

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

L'ECLETTICO JACOBBI
Percorsi multipli tra letteratura e teatro

Atti della giornata di studio
Firenze - 14 gennaio 2002

a cura di
Anna Dolfi

ESTRATTO



2003
BULZONI EDITORE

NICOLA TURI

JACOBBI E IL MITO AMERICANO

Ringrazio Anna Dolfi e introduco l'argomento del mio intervento, che vorrebbe brevemente fare il punto sul contributo fornito da Ruggero Jacobbi allo studio e all'analisi della letteratura americana del Novecento: contributo limitato, se si confronta con l'enorme vastità della sua attività critica, ma comunque considerevole per la profondità e l'abilità investigativa, non solo per la chiarezza espositiva. Mi limiterò all'esame del materiale che riguarda la prosa narrativa, sconfinando perciò solo di sfuggita dagli Stati Uniti nell'amato Brasile degli anni 50, visto che il fertile incontro di Jacobbi con la cultura di quel paese si risolse soprattutto nella decisiva scoperta della sua ricchezza poetica, teatrale e cinematografica (tema già di approfonditi studi, tra cui quelli odierni). L'unica eccezione è rappresentata da una grande figura di scrittore, Jorge Amado, amato, studiato e vissuto con ardore dal nostro.

Ma senza dubbio è a nord del continente che si assiste, durante la prima metà del secolo, a una vera e propria stagione mitica del genere romanzesco, quando ai nomi di Herman Melville, di Sherwood Anderson e di Theodore Dreiser – già così fortemente innovativi tra l'Ottocento e il Novecento – si sostituiscono quelli di una nuova generazione di scrittori che chiede e presto ottiene un riconoscimento su scala mondiale. La grande stagione del romanzo americano non può lasciare indifferente un intellettuale attento e versatile come Jacobbi, che si interessa infatti con immediata partecipazione alle novità d'oltreoceano. Non si tratta qui di rilevare, banalmente, che la sua onnivora passione per la storia e le novità dell'arte contemporanea, ad ogni latitudine e ad ogni livello, possa ammettere l'amore particolare verso determinati artisti, verso aree geografiche predilette. È piuttosto un dato di fatto, seguendo la schematizzazione proposta da Jacobbi del percorso della letteratura di ogni paese da una produzione primitiva ad una coloniale (d'imitazione) e infine ad una letteratura indipendente (che recupera cioè i «fermenti primitivi attraver-

so le forme rese adulte dall'imitazione»¹, che ancora prima che sia interamente compiuta la completa crescita culturale del nostro, la narrativa nordamericana abbia ormai raggiunto, agli occhi di tutti, la maturità che si ottiene solo nell'ultima di queste fasi.

Qualche eco era giunta in Italia attraverso il teatro, se molte volte gli autori americani delle *pièces* rappresentate sui nostri palcoscenici erano anche scrittori di racconti o di romanzi. Valga come esempio Eugene O'Neill, primo drammaturgo americano a ricevere nel 1936 il Premio Nobel, di cui Jacobbi offre un breve ritratto a introduzione del volume che ne raccoglie le opere teatrali (Einaudi, 1962)². Altri però sono i padri del rinnovamento letterario che si compie in quegli anni negli Stati Uniti, su tutti William Faulkner (1897-1962) ed Ernest Hemingway (1899-1961), ai quali il nostro dedica due volumi (scritti tra la fine del 1966 e l'ottobre del 1967), che permettono di approfondire i suoi gusti e le sue predilezioni nell'ambito della narrativa (americana e non solo) della prima metà del secolo, e di osservare ancora una volta, ce ne fosse bisogno, la sua enorme versatilità e preparazione. Ciò che innanzitutto colpisce è la capillare conoscenza dei testi, delle vicende editoriali e degli studi critici relativi; del resto, nel periodo in cui Jacobbi affronta l'impegno editoriale contratto con la Fabbri Editore, Faulkner ed Hemingway sono a tutti gli effetti dei referenti letterari a livello mondiale: entrambi hanno ricevuto il Premio Nobel, rispettivamente nel 1950 e nel 1954, e già prima di allora sono progressivamente penetrati in Italia e in Europa attraverso recensioni e segnalazioni importanti³.

Il primo volume jacobbiano, quello che riguarda Faulkner, è decisamente più difficile e impegnativo del secondo, probabilmente perché la complessità

¹ Ruggero Jacobbi, *William Faulkner. Premio Nobel per la Letteratura 1949*, Milano, Fabbri Editore, 1967, p. 37.

² Nell'ambito dell'attività jacobbiana di critico teatrale per quotidiani e riviste («D'ars agency», «Teatro italiano», «Il dramma», «Uomini e libri»), gli inevitabili richiami funzionali a Eugene O'Neill, a Edward Albee, ad Arthur Miller o a Tennessee Williams restano rari e sporadici, traggono spunto da occasionali rappresentazioni teatrali, quasi mai vengono inseriti in un discorso unitario e di largo respiro. Cfr. in proposito alcuni articoli pubblicati su «Avanti», ora raccolti in Ruggero Jacobbi, *Maschere alla ribalta. Cinque anni di cronache teatrali 1961-1965*, a cura di Francesca Polidori, introduzione di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002: *Dolore e speranza in Brecht e Miller*, del 12 maggio 1962; *Con il Poeta di O'Neill chiuso il festival della prosa*, del 4 ottobre 1962; e infine *Miller e il «teatro come pestilenza» (ma solo a parole)*, del 19 luglio 1963.

³ Grazie agli interventi, tanto per citare alcuni nomi, di Emilio Cecchi e di André Malraux, di Jean Paul Sartre e di Mario Praz, di Gertrude Stein e ovviamente di Elio Vittorini, che nel 1941 aveva curato la pubblicazione di *Americana*, celebre antologia dei più importanti scrittori americani contemporanei (numerose altri interventi relativi alla letteratura statunitense del Novecento compariranno nel *Diario in pubblico* del 1957). Tra i precedenti critici più considerevoli va senz'altro ricordata la celebre equazione di Vittorini (*Faulkner come Picasso*, in «La stampa», 8 dicembre 1950), secondo la quale Faulkner starebbe a Hemingway come Picasso sta a Matisse.

stilistica e strutturale dei romanzi presi in esame impegna Jacobi in un arduo compito di natura critica e filosofica: tradurre un enigma in fattore stilistico, dimostrare come lo stile «addipantato e attorto»⁴ di Faulkner sia in fondo «qualità lirica [...] slancio verso una 'verità' dinanzi alla quale la parola si sa impotente e perciò eroica»⁵, sempre insufficiente. Non si tratta di un'osservazione di poco conto, se nel passare in rassegna commenti e recensioni degli anni 30 e 40 relativi all'opera di Faulkner, Jacobi si scontra più volte con letture critiche (soprattutto di provenienza statunitense) messe al servizio di una dimostrazione ideologica, politica o religiosa, con la quale evitare la complessità psicologica e stilistica di un tono narrativo poco leggibile, sfuggente a qualsiasi rassicurante, tradizionale formula riassuntiva. La prosa frenetica che attraversa le pagine di *Luce d'agosto*, de *L'urlo e il furore*, di *Zanzare* o di *Sartoris*, il flusso di coscienza «minaccioso [e] senza soste»⁶, la «delirante aggettivazione»⁷ adottata (tutti aspetti della poetica di Faulkner sulle prime così faticosi), rientrano secondo Jacobi nella «scommessa di un rapsodo universale» che sfugge ogni prospettiva limitata, qualsiasi ingombrante e riduttivo intervento personale, per dare voce alla pluralità e alla totalità delle cose⁸:

Il dinamismo della prosa cerca sempre di creare un senso più alto. È il ritmo che provoca questa forzatura violenta nell'ordine dei significati. Stupendo in questo senso è *Oggi si vola*, con il linguaggio convulso, torrenziale, quasi infantile, del *reporter* che vorrebbe spiegare a tutto il mondo il diluvio di cose che sta imparando e vivendo, e continuamente travolge se stesso in un mare di parole. Talvolta uno stato d'animo simile s'impadronisce pericolosamente dello stesso Faulkner, nella sua mania di dir tutto, e allora vengono fuori quelle pagine-formicaio, brulicanti di segni come un quadro di Pollock, con la disperazione delle parentesi e della sintassi che si sfascia a forza di riprese narrative. Ma in moltissimi altri casi anche questa congestione di nomi e di tempi verbali ha una profonda ragion d'essere, ed è proprio quando Faulkner s'impegna nelle regioni dell'onirico, degli impulsi, della memoria oscura, della sessualità; allora è l'irrazionale che trova il suo moto giusto, i suoi echi, con perfetto mimetismo (musicale e plastico). Siamo nello stile del labirinto⁹.

⁴ R. Jacobi, *William Faulkner* cit., p. 28.

⁵ *Ivi*, p. 94.

⁶ *Ivi*, p. 51.

⁷ *Ivi*, p. 92. Si veda subito dopo: «Famosa è la citazione del "lungo immoto caldo stanco e morto pomeriggio di settembre"» (*ibidem*).

⁸ «Faulkner scrittore è un personaggio di Faulkner: i suoi famosi errori di strutture, il suo preteso frammentismo, la sua sovrabbondanza, derivano tutti da un disperato *amor fati*. Anch'egli obbedisce, anch'egli ha un obbligo di ordine superiore, e così facendo si esprime» (*ivi*, p. 71).

⁹ *Ivi*, pp. 94-95.

Partendo dall'analisi del ritmo narrativo, attraverso lo svelamento delle sue motivazioni filosofiche, Jacobbi arriva dunque a leggere la sofferta cadenza stilistica di Faulkner come elemento portatore di significato, ansia di verità che riflette lo stato d'animo dei personaggi e non solo del loro creatore. La dialettica stilistica e strutturale sempre presente nei suoi romanzi (l'autore si avvale spesso di narrazioni a più voci, del frenetico accavallarsi di punti di vista antitetici e contrastanti) è il segnale di un anelito costante ad «una unità religiosa e cosmica inafferrabile»¹⁰, il tentativo perenne di cogliere una rivelazione attraverso il confronto di prospettive diametralmente opposte. Come nei drammi di Shakespeare, anche nei romanzi di Faulkner tutti si affannano a voler fare valere le proprie convincenti ragioni perché nessuno, neppure l'autore, può cogliere il senso mancante del trascendente (sempre sospeso e inarrivato). L'esito precario e inconcludente di questo dialogo epistemologico e polifonico non basta però a togliere forza a quel rispetto della complessità che è tratto caratteristico anche di Jacobbi (prima di me Franco Contorbia parlava di un amore della «superba imperfezione» a proposito dell'*Avventura del Novecento*): la capacità di accettare come dato problematico, caricandolo di una forte valenza artistica, un messaggio di incertezza. L'apertura e la ricchezza mentale dello scrittore fanno tutt'uno, qui, con quelle, e in effetti l'analisi dell'opera letteraria di Faulkner continuamente diventa il pretesto per i tentativi di Jacobbi di ridefinire la letteratura, di offrire ragioni e motivazioni sempre originali al gusto letterario. Il valore artistico si rinnova rompendo col passato, proponendo forme e temi da sperimentare: così si spiega il disappunto di Jacobbi per i tributi che talvolta Faulkner rende a una tecnica, o comunque alla ricerca di una «misura convenzionale di romanzo»¹¹, secondo la lezione di Alain (modello di riferimento sempre presente il *Sistema delle arti* del 1947), il quale afferma che «lo stile, come la cortesia, non può mai essere volontario né cercato, ma racchiude una libera improvvisazione che lo studio non imita mai»¹².

Anche per Hemingway Jacobbi ricostruisce in maniera completa la biografia e la bibliografia: la partecipazione alla prima guerra mondiale, la frenetica attività di giornalista, le pubblicazioni, i viaggi, il presunto e mai dimostrato suicidio. Come nel precedente volume, anche qui il critico spazia dallo stile ai contenuti tematici, dalla fisicità del testo all'agonia della sua gestazione¹³, mettendo

¹⁰ *Ivi*, p. 35.

¹¹ *Ivi*, p. 175.

¹² *Ivi*, p. 174. Cfr. R. Jacobbi, *Ernest Hemingway. Premio Nobel per la Letteratura 1954*, Milano, Fabbri Editore, 1968, p. 145 (le riflessioni dell'autore sembrano seguire il filo di un unico discorso attraverso i due libri): «L'estetica non ha regole, e quella dello spettacolo è fatta per mandare alla malora anche le poche regolette che parevano empiricamente possibili».

¹³ Con una differenza di fondo, però: le numerose riduzioni cinematografiche tratte dall'opera narrativa di Hemingway risultano funzionali a spunti critici e a paragoni originali (non va

nuovamente in discussione frettolose interpretazioni critiche¹⁴, e rivelando ancora una volta una vera passione per l'oggetto delle sue riflessioni. Pure, la prosa di Hemingway (è chiaro a chiunque conosca anche solo parzialmente i due scrittori americani) suona del tutto antitetica a quella di Faulkner: lo stile limpido e cristallino del *Vecchio e il mare* è l'esatto contrario del contorto e aggrovigliato andamento narrativo che possiamo trovare in *Oggi si vola*. Eppure la coscienza di queste profonde differenze non impedisce il riconoscimento di un comune genio artistico: fuorvianti le comode equazioni con le quali si vorrebbe instaurare un rapporto definito tra valore artistico e cifra stilistica. Sia in Faulkner che in Hemingway Jacobbi può ravvisare uno stato di contraddizione permanente, tematica o strutturale, che è sempre della grande letteratura, computabile sulla scorta di «due misure non scientifiche e non verificabili»¹⁵ quali sono la poesia e la filosofia: «le sole che aiutino a vedere la parte del diavolo, l'irrazionale, con armi non prese a prestito altrove, ma radicate nella sostanza del suo essere»¹⁶. Non si tratta di vuote riduzioni di stampo idealista; tangibile e manifesto nell'opera dei due scrittori è il conflitto irrisolto tra essere e dover essere, tra desiderio e fatalità, stoicamente riconosciuto e vanamente combattuto: semplicemente, si tratta di individuarlo tra toni assolutamente diversi, tra un monologo confuso dettato dalla coscienza morale e uno stile asciutto che non si preoccupa di nascondere la purezza degli istinti. Prendono insomma spunto dalle stesse motivazioni, psicologiche ed esistenziali, l'ansia stilistica di Faulkner e la frenesia vitale di Hemingway, il necessario fallimento della prosa del primo e le sconfitte pratiche (che sono poi delle vittorie morali perché contengono delle rivelazioni) degli eroi creati dal secondo¹⁷. Alcuni brani che dalle pagine dei due volumi sem-

dimenticata la profonda conoscenza, da parte di Jacobbi, dei diversi linguaggi artistici): per esempio tra una descrizione paesaggistica contenuta in *Fiesta* e certi brani più maturi di Hemingway nei quali l'elaborato fattore stilistico ha tratto vantaggi evidenti dal dialogo serrato con il cinema e le arti figurative contemporanee.

¹⁴ Per esempio il presunto passaggio dalla letteratura *engagée* degli anni 30 al disimpegno di *Oltre il fiume e fra gli alberi* o del *Vecchio e il mare*.

¹⁵ R. Jacobbi, *Ernest Hemingway* cit., p. 170.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Per quanto vadano sempre tenute a mente, come Jacobbi si preoccupa di osservare, le polemiche affermazioni di Faulkner nei confronti di Hemingway, riportate letteralmente nel volume su *William Faulkner* cit., pp. 134-135 («Hemingway [...] aveva trovato abbastanza presto quello che era in suo potere di fare, ma era rimasto dentro quei limiti senza tentare di superarli. Questo mio giudizio, evidentemente, non aveva nulla a che vedere con il valore intrinseco dell'opera degli scrittori, ma era solo relativo a ciò che ho chiamato la grandezza, lo splendore del fallimento [...]. Tentare qualcosa che è superiore alle proprie forze perché è impossibile, e nonostante ciò tentare ugualmente e fallire, [...] questo è il vero successo dell'artista») e p. 139 («Io non possiedo le qualità di un Mozart o di un Hemingway. Il mio modo di afferrare la realtà è diverso, come ho detto: deriva dall'urgenza che ho di dire tutto in una frase per paura di non

brano voler dialogare tra loro chiariscono il senso di questo accostamento, che diffida dal ridurre la produzione letteraria del ventesimo secolo all'opposizione tra realismo e libero solipsismo interiore. Jacobbi riassume infatti sotto il denominatore comune del romanticismo Samuel Beckett e Alain Robbe-Grillet, Stéphane Mallarmé e Dylan Thomas, Walt Whitman e Pablo Neruda, pur rintracciando due filoni distinti che mantengono la propria identità anche attraverso la coscienza estetica dell'avanguardia o quella storica del neomarxismo. Leggendo i contemporanei è insomma sempre convinto, il nostro, di assistere «a un incontro fra retaggio simbolista e retaggio naturalista, quasi in cerca, non più di un realismo assoluto che in sé riassorba e superi ambedue le modalità [...], ma proprio di una *realtà*, la quale condizioni e l'affannoso volgersi delle immagini in simboli e il loro cristallizzarsi in azioni esemplari»¹⁸. Dunque Faulkner può essere considerato portatore di «un messaggio segreto: quello che unisce sostanzialmente naturalismo e simbolismo nell'unica matrice romantica»¹⁹, esattamente come Hemingway, dotato secondo Jacobbi di una «istintiva classicità [...] tutta tesa all'illuminazione di un *animus* romantico»²⁰. A questo proposito è utile citare due passaggi esemplari tratti dal secondo volume:

Narrare è mettere in scena un mondo conosciuto, poi ridurlo al ritmo della fantasia, stancarlo a forza di musica. Perché diventi 'un altro'? Perché diventi più reale, risponde sempre Hemingway: tangibile e perpetuo come il sangue e il ricordo. Tanti intervalli si aprono in quella musica che una falsa astrazione è sempre in agguato per inserirvisi. Perciò bisogna adottare un duro partito di 'forma', essendo questa per definizione il potere di astrarre. La sola astrazione lecita, la sola che chiama a raccolta le forze disperse della parola, le quali permettono finalmente di non restituire soltanto il mondo, ma di crearlo. Nella scienza del simbolo non c'è posto per le piccole scienze che credono di sapere tutto della natura. Anch'esse fanno parte di ciò che è necessario conoscere per omettere²¹.

Hemingway è in attesa di un momento fatale in cui tutto coincida. Per i poeti simbolisti, tale è il momento in cui la parola esclamata fa scattare dalla tenebra un lume in qualche modo assoluto. Per il naturalista-simbolista Hemingway ci vuole un assoluto *hic et nunc*, da pagare ingenuamente di persona: persona fisica. Sono le vie di quello che una sciocca mitologia letteraria chiama ancora, da noi, decadentismo, e che è so-

avere il tempo, di non vivere abbastanza, per scrivere due frasi. O forse deriva solo dall'ignoranza, dalla mancanza di una cultura organizzata»).

¹⁸ *Ivi*, pp. 206-208.

¹⁹ *Ivi*, p. 211. E poi di «un messaggio esplicito: quello per cui il romanzo, poema dei moderni, cerca ancora e sempre le vie disperate della poesia, per poter pronunciare un giudizio non settario su ciò che unicamente lo interessa, cioè la verità interiore dell'uomo» (*ivi*, pp. 211-212).

²⁰ R. Jacobbi, *Ernest Hemingway* cit., p. 204.

²¹ *Ivi*, pp. 104-105.

lamente la letteratura moderna. Ma non vi sono altre vie. Il resto è piccolo realismo, sociologia spicciola, illuminismo parascientifico da rotocalco²².

Un brevissimo accenno, infine, alla narrativa sudamericana. Jacobs, si sa, fece ritorno in Italia, dopo quindici anni di assenza, nel 1960, importando dal Brasile le originali forme liriche e teatrali che tanto lo avevano impressionato. Non era però rimasto indifferente, durante il suo soggiorno lontano, neppure a una particolare figura di «rapsodico cantastorie», narratore e romanziere, che proprio ai pittoreschi affreschi sociali della società brasiliana doveva la sua fama. Così, prima ancora di intervenire, insieme ad Oreste Macrí, sulla *Storia della letteratura brasiliana* di Luciana Stegagno Picchio (Gabinetto Vieusseux di Firenze, febbraio 1973), scrisse una breve presentazione all'edizione italiana de *I vecchi marinai: due storie del porto di Bahia* di Jorge Amado, che fu pubblicata nel 1963 dalla Nuova Accademia. Tornò successivamente a parlare dello scrittore brasiliano, tra il 1979 e il 1980, con due brevi articoli per «Paese sera» scritti in occasione di alcune iniziative editoriali che riproponevano la narrativa di Amado in Italia, nei quali poté soffermarsi sulla fisicità dei testi, sui toni da religiosità popolare con i quali Amado descrive le comunità tropicali mezzo europee e mezzo africane di Bahia, pur ricordando alcuni momenti della sua produzione giovanile nel corso dei quali un calcolato schematismo ideologico e narrativo ancora frenava la costruzione dei miti popolari della maturità. L'introduzione al dittico dei *Vecchi marinai* risale invece al periodo in cui l'alterna fortuna di Amado fuori e dentro il Brasile (legata anche a motivi di ordine politico, che lo costrinsero negli anni 40 a rifugiarsi nell'Europa dell'est) si era da pochissimo tempo tradotta in successo indiscusso, grazie alla pubblicazione di *Gabriella garofano e cannella* (1959). Perciò qui Jacobs deve riassumere a grandi linee le vicende biografiche e letterarie dello scrittore brasiliano offrendo al lettore un ritratto del narratore e dell'uomo, sottolineando con particolare fervore l'animosità della battaglia politica (in favore della democrazia) combattuta da Amado sulle colonne del giornale «Para todos». Eppure non cade mai nell'inganno attraente del binomio impegno-poesia; come scriverà in uno degli ultimi paragrafi del libro su Hemingway:

La poesia vive di questo moto pendolare: quando i più si annegano nella solitudine dell'egoismo, essa chiama istintivamente i pochi a risvegliare gli altri perché non vi sia

²² *Ivi*, p. 165. E infatti «ambedue [...] vivono, senza tensioni unilaterali (tranne episodi particolarissimi), questa lacerazione dialettica e sanno che essa è appena la realtà, la complessità del nostro esserci. Un poeta della morte che approda a un aggrovigliato e feroce amore della vita; un amante della vita che si consuma nell'ossessione di reggere, attraverso la poesia e la dignità, il ferreo confronto con la morte» (*ivi*, pp. 90-91).

più solitudine, perché l'umanità diventi ecumenicamente attiva. Quando il moto collettivo diventa prevaricazione, inganno e retorica, la poesia si richiude su se stessa, viene a ricordarci il valore della solitudine, affronta il paragone del nulla e dell'assurdo. Ed è sempre poesia: è un moto che si svolge non tra fase e fase della sua storia, ma nel cuore di uno stesso poeta lungo le fasi della sua vita²³.

Come aveva affermato parlando di Faulkner, «il poeta dice, e quello che dice non appartiene a nessun genere. Dice, e gl'importa più il dire che l'essere capito, o almeno l'essere capito subito»²⁴.

²³ *Ivi*, p. 223.

²⁴ R. Jacobbi, *William Faulkner* cit., p. 164.