

Alessandra Vannucci
LA MISSIONE
VICENDE BRASILIANE
DELLA “GENERAZIONE DEI REGISTI”

È noto, ma in buona parte dimenticato dalla storiografia teatrale italiana¹, che se ne andò in Brasile, nell'immediato dopoguerra, parte della generazione che inaugurò la scena di regia in Italia. Fu più che un'avventura o una serie di avventure – fu una migrazione, considerando che laggiù vissero parte della vita adulta e furono protagonisti di una stagione di grande rinnovamento (da quel momento nota come *renovação*) del teatro brasiliano; fecero anche cinema, opera, televisione, giornalismo; erano potenti e famosi. Rientrarono, neanche tutti, quindici anni dopo. La complessità di quella vicenda, nella diversità delle vocazioni e degli stili, rimase inscritta nei film, negli spettacoli, nella produzione letteraria inedita e nella corrispondenza privata ma fu assorbita come episodio minore nella vasta produzione storiografica sulla generazione. Questo saggio, attingendo a quel repertorio e a un esteso archivio di fonti inedite, prova a tracciare una mappa di quella che fu una vera e propria diaspora della regia italiana in America Latina.

L'educazione teatrale

Quei giovani s'erano formati a Roma tra il 1941 ed il 1945. Adolfo Celi e Luciano Salce s'erano conosciuti all'Accademia d'Arte Drammatica di cui, con Luigi Squarzina, Luciano Lucignani e Vito Pandolfi, furono tra le prime leve di diplomati in Regia; Celi però era stato am-

¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 219. Meldolesi incoraggiò le mie ricerche e fu correlatore della tesi dottorale (2004) da cui poi trassi il libro *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2014.

messo nel 1941 al corso di Recitazione, insieme a Vittorio Gassman. Erano tutti nati intorno al 1922. Costituirono, fra l'altro, un gruppo parascolastico esclusivo (gli Undici) i cui incontri serali (i Colloqui) costituirono una «scuola nella scuola» che risultò poi determinante nelle rispettive carriere². Sfidandosi in imitazioni e scenette comiche, gli aspiranti registi de-costruivano il repertorio attoriale (definito «materiale plastico»)³ cercando di aggiornarlo alle teorie estetiche e modalità sperimentali della Regia (definita «sguardo esterno»)⁴. I concreti risultati spettacolari che avrebbero potuto esibire solo in un tempo futuro, utopicamente liberato dalla penuria dei razionamenti e dal caos della guerra, costituirono la meta di una missione generazionale da compiere ciascuno per la propria strada, una volta gettati nell'universale agone del Teatro. Entro i quarant'anni, promisero, avrebbero dovuto «riunirsi e fare il punto»⁵. Ruggero Jacobbi frequentava la Facoltà di Lettere e il Centro Sperimentale di Cinematografia ma si formò soprattutto a bottega, con Anton Giulio Bragaglia, al Teatro delle Arti; dagli Undici era considerato un “esterno” e un letterato, ammesso malvolentieri ai Colloqui⁶. Era in platea, al Teatro Argentina, con l'allievo regista Alberto D'Aversa, l'11 febbraio del 1943 quando la saga della generazione culminò con l'irriverente *Opera dello straccione*, spettacolo di diploma dell'amico Pandolfi tratto da *The Beggar's Opera* di John Gay⁷. Del gruppo dell'Accademia mancava solo Celi che giorni prima, chiamato alle armi, era partito lasciando una lettera d'addio in camerino. Nei mesi successivi, Jacobbi si unì alla Resistenza. Nel 1944 fu fermato sul bus mentre distribuiva volantini: finì in carcere a Regina Coeli, come Pandolfi, allora al suo secondo arresto⁸; Salce fu deportato

² Modalità ed esiti dei Colloqui furono narrati anni dopo da Vittorio Gassman e Luciano Salce in un diario dal titolo *L'educazione teatrale*, Roma, Gremese, 2004.

³ Adolfo Celi, *L'attore come materiale plastico*, «Roma fascista», XXI, 20 maggio 1943; l'espressione viene ripetuta in Vittorio Gassman, Luciano Salce, *L'educazione teatrale*, cit., pp. 36-43.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 166.

⁶ *Ivi*, p. 32 e p. 39.

⁷ Cfr. Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018.

⁸ Cfr. le schede su Jacobbi e Pandolfi in questo dossier.

in Germania; D'Aversa, che non aveva risposto alla chiamata alle armi, rimase chiuso a casa della fidanzata fino alla liberazione.

Con chissà quali emozioni, quante strette di mano si ritrovarono a Roma, a Milano, dovunque fosse possibile sbarcare il lunario come assistenti dei pochi registi (Luchino Visconti, Orazio Costa, Guido Salvini) che il mercato, indeciso, assorbiva. Nel frattempo, Salce e Celi tornarono all'Accademia; il primo, concluso il corso di Regia, s'iscrisse a quello di Recitazione. Celi si diplomò nel 1945 con l'allestimento de *I giorni della vita* di Saroyan in una perfetta traduzione di Gerardo Guerrieri; aveva trovato un suo stile e si mise a cercare opportunità per una collocazione professionale. Jacobbi, a Milano dall'estate del 1945, s'era avvicinato a Paolo Grassi; crearono il circolo Diogene, nelle cui riunioni domenicali si leggevano drammi e commedie inedite, selezionate da apposita commissione. La commissione (Grassi e Jacobbi con Giorgio Strehler e Mario Landi) era nota in città come il gruppo dei Quattro; gestivano anche la Scuola d'Arte Drammatica del Fondo Matteotti. Il circolo ci teneva a essere «apolitico, intendendo per politico il fazioso»⁹. In quelle discussioni domenicali prese forma l'idea dell'offerta teatrale come servizio pubblico per la cittadinanza, allo stesso modo di scuole e ospedali; Jacobbi per conto suo perseguiva anche un'idea più militante di teatro “per i lavoratori”. Nell'inverno del 1946, per conto di Iniziativa Socialista, allestì *Alle stelle* di Andreev a Palazzo Litta, con ingresso gratuito e nell'estate presentò *La voce nella tempesta*, una riduzione di *Cime Tempestose* di Emily Brontë, con Diana Torrieri al Castello Sforzesco per migliaia di persone. Il plauso di amici e colleghi fu tiepido¹⁰ mentre d'Amico lo lodò: il teatro – scrisse – elemento essenziale della vita civile era ovunque allo sfacelo, tranne che a Milano, dove grazie a qualche giovane accadevano tali imprese «esemplari»¹¹.

Quell'anno Grassi, ridotti gli impegni da regista, si concentrò su

⁹ Programma del circolo Diogene (settembre 1945) in Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023, p. 23.

¹⁰ Grassi definì il primo «un'iniziativa generosa» («Avanti!», 20 febbraio 1946) e Pandolfi espresse dubbi sul populismo del secondo («L'Unità», 2 agosto 1946), cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 218-219 e nota 100.

¹¹ Silvio d'Amico, *Teatro in sfacelo*, «Il Tempo», Roma, 1 febbraio 1946.

quelli da organizzatore; nelle interlocuzioni con artisti e potenziali finanziatori, teneva per sé l'ultima parola sui titoli da mettere in scena, così da assecondare le proprie preferenze e opportunità da editore (curava la collana teatrale dell'editrice Rosa e Ballo). S'impegnò a costituire una compagnia primaria con Gassman e Paola Borboni da portare in giro per otto mesi l'anno, con la promessa di provvedere così al rinnovamento del repertorio italiano; intendeva impiegare un manipolo di registi (Costa, Strehler, Jacobbi, Landi) e sé stesso come Direttore. Gassman insisteva perché convocasse i registi dell'Accademia (Celi, Salce, Squarzina) cui Grassi avrebbe piuttosto affidato «ruoli tecnici»¹² poiché gli pareva che quei «giovannotti amici suoi»¹³ per quanto diplomati, fossero privi di esperienze professionali. L'alleanza tra l'avanguardia romana e quella milanese non si fece; questo fallimento, col senno di poi, da una parte plasmò la futura struttura del Piccolo Teatro con un solo regista stabile; dall'altra, stimolò le vicende diasporiche del gruppo dell'Accademia.

Jacobbi comprese che il vento soffiava a favore del gruppo milanese, cui nel frattempo s'era unito lo scenografo Gianni Ratto; ma preferì staccarsene. Il suo ultimo impegno a Milano fu da drammaturgo, con Strehler alla regia, Ratto alle scene e Grassi alla produzione per la compagnia di Evi Maltagliati, primadonna affermata ma disposta a sperimentare. Poi accettò di condurre la prima compagnia italiana a esibirsi in Sudamerica nel dopoguerra, con Diana Torrieri come primadonna – si erano conosciuti al Teatro delle Arti, e anche lei aveva fatto la Resistenza. Presero il transatlantico a Genova, nel dicembre del 1946; imbarcarono, nei bauli, scene e costumi realizzati da Ratto, per un vasto repertorio da rappresentare in italiano; con loro viaggiava D'Aversa, fresco di diploma in Accademia. Erano attesi per Natale al Teatro Municipal di Rio de Janeiro.

Intanto, a metà di quell'anno, Celi era riuscito a convincere De Sica, che l'aveva scritturato come attore, a rimontare *I giorni della vita* nel circuito professionale. Aveva debuttato a Milano al Teatro Olimpia con un ritmo «concitato e sfavillante» secondo Renato Simo-

¹² Lettera a Luigi Squarzina, 26 febbraio 1946 in Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., p. 36.

¹³ Suoi, di Gassman. Lettera a Ernes Zacconi, 8 marzo 1946, *ibidem*.

ni¹⁴; Jacobbi l'aveva piazzato al primo posto nella classifica dei migliori spettacoli della stagione che stilava per «Film d'oggi». Subito dopo, la compagnia s'era sciolta e Celi era ricaduto nel giro delle assistenze alla regia: appare in quel ruolo, accanto a Salce e Squarzina, sul programma di *Casa cuorinfranto* di Shaw, allestito da Salvini per la Maltagliati. Era rientrato a Roma, dove Gassman, con Sarah Ferrati, Ermete Zacconi e Salvo Randone, cercava di montare una compagnia primaria al Teatro Quirino. Aveva perso Grassi come organizzatore ma aveva ben quattro registi su cui contare, due giovani (Celi e Alessandro Brissoni) e due consolidati (Costa e Giannini). Nell'attesa che venisse il suo turno, Celi si prestò a recitare in ruoli minori; accettò una parte a Cinecittà (*Un americano in vacanza*, di Luigi Zampa). C'erano diverse promesse nell'aria. D'Amico si sforzava di rimontare la compagnia stabile dell'Accademia¹⁵ al Teatro Argentina, con un repertorio aggiornato ed eclettico (O'Neill, Flaiano, Moravia, Brancati, Kaiser) che avrebbe permesso di impiegare stabilmente Gassman e il trio di registi (Celi, Salce, Squarzina). Però i potenziali impresari ponevano condizioni da compagnia di giro (dieci giorni di prove per titolo e la previsione di spostarsi a Milano, forse in Sudamerica) e la cosa non andò in porto. Nel 1947 la Maltagliati, in veste di capocomicca, per avere Gassman si disse disposta a scritturare gli amici registi a patto che gli proponessero un repertorio d'avanguardia: fu così che Squarzina ottenne *Tutti miei figli* di Arthur Miller per il suo debutto professionale, al Teatro Quirino, a fine anno. Poi però la Maltagliati, per la regia de *L'aquila a due teste* di Cocteau, preferì richiamare Salvini; Salce si adattò a fargli da assistente e allestì nel 1948 *Antony* di Dumas padre. Celi tornò a Cinecittà: l'aveva preso Aldo Fabrizi per un film che si girava sul piroscampo in viaggio per l'Argentina (*Emigrantes*, 1949). La Maltagliati fece una lunga tournée in Europa e nel 1948 finì pure lei in Sudamerica, dove era nota al pubblico grazie a un precedente film sull'emigrazione, *Fiamme sul mare* (1948).

Fu così che il Brasile apparve nella geografia della generazione: come un destino, più che una semplice destinazione. L'America decli-

¹⁴ «Corriere della Sera», 7 aprile 1946.

¹⁵ La compagnia era stata attiva nel 1939-41, diretta dallo stesso d'Amico e poi da Corrado Pavolini. Si veda Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1935-1941)*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 65-82.

nava il miraggio di successo di sei generazioni di compagnie italiane che dal 1870 avevano traversato l'oceano ogni anno, durante la pausa estiva dei teatri, sperando in condizioni climatiche e sanitarie meno avverse sotto l'Equatore e nell'accoglienza leggendaria del pubblico sudamericano, ove contava la predilezione espressa dagli immigrati italiani, organizzati in vere e proprie tifoserie patriottiche. Primedonne e mattatori come la Ristori, Salvini e Rossi avevano fatto seguire, a quei viaggi avventurosi e passibili d'ogni tipo di disastro, la pubblicazione di album e memorie autobiografiche in cui esaltavano gli applausi, i doni, le sale strapiene e i cortei di ammiratori piuttosto che le difficoltà e le noie dovute alla condizione dell'arte in viaggio. Tali testimonianze, circolando nei teatri, sulle riviste e nei circoli filodrammatici, avevano finito per costituire una tradizione influente sul mercato teatrale italiano: quella del teatro italiano fuori d'Italia¹⁶.

Negli anni Venti, il regime aveva promosso la ripresa ordinata di tale tradizione, come mezzo di propaganda, finanziando le "missioni" di intellettuali "illustri", come Filippo Tomaso Marinetti, Pirandello (nel triennio in cui fu capocomico del Teatro d'Arte) e Anton Giulio Bragaglia. Ratto faceva risalire la sua vocazione al padiglione montato da Bragaglia al Teatro Carlo Felice di Genova nel 1930, al rientro dall'America Latina dove l'aveva esibito come Esposizione Universale di Scenografia; mentre Jacobbi nel 1946 a Rio de Janeiro ritrovò il maestro nella memoria dei macchinisti del Teatro Municipal che armavano i fondali con un nodo *bragaglia* di cui sapevano per certo ch'era italiano¹⁷. Jacobbi, a ogni modo, non rientrò con la compagnia della Torrieri. A Rio de Janeiro s'era inserito al «Diario da Noite» come critico di cinema e nel 1947 accolse d'Amico, che faceva un ciclo di conferenze su invito dell'Associazione di Critici Teatrali mentre sondava le produzioni locali per ulteriori inviti, da estendere ai suoi allievi¹⁸.

¹⁶ Vedi, di chi scrive, *Mattatori e primedonne che infiammarono il Brasile*, «Letterature d'America», n. 97, 2003, pp. 71-126; e *Il signor Pirandello ha preso il treno alla Central do Brasil*, «Pirandelliana», n. 11, 2017, pp. 107-120.

¹⁷ Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 98. Nel 1938, Bragaglia fece un secondo viaggio in Brasile, dopo il quale uscì *Sottopalco* (Roma, Barulli, 1937) in portoghese, con titolo *Fora de cena* (Rio de Janeiro, Vecchi, 1941). Contribuì per anni alla rivista «Anhembí» di San Paolo.

¹⁸ L'idea del tirocinio all'estero faceva parte del modello pedagogico dell'Accademia. Cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia»,

Oltre al caso, alle vicende personali e al mito dell'America, di quelle partenze furono dunque complici i maestri.

Milano nel frattempo aveva assistito alla stagione inaugurale del Piccolo Teatro; ed era stata una rivoluzione anche perché Ratto “architettava” l'ambiente in modo che fosse interamente praticabile (aveva studiato architettura, prima di dedicarsi alla scenografia); il suo stile, valorizzato dall'uso che ne faceva Strehler, divenne «inconfondibile»¹⁹. C'era un clima collaborativo in Via Rovello; nel cartellone 1947/48 constano sei nomi alla Regia (Salvini, Costa, Gerardo Guerrieri, Enzo Ferrieri, Mario Landi) oltre al regista stabile (Strehler)²⁰; fa specie l'assenza di Jacobbi. Perché era partito proprio in quel momento? Perché non tornò?

La missione

A metà degli anni Quaranta, una rete densa di relazioni, saperi, suoni e sapori alimentava l'immaginario italo-brasiliano a base di “panetteria, combutta e palcoscenico”²¹ soprattutto a San Paolo, dove la concentrazione dei lavoratori oriundi era maggiore che in altre località²². Nello sforzo di transitare da classe operaia a classe imprenditrice, la comunità immigrata stimolava l'espansione industriale della metropoli a sviluppo verticale – tanto che il primo grattacielo, Edificio Mar-

Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383 e Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale...*, cit., pp. 43-64.

¹⁹ Scrisse Paolo Grassi, *Piccolo Teatro (1947-1958)*, Milano, Moneta, 1958, p. 26. Le sue scene secondo Jacobbi (quindi già l'anno prima) facevano «regia, cioè corpo con l'interpretazione, senza compiacimenti ma con gusto sovrano» (recensione de *Il lutto si addice ad Elettra*, di O'Neill, all'Odeon di Milano, «Film d'oggi», 29 dicembre 1945) e Ratto ne spiegava la concezione spaziale in saggi ed interviste come *Anche l'ambiente è personaggio*, «Sipario», n. 15, luglio 1947, pp. 10-11.

²⁰ Cfr. in questo stesso dossier, il saggio di Stefano Locatelli, *Strehler: traumi e equilibri*.

²¹ *Padaria, confraria e palco*: per *confraria* s'intende la tendenza alla consorzeria.

²² L'emigrazione italiana in Brasile, sussidiata fino al 1902, fu un fenomeno di massa. Dopo la fine dei sussidi gli oriundi si concentrarono nelle grandi città. Al censo del 1940 quasi tre milioni di persone dichiararono d'essere italiani per parte di madre o di padre; nel caso di San Paolo, più della metà degli abitanti. Cfr. Angelo Trento, *Là dove è la raccolta del caffè. L'emigrazione italiana in Brasile (1875-1940)*, Padova, Antenore, 1984.

tinelli, fu eretto nel 1924 da un costruttore italiano con quel cognome. Sui muri e nelle pagine dei giornali, l'arte non s'annunciava più come una «distrazione per ricchi»²³ ma come una merce destinata all'intrattenimento di massa, per intanto potenziale. Smessi i panni da mecenate, la classe possidente prese a considerare la cosa in termini d'investimento e si sforzò di dotare la produzione dell'equipaggiamento necessario a renderla auto-sostenibile. Un'impressionante sequenza di inaugurazioni riconfigurò la programmazione culturale, modesta e occasionale fino a quel momento, della città: furono fondati musei, case editrici e cinematografiche, canali televisivi, scuole di teatro, di cinema e di fotografia; le sale teatrali, da due che erano, divennero ottantotto in sette anni. Nell'ottobre del 1947, euforico per la bella riuscita di una serata nella sua lussuosa magione, l'ingegnere napoletano Franco Zampari, sfidato dall'amico d'infanzia Cicillo Matarazzo, giurò davanti agli amici benestanti che in due anni avrebbe inaugurato un teatro di "livello internazionale" e una casa di produzione in grado di competere con le *majors* americane. Così, come importava macchinari e ingegneri per i suoi stabilimenti, Zampari prese a importare telecamere e registi.

Su consiglio dello scenografo Aldo Calvo (già alla Scala e giunto a San Paolo l'anno prima, come scenografo dello spettacolo *Carosello napoletano* di Ettore Giannini) al quale aveva affidato il compito di costruire la nuova sala teatrale in un edificio di proprietà di Matarazzo, Zampari convocò Celi da Buenos Aires, dove il giovane s'era fermato dopo il rientro del cast di *Emigrantes*. Faceva il regista in piccole produzioni d'avanguardia; ma andò a vedere la Maltagliati quando questa passò da Buenos Aires in tournée e lei poi, chiacchierando con Calvo a San Paolo, glielo segnalò. Fu così che, nel gennaio del 1948, Celi ricevette un telegramma da Zampari, con allegato biglietto aereo per San Paolo. Allo sbarco, trovò ad attenderlo l'attore Carlos Vergueiro il quale, essendo oriundo, masticava un po' d'italiano e lo portò direttamente in teatro.

Era stato inaugurato tre mesi prima con l'insegna luminosa: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Una sala con 365 poltrone rosse dava su un palco piccolo e basso, ma dotato di botola, binari, piatti giratori e graticcia; una scala scendeva in seminterrato dove erano situati ca-

²³ Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 96.

merini, guardaroba, sala prove, laboratorio di scenografia, sartoria e depositi; mentre ai piani superiori erano stati sistemati gli uffici. Sulla porta di uno di essi campeggiava la parola DIRETOR: era il suo, intuì Celi. Lo attendevano sul palco, dove quella sera avrebbe debuttato *Ingenuidade* (*The voice of the turtle* di Van Druten) due donne: Cacilda Becker, protagonista e Madalena Nicol, regista che mise subito Celi al lavoro per accomodare le luci. Così notò che non c'erano fari né gelatine e che la colonna portante dell'edificio attraversava il palcoscenico. La Becker, magra e perfezionista, era l'unica attrice stipendiata dell'organico, che per il resto era formato da amatori. Zampari l'aveva convocata da Rio de Janeiro in fretta e furia, la notte dell'inaugurazione, per sostituire Nydia Licia, giovane di buona famiglia italiana cui era stato proibito recitare, visto che nella commedia *A mulher do proximo* di Abílio Pereira de Almeida avrebbe dovuto baciare l'autore (anche protagonista) che nella vita reale era un avvocato, amico di Zampari e sposato – la cui moglie fra l'altro faceva da suggeritrice in quinta. La nottata finì al bar a cantare, anche per Celi, che non sapeva una parola di portoghese.

Il suo arrivo rivoluzionò il repertorio. Decise di debuttare in sicurezza con *Times of Your Life* di Saroyan (ovvero *I giorni della vita*); poi, precisò nel programma, avrebbe allestito *Our Town* di Thornton Wilder; *Così è, se vi pare* di Pirandello; *Huis clos* di Jean-Paul Sartre; *Beggar's Opera* di John Gay; *Of Mice and Men* di John Steinbeck. Un repertorio di titoli del tutto nuovi per il Brasile, che spazzò via le ipotesi anteriori di cui rimasero solo tre nomi di autori locali, amici di Zampari. Si diede il via a una frenetica attività di traduzione e promozione; Celi da Direttore Artistico dettava contenuti, ritmi e modi ma acconsentiva alle raccomandazioni di Zampari. In breve, fu chiaro a entrambi che una struttura come quella sarebbe andata sprecata senza disporre di materia prima a tempo pieno; così, un mese dopo il suo arrivo, Celi spiegò che il nuovo corso, in vista di una programmazione più intensa, esigeva la presenza costante dell'organico alle prove, che si mandassero i testi a memoria e si mantenessero movimenti e intonazioni sera dopo sera, finché ci fosse pubblico. Il TBC sarebbe diventato una “fabbrica di spettacoli” – una definizione che piacque molto ai giornalisti presenti e a Zampari, che s'era tenuto il ruolo di Amministratore e fece subito predisporre un Regolamento da far firmare agli artisti insieme al contratto. Tale Regolamento proibiva di protestare

un ruolo assegnato e qualsiasi modifica a recitazione, costumi e trucco definiti dal regista, pena pagamento di multa e sospensione di stipendio; vietava inoltre agli artisti di concedere interviste non autorizzate dall'Amministrazione.

Di punto in bianco, Celi si trovò in grado di realizzare la "missione" promessa ai compagni dell'Accademia, in quel teatro, il primo in vita sua che gli era concesso di dirigere, definendo il repertorio e modellando a suo criterio il "materiale plastico" (attrici, attori e altre risorse) in ogni fase dell'allestimento. Disponeva di gran parte della drammaturgia moderna, mai mostrata in Brasile ma predilesse all'inizio quella realista, perché la scena realista, con l'orologio alla parete e i personaggi in pantofole, avrebbe secondo lui funzionato per quel pubblico di classe media in ascesa. In un manifesto poetico che occupò cinque colonne sui quotidiani, Celi spiegò che il TBC non avrebbe perso tempo con astrusi testi d'avanguardia né con commedie futili (*boulevards, vaudevilles e chanchadas*, ovvero farse un po' piccanti) ma avrebbe offerto «il teatro moderno». Tale teatro

si orienta al più puro realismo – una specie di realismo fisico che non deve esser confuso con l'espressionismo. Il vero realismo è del teatro, non della vita perché nella vita il realismo appare difettoso mentre sul palco i difetti sono corretti e la vita salta agli occhi, più reale che nella realtà. Ciò significa che il teatro corregge la vita e che la vera vita sta sul palco e non nella realtà²⁴.

Si mise a lavorare e far lavorare tutti. Il debutto di *Nick Bar (I giorni della vita)* ribadì le sue capacità tecniche e attrasse una platea distinta cui piaceva sentirsi sintonizzata con quelle delle capitali europee e di New York; un'atmosfera cosmopolita emanava dal teatro che per l'occasione si dotò di un cocktail-bar cui lo spettacolo diede nome. La seconda produzione, *Arsênico e Alfazema (Arsenic and old laces)* di Joseph Kesserling) debuttò in concomitanza al lancio nelle sale del film omonimo di Frank Capra; la terza, *Luz de Gás (Gaslight)* di Patrick Hamilton) seguì di poco la proiezione del film diretto nel 1944 da George Cukor, che aveva ottenuto sette indicazioni agli Oscar nel 1945. Il teatro prendeva così un'aria aggiornata, attuale, alla moda.

²⁴ Adolfo Celi, «Diário de São Paulo», 6 febbraio 1949.

Entro l'anno, Celi convinse Zampari a contrattare un secondo regista con qualche competenza cinematografica e finanziare la casa di produzione promessa. Zampari coinvolse una decina di amici, ipotecò la sua casa e nel giro di un anno costruì, su un terreno dei Matarazzo, la Cinematografica Vera Cruz, che i giornali definirono «Hollywood sudamericana»²⁵. Mandò un contratto da regista cine-teatrale e sceneggiatore a Jacobbi il quale vantava studi specialistici ed era stato fin dall'adolescenza critico di cinema, al momento per un quotidiano carioca; in breve fu pronta la sceneggiatura di *Caiçara*, un soggetto neorealista ambientato originariamente a Capri che Jacobbi adattò ai pescatori di Ilha Bela, detti appunto *caiçaras*.

Jacobbi a Rio de Janeiro nel 1947-48 aveva fondato due compagnie e fatto clamore come regista: con il Teatro Popular de Arte aveva allestito *Teresa Raquin* di Zola utilizzando lo stesso adattamento fatto per Strehler a Milano e *Estrada do Tabaco* (*Tobacco road* di Erskin e Caldwell); e poi con il Teatro dos Doze aveva montato un *Arlequim servidor de dois amos* di Goldoni ovvero lo stesso titolo che aveva chiuso trionfalmente, pochi mesi innanzi, la stagione inaugurale del Piccolo. Sembrava, secondo Meldolesi, «seguire le tracce di Strehler»²⁶ ma subito dopo, seguendo una sua strada, aveva accettato di far da *diretor* per il mattatore Procopio Ferreira al quale fece recitare *O grande fantasma*, ovvero *Questi fantasmi* di Eduardo. Jacobbi cercava la misura brasiliana per un teatro popolare, di successo e al tempo stesso di qualità poetica come «poema sceso in piazza»²⁷, disse in portoghese nel luglio di quell'anno, in una conferenza per la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) trasmessa dalla Radio Nacional; e spiegò che con ciò intendeva un'arte impura, capace di restare arte a contatto con la società e degna proprio in virtù del suo destino d'impurità. Accettò l'invito di Zampari e, ancor prima di trasferirsi a San Paolo, gli propose il soggetto per quello che sarebbe stato il secondo

²⁵ Per un approfondimento del percorso dei registi nel cinema e televisioni brasiliane, si veda, di chi scrive, *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil (1946-69)*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 10, 2022, pp. 187-202.

²⁶ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 219.

²⁷ Ruggero Jacobbi, *Lungo viaggio dentro al teatro*, dattiloscritto, 26 luglio 1948 (Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze: Fondo Jacobbi).

film della Vera Cruz: *Escravo da noite*, un *biopic* sulla travagliata vita del cantante Noel Rosa, ambientato nella torbida notte carioca. Scrisse la sceneggiatura su misura per l'attore Sergio Cardoso, già osannato nel ruolo d'Arlecchino che l'avrebbe seguito a San Paolo giacché, per averlo, Zampari s'era addossato i debiti del Teatro dos Doze che, dopo un breve sogno di stabilità, era fallito.

Mentre Celi girava *Caiçara* a Ilha Bela, Jacobbi debuttò al TBC con due spettacoli: *Ele*, di Alfred Savoir – un «vaudeville ideologico», scrisse nel programma, con «maschere grottesche, carnali e cadaveriche, il volto della borghesia occidentale, aristocratici e ballerine, pugili e militari, milionari coi loro maggiordomi»²⁸ – e *Mentiroso* (*Il bugiardo* di Goldoni). Jacobbi presentò Goldoni come

testimone dell'affermazione e della crisi borghese [...]: osserviamo la linea che divide le birichinate di Arlecchino dalle menzogne di Lelio: il primo, innocente, ci fornisce alla fin fine l'immagine di un mondo cinico; l'ultimo, cinico, rivela l'esistenza di una crisi etica. L'evoluzione della coscienza si fa sentire: si ode, non lontano, il tuono rivoluzionario²⁹.

Grazie all'arguzia dell'attore protagonista, alla raffinatezza dei costumi e alla sensazione immersiva negli ambienti pittoreschi che giravano su sé stessi, realizzati da Aldo Calvo, lo spettacolo incantò la platea e riempì il teatro per settimane di fila. «Questi italiani non tirano a indovinare» commentò il più influente critico in città, lodando nei due giovani registi il dominio di «una tradizione d'arte che pare abbiano ricevuto alla nascita»³⁰. Influidiva l'esser nati in Italia, nel caso di Jacobbi a Venezia, come l'autore³¹. Celi però rifugiava dalle etichette e non intendeva fare un teatro italiano, quanto meno regionalista. Nello stesso mese in cui accoglieva Jacobbi al TBC, scrisse a Salce promettendo uno stipendio, un titolo a scelta come primo allestimen-

²⁸ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Ele*, TBC, San Paolo, ottobre 1949.

²⁹ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Mentiroso*, TBC, San Paolo, novembre 1949.

³⁰ Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 27 novembre 1949, in *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Martins, 1956, pp. 341-345.

³¹ Alfredo Mesquita, *Depoimentos*, II, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 29.

to³² a patto che il secondo fosse *Anjo de Pedra* (*Summer & Smoke* di Tennessee Williams) e un biglietto di ritorno «in piroscalo o in aereo come preferisci tu»:

La situazione è questa. La società [...] si sta trasformando in società cine-teatrale. Stiamo costruendo [...] una piccola Cinecittà. Lavoro, quindi, per terzi. Io passo ad essere direttore artistico delle due società. Abbiamo già scritturato Ruggero come sceneggiatore e regista, ma non volendo spendere i milioni per far venire altri registi stranieri, abbiamo bisogno di altra gente giovane e volenterosa. E tu saresti l'ideale [...] Io ho parlato a Zampari di te come regista e sceneggiatore e lui è pienamente d'accordo, non ho ingerenze in queste cose [...] Non pensare a nostalgia – io ho qui solo nostalgia di voi. [...] Pensa bene. [...] Non ti far influenzare dagli attori italiani che vanno e vengono qui – quelli degli spaghetti. È tutta un'altra cosa. Ed è il lavoro mio e di Calvo di cinque mesi. È il miglior teatro del Brasile e sarà domani la miglior industria cinematografica del Sud America³³.

Salce, in quel momento a Parigi col Trio dei Gobbi, nicchiava. Nella lettera successiva, del gennaio 1950, Celi gli chiese di mettere in valigia «molte commedie, gelatine, aghi e tulle per parrucche»³⁴. Non appena installato a San Paolo, Salce descrisse agli amici romani la struttura molto funzionale che aveva trovato e che lo obbligava a un «inaspettato rovesciamento di prospettiva»: non poteva più considerare l'Europa «unico possibile campo d'attività» e il Brasile «un posto buono per far soldi e poi correre a spenderli a Parigi». S'era scoperto invece «pioniere e colono» nel senso di percepire «tutto [...] come nuovo e disponibile, dal petrolio al repertorio teatrale»³⁵. Le notizie circolavano. Salce cominciò a ricevere lettere da amici e conoscenti: sfoghi sulla difficoltà di lavorare in Italia, richieste esplicite di lavoro. Gassman si lagnava con lui del fatto che Celi non si facesse vivo:

³² Scelse *A importância de ser prudente* (*The importance of being Earnest*, di O. Wilde), TBC, San Paolo, giugno 1950.

³³ Lettera di Adolfo Celi a Luciano Salce, 30 agosto 1949, in *Adolfo Celi e Gianni Amico. Cineastas italianos no Brasil*, Rio de Janeiro, Istituto Italiano di Cultura, 2007, pp. 14-20.

³⁴ *Ivi*, p. 15.

³⁵ Lettera di Luciano Salce a Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, s.d., Archivio Emanuele Salce, Roma.

Ho tanta paura che fra i nostri due gruppi si stabilisca un vuoto geografico: che ognuno consideri se stesso la madrepatria e l'altro una provincia. [...] Vogliamo, sia pur con un po' d'ingenuità [...] stendere tra Roma e S. Paolo una grossa mappa di ideali e di scambi e a mo' di quadrumviri distribuirci i compiti parziali per rifondare il nostro impero³⁶?

Fra molti candidati alla partenza per San Paolo, fu scelto Flaminio Bollini che, dopo il diploma all'Accademia, era stato assistente di Strehler e di Visconti e aveva lavorato a Cinecittà. Giunse a San Paolo nel 1951 con un contratto da regista e sceneggiatore per il gruppo TBC/Vera Cruz; altri, musicisti e scenografi, sceneggiatori, costumiste, attrici e attori approdarono alla ventura e in cerca di occasioni³⁷. Misurate le reciproche ambizioni, ai rimasti parve che i "brasiliani" stessero costruendo laggiù un avamposto della Regia. Nell'agosto di quell'anno, sbarcò Gassman con Diana Torrieri ed Elena Zareschi per una trionfale stagione al Teatro de Cultura Artistica, costruito l'anno prima dall'architetto italo-brasiliano Rino Levi. Il viaggio era stato sovvenzionato dal Ministero degli Esteri, su raccomandazione di d'Amico. Zampari propose al solo Gassman di tornare a San Paolo l'anno seguente; seguirono estenuanti negoziati: l'attore era atteso alla Vera Cruz per le riprese di un film, il TBC teneva ferma la distribuzione dei ruoli, i giornali di San Paolo annunciarono il suo imminente trasloco. Gassman però nel 1952 firmò un contratto per la Metro-Goldwyn-Mayer e partì per Hollywood.

Ad ogni modo, l'improvviso successo del "teatro degli italiani" a San Paolo, messo in moto dall'arrivo dei quattro registi, fu fenomeno di forte impatto sia sulla generazione d'origine, che sulla società locale. In una metropoli dove il business dello spettacolo si configurava già come industria, la macchina moderna si mise a marciare a pieno vapore, spinta da impresari disposti a investire e rivolta ad un pubblico che pareva inesauribile. La "missione" trovò terreno fertile e prese le forme dell'agognato aggiornamento – cioè di un radicamento e realizzazione delle istanze giovanili in quella civiltà teatrale altra e sconosciuta che

³⁶ Lettera di Vittorio Gassman a Luciano Salce, 6 agosto 1950, *ibidem*.

³⁷ Cito Bassano Vaccarini (1946), Fabio Carpi (1949), Dino Risi (1950), Tullio Costa (1950) e poi Gianni Ratto, che giunge a San Paolo nel 1954 invitato da Maria della Costa per dirigere la sua compagnia; lo segue Luciana Petrucelli. Nel 1957 arriverà Alberto D'Aversa, dopo una proficua permanenza in Argentina.

li per li, in una narrativa comoda che incamerò il plauso degli intellettuali locali, fu descritta come un palco vuoto, senza padri e senza padroni, a disposizione dei fondatori. Così come il Brasile era stato raffigurato, nell'immaginario degli emigranti contadini, come una terra vergine in attesa d'esser colonizzata, ora la sua tradizione teatrale, quale che fosse, avrebbe accolto la Regia, ovvero una riforma radicale dei modi dell'arte e del repertorio. La sensazione di poter essere, ad altre latitudini, «non solo continuatori di un sapere ma anche creatori di nuovi linguaggi»³⁸ scaturiva dalla certezza d'essersi lasciati alle spalle un sistema come quello italiano, nel quale era risultato chiaro che non ci sarebbe stato spazio per tutti e dal riconoscimento, a San Paolo, di straordinarie opportunità per la piena realizzazione delle proprie ambizioni.

Con baldanza da demolitore (a Roma aveva militato nelle “squadre di fischiatori” che, dai loggioni, castigavano gli eccessi dei mattatori) Celi faceva *tabula rasa* dei modi tipici del teatro brasiliano dove, secondo lui, l'istrionismo imperava. Negli anni Quaranta, il florido mercato dell'intrattenimento costituito dall'allora capitale, Rio de Janeiro, era dominato dalle *soubrettes* che si scosciavano nelle riviste e da una manciata di mattatori che recitavano anche al cinema. Quei beniamini del pubblico – come Procopio Ferreira, che aveva scritturato Jacobbi a Rio nel 1948 – riempivano le sale a ritmo continuo, nella modalità del *teatro por sessões* (una platea entra, mentre l'altra esce) e vero è che non provavano, ma improvvisavano, appoggiandosi al suggeritore, disponendo del testo a piacimento e riducendo l'eventuale *diretor* a compiti logistici. Quei modi, secondo Celi, distoglievano l'attenzione dal testo, rallentavano il ritmo dello spettacolo e, peggio, asservivano l'arte all'istrionismo dei cosiddetti primattori. Il solito nemico, con le dovute distinzioni, minacciava la “missione” dei registi. Perciò, il Regolamento del TBC assicurava non solo la professionalità dell'organico ma anche la totale rinuncia a quel titolo e quei modi; e i testi pubblicati sui programmi di sala e dai quotidiani adottavano spesso toni da crociata morale: il nuovo teatro prometteva la riqualificazione, o rinascita, dell'arte drammatica. Con zelo pedagogico e orgoglio da pioniere, Celi spiegava quelle ragioni rifacendosi esclusi-

³⁸ Ruggero Jacobbi, *Lungo viaggio dentro al teatro*, cit.

vamente ai propri spettacoli e a quelli che considerava i suoi maestri (Jouvet, Copeau, d'Amico³⁹).

Rientrato da Ilha Bela, s'era chiuso in casa con quattro attori per allestire lo spettacolo-manifesto *Entre Quatro Paredes* (*Huis-clos* di Jean-Paul Sartre). Vi travasò la poetica del "realismo fisico" in un laboratorio di manipolazione attoriale che tendeva a svuotare gli interpreti della loro personalità (*despersonalizar*) per far entrar (*encarnar*) i personaggi la cui "vera vita" andava costruita a partire dal corpo, per correzioni successive. La terminologia rimanda a Jouvet (*comédien désincarné*), il metodo piuttosto a Stanislavskij, di cui Celi possedeva una versione in spagnolo de *Il lavoro dell'attore su sé stesso*; ma ricordando anche le sperimentazioni degli Undici e l'insegnamento di Orazio Costa. Con quel metodo Celi preparò una generazione di interpreti per il teatro e per il cinema – tanto che, anni dopo, lui stesso paragonò il proprio sistema a quello di Strasberg⁴⁰. L'impatto fu, fin da subito, clamoroso. Il pubblico stentava a riconoscere gli attori, cui il regista non faceva alcuna concessione (la bellissima Nydia Licia, che due anni prima avrebbe rifiutato un ruolo di adultera, in *Entre quatro paredes* faceva l'infanticida Estelle). La partitura gestuale, sensuale e sanguigna, meritò la censura del Partito Comunista: «abiezione ufficializzata al TBC: una lesbica sadica salta addosso a quella che in altri tempi si sarebbe detta un'ingenua» stampò la rivista legata al partito, sotto alla foto promozionale dello spettacolo⁴¹. Il risultato fu: tutto esaurito per settimane. I commenti stupefatti dei recensori contribuirono a creare

³⁹ In una lettera del 25 luglio 1954 a Silvio d'Amico, Celi fa un resoconto: «Il TBC è un teatro stabile con la compagnia permanente, i tecnici fissi ed è considerato il miglior teatro del Sudamerica. Io ne sono il direttore generale ed uno dei quattro registi [...] abbiamo fatto un repertorio abbastanza buono e riacquisito un pubblico che da molti anni si era staccato dal teatro di prosa». Più avanti, dichiara d'aver tanto parlato dell'Accademia da esser conosciuto come "discepolo di d'Amico" mentre «erano ancora vivi gli echi delle sue conferenze e del suo soggiorno in Brasile» (Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, sezione Corrispondenza).

⁴⁰ «Mi pare però che noi arrivammo prima», disse, intervistato da Julio Lerner nel 1981 alla Tv Cultura, in Nancy Fernandes & Maria Tereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 125. Per un approfondimento sul metodo di Celi, si veda, di chi scrive, *Ma quale finzione: è la realtà, signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile*, «Ariel», vol. 1/2, 2019, pp. 159-172.

⁴¹ «Fundamentos», in Luis A. Prado, *Cacilda Becker, Fúria Santa*, São Paulo, Geração Editorial, 2002, p. 317.

negli attori un culto della “trasmutazione nel ruolo” che esigeva l’abituazione di qualsiasi postura narcisista⁴².

Che la regia, come la intendeva Celi, non si limitasse all’orchestrazione della recitazione ma esigesse la primordiale creazione di una vita “più reale sul palco che nella realtà” risultò chiaro dal suo primo allestimento pirandelliano: *Seis personagem a procura de um autor* (TBC, 1951). La compagnia in prova era interpretata dall’organico del teatro, ventinove tra artisti e tecnici, ciascuno nelle proprie funzioni abituali mentre i ruoli della “commedia da fare” furono affidati ad attori invitati; mentre al pubblico si chiedeva, nel programma di sala, di far la parte del Pubblico; ciò sarebbe stato possibile grazie a due anni di «catechesi e apprendistato» in cui aveva imparato ad apprezzare il «buon teatro»⁴³. Il debutto fu una singolare auto-celebrazione di quel teatrino che, appena nato, si presentava come metonimia del Teatro. Il palco, coi ballatoi, le corde, i macchinisti al lavoro e i cartelli VIETATO FUMARE diventava il bordello di madama Pace e i Personaggi vi entravano dal montacarichi, come nella storica messinscena parigina di Georges Pitöeff. Nel finale, meticolosamente costruito per risultare caotico, dopo la morte accidentale (finta? vera?) del bambino, la battuta «ma che finzione? Realtà, signori, realtà» detta con strazio dal Padre (Sergio Cardoso) era interrotta dalla Figliastro con la sua “risata stridula” (che lasciava l’attrice Cacilda Becker, che era asmatica, senza fiato) mentre subito dopo si lanciava con un’altalena sulla platea. La regia scioglieva il metalinguaggio di Pirandello, abitualmente giudicato ermetico e oscuro dal pubblico brasiliano, in una recitazione performativa – che Celi chiamava “realismo fisico” – mai vista prima da quel pubblico. Nel 1953, Celi fece fare la suocera, Signora Frola, di *Assim è, se lhe parece* (*Così è, se vi pare*) a un’attrice debuttante di 27 anni (Cleyde Yaconis). Le suggerì d’ispirarsi al modo di camminare della nonna, mancata da poco: la fece uscire da sola con trucco, parrucca e costume da vecchia, attraversare la strada, scansare una macchina, coccolare un cane randagio, segnarsi davanti alla chiesa, etc. Per far sì che l’attore (Paulo Autran) nel ruolo

⁴² «Perché l’opera venga alla luce, in totale indipendenza spirituale, è necessario che l’interprete si annulli» scrisse Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 29 agosto 1950.

⁴³ Programma di sala di *Seis personagens a procura de um autor*, TBC, San Paolo, novembre 1951.

del genero, signor Ponza, desse realtà alla “convulsione” che lo prende (nell’Atto II, 7) quando sente il suono del pianoforte, convinto che a suonarlo sia la sposa morta, Celi lo faceva correre intorno all’edificio ogni sera, prima di entrare in scena. Lo spettacolo meritò tre dei sette premi attribuiti dal Governatore dello Stato di San Paolo: miglior regia, miglior attrice protagonista (Yaconis) e miglior attore non protagonista (Autran). I giornali scrissero che Celi era una fabbrica di attori.

Bollini esordì con *Ralé* (*Na Dnié* di Górkí) scritto per il Teatro d’Arte di Mosca (1902) e che era stato spettacolo inaugurale del Piccolo (*L’albergo dei poveri*, 1947, regia di Strehler, scene di Gianni Ratto). Dichiarò che si trattava di un omaggio al realismo socialista, primo frutto della sua ricerca di «un nuovo tono, un nuovo modo di recitare che possa esprimere l’aspetto sociale del lavoro»⁴⁴. Il suo metodo fu giudicato sulle prime bizzarro: chiedeva a piè sospinto *faça ver*, cioè “fammi vedere” cosicché quello fu il suo soprannome in Brasile (invece di Flem, come in Italia). Il debutto fece sensazione; non per il credo rivoluzionario che annunciava ma per il fatto che gli interpreti erano irriconoscibili, assorbiti nel «ritmo cronometrato» dei corpi in movimento «che segnano con precisione i momenti di espansione e ritrazione della trama»⁴⁵. Anche Salce era andato benissimo nei suoi primi allestimenti e nel 1950 gli era stata affidata la programmazione dei lunedì (*Teatro da Segunda-Feira*) quando il cast principale riposava – si trattava di un progetto pensato a Roma, come Teatro di Casa e mai compiuto. Sentiva nostalgia; lo aveva consolato, al suo arrivo, il fatto di trovare in scena lo stesso *Enfants d’Eduard* appena visto a Roma, come se «un miracolo fosse avvenuto qui e, scomparse le migliaia di chilometri percorse, un filo magico avesse unito i palchi da un continente all’altro»⁴⁶. Il miracolo americano esaudiva agli antipodi i sogni della generazione; ma la “missione” era anche spinta da quella nostalgia dei sogni che avevano animato gli anni della formazione. Cercavano di riprodurre «il clima dei primi tempi, in quel paese dove c’era ancora tutto da fare»⁴⁷.

⁴⁴ Flaminio Bollini, programma di sala di *Ralé*, TBC, San Paolo, settembre 1951.

⁴⁵ Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 8 agosto 1951.

⁴⁶ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, di M-G. Sauvaujon, regia Jacobbi e Cacilda Becker. TBC, San Paolo, marzo 1950.

⁴⁷ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, cit.

Jacobbi firmò la regia de *Os filhos de Eduardo* a quattro mani con la protagonista, Cacilda Becker la quale «dava opinioni, interferiva e cambiava le battute»⁴⁸ indisponendo le colleghe; invece di appellarsi al Regolamento, lui la lasciava fare. L'enorme successo della commedia si dovette anche a quel lassismo registico, che la dotava di un ritmo caotico e allegro che al pubblico ricordava il genere, spassoso e molto tradizionale, della *chanchada*. Nel programma, Cacilda Becker s'era fatta descrivere "primattrice del teatro nazionale"⁴⁹ mettendo alla prova l'equilibrio regolamentato tra interpreti e registi. Jacobbi ottenne la regia di *Ronda dos malandros* (*Beggar's opera*, di John Gay), un titolo che appariva nel programma del TBC fin dall'arrivo di Celi e che a tutti loro rammentava l'apoteosi e la fine dei sogni stravolti della generazione. Jacobbi fu prudente: presentò il testo come un «libretto di sentimenti popolari» del quale «ogni generazione prepara una diversa edizione, in nuove parole e nuovi gesti» e garantì al distinto pubblico che avrebbe assistito un «Mr. Gay brasiliano degli anni 50» e non un «Mr. Gay comunista dei tempi di Brecht»⁵⁰. Sul finale, inserì un Coro di Miserabili che cantava la *Litania dei Poveri* del poeta brasiliano Cruz e Souza con il gesto della processione (mani giunte) che si trasformava in gesto di manifestazione (pugno chiuso). Il gesto fu proibito dalla censura; nonostante ciò Zampari, la sera in cui vide lo spettacolo, s'infuriò a tal punto che ordinò di cancellare le repliche. Jacobbi si dimise e rinunciò al film (*Escravo da noite*) che la Vera Cruz aveva già messo in produzione. Le recensioni di *Ronda dos malandros* non fanno cenno ai contenuti, mentre condannano «il cattivo gusto dell'allestimento: è una carnevalata, un'operetta»⁵¹.

Jacobbi, come al solito, procedeva contromano e ne pagava le conseguenze. Non solo il suo metodo collaborativo contrariava i criteri stabiliti dal TBC ma pure la sua disponibilità a generi di intrat-

⁴⁸ Nydia Licia, intervista concessami nella sua residenza, San Paolo, 16 giugno 1997, inedita.

⁴⁹ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, cit.

⁵⁰ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *A Ronda dos Malandros*, di John Gay, TBC, San Paolo, maggio 1950. Scene e costumi di Tullio Costa, che era arrivato a San Paolo quell'anno.

⁵¹ Guilherme de Almeida, «Diário de São Paulo», 20 maggio 1950.

tenimento (*chanchada*, carnevale, operetta) che l'estetica egemone, cioè quella intesa come "moderna", squalificava come "concessionari" a un pubblico "basso". Insisteva che ammettere l'esistenza di una tradizione locale, coi suoi generi tipici, non avrebbe fatto danno all'immagine del TBC; anzi ne avrebbe provato l'autosufficienza come teatro che «sebbene compia una funzione culturale d'alto livello, si apre comunque ad ogni tipo di pubblico»⁵². Nonostante il polemico licenziamento, Zampari tenne a mente che Jacobbi garantiva settimane di *sold out* e lo richiamò spesso per rimontare i suoi successi e allestirne altri – come *Treze à mesa*, sempre di Sauvajon, nel 1953.

La stagione del 1950 s'era chiusa in attivo. Il quotidiano «O Estado de São Paulo» suggellò il bilancio annuale con l'annuncio della «nascita del teatro brasiliano: non rinascita, perché non può rinascere ciò che mai è esistito»⁵³. Zampari giurò che, con il cinema o con il teatro, entro l'anno successivo avrebbe conquistato Rio de Janeiro. Ci mandò, a novembre del 1951, un'edizione lussuosa di *Dama das camélias* (*La dame aux camélias*, di Dumas figlio) per la regia di Salce, con scene di Calvo, la Becker nel ruolo principale e intorno a lei, l'orchestra e il corpo di ballo del Teatro Municipal. L'allestimento era un *tour de force* scenotecnico che sfidava le sfolgoranti riviste dei sette teatri della Praça Tiradentes; purtroppo indispose la critica per quell'aspetto «da operetta» con la scenografia dipinta che pareva «un'apoteosi di cattivo gusto»⁵⁴. Salce si schermì, dichiarando che il suo compito, come straniero, era «effimero»⁵⁵. L'attrice, accusata di far la diva, il che avrebbe ridotto il TBC a «un teatro qualsiasi»⁵⁶, ci rimase male e si ritirò dalle scene. Andò con Salce in una località termale (Campos de Jordão) a girare un film, *Floradas na serra*, tratto dal romanzo della brasiliana Dinah de Queiroz.

⁵² Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Os Filhos de Eduardo*, cit.

⁵³ Alfredo Mesquita, *Notas para a História do Teatro em São Paulo*, São Paulo, Ed. do Autor, 1975, p. 15.

⁵⁴ Pascoal C. Magno, «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 2 dicembre 1951. Per «apoteosi» s'intende il gran finale della sfilata di carnevale.

⁵⁵ Luciano Salce, «Diário Carioca», Rio de Janeiro, 23 novembre 1951.

⁵⁶ Bricio de Abreu, «Diário da Noite», Rio de Janeiro, 30 novembre 1951.

La diaspora

In quei mesi Celi, con cui la Becker intratteneva una relazione, aveva conosciuto Tônia Carrero sul set del suo secondo film, *Tico-tico no fubá*, una commedia musicale sceneggiata apposta per lei negli studi della Vera Cruz e ispirata al *samba* di Zequinha de Abreu che aveva lanciato Carmen Miranda a Hollywood negli anni Quaranta. Pur sotto contratto per entrambe le società, la bellissima *vedette* non aveva ricevuto ruoli in teatro e si teneva in disparte; attendeva l'opportunità di mostrare il proprio talento drammatico in ruoli da "vera attrice". Quando la Becker tornò da Campos, se la trovò sul palco del TBC, in un succinto costume da naufraga, accanto ad Autran in mutande, truccato da indigeno, e il pubblico in delirio, che arrivava in pullman dalle periferie. La commedia era *Uma certa cabana* (*La petite hutte* di André Roussin) che Celi tempo prima s'era rifiutato di montare; «è stata un'idea di Zampari» si scusava ora il regista, ma era ovvio che si divertiva – sostituì pure Autran, quando una sera rimase afono. Becker minacciò Zampari di rescindere il contratto se l'altra fosse rimasta in cartellone nel "suo" teatro e poco dopo annunciò ai giornali che avrebbe fondato una compagnia con Jacobbi⁵⁷: si sarebbe chiamata Teatro da Cidade e avrebbe offerto solo repertorio di qualità, a cominciare da *A filha de Iorio* di D'Annunzio, al Teatro Cultura Artística. Celi propose a Zampari di spostarlo a Rio de Janeiro, dove poteva dirigere il Teatro Ginastico, una specie di franchising del TBC; ma all'amministratore non parve conveniente. Salce fini il film e partì per Roma senza chiarire se sarebbe tornato. Celi gli scriveva cartoline – in una, lo supplicava: «torna, va». Bollini stava sulle sue; aveva fatto pure lui un film, poliziesco (*Nas sendas do crime*, 1954) ed era sempre di corsa, perché lavorava, fuori contratto, per la radio e la televisione. Nell'agosto del 1955, Celi annunciò che si dimetteva dal TBC per fondare una nuova compagnia con Autran e Carrero (CTCA) a Rio de Janeiro; la loro uscita avrebbe permesso di «irradiare il movimento su scala nazionale»⁵⁸. Il TBC rimase acefalo per un po', con registi che entravano e uscivano senza riuscire a intendersi con Zampari. Fu il caso di Gianni Ratto e di Alberto D'Aversa.

⁵⁷ Intervista, «Diário da Noite», São Paulo, 6 luglio 1954.

⁵⁸ Adolfo Celi, «O Estado de São Paulo», 31 agosto 1955.

Ratto circolava per San Paolo da due anni; aveva inaugurato un teatro a due isolati dal TBC (Teatro Maria della Costa, TMDC) e diretto spettacoli impeccabili come *O canto da cotovia* (*L'alouette* di Jean Anouilh) e *A Moratória* dell'esordiente paulista Jorge Andrade. Aveva lasciato la Milano del Piccolo Teatro in fuga, ricordò anni dopo, dal «perfezionismo involutivo dovuto al successo ed alla sicurezza» e cercava un «altro campo di lavoro in cui l'erotismo teatrale fosse ancora vergine»; era partito «non per fare l'America, ma per scoprire il Brasile»⁵⁹. Ed era partito, forse, per fare il regista – cosa che a Milano non gli era riuscita. Tenendosi a distanza dai connazionali, Ratto s'era formato un suo gruppo di fedelissimi. Quando Zampari lo chiamò, si portò dietro metà dell'organico della TMDC, inclusa la costumista milanese, Luciana Petrucelli e si mise a far concorrenza al TBC dall'interno. Fu una collaborazione tormentata. Allestì *Eurydice* di Anhouil, nel maggio del 1956; durante la prova generale la platea fu invasa da soci che prendevano l'aperitivo in platea, facendo l'occhiolino alle attrici e Ratto il giorno dopo scrisse un biglietto a Zampari, chiedendo di non essere disturbato mentre lavorava. Zampari lo spedì a Rio con lo spettacolo e si mise a cercare un altro regista. A Rio, Ratto scoprì la favolosa programmazione dei sette teatri che producevano operette e riviste a getto continuo nella Praça Tiradentes e montò *Nossa vida com papai* (*Life with father*, una commedia di Broadway, di Howard Lindsay e Russel Crouse) con il commediante oriundo Fregolente: fu un successo, e Zampari lo richiamò. Ratto però aveva ricevuto un invito dalla Scuola di Teatro Martim Gonçalves dove insegnava anche Lina Bo Bardi, a Salvador de Bahia e partì. Quando tornò a Rio de Janeiro, due anni dopo, fondò una compagnia (Teatro dos Sete) i cui spettacoli (specialmente *O mam-bembe* di Artur de Azevedo nel 1959 e *O Cristo proclamado* di Francisco Pereira da Silva nel 1960) furono pietre miliari nel riconoscimento di una tradizione teatrale brasiliana a partire dalla drammaturgia nazionale e dai generi popolari. Ratto agiva da regista a tutto tondo – ideatore di un repertorio coerente, inventore di “dispositivi” scenici appositi per ciascun titolo e realizzatore di scene, luci e costumi; anche lui, come Jacobbi, lasciava agli attori una certa autonomia nel compito di “trovare” le battute.

C'era un gran viavai di registi. Bollini, subito dopo l'uscita di Celi aveva lasciato il TBC per dirigere un repertorio competitivo (*Casa de*

⁵⁹ Gianni Ratto, intervista concessami nella sua residenza, San Paolo, 15 giugno 1997, inedita.

Bernarda Alba di García Lorca, nel 1955; *A Rosa Tatuada* di Tennessee Williams nel 1956; *Alma Boa de Set-Suan* di Bertolt Brecht nel 1958) al TMDC, che Ratto aveva lasciato per il TBC. Zampari chiamò Jacobbi che a sua volta indicò D'Aversa. D'Aversa aveva grandi progetti per il TBC; quasi subito però ebbe un diverbio con Cacilda Becker e la invitò a liberare il camerino. L'attrice che da anni conduceva anche, con Jacobbi alla regia, un seguitissimo programma di tele-teatro, nel 1957 lasciò il TBC per fondare un teatro con il proprio nome, Teatro Cacilda Becker, di modo che l'acronimo l'acronimo (TCB) risultò praticamente identico al teatro che aveva appena lasciato. Altre attrici e attori seguirono il suo esempio, abbandonando la casa fondata da Zampari per fondare nuove compagnie in concorrenza. Nel 1959, con il teatro acefalo e privato dei nomi che attraevano il pubblico, Zampari cercò ancora Jacobbi per chiedergli di rimontare una delle sue commedie di successo. Jacobbi s'era trasferito a Porto Alegre dove aveva fondato la prima scuola universitaria di teatro, alla Facoltà di Filosofia della Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Zampari lo invitò a cena; Jacobbi si portò alcuni allievi, declinò l'invito ma suggerì la strada: il teatro doveva affidarsi ai giovani registi brasiliani e il testo d'inaugurazione doveva essere brasiliano. Così fu. Lo spettacolo che inaugurò il TBC degli anni Sessanta, *O pagador de promessas*, del baiano Dias Gomes, divenne anche un film che vinse la Palma d'Oro a Cannes, con gli stessi interpreti dell'allestimento teatrale ma con altro produttore.

In un decennio era cambiato tutto. L'impresa di Zampari che, in vista dell'autosufficienza commerciale, non aveva mai chiesto finanziamenti a enti pubblici, dipendeva dai prestiti bancari e dal consenso generale; dopo il 1957 però, l'indebitamento della Vera Cruz, impegnata in investimenti sproporzionati al successo ottenuto, parve irrimediabile e causò l'interruzione del credito, fomentando polemiche di tono nazionalista sull'efficienza del clan italiano che l'aveva gestita. Jacobbi se n'era chiamato fuori: nel suo breve rientro alla Vera Cruz (1954) aveva realizzato una commedia un po' surreale, cantata e corale, a titolo *Esquina da ilusão*, ambientata nel quartiere italo-brasiliano del Brás e che, nelle intenzioni del regista, raccontava «qualcosa di noi, della nostra città»⁶⁰. S'identificava dunque esplicitamente con altre

⁶⁰ Ruggero Jacobbi, «Folha da Noite», 14 luglio 1953.

tradizioni e altro gruppo sociale: «chi dice Brás e immigranti italiani, dice la storia di San Paolo in questi ultimi settant'anni, dice un quartiere proletario che esprime tutta la forza del popolo»⁶¹. In quegli anni, s'era dedicato alla formazione e programmazione di gruppi amatoriali e universitari, acquisendo un ruolo da *dramaturg* che rafforzava con l'incessante attività di adattatore e regista di programmi di tele-teatro e con il quotidiano esercizio di recensore. Era critico teatrale per due giornali⁶². Portava avanti un ragionamento pedagogico, spiritoso ma complesso, che altrove ho definito “critica della ragion teatrale”⁶³ con il quale stimolava l'impegno organico e l'emancipazione intellettuale: «sono convinto [scriveva] che l'arte debba ancora essere una relazione diretta tra l'uomo e la sua realtà: uomo storico, realtà concreta. Uh! L'ho detto»⁶⁴. Aveva intercettato, e in parte alimentato, una tendenza nazional-popolare nella generazione dei ventenni che invocava una nuova fase d'aggiornamento: un nuovo teatro e un cinema nuovo in cui si parlasse della *realidade* in un linguaggio non più portoghese né tanto meno italiano, ma *brasileiro*. Intendevano per *realidade* non la “vera realtà” che cercava Celi e neppure la realtà globale ma la dialettica di forze che, dopo l'utopia dello sviluppo a ogni costo degli anni Cinquanta, affrontava in Brasile una revisione critica. Entro la fine del decennio, la sensazione di crisi portò a rinnegare la modernità rivendicata dalla Regia, in versione italiana, in quanto ideologia d'importazione, autoritaria e inefficiente all'analisi dello sottosviluppo del Paese.

Ne fece le spese Celi il quale, a capo del suo sodalizio familiare-teatrale ma senza più pretese da pioniere, rimontò a Rio i vecchi successi finché, nel 1959, *Seis personagens à procura de um autor* fu ricevuto con toni antipatici: il testo venne giudicato «obsoleto», l'autore «superato» e lo spettacolo «melodrammatico, sensazionalista e zeppo di luoghi comuni»⁶⁵. Il regista, per molti anni onorato come

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Folha da Noite» che poi divenne «Folha de São Paulo» e «Ultima Hora».

⁶³ *Critica da razão teatral. O teatro brasileiro visto por Ruggero Jacobbi*, São Paulo, Perspectiva, 2004 è un'antologia degli scritti brasiliani, a cura di chi scrive. Oltre a svolgere attività critica e di regista, Jacobbi in Brasile fu docente, traduttore, giurato di premi e concorsi, fu drammaturgo, scrisse un romanzo e migliaia di poesie. Era, dicono, del tutto insonne.

⁶⁴ Ruggero Jacobbi, «Ultima Hora», 15 marzo 1952.

⁶⁵ Paulo Francis, «Diario Carioca», 30 luglio 1959.

campione della sua generazione, si sentì rifiutato dalla nuova. Partì per Roma, smise i panni da regista e si reinventò nella carriera d'attore cinematografico, che divenne presto internazionale. Lo si rivedrà in ambiente brasiliano nel film *L'Alibi* (1969) concepito e diretto da lui con Gassman e Lucignani, in tre episodi; nel suo, *Il ritorno*, appare in giacca e cravatta sul sagrato di una chiesa barocca, nel Minas Gerais, mentre osserva la folla miserabile e pronuncia la battuta (del Padre nei *Sei personaggi*): «ma quale finzione; è la realtà, signori miei, la realtà», battuta che così acquisisce tutt'altro significato. Subito prima, riceve un telegramma da Gassman: «Qui tutti hanno macchine, donne, denaro. Cosa fai laggiù, imbecille? Torna, prima che sia troppo tardi». Abbagliato dalla rivelazione della realtà/*realidade*, Celi accartoccia il telegramma e continua a recitare mentre, fuori campo, la sua voce ammette: «è il mio destino, restare in questo paese»⁶⁶. Il film compiva a suo modo la promessa giovanile di un incontro entro i quarant'anni per festeggiare e fare il punto; ma, più che una celebrazione, sembrò fin dal titolo una resa dei conti tra chi era rimasto e i "brasiliani" che rientravano, ammettendo i fallimenti e vantando la dolce vita tropicale a mo' di alibi.

Anche Jacobbi rientrò in Italia nel 1960, dopo esser stato messo per la seconda volta sotto torchio dalla polizia politica – la prima, nel 1956, era scampato all'espulsione grazie alla viva protesta della classe artistica, animata da Cacilda Becker. In tutti quegli anni s'era tenuto in contatto con Grassi, cui inviava programmi di spettacoli, suoi testi come *Lungo viaggio dentro al teatro*, sopra citato, articoli (fra altri, quelli con cui nel 1954 aveva presentato la stagione del Piccolo in tournée a San Paolo)⁶⁷ e copioni teatrali (tra cui uno, tradotto e con l'annotazione «da far vedere a Giorgio»)⁶⁸. Nel 1948, Jacobbi si era congratulato per l'inaugurazione della sala di via Rovello «in tutto corrispondente ai nostri vecchi sogni» esprimendo anche «una

⁶⁶ Adolfo Celi, *Il ritorno*, in *L'Alibi*, a cura di Giacomo Gambetti, Roma, Lerici, 1969.

⁶⁷ Vedi *Critica da razão...*, cit., pp. 209-219. Come si è detto Jacobbi aveva fatto parte della protostoria del Piccolo come uno dei quattro membri del comitato direttivo del circolo Diogene.

⁶⁸ Il testo era *Vestito da sposa* del celeberrimo (in Brasile) Nelson Rodrigues. Lettera a Grassi, 26 novembre 1948 (Archivio Piccolo Teatro di Milano, Sezione Carteggio, fasc. 24/106 Ruggero Jacobbi, qui di seguito APTM).

rabbia dannata non essere lì»⁶⁹; l'anno dopo però, si diceva fiero d'aver trovato un proprio ruolo di mediatore culturale: «ora si parla di Italia qui in Brasile, ed è anche opera mia [...] quando sono arrivato, nessuno ne parlava»⁷⁰.

Nel febbraio del 1960 annunciò a Grassi il proprio rientro. Fecero innumerevoli progetti di collaborazione: Jacobbi insisteva su quello che diceva essere il suo “pallino”: «una scuola di teatro annessa ad un teatro stabile»⁷¹. Grassi lo bombardava di impegni intellettuali (conferenze, traduzioni, letture di testi) cercando, scriveva, «il modo concreto di rinsaldare i nostri vincoli ed avverti più vicino, più dentro al PT»⁷². A metà del 1961 accolse il piano didattico di Jacobbi per la Scuola del Piccolo e gliene affidò la direzione oltre a svariati insegnamenti; in seguito gli assegnò la gestione editoriale dei *Quaderni del Piccolo Teatro*. A fine anno, lo raccomandò al posto di critico teatrale dell'«Avanti!» e nelle stagioni successive gli offrì spazio anche da regista⁷³. Jacobbi faceva lo slalom tra mille impegni editoriali, didattici, cinematografici e letterari che derivavano, in parte, dal laborioso ruolo che aveva assunto di mediatore culturale del Brasile in Italia: una funzione inversa rispetto a quella che aveva svolto nel lontano 1949 in Brasile. Proprio quel *déja vu* lo faceva resistere alla *saudade*:

ogni tanto guardo le carte dell'Atlantico dov'è segnata la rotta del Brasile. Mi trattengono due cose: i miei genitori eppoi lo spirito pioniere, che è la mia perdizione. Mi sento nell'Italia del 1961 come mi sentivo nel Brasile del 1946: in un luogo dove tutto è da fare (o da rifare). Mah⁷⁴

Questo spirito del fare e rifare, che Meldolesi intercetta come motivo del trasferimento di Jacobbi in Brasile, nel 1946, forse perché in fuga da «una fase di edificazione ordinata estranea alla sua sensibili-

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Lettera a Grassi, 4 aprile 1949, APTM.

⁷¹ Lettera a Grassi, 20 aprile 1960, APTM.

⁷² Lettera a Jacobbi, 31 maggio 1961, APTM.

⁷³ Jacobbi allestì *Il re dagli occhi di conchiglia* di Luigi Sarzano e *Una corda per il figlio di Abele* di Anton Gaetano Parodi nella stagione '61/'62; e *I burosauri* di Silvano Ambrogi, nella stagione '62/'63.

⁷⁴ Lettera a Grassi, 3 marzo 1961, APTM.

tà»⁷⁵ fu all'origine dell'incomprensione che portò al licenziamento dal Piccolo, doloroso anche per Grassi, a gennaio del 1965. Jacobbi ribadì fino all'ultimo di sentirsi parte integrante del teatro milanese («noi tre»⁷⁶) ma pare evidente, dalla corrispondenza, la fatica che faceva ad adattarsi all'assetto gerarchico e alla logica di produzione industriale che lo reggevano.

Alcune possibili conclusioni

A voler tirare le somme sulla missione dei registi in Brasile, è innegabile il contributo all'aggiornamento del teatro brasiliano in quella fase di industrializzazione e internazionalizzazione delle arti e l'impatto che ebbe sul mercato del gusto, sulla formazione del pubblico e della classe artistica. Fu un'impresa straordinaria per chi partì con un diploma (o neanche) e molta voglia di fare e grazie alla disposizione compiacente del contesto produttivo e ricettivo, si trovò impiegato a tempo pieno in teatro, al cinema e in televisione, lavorando a rotazione con i colleghi e ottenendo esiti che superarono le aspettative dei maestri e furono capaci, per un decennio, di annullare il "ritardo" brasiliano – sia sulla scena che sullo schermo, dove, per quanto male sia finita, la Vera Cruz costituì il primo, concreto tentativo di una produzione sudamericana che facesse concorrenza a Hollywood. Ma l'impulso affermativo con cui San Paolo li accolse si esaurì insieme al capitale privato investito e in assenza di una politica pubblica che potesse subentrare. Il mercato dell'intrattenimento impose i suoi gusti, se si vuole retrogradi ovvero più vicini alla tradizione che all'aggiornamento, ma ovviamente più brasiliani che italiani; e la Regia si rivelò moda effimera, forse pure un vizio autoritario dei registi che le attrici per prime e gli attori poi abbandonarono subito per tornare alle abituali gerarchie (compagnie familiari o di primattrice/attore). Il Brasile insomma ebbe bisogno di loro fino a un certo punto, in funzione pedagogica, seminale; poi li rinnegò (con le eccezioni dette) e li rispedì dall'altra parte dell'oceano, facendoli sentire superati pur non ancora quarantenni.

⁷⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 219.

⁷⁶ Lettera a Grassi, 29 dicembre 1964, APTM; l'ultima in archivio.

Una prima, possibile conclusione è che quel trapianto d'idee e pratiche funzionò limitatamente a una classe e generazione e solo in qualche caso raggiunse le masse e i giovani. Il lascito di delusioni, rinunce, piccoli fallimenti nascosti dal successo, incoerenze, equivoci e improvvise amputazioni, alibi ed eterna *saudade* risulta in primo luogo dall'effetto-boomerang di quell'ideologia cosmopolita. La vicenda, emblematica, produce una zona grigia nel ricordo che spiega anche perché essa, con le sue potenzialità tradotte o non tradotte in atto, fu poi in massima parte espunta dalla storiografia teatrale dei due Paesi. Fu vero aggiornamento?

Una seconda conclusione considera le eccezioni talmente significative da ribaltare la prima. Jacobbi, come anche Gianni Ratto nella sua lunghissima carriera, svilupparono idee e progetti alternativi alla "missione", riguardo al repertorio e al modo di leggerlo, che costituirono percorsi di rinnovamento in controtendenza, addirittura in concorrenza a quello costituito dal "teatro italiano". Altre istanze di aggiornamento erano necessarie per superare il divario che separava quella proposta dal «pubblico, enorme e non ancora qualificato come tale: il pubblico legato al mondo del lavoro»⁷⁷, scrisse Jacobbi. Nello sforzo di contrariare la tendenza all'incastellamento (al "culturalismo", diceva) che sosteneva la "missione", Jacobbi percorse molte strade e altre ne indicò. Come regista-pedagogo, affrontò il compito della lettura integrale della drammaturgia e letteratura brasiliana, da cui trasse perle che distribuì ai numerosi gruppi professionali e amatoriali che seguiva; è opera sua il riscatto di una commedia (*O rei da vela*, 1933) del poeta d'avanguardia Oswald de Andrade che, portata a San Paolo da un suo assistente e montata dal Grupo Oficina (1967) divenne uno dei più leggendari successi della post-avanguardia. Nel 1956, alcuni suoi allievi smisero il palco tradizionale (detto in Brasile *palco italiano*) e adottarono il palco circolare «contro la ristrettezza mentale di un mondo piccolo in cui ci si abitua a riconoscere come sola realtà quella del gruppo cui si appartiene»⁷⁸. Nacque così, sotto la sua egida, il Teatro di Arena, collettivo fondamentale per la storia del teatro brasiliano anche dopo il colpo di stato (1964) che lo sottopose

⁷⁷ Ruggero Jacobbi, «O Estado de São Paulo», Suplemento Literário n. 163, 24 dicembre 1959.

⁷⁸ Ruggero Jacobbi, «Folha da Noite», 11 marzo 1952.

a severa censura; ne faceva parte (dal 1956) il giovane regista e drammaturgo Augusto Boal. Nei Seminari di Drammaturgia del Teatro di Arena (incontri di lettura del repertorio e scrittura collaborativa, in parte ispirati agli appuntamenti domenicali del Circolo Diogene, che Jacobbi propose a Boal e presenziò nel 1955-56) si formò intellettualmente una generazione che, per la quantità di autori che esprime, potrebbe esser detta “dei drammaturghi”⁷⁹.

Una terza conclusione riguarda la memoria della generazione. Trascorsi quei cruciali quindici anni, coloro che, appena quarantenni, tornarono in Italia si riconobbero nella “generazione dei registi” ma smisero di fare i registi di mestiere, ovvero i registi “completi”⁸⁰. Che abilità ebbero, a che patti scesero o non scesero per mantenersi nel giro dello spettacolo nel frattempo “normalizzato” in Italia – in alcuni casi (Celi, Jacobbi, Salce) al centro, pur facendo altro (Celi l’attore cinematografico, Jacobbi il letterato con un piede sul palcoscenico, Salce il regista di film di cassetta, spesso geniali come il ciclo di Fantozzi, e il presentatore in Tv)? Forse, essendo partiti anche perché il mercato non dava loro spazio, oppure perché non furono abbastanza pazienti o abili da ottenerne, al rientro, nonostante la fatica fatta e l’esperienza accumulata, si ritrovarono daccapo, in un mercato che oltretutto aveva normalizzato l’innovazione «spazzando via le realtà estreme e minoritarie»⁸¹. In questa fase di maturità non solo biografica, ma pure del teatro italiano che sembrò fissare una sua identità nel modo di produzione stabile, le esperienze giovanili dei registi si depositarono in una memoria della generazione. Per conto di falle archivistiche, mancate narrazioni e progressivi aggiustamenti delle versioni di vita, in quella memoria, coloro che «per un momento [erano] apparsi protagonisti delle loro storie e del loro teatro», come i registi emigrati in Brasile, mutarono «proporzione e [divennero] dettagli»⁸² sullo sfondo dell’affermazione del Piccolo Teatro, con il suo modello vincente di

⁷⁹ Ne fecero parte, oltre a Boal, Oduvaldo Vianna detto Vianninha, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes.

⁸⁰ Secondo la definizione di Grassi (1943), cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 100.

⁸¹ Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi* [recensione a Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit.], «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32.

⁸² *Ibidem*.

pratica e gestione. Essi divennero “gli altri”, mentre al centro della rivoluzione scenica italiana spiccò monumentale un nome solo – quello di Strehler.