, all'invenzione e un grande incentivo per la pigrizia mentale. Oggi l'attore confonde la propria sincerità con quella del pubblico e in ultima istanza sceglie la propria. Ci stiamo avviando ad un livellamento formale senza precedenti, dove l'unica variante definita dalla personalità reale degli interpreti. Mi sa che l'unico rimedio sarebbe rimparare a rappresentare' *ibidem*.

⁴³ 'Ruggero aveva fagocitato [...] il Brasile, lingua e costumi, come l'indio divora il nemico che teme e onora, per acquiescenza Stegagno-Picchio in AAVV:1987.

⁴⁴ 'parto da qui/rimango qui/sono io stesso il qui' in Jacobbi: 1980.

⁴⁵ partito ermetico, Jacobbi sposa in Brasile il secondo modernismo, dopo quello del '22: il concretismo dei poeti della sua generazione Machiedo in AAVV: 1987, p.63.

⁴⁶ Jacobbi: 1972 p.31.

⁴⁷ Peixoto: 1977, p.251.