

**Ruggero Jacobbi**

Le notti di  
Copacabana

*a cura di*  
**Gioia Benedetti**

UDIORUM UNIVERSITAS  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS





MODERNA/COMPARATA

— 29 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA  
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO  
Marco Ariani – Università di Roma III  
Enza Biagini – Università di Firenze  
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII  
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin  
Gianni Venturi – Università di Firenze

Ruggero Jacobbi

# Le notti di Copacabana

a cura e con introduzione di

Gioia Benedetti

Firenze University Press  
2018

Le notti di Copacabana / Ruggero Jacobbi ; a cura e con introduzione di Gioia Benedetti. – Firenze : Firenze University Press, 2018.

(Moderna/Comparata ; 29)

<http://digital.casalini.it/9788864537702>

ISBN 978-88-6453-769-6 (print)

ISBN 978-88-6453-770-2 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-771-9 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

*Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

*Consiglio editoriale Firenze University Press*

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marintai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

This book is printed on acid-free paper

© 2018 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)  
Printed in Italy

## INDICE

### PER UN ROMANZO INEDITO

#### INTRODUZIONE di Gioia Benedetti

1. «e dove e quando e come» 9
2. «Labirinti d'immaginazione» 13
3. Mosaico 18
4. Sezione aurea 25
5. «Nox Vocat» 33
6. Tristi tropici 40

#### NOTA AL TESTO 55

#### ROMANZO 65

##### *Le notti di Copacabana*

##### 1. *Clima (1946) di Stefano Carli* 71

##### *La ragazza di Kansas City*

##### 2. *Le notti*

##### I. *Notte del 14 febbraio 1949* 75 *(raccontata da Ivan Pedro Meireles)*

##### II. *Notte del 6 novembre 1950* 83 *(raccontata da Luiz Carlos de Almeida Lima)*

##### III. *Notte del 16 luglio 1951* 90 *(raccontata da Emilio Alves Medeiros)*

##### IV. *Notte del 3 gennaio 1952* 96 *(raccontata da Paulo Reckmann Junior)*

##### V. *Notte del 25 febbraio 1953* 103 *(raccontata da Sacha Bernard)*

##### VI. *Notte del 15 settembre 1954* 110 *(raccontata da Luiz Carlos de Almeida Lima)*

<i>VII. Notte del 18 dicembre 1955</i> <i>(raccontata da Ivan Pedro Meireles)</i>	116
<i>VIII. Notte del 4 maggio 1956</i> <i>(raccontata da Afranio da Gama)</i>	122
<i>IX. Notte del 27 aprile 1957</i> <i>(raccontata da Paulo Reckmann Junior)</i>	126
<i>X. Notte del 9 ottobre 1958</i> <i>(raccontata da Emilio Alves Medeiros)</i>	129
<i>XI. Notte del 31 dicembre 1959</i> <i>(raccontata da Thomas R. Fowley)</i>	132
<i>3. Clima (1963) di Stefano Carli</i> <i>Il brasiliano a Parigi</i>	136
<i>Avvertenza</i>	142
INDICE DEI NOMI	145

## PER UN ROMANZO INEDITO

### INTRODUZIONE

#### 1. «e dove e quando e come»<sup>1</sup>

Tornare, come sai, vuol dire voltarsi.  
Piero Bigongiari<sup>2</sup>

È il Brasile che ambienta questa storia. Quel Brasile «grande da impazzire [...] nella mente, nella coscienza, nel ricordo»<sup>3</sup> che Ruggero Jacobbi profondamente visse e amò, salutò con entusiasta aspettativa nel 1946 una volta imbarcatosi alla scoperta di una terra vergine e fertile d'arte e prospettive, riportò a casa nel 1960<sup>4</sup>, condensato fra i caratteri dattiloscritti d'innumerabili pagine di saggi racconti romanzi, perché al di là di ogni forma e di ogni esito riuscissero a salvarsi quei giorni e quegli anni appassionati, il cui odore e la cui at-

<sup>1</sup> Dai versi jacobbiani della raccolta di Ruggero Jacobbi, *e dove e quando e come*, Venezia, Rebellato, 1980.

<sup>2</sup> «Nella gran notte... vivente al di là di ogni esilio» tu ti credi chiuso nei sintagmi formali dell'esilio proprio mentre li adoperi a intassellare il discorso crescente proprio perché alieno, e sempre più alieno, nella sua crescita. Devi, secondo me, sciogliere l'analogia in logia, forse in catalogia. L'"esilio" è il luogo dell'analogós. Ma puoi "tornare". Sei già "tornato". Tornare, come sai, vuol dire voltarsi: queste le parole di congedo di Piero Bigongiari in una lettera del 24 luglio 1972, inviata all'indomani della prima uscita di un'antologia di poesie jacobbiane, *Sonetti e poemi 1941-1966* (comparsa su «L'Albero», 1972, 49, pp. 206-238), cfr. R. Jacobbi-Oreste Marcrí, *Lettere 1941-1981, con un'appendice di testi inediti o rari*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, p. 70.

<sup>3</sup> Questa è la viva *Immagine del Brasile*, che Jacobbi riversa in un opuscolo nato dalla trascrizione della partecipata rievocazione brasiliana condivisa in occasione di una conferenza al Teatro Club di Roma (come ricorda Luciana Stegagno Picchio nell'introduzione a R. Jacobbi, *Brasile in scena. Traduzioni da Guilherme Figueiredo, Alfredo Dias Gomes, Augusto Boal e Pedro Bloch*, a cura di Luciana Stegagno Picchio, con la collaborazione di Alessandra Vannucci, Roma, Bulzoni, 2004, p. 420). *Immagine del Brasile* – conservato alla segnatura R.J.116 del *Fondo Ruggero Jacobbi* presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze – fu edito dal Columbianum Centro Europa-America Latina di Genova e dal Teatro Club di Roma (Roma, 1960); poi raccolto come capitolo d'apertura nel volume R. Jacobbi, *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961 (cui si farà riferimento), e oggi riedito in R. Jacobbi, *Brasile in scena* cit., pp. 421-433. Per il reperimento e la consultazione dei materiali d'archivio jacobbiani soccorrono l'*Inventario del Fondo Ruggero Jacobbi* e la *Bibliografia degli scritti* dell'autore, curati da Francesca Polidori e pubblicati in formato digitale nel CD-Rom allegato all'edizione anastatica di R. Jacobbi, *Le Rondini di Spoleto* (con uno scritto di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001). La citazione a testo rimanda a R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 7.

<sup>4</sup> Sono date memorabili che scandiscono la biografia giovanile di Jacobbi, come la si può leggere in Antonio Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, ESI, 2000, pp. 7 ss.

mosfera filtrano ancora oggi nella struggente testimonianza di ciò che furono *Le notti di Copacabana*.

Il Brasile e soprattutto Rio de Janeiro «capitale dell'Impero e della Repubblica», «accampata sul mare»<sup>5</sup>, di cui il romanzo appare come una sorta di vademecum tecnico e sentimentale dato per impressionistiche immagini: il verde luminoso dei giardini pubblici e il rombo dell'oceano nelle giornate di tempesta; le facciate coloniali degli edifici storici del centro bagnate dalla luce abbagliante del sole carioca, riflesso nel bianco della sabbia, dei vestiti, delle strade lastricate; la calura spossante di febbraio e del suo carnevale, mentre la città brulica di vita o nasconde luoghi segreti e immoti allo scorrere frenetico del tempo. Finché, «[s]e ti sposti nella zona Sud, ti accoglie Copacabana», «[s]pettacolosa», in cui «la luce del sole di giorno, del neon di notte, confonde tutto, aiuta la pazzia propria del quartiere»<sup>6</sup>: con le sue *avenidas* sopraffatte dal traffico al fianco dell'Atlantico, i locali aperti ad ogni ora a raccogliere vittorie e miserie degli avventori, il ritmo del *samba* che sgorga e si disperde ad accompagnarne i volti stanchi ma non rassegnati, armonico disordine, giungla dell'«*homo copacabanensis*» e delle «sue grottesche contraddizioni»<sup>7</sup>, surrealistico scenario della meschina e viziata 'dolce vita' borghese che emerge dal fondo ovattato delle confessioni dei protagonisti di questa storia.

È questa la Copacabana che affiora con tratti costanti e immaginifici anche da larga parte della narrativa<sup>8</sup> e dell'incontenibile vena poetica jacobbiana<sup>9</sup>, a sancire un accordo speciale fra i luoghi e i tempi della fantasia e della biografia, che nel mezzo del cammin della vita dovette inoltrarsi sotto il sole smemorante o nelle immense notti di questa città. È questa la Copacabana per le cui strade – nel momento in cui l'autore pensa e scrive il proprio libro, forse bevendo whisky al bar Bolero, assistendo a una serata di Carlos Machado in una *boîte* della costa, ascoltando la musica di Dorival Caymmi alla radio<sup>10</sup> – i personaggi camminano, vivono, incrociano i propri destini, sedendo in un angolo del Bolero, applaudendo l'ultimo spettacolo di Machado, smarrendosi fra le note conosciu-

<sup>5</sup> R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 8.

<sup>6</sup> Ivi, p. 10.

<sup>7</sup> Ivi, p. 92.

<sup>8</sup> Si leggono tutti raccolti nella sezione *Giorni sudamericani* del volume R. Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, Firenze, Firenze University Press, 2007. A questi si aggiunge un *Diario brasiliano* di Jacobbi curato da Anna Dolfi, contenuto in «*Journal intime*» e *letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 339-350.

<sup>9</sup> Si rimanda a tal proposito alla *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi* cit.: alle raccolte allestite e pubblicate dall'autore, accompagnate per decenni dalla miriade di pagine liriche che dilatavano la produzione inedita di Jacobbi – nel rispetto di una tenace vocazione all'inedito che a lungo è servita a segretare l'opera letteraria di questo autore –, le raccolte poetiche precedentemente non pubblicate confluiscono oggi nel volume R. Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006. Per una lettura complessiva di Jacobbi e delle fonti si veda A. Dolfi, *Jacobbiana*, Roma, Bulzoni, 2012, che riunisce «alcune pagine critiche sull'autore ormai disperse o rintracciabili con una qualche difficoltà» (ivi, p. 173).

<sup>10</sup> Si tratta di elementi ricorrenti e caratterizzanti la vita descritta nel romanzo.

te di Caymmi, magari incontrando e salutando Jacobbi sul lato opposto dell'avenida. Una fascinosa coincidenza di intrecci fra la dimensione della vita, della scrittura e della riflessione dell'autore e dei suoi personaggi, nella condivisione di un universo comune entro cui ogni individualità si interseca confondendo i confini tra vero e possibile.

Nel decennio fra 1949 e 1959, che ritma il cuore romanzesco de *Le notti*<sup>11</sup>, anno dopo anno, per la durata di una notte soltanto, ciascun personaggio libera la propria voce nel romanzo e costruisce attraverso meditazioni e memorie un fondale scenografico complesso, che trova perfetto incastro nel *puzzle* di racconti, avventure, vite, messe a disposizione dalla vicendevole narrazione dei protagonisti di questo libro. Un filo di storie inanellate che lontanamente rammenta ritmi e notturni antichi, soliloqui che si sciolgono come flussi orali a cui sembra venir affidata la valenza di uno scongiuro, per allontanare da sé la paura di una fine vana, per arrivare indenni ad una nuova alba. L'immagine è quasi quella di una *pièce* drammatica, e forse non sarebbe dispiaciuta allo stesso Jacobbi, appassionato uomo di teatro<sup>12</sup>: viene in mente una scena buia, scarna, e un cono di luce che a turno punta il personaggio a cui viene passata la parola, immobile, perso in una nominazione costante del proprio mondo conosciuto nel tentativo di arginare un sentimentale *horror vacui*, il fascino terrifico del relativismo etico ed esistenziale, cercando ancoraggio nella lettura del proprio passato attraverso la definizione di una nuova e soggettiva legge gravitazionale per affrontare il tempo presente. Nelle pause di silenzio una voce fuori campo, che intermezza queste intime monodie. Infine un prologo e un epilogo che incastonano *Le notti*, lente focale impreziosita da una montatura curiosa, e consentono l'attraversamento in entrata e in uscita della soglia narrativa tramite un allentamento spazio-temporale che dilata i confini della storia ben oltre il limite perimetrale di una terra straniera persa nel ricordo: ancora una volta di notte – a rimarcare una notazione temporale e fors'anche coloristica –, i due capitoli liminari del testo vengono ricondotti entro le mura di casa, l'Europa del 1946 e più tardi del 1963, e stabiliscono un contatto e un confronto fra la verità de *Le notti di Copacabana* e la realtà delle notti jacobbiane.

<sup>11</sup> Tenendo conto della struttura tripartita del libro, onde evitare fraintendimenti, si parlerà sempre de *Le notti di Copacabana* per indicare l'intero romanzo, secondo l'informazione del titolo completo fornito dall'autore, mentre la sezione centrale – che verosimilmente per prima corrispose all'idea di romanzo in sé compiuto – sarà indicata come *Le notti*, sempre nel rispetto della titolazione concepita da Jacobbi. In proposito, e per l'illustrazione dettagliata della forma redazionale del romanzo nelle sue diverse fasi di composizione, si legga la nostra *Nota al testo*.

<sup>12</sup> Non è un caso che alcune scene del romanzo presentino la forma di dialogo drammaturgico, tanto da potersi facilmente immaginare come oggetto di una rappresentazione teatrale. «Scaglia, la tua polibiografia, frammenti di vite altrui, di un'alterità drammatica. Sai che, a questo proposito, ti vedrei autore drammatico, scenico; non per nulla la tua vocazione di uomo di teatro si innesta sulle tue qualità liriche. Dovresti insomma rendere "recitabile" nel senso del *récit*, quello che, scaglia a scaglia, è chiuso nel gioco del sintagma», nella lettera citata di Piero Bigongiari (alla n. 2 di questa introduzione), per cui cfr. R. Jacobbi-O. Macrì, *Lettere 1941-1981* cit., p. 70.

I diciassette anni che misurano il tempo della finzione narrativa si sovrappongono, si alimentano e nutrono i dieci anni durante i quali nacque l'idea e si inverò il progetto di scrittura del libro: se dal 1946 al 1963 si susseguono le annotazioni notturne che scandiscono i tempi del romanzo, l'intera storia della sua stesura è verosimilmente collocabile in quello stesso periodo di soggiorno transoceanico e, in seguito, di nostalgico ritorno in patria, considerando imprescindibile tesoro e stimolo alla scrittura il retroterra storico e culturale che l'autore recepì e accolse al tempo del suo esilio brasiliano. Difatti *Le notti di Copacabana* viene pensato e iniziato durante gli ultimi anni di dimora sudamericana e concluso in Italia al rientro, a più riprese: sono le coordinate fornite dallo stesso Jacobbi nelle preziose indicazioni dell'*Avvertenza* posta in calce al libro, uno dei rari documenti intenzionalmente affidatici dall'autore per la formulazione di ipotesi verosimili e per la comprensione di quella che fu la storia del testo, dal suo concepimento sino all'ultima realizzazione<sup>13</sup>.

Pochi altri infatti sono gli indizi utili alla decifrazione di un'opera che rimane in parte misteriosa nelle sue ragioni profonde, come nelle movimentazioni sismiche da cui emerse gradatamente la scrittura, romanzo pervenuto salvo dalle intermittenze cui credibilmente fu sottoposta la produzione narrativa di un Ruggero essenzialmente poeta, o che soltanto con la poesia si concesse di infrangere il voto pudicamente rivolto al postumo e all'inedito, a salvaguardia di una sua regione intima e personale<sup>14</sup>. Gioverà inoltrarsi un poco nella storia della sua vita per provare a immaginare i tempi e i sentimenti che dovettero scandire l'atto maieutico accordato a questa storia: certo, aiutano nella ricerca alcune sue dichiarazioni esplicite, altre descrizioni epifaniche che sembrano stabilire un nesso sicuro fra la sua attività critica e la sua poetica, qualche accento sottolineato o alluso da Mara Jacobbi<sup>15</sup>, ultima testimone di un mestiere praticato intensamente, fra sussulti umorali di attaccamento e disamore, in-

<sup>13</sup> Cfr. la *Nota al testo* e i successivi paragrafi di questa introduzione al romanzo.

<sup>14</sup> Jacobbi parla di sé nel conforto dello scambio epistolare con l'amico Macrí: «C'è che si è rassegnato all'idea d'un Ruggero postumo ("se non brucia tutto prima", dicono)», «Tu sai che avevo scelto per me l'Inedito e il Postumo come soli generi letterarii, nel mio caso, attendibili. E staccarmene mi duole orribilmente, oltre a darmi un senso d'impudicizia. Ma c'è, e tra chi mi vuol bene, anche chi insinua che un simile pudore è orgoglio... E dunque andiamo al macello, forniamo questa prova di umiltà alla rovescia» (R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., pp. 30 e 58).

<sup>15</sup> Alcuni ricordi della moglie Mara – messi a nostra disposizione con generosità straordinaria, rara franchezza, umiltà e coscienza – si sono rivelati sorprendentemente affascinanti ed efficaci, se non per l'accertamento del reale dipanarsi della vicenda redazionale e dell'ossatura ideologica – indagini almeno in parte irrisolte e insondabili –, per la facoltà di solleticare e dischiudere orizzonti immaginativi intorno alla figura di Jacobbi scrittore, attraverso l'illuminazione di scorcio fugaci ma significativi degli anni di elaborazione del romanzo. D'altra parte le notizie relative alla stesura del libro sono comunque esigue, mancando una sistematica dichiarazione d'intenti da parte dell'autore come anche una qualsiasi bibliografia critica specifica, per cui sarà inevitabile affidarsi alla formulazione di ipotesi che tentino di tracciare un quadro interpretativo persuasivo, ma inevitabilmente suscettibile di una decodifica soggettiva e parziale.

certezze, slanci, in una dicotomica compresenza di fiera indipendenza e commovente umanità.

Eppure restano ancora così in ombra lo spirito e il metodo con cui Jacobbi portò a termine questa sua fatica, che sembra concesso e assai intrigante lasciare ampio respiro all'immaginazione, accostando alla memoria di aneddoti domestici e ai contributi critici di colleghi e amici – che in parte riescono a chiarire l'approccio quotidiano di Jacobbi alle lettere e alla letteratura – la libera creazione di verosimili scenari entro cui combinare la nozione di date, nomi e luoghi, formulando una storia ad immaginare la storia che racchiude la narrazione<sup>16</sup>: una *mises en abyme* che fa perno sulla facoltà d'*inventio* ai due poli della comunicazione narrativa, portando avanti un'evoluzione semantica che arricchisce il documento scritto al momento di ogni nuova lettura, giacché – come insegna la migliore tradizione fenomenologica – «[c]he cos'è un libro che non viene letto? Qualche cosa che non è ancora scritto»<sup>17</sup>.

Perciò, suggestionati dall'idea di una biunivoca proiezione e influenza fra le vicissitudini del romanzo e le vicissitudini nel romanzo, entrambe sfuggenti e suscettibili di sfaccettate letture, con i mezzi a nostra disposizione si tenterà di scendere nell'abisso, addentrarsi nel segreto, cogliere, per risalire e riportare alla luce una delle tante traduzioni ermeneutiche che questa storia possiede in potenza<sup>18</sup>.

## 2. «*Labirinti d'immaginazione*»<sup>19</sup>

Uno sguardo all'esterno dell'architettura complessa messa in piedi da Jacobbi, per via di annose stratificazioni e riscritture, chiarisce quanto una guida di prima lettura possa essere utile per addentrarsi senza perdersi nel minuto labirinto pluridimensionale da lui creato: l'*escamotage* per uscirne indenni, dimentican-

<sup>16</sup> La storia delle ipotesi circa la vicenda di Jacobbi che estrae, a partire dalla propria, la vita dei suoi personaggi, quindi la ricostruzione della storia del libro e l'interpretazione del discorso narrativo nell'intersezione fra dato e volontà autoriale da una parte e comprensione critica dall'altra.

<sup>17</sup> Il concetto postmoderno di riscrittura vale e si dilata nelle teorie letterarie che accordano alla lettura, intesa quale momento interpretativo del testo a carico del ricevente, il valore positivo di strumento in grado di potenziare, se non addirittura di compiere, il carico semantico di un documento letterario, talvolta svincolando il lettore dal nesso di interdipendenza tradizionalmente avvertito nei confronti dell'autore: «Il lettore non si aggiunge al libro ma tende prima di tutto a liberarlo da un qualsiasi autore» (Maurice Blanchot, *Leggere*, in *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 166-167). A tal proposito si veda anche Enza Biagini - Augusta Brettoni - Paolo Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2001, pp. 199-252.

<sup>18</sup> Si tratta di provare a riprodurre, con movimento ungarettiano, la discesa, la scoperta e la risalita verso lo svelamento del materiale poetico, dragando i fondali jacobbiani in attesa che insperati tesori vengano riconosciuti fra la massa riportata in superficie, ripuliti e valorizzati da future e più raffinate imprese esegetiche.

<sup>19</sup> Sintagma jacobbiano rintracciato in uno dei racconti raccolti in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 210.

do la fatica e conservando il diletto, è visitare questa Sagrada Família letteraria – ogni capitolo, ogni voce, una diversa torre, una diversa colonna slanciata ad afferrare il cielo, forme plastiche, elicoidali, iperboloidali che traducono in materia le leggi del movimento e della luce, volumi fermi ma bucati da chiaroscuri e colori cangianti – con in mano una cartina che riesca in un preliminare orientamento e in una decifrazione del codice narrativo<sup>20</sup>.

Immediato è il riconoscimento di una struttura tripartita che sorregge questo romanzo breve, a confermarlo anche l'*Indice* d'autore che prevede la suddivisione in tre blocchi, insieme con l'*Avvertenza* posta in calce, che informa su luoghi e tempi di scrittura del libro in tutte le sue parti.

Fa quindi da esordio il prologo intitolato *Clima* (1946) di Stefano Carli. *La ragazza di Kansas City*, a cui rimanda in posizione speculare l'epilogo *Clima* (1963) di Stefano Carli. *Il brasiliano a Parigi*, entrambi elementi giustapposti dall'autore in un momento redazionale avanzato, nel tentativo di inquadrare l'intreccio interno entro un contesto più ampio e ricco di sfumature e significazioni. Rappresentano due capitoli simmetricamente disposti ad accogliere e congedare il lettore intento nell'attraversamento della parte centrale del romanzo, consegnati alla responsabilità di un nome autoriale che non è Ruggero Jacobbi, ma quello di un certo Stefano Carli<sup>21</sup>, sul quale non viene fornita alcuna notizia

<sup>20</sup> Si farà riferimento in questo paragrafo a principi e nozioni elementari di narratologia, con attenzione alle determinazioni di voce («aspetto dell'azione verbale nei suoi rapporti col soggetto»), modo («modalità [forme e gradi] della "rappresentazione" narrativa») e tempo («relazioni temporali fra racconto e diegesi»), secondo le categorie individuate per l'analisi strutturale del discorso narrativo in Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 79. Inoltre gioverà rammentare fin da ora la differenza che intercorre fra «racconto» inteso come «enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione d'un avvenimento, o di una serie di avvenimenti»; «storia», ovvero «la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione e ripetizione, ecc.»; «narrazione» quale atto di enunciazione da parte del narratore, «l'atto di narrare in sé stesso» (ivi, pp. 73-74).

<sup>21</sup> Un *nom de plume* caro a Jacobbi che del resto sigla anche altri racconti brasiliani. Stefano Carli sembra essere un *habitué* della narrativa jacobbiana, attante in diverse trame che lo presentano come giovane scrittore di stanza a Milano, in piena coincidenza con gli indizi di questa messinscena romanzesca: si pensi a *Inseguendo Iris*, *La Bovary del Braz*, *Il caso delle sorelle Mortari* e infine *Il verdetto*, che parrebbe addirittura offrire una sfumatura in parte simile all'andamento e all'esito de *La ragazza di Kansas City* (racconto posto qui in apertura), in cui un contatto inaspettato ricevuto infine da Carli lo riporta ad un altrove spazio-temporale che fa da ingresso alla storia successiva (R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit.). A differenziare *Clima* 1946 da tutti gli altri esperimenti narrativi accumulati intorno al personaggio di Carli, interviene però la narrazione autodiegetica qui per la prima volta sperimentata a carico di questo protagonista, mentre altrove è sempre in terza persona che se ne raccontano le vicende, come nel caso degli altri brani menzionati. Non è del tutto improbabile che il nome Stefano Carli sia un prestito d'origine veneziana, tenendo presente che Jacobbi nacque e visse i primissimi anni d'infanzia proprio entro i confini della Serenissima, forse conservando un fiero attaccamento verso la città natale («Altri motivi riportano [...] a Venezia, dove sono nato») e la tradizione teatrale che la contraddistingue (R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 62). Nel XVIII secolo Stefano Carli, di nobile famiglia istriana presente sulla scena intellettuale del Settecento veneto, legata ai nomi di personaggi

preliminare, se non un accenno nell'*Avvertenza* e un'indicazione cassata in seconda stesura, che accende l'interesse verso una ricerca archeologica sulle originali intenzioni di invenzione e mascheramento. Infatti la lettera che apre l'undicesimo capitolo, nel romanzo concluso indirizzata a Carli, nella penultima redazione vorrebbe invece come destinatario «l'autore di questo libro», tanto da far azzardare per proprietà transitiva che l'autore sia Stefano Carli. Ovvero pare che, tramite un'operazione di pseudonimia, venga costruito sopra la storia del romanzo un superiore livello metadiegetico, sul quale si innesta la finzione di uno scrittore fittizio artefice della narrazione<sup>22</sup>. Dunque Jacobbi, non rinunciando del resto ad apporre la propria firma sul manoscritto, concede a Carli di personificare la voce in cui, nei capitoli di cornice, si vanno a confondere istanza di scrittura e istanza narrativa, in un racconto di tipo autodiegetico che sancisce l'identità fra autore, narratore e personaggio, sempre che si supponga che la prima persona singolare delle due narrazioni provenga da un narratore che il Carli romanziere immagina non difforme da se stesso. In sintesi Stefano Carli è il soggetto della storia extradiegetica inventata da Jacobbi, e nella finzione scrive un romanzo in cui è in parte narratore e protagonista, insieme ad altri personaggi. Questo è per altro il legame evidente che unisce un prologo e un epilogo altrimenti slegati rispetto alla storia centrale del libro, laddove il filo che consente tale connessione è il riconoscimento dei rapporti reciproci che intercorrono fra tutti i soggetti agenti in questo intreccio: a turno ciascuno illumina una trama di *morceaux choisis*, chiusa entro il perimetro spazio-temporale tracciato dallo sguardo di colui che apre e chiude l'intera storia, uno scatto lungo nel quale il tempo di esposizione esteso si combina al grandangolo che accoglie il cuore e la periferia della cartografia personale di Ruggero.

Nel mezzo a queste due frange narrative si leggono gli undici capitoli che scandiscono *Le notti*, nucleo centrale del romanzo, per una storia affidata alla narrazione alternata di sette diversi personaggi maschili, le cui vite si intersecano sullo sfondo scapigliato del Brasile degli anni Cinquanta. Via via che la let-

assai noti quali Carlo Goldoni, i fratelli Pietro e Alessandro Verri, Ludovico Muratori ecc., visse lungamente a Venezia occupandosi di studi storico-letterari e scrivendo per il teatro. Quindi ipotesi verosimile, che tuttavia non arriva a chiarire la coincidenza fatale o lo sprone alla scelta dello pseudonimo.

<sup>22</sup> Sono individuabili livelli narrativi diversi: «Più che una distanza, li separa una specie di soglia figurata dalla stessa narrazione, una differenza di *livello*. [...] Definiremo la differenza di livello dicendo che ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto»: la redazione fittizia delle *Notti di Copacabana* da parte di Carli è un «atto (letterario) compiuto a un primo livello, che chiameremo *extradiegetico*»; gli avvenimenti raccontati nelle *Notti di Copacabana* «sono all'interno di questo primo racconto, dunque li qualificheremo *diegetici* o *intradiegetici*»; gli avvenimenti narrati nel racconto di Carli, e, singolarmente, degli altri sette protagonisti, sono un «racconto di secondo grado, saranno chiamati *metadiegetici*»: «il *metaracconto* è un racconto nel racconto, la *metadiegesi* è l'universo di tale racconto», oppure «il racconto primo al cui interno se ne racconta un secondo» ribaltando «la prospettiva d'incastro» (G. Genette, *Figure III* cit., pp. 275 ss.).

tura avanza si riescono a collocare al giusto posto le tessere sparse che inventano il racconto, sortendo l'effetto di una biografia accresciuta da elementi transindividuali, condivisi da un'intera generazione d'uomini d'oltreoceano. Perciò ci si trova davanti a un sistema in cui la narrazione di ogni personaggio, durante l'ora notturna di un preciso giorno dell'anno, che corrisponde con la diegesi di un singolo capitolo<sup>23</sup>, si divide fra impressioni oggettive, ricordi passati, imperativi presenti, proiezioni future, appropriandosi delle diverse flessioni in cui si declinano i modi e i tempi del vivere umano. Tutti legati da una nomina costante di luoghi e conoscenze condivise. Tutti si fanno narratori autodiegetici<sup>24</sup> di un proprio diario intimo di «fantasticheri[e] da insonnia»<sup>25</sup>, col raggiungimento finale di una polifonia di voci in cui ogni descrizione soggettiva degli eventi è strettamente legata all'attività percettiva di ciascun protagonista<sup>26</sup>. Si tratta quindi, per *Le notti*, di un racconto a focalizzazione interna multipla<sup>27</sup> in cui la «moltiplicazione delle istanze memoriali»<sup>28</sup> complica l'operazione di ricezione narrativa, stimolata da diversi ordini di modo, voce, durata e frequenza, per un ritmo iterativo eppure particolarissimo in ogni nuovo capitolo. L'avvicendamento di queste sette biografie fittizie sembra celare l'ossimoro di una diegesi ipermimetica<sup>29</sup>: ad ogni capitolo la presenza del narratore è costante e sottolineata dalla specifica menzione fornita dall'autore circa il nome del personaggio a cui spetta l'atto narrativo, eppure la consistenza di tale voce narrante si modula di paragrafo in paragrafo fino anche alla totale trasparenza, grazie all'espedito sperimentale che affastella flessioni grammaticali dicotomiche e sparse – *Presente, Futuro, Oggetti, Poesia, Ipotetico, Condizionale, Dialogo, Notizie, Interrogativo, Vocativo, Addio* ecc. –, le quali consentono di spaziare, al variare della distanza e della prospettiva del portavoce designato, fra l'uso di discorso indiretto, «discorso pronunciato», «discorso interiore»<sup>30</sup>, per un «effetto

<sup>23</sup> Per comodità esemplificativa si riportano il titolo e il sottotitolo del primo capitolo de *Le notti*, sul calco del quale si modellano anche tutti i successivi, seppur con diversa data e voce narrante: «*Notte del 14 febbraio 1949 (raccontata da Ivan Pedro Meireles)*». Ove, più avanti nella nostra introduzione, si faccia riferimento ad alcuni brani del romanzo, saranno segnalati il nome del personaggio e la notte che pertengono alla citazione.

<sup>24</sup> Con «narrazione autodiegetica diretta» si indica l'identità di persona fra narratore e personaggio protagonista, perciò la presenza, all'interno del racconto, di un narratore di primo grado protagonista della sua stessa narrazione. Per tutti loro si può parlare di uno statuto narratorio intradiegetico-omodiegetico, cioè «definito in pari tempo mediante il suo livello narrativo (extra- o intradiegetico) e mediante il suo rapporto con la storia (etero- o omodiegetico)» (G. Genette, *Figure III* cit., pp. 291 ss., pp. 298 e 296).

<sup>25</sup> Ivi, p. 289.

<sup>26</sup> Ivi, p. 251.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 237 ss.

<sup>28</sup> Ivi, p. 94.

<sup>29</sup> Cfr. *I modi del racconto*, ivi, pp. 208 ss., pp. 216 ss.

<sup>30</sup> La trattazione circa il «modo» del racconto, quale «categoria grammaticale tramite cui si esprimono i diversi punti di vista da cui si considera l'esperienza o l'azione», chiarisce la natura delle forme

di reale»<sup>31</sup> straniante, tanto quanto può esserlo l'auscultazione del libero svelamento di una coscienza. Contemporaneamente – ormai accertata la rifrazione formale come cifra costante dello stile jacobiano – è inevitabile l'individuazione di un doppio tempo colto nella distanza riconosciuta fra l'epoca della scena e l'ordine sintagmatico del racconto, cioè il tempo reale del narratore<sup>32</sup>: sul piano conforme all'ordine cronologico della diegesi, nella progressiva datazione di ogni capitolo dal 1949 al 1959, si intersecano internamente le anacronie<sup>33</sup> – per retrospizione o anticipazione – delle diverse narrazioni, per una storia in verità mai datata, salvo quando aderente alla grande Storia. E a complicare il risultato di tale manovra di dispiegamento del garbuglio interiore confezionato in parola, si aggiunge infine il groviglio delle variazioni di velocità che scandiscono i paragrafi interni in ritmi fra loro contrastanti, alternando dialoghi serrati a passi di «immobile contemplazione»<sup>34</sup>, brani descrittivi dalla dimensione acronica a scene cadenzate da un salace andamento musicale, quasi a sancire una confusa connessione fra cronologia e psicologia.

Infine un discorso a parte meritano i cosiddetti «intermezzi» di Stefano Carli». Citati dall'ultimo capoverso dell'*Avvertenza*, purtroppo senza specifiche indicazioni di sorta se non relative alla tarda compilazione, sollevano qualche dubbio circa la loro individuazione all'interno del testo. Nessuna delle redazioni pervenute del romanzo possiede brani che esplicitamente esibiscono una tale intestazione, per cui le congetture da avanzare riguardano l'assenza di questa parte del materiale narrativo, probabilmente scritto da Jacobbi, ma ad oggi perduto per vicissitudini ignote<sup>35</sup> o in seguito volontariamente eliminato dallo stesso autore. Un'altra ipotesi è invece attinente all'abbondante presenza, all'interno de *Le notti*, di brani parentetici di vario genere: semplici indicazioni di data e luogo; talvolta passi descrittivi inseriti a mezzo di un dialogo o di una fluida narrazione, soste contemplative, quasi abbeveramenti spirituali, che imbottigliano colori e suoni della dimensione allentata del mondo delle cose e della natura, contrapposta al disordine in cui il personaggio jacobiano trasforma ogni attimo di pace; altrimenti approfondimenti della psicologia dei diversi protagonisti che, attraverso queste incidentali, creano come un secondo e più profondo livello di espres-

adottate per l'espressione e la «regolazione dell'informazione narrativa» in relazione al mutare della distanza e della prospettiva con cui si rappresenta una storia, nell'arco di una progressiva emancipazione dall'istanza narrativa: così, accanto al «racconto puro» mediato dal narratore, si inseriscono forme di maggiore capacità mimetica, di «discorso indiretto libero», di «monologo riferito», finanche di «monologo immediato», animato da una «retorica tipicamente teatrale» (ivi, pp. 218 ss.).

<sup>31</sup> Roland Barthes, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-159.

<sup>32</sup> Relativamente ai concetti di ordine narrativo e tempo del racconto, cfr. G. Genette, *Figure III* cit., pp. 81-134.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 83 ss.

<sup>34</sup> Ivi, p. 151.

<sup>35</sup> Vicissitudini ignote e tuttavia perspicue, cfr. la *Nota al testo*, n. 6.

sione e introspezione, a confronto con la situazione rappresentata dalla diegesi alla quale i soggetti rispondono con un commento che ha le caratteristiche del monologo interiore. Se così fosse, prestando fede a quanto segnalato dalle fonti paratestuali, questi interventi sarebbero aggiunte della penna di Carli – ad ogni evenienza sue intermittenze emotive: avanti nel tempo l'autore Carli-Jacobbi le avrebbe apposte alla versione originale del testo, momentaneamente assumendo il punto di vista e l'istanza omodiegetica del personaggio focale del capitolo<sup>36</sup>.

Converrà confidare nelle indicazioni dell'autore, prendendosi la licenza di percorrere quest'ultima linea d'indagine, che testimonierebbe la riuscita del romanzo maturato proporzionalmente in tutte le sue parti, proprio come lo volle il suo artefice, però consapevoli che il fascino della ricerca su questo inedito vive anche dell'incertezza che necessariamente la sua natura di rebus alimenta, nonché della lontananza di una storia, le cui origini si perdono oltre un cinquantennio indietro nel tempo, che chiede di essere conosciuta.

### 3. *Mosaico*

L'intera vicenda ebbe inizio nel 1958 a Porto Alegre<sup>37</sup>, ultima tappa jacobbia-na nel Rio Grande do Sul, per concludersi probabilmente nello «studio rosso» dell'appartamento romano di Ruggero, dove parecchio tempo più tardi – ormai mutati sentimenti e aspettative – il romanzo partorito dalle alacri battute della sua Olivetti Studio 44 con tastiera brasiliana, da lui detta «La Lollobrigida»<sup>38</sup>, fu definitivamente licenziato e riposto in archivio, ancora fra le mani dell'autore «dopo tanti anni e tanto oceano di mezzo»<sup>39</sup>.

Queste le immagini che aiutano a delineare i contorni della storia redazionale delle *Notti di Copacabana*, con la rappresentazione dei due estremi di un percorso agilmente rinvenibile nei tratti e nelle tappe salienti.

In primo luogo per l'individuazione delle fasi di scrittura, ad ufficializzare la datazione del testo in tutte le sue parti, ci soccorre l'*Avvertenza* al romanzo, con la quale Jacobbi offre notizie su cronologia e vicende editoriali, collocando la storia complessiva del libro nell'arco di un decennio, dagli anni brasiliani fino

<sup>36</sup> Rimane comunque da considerare il fatto che tali intermezzi sono presenti già nella prima stesura – la quale verosimilmente rappresenta la redazione originale risalente ai primi anni di scrittura del romanzo – come pure nella redazione de *Il brasiliano a Parigi* pubblicata su «Il Caffè» nel dicembre del 1963, il che contraddice la datazione dichiarata per la composizione degli stessi, o viceversa l'esito delle conclusioni esegetiche (un primo approccio all'analisi filologica del testo è esposto nella presente *Nota al testo*).

<sup>37</sup> Cfr. l'*Avvertenza* autoriale al romanzo.

<sup>38</sup> Stando ai ricordi di Mara Jacobbi, raccolti in occasione di passate conversazioni e dai quali affiorano alcuni scorci di vita tanto puntuali da poter essere citati.

<sup>39</sup> Si allude al soggiorno di Jacobbi in Brasile (cfr. R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 30).

alla fine degli anni Sessanta e forse oltre. Si tratta di una chiosa che poco ha a che vedere con gli ammonimenti o i consigli di lettura che corredano taluni romanzi motivandone forma e contenuti attraverso dichiarazioni di verosimiglianza narrativa, delucidazioni su ambientazione, personaggi, periodo storico trattato, per tutela contro critica e censura. L'impegno qui profuso è invece esclusivamente finalizzato a rendere espliciti date e luoghi di gestazione dell'opera, già astruendo dall'occasione tanto del concepimento quanto del debutto di questa creatura letteraria, nonostante sia logicamente comprensibile che l'*Avvertenza* sia stata elaborata successivamente, al momento di rileggere a ritroso gli eventi pregressi e operare una sintesi dell'attività svolta. Come se, dopo anni di lavoro, si trattasse di tirare le fila, di porre l'epilogo a una vicenda lunga e ormai antica, per trarne un senso e un valore inconfutabili dopo aver visto coesistere in essa due spazi a lungo cresciuti unitamente: vita e scrittura. Forse per questo motivo non la si legge alla partenza ma all'arrivo, sull'ultimo foglio dattiloscritto, tappa finale del percorso di scrittura del libro.

#### *Avvertenza*

La parte centrale del romanzo, *Le notti*, iniziata a Porto Alegre nel 1958, è stata scritta interamente a Roma nel 1960. È tutta inedita.

Il prologo (*La ragazza di Kansas City*) fu scritto e pubblicato in portoghese, a São Paulo. Risale al 1957. Tradotto e rifuso nel 1966, uscì sul «Corriere di Sicilia». L'epilogo (*Il brasiliano a Parigi*) fu scritto a Milano nel 1963 e pubblicato nello stesso anno, come racconto, sul «Caffè» di Giambattista Vicari.

Gli 'intermezzi' di Stefano Carli sono stati scritti e riscritti fra il 1966 e il 1967. Insomma il libro – che racconta la storia di un decennio – ha poi, anche lui, una storia lunga dieci anni.

Le indicazioni fornite sono accurate e attendibili. Del resto confermano parzialmente tale cronologia anche le annotazioni manoscritte presenti nella seconda stesura del romanzo<sup>40</sup> a conclusione di ciascuna delle tre sezioni che ne scandiscono e organizzano la struttura – prologo, nucleo, epilogo –, rispettivamente datate

S. Paulo, 1957

Porto Alegre, 1958-Roma 1960

Milano, 1963

Di poco difforme l'indicazione dattiloscritta in calce alla prima stesura<sup>41</sup>:

Copacabana, 1956

<sup>40</sup> Per la descrizione di tutte le redazioni conservate del romanzo, cfr. la nostra *Nota al testo*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Porto Alegre, 1958

Roma, 1960.

Appare chiaro che il testo fu pensato e composto in momenti differenti e consecutivi, arricchendosi di nuove parti che andarono ad accrescerne l'indice, evidentemente predisposto dal suo autore con un'intenzionalità forte e tenace nel tempo, che argina la complessità del *mare magnum* dei reperti jacobbiani fino a delineare una struttura di vero libro. In tal senso l'*Avvertenza* rappresenta la testimonianza diretta della volontà e della costanza con cui a lungo Jacobbi frongeggiò questo nuovo «mostro»<sup>42</sup>, fino all'invenzione di un testo con arte maieutica estrapolato dal magma delle risultanze. Non solo essa colloca la storia complessiva del romanzo entro un arco disteso ma circoscritto, soccorrendo il lettore nell'individuazione delle date di scrittura; ma anche rende implicitamente notizia del vivificarsi di un 'corpo' che – non mero accostamento di *tranches* tra loro slegate, la cui somma rimarrebbe altrimenti sempre minore del valore dell'intero –, manifesta organicità e compiutezza, palesando la coerenza del disegno autoriale. Lo dimostrano anche l'aggiunta e la menzione degli «intermezzi», ultima limatura apposta in dirittura d'arrivo fra '66 e '67 e voce fuori campo del Carli scrittore.

Tanto che anche la tarda giustapposizione del prologo *La ragazza di Kansas City* e dell'epilogo *Il brasiliano a Parigi*, in origine separatamente concepiti e inseriti solo a partire dalla seconda battitura<sup>43</sup>, sembra funzionale alla presentazione e alla valorizzazione di quell'unico personaggio che, nel nucleo centrale degli undici capitoli originali, non possiede uno spazio narrativo autonomo, piuttosto apparentemente equivoco e subordinato: Stefano Carli non è mai fisicamente presente nel romanzo, si incontra soltanto il suo commento fuori campo che intermezza i flussi confessionali dei compagni di carta. La sua presenza la si deve immaginare, avvertire, come quella di un custode, di un Caronte, di un sensale, che raccoglie conserva traghetta e smercia frammenti di storie particolari ascoltate in terra straniera, per affrescarne una universale da seminare e diffondere una volta tornato a casa. A lui Jacobbi affida la finzione della scrittura del romanzo e quindi il compito di chiudere un *endecameron* di racconti entro un solo racconto complessivo, tutto questo tramite l'espedito dei due *Clima* (1946 e 1963) che incorniciano *Le notti nel frame* introduttivo di questo autore fittizio<sup>44</sup>. Tale cornice, di per sé accessoria rispetto al nucleo centrale della storia,

<sup>42</sup> Come usava confidenzialmente chiamare la propria scrittura – «per quantità e spericolato sperimentalismo» (così Anna Dolfi) – nella corrispondenza con l'amico Macrí, secondo quanto si legge in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 31, n. 4.

<sup>43</sup> In merito alla gestazione redazionale del romanzo, cfr. la *Nota al testo*.

<sup>44</sup> Si ricorda che il prologo e l'epilogo, nella finzione narrativa entrambe scritte di Stefano Carli, sono narrazioni autodiegetiche di primo grado, cioè rispetto alle quali il personaggio ricopre il ruolo tanto di autore che di narratore e protagonista.

diventa necessaria come corona giustificativa che consente a Carli di esistere, di essere individuato e riconosciuto all'interno della narrazione, nonché di personificare il collante in grado di avvicinare in una pangea ipotetica e sentimentale i due continenti patrii di Jacobbi, Europa e Sudamerica. Ovvero, i capitoli che inquadrano il romanzo non sembrano funzionare come lenti focali indispensabili per l'ottenimento di una posa nitida del testo, piuttosto come canali di una rete viaria consciamente o inconsciamente progettata da Jacobbi perché fosse possibile, per il lettore, percorrere un duplice senso di marcia, sperimentare un viaggio di andata e ritorno, attraverso il ponte narrativo che da «uno scialbo invernò milanese» trasporta senza preavviso in «un posto chiamato Copacabana»<sup>45</sup>, per poi tornare indietro, dopo dieci anni di afa carioca, in un'Europa in cui si continua a parlare sommessamente del Brasile, «di come ora sarà il tempo laggiù, di politica, di *saudade*»<sup>46</sup>, ma ormai da lontano, attraverso la voce di chi è tornato finalmente a casa, ma non dimentica gli anni trascorsi in una terra che è stata anch'essa casa propria. Una sorta di spiegazione, forse, all'omaggio che l'autore volle tributare a quel magico paese che lo accolse per quattordici anni, con una storia che programmaticamente volle scrivere in italiano ed esportare in Italia, pensata per l'Italia, seppur scritta sulle prime in Brasile e, in parte, in lingua portoghese<sup>47</sup>. Una traccia caparbiamente strappata al passato individuale, quando «non mi resta, oggi, per la letteratura, se non il molto tempo della nostalgia e il pochissimo di esercizi disperatamente privati»<sup>48</sup>: «era persino un peccato scriverla. A immaginarla, era perfetta»<sup>49</sup>.

Ciò nondimeno rimangono *Le notti* il nucleo autentico dell'intero romanzo, il nocciolo primigenio dal quale fruttificarono successivamente l'idea e l'esigenza di un contorno liminale. E ne è incontrovertibile riprova il tentativo d'approdo editoriale del 1961, anno in cui la stesura del libro contava ancora soltanto gli undici capitoli centrali<sup>50</sup>. Allora il romanzo aveva quattro anni d'età – poca

<sup>45</sup> *Clima* (1946) di Stefano Carli. *La ragazza di Kansas City*, nelle *Notti di Copacabana*.

<sup>46</sup> *Clima* (1963) di Stefano Carli. *Il brasiliano a Parigi*, nel romanzo.

<sup>47</sup> La consultazione della *Bibliografia degli scritti* dell'autore, nonché della stessa *Avvertenza* al testo, informa della duplice veste linguistica di alcuni brani jacobbiani, anche nel caso del romanzo.

<sup>48</sup> R. Jacobbi, *Lungo viaggio dentro il teatro* [1948], in R. Jacobbi, *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope de Vega, Molière*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, p. 476.

<sup>49</sup> Sono parole di Stefano Carli nel racconto *Inseguendo Iris*, in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 82.

<sup>50</sup> Lo si deduce facilmente dalle varie indicazioni cronologiche fornite dai diversi documenti citati relativi all'evolversi della vicenda editoriale del testo. È infatti accertato che il libro sia stato allestito in vari tempi e a varie riprese, d'altra parte anche Mara Jacobbi lo crede in una veste per lo più ultimata a quell'altezza cronologica, per cui è ragionevole supporre l'invio di un manoscritto comprendente soltanto l'attuale blocco inedito, *Le notti*, allora a sé stante nella forma di romanzo compiuto, successivamente ampliato negli anni tramite aggiunta, in apertura e in coda, dei racconti editi che fanno da cornice. Per un approfondimento maggiore: dal momento che il

cosa in confronto alla lunga gestazione che gli è poi toccata in sorte – e sembrava ormai già pronto per un audace debutto che dovremmo credere un notevole atto di coraggio e un significativo esercizio di volontà da parte di un autore non sempre disposto ad esporre al pubblico il proprio volto e il proprio sentimento, per via di un'educazione al riserbo che piuttosto dovette facilitare presumibili operazioni di contrattazione chamissiana<sup>51</sup> con i suoi personaggi: il dono della parola in cambio della loro ombra.

Nemmeno stupisce che si tratti del primo e unico tentativo di pubblicazione del testo da parte di Jacobbi, che fino ad allora era andato avanti compilando il proprio quaderno brasiliano con passione e senza sintomatiche battute d'arresto. Il 14 febbraio 1961, all'appartamento romano di via Cadorna, arriva per posta la risposta di Calvino<sup>52</sup>, allora redattore della casa editrice Einaudi, a segnare forse per la prima volta l'inizio di un movimento lento di abbandono di questa creatura letteraria:

Caro Jacobbi,

da tanto ti devo scrivere per il tuo romanzo. Ti prego di scusarmi per il ritardo: ho avuto (e ho) mesi così affollati di cose da fare che non so dove rigirarmi. D'altronde penso che Lucentini t'abbia già scritto a questo proposito il mese scorso. Ho letto il romanzo. C'è una pittura d'ambiente molto viva, con caratteri ben

romanzo, come oggi lo conosciamo, si compone di parti eterogenee, solo posteriormente ricondotte entro una struttura unitaria, sono da valutare su binari paralleli e legati i tempi di scrittura di ciascuna delle tre sezioni in cui si organizza il testo e i tempi di battitura del romanzo intero nelle sue tre redazioni pervenute. Infatti, se Jacobbi scrive un'*Avvertenza* in cui comunica che gli ultimi ritocchi alla forma compiuta del romanzo sono del 1966-1967, ciò significa che questo documento informativo sarà stato necessariamente redatto dopo tale data; ancora, se l'*Avvertenza* è assente in *a* e presente in *b* e *c*, significa che sia *b* che *c* saranno databili post 1967, mentre *a* sarà verosimilmente anteriore. Ergo la redazione preparata per l'auspicata pubblicazione nel 1961 non può che essere quella attestata dal dattiloscritto *a*. Viene inoltre naturale pensare che solamente la redazione *a* sia stata battuta a macchina a più riprese, probabilmente via via che nasceva e maturava l'idea stessa del romanzo (andando, cioè, a coincidere tempi di elaborazione e di scrittura), tanto da poter essere riconosciuta a tutti gli effetti come battitura originale, documento filologicamente archetipico). Al contrario le redazioni *b* e *c* è probabile che siano state semplicemente assemblate e ricopiate a partire da *a* e dai racconti già autonomamente editi (*La ragazza di Kansas City* e *Il brasiliano a Parigi*). Potremmo sintetizzare relegando la composizione di *a* fra il 1956 e il 1967, e la nascita dell'idea di romanzo strutturato in tre parti certamente dopo il 1963 (anno di pubblicazione de *Il brasiliano a Parigi*). Infine, assumendo per vero che *b* e *c* siano effettivamente le uniche stesure esistenti del testo in grado di attestare l'evoluzione redazionale dello stesso, e sostenendo che entrambe queste battiture siano state verosimilmente realizzate in seguito al 1967, allora sarà possibile concludere che l'idea stessa di romanzo triticamente articolato risale alla fine degli anni Sessanta. Cfr. la presente *Nota al testo* per la descrizione puntuale delle tre diverse redazioni del romanzo.

<sup>51</sup> Si gioca sulla trama della *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* di Chamisso.

<sup>52</sup> La lettera dattiloscritta di Italo Calvino è consultabile fra i documenti del *Fondo Ruggero Jacobbi* alla segnatura R.J.1.83.1. Si veda in proposito il lavoro di Francesca Bartolini, *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, Firenze, Firenze University Press, 2006, p. 62.

tratteggiati. La trovata dei diversi «tempi» movimentata la narrazione. Certo, le storie di ambiente dissipato e sregolato, a qualsiasi latitudine, sono molto inflazionate, specie quando si abbonda in particolari sessuali, di cui ormai c'è una saturazione. Questi, si capisce, sono motivi estrinseci; ma è più difficile dimostrare la *novità* letteraria e morale della propria operazione, quando l'attenzione del lettore va a motivi più vistosi.

Siamo sempre molto interessati al tuo lavoro, e vorremmo vedere altre tue cose, anche se ci dispiace di non poter prendere in considerazione questo tuo romanzo per la pubblicazione. Ti rimando il manoscritto e ti saluto con viva cordialità augurandomi di vederti presto

Calvino

In questo caso la memoria di Mara soccorre nell'assenza assoluta di altre testimonianze sulle avventure domestiche del romanzo al fianco dell'autore: dopo aver conosciuto Ruggero nel '62 – racconta Mara –, dopo anni in cui «si parlava solo ed esclusivamente di poesia», forse per la prima volta nel '68 ebbe occasione di ascoltare de *Le Notti di Copacabana* e di leggerne il manoscritto, in seguito a una delle consuete giornate trascorse familiarmente con Vasco Pratolini e la moglie Cecilia. Rivela che, per Ruggero, anni indietro, il cordiale ma netto rifiuto della casa Einaudi certamente aveva segnato uno smacco incisivo, proporzionale al successivo proposito di mantenere un categorico silenzio formale sulla propria impresa narrativa, rotto nemmeno nel confidenziale confronto con i più intimi amici, i soli ai quali soleva raccontarsi e confidare le tracce della propria scrittura nata al mondo<sup>53</sup>. A grande distanza da quell'episodio l'urgenza di interpellare il fidato sodale conosciuto trent'anni prima a capofila di «Campo di Marte»<sup>54</sup> arrivò probabilmente allo scadere dell'estrema stagione di fervore creativo e revisionistico intorno al romanzo, come una tacita richiesta di salvacondotto e consenso per poter nuovamente e forse definitivamente ritentare la via della pubblicazione. «Per conoscere gli scrittori moderni bisogna essere 'uno di

<sup>53</sup> Si pensa appunto a Vasco Pratolini, a Oreste Macrí, ad Andrea Camilleri; ma la corrispondenza privata di Jacobbi non conserva cenni al romanzo, se non in relazione alla lettera di Calvino del 1961 e, molto più tardi, all'interno di due diverse comunicazioni epistolari che coinvolgono Mara in vista di un nuovo tentativo di pubblicazione non andato a buon fine, ormai non più presente Ruggero.

<sup>54</sup> Esattamente trent'anni prima, «Campo di Marte» – rivista creata da Pratolini e Alfonso Gatto nel 1938 – è l'esperienza «intorno a cui si raccolgono le forze più vive dell'ermetismo italiano» (nelle parole del curatore Francesco Paolo Memmo in Vasco Pratolini, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1993, 1, p. LI), lo stesso turbine intellettuale che catturò anche un giovanissimo Jacobbi, a dispetto dello scarto generazionale con le giovinezze creative di terza leva, di cui fu storico e critico: il suo «*Campo di Marte*» trent'anni dopo 1938-1968 (Firenze, Vallecchi, 1969) rappresenta una dimostrazione d'affetto nei confronti di quei grandi che considerò come indiscussi maestri. Ma in proposito si veda A. Dolfi, «*Campo di Marte*»: un'esperienza generazionale, in *Alfonso Gatto. «Nel segno di ogni cosa»*. Atti di seminario. Firenze, 18-19 dicembre 2006, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 155-164.

loro', averli aiutati a scrivere ed essere stati da loro aiutati noi stessi»<sup>55</sup>: sfortunatamente l'aiuto pratoliniano, di un così straordinario romanziere – alla cui fortuna lo stesso Jacobbi lavorò fedelmente con la propria acutezza critica, a conferma di una durevole intesa –, fu forse troppo tardivo, e la critica avanzata circa la necessità d'inserire più esaustive «spiegazioni», a illustrazione e chiarimento del clima sociopolitico e culturale del libro, non trovò terreno fertile nel caso (quello jacobbiano) di una prova di scrittura tanto logorata. È da credere che da quel momento Jacobbi «non ci tenne più molto al romanzo»<sup>56</sup>.

Questo il discrimine che illumina alcune zone d'ombra intorno alla vicenda editoriale di un libro che, a lungo custodito, sembra essere stato infine oggetto di delusione e disinnamoramento. D'altra parte, se anche Pratolini non fu in grado di lusingare l'orgoglio letterario dell'amico, da quel 1968 si deve credere il romanzo affidato alle cure di Mara, che subito vi si dedicò affinché non se ne smarrisse il ricordo: tanto che con ogni probabilità non soltanto fu sua la trascrizione a macchina dell'ultima stesura del testo, ma anche fu a suo carico l'ultimo approccio, purtroppo sfavorevole, alla pubblicazione, registrato nel 1988<sup>57</sup>,

<sup>55</sup> Cfr. R. Jacobbi, «*Campo di Marte*» trent'anni dopo 1938-1968 cit., p. 54.

<sup>56</sup> Sempre ricorrendo alle parole di Mara Jacobbi: «Forse le spiegazioni che ci volevano allora erano sul clima politico (ma sono illusioni mie, perché non ero presente al discorso), perché allora non è che si sapesse molto del Brasile». E ancora: «Credo che ne abbia parlato esclusivamente con Pratolini: Pratolini era un romanziere e un amico di famiglia. L'unica cosa che gli disse Vasco era che forse ci sarebbe voluta una spiegazione del mondo politico, di queste cose. Come se ci dovesse essere, oltre al Glossario che c'è, qualcos'altro». «E Ruggero non accolse bene questa cosa. Probabilmente andò così». «Non ha dato più importanza al romanzo. Poi mai che l'abbia dato o l'abbia fatto leggere a qualcuno, dopo averlo fatto leggere a Vasco, e forse a un'altra persona, ma non ricordo». «L'unica cosa a cui teneva [ancora] era la poesia». «A me piaceva enormemente».

<sup>57</sup> Lo conferma un documento dell'epistolario jacobbiano conservato alla segnatura R.J.1.36.1 del *Fondo Jacobbi*, lettera di risposta da parte della casa editrice Marietti all'invio del romanzo, del 29 settembre 1988: «Gentile signora, / La stima che nutro da molto tempo per il lavoro di Suo marito, mi ha fatto leggere con specialissima attenzione *Le notti di Copacabana*. Quanti richiami, quanti stimoli, quante allusioni contengono! Prima di me le avevano lette vari membri del nostro Comitato Editoriale. Tutti esprimevano ammirazione, ma anche una certa perplessità sul fatto della pubblicazione da parte nostra. Così, hanno rimesso a me la decisione finale. / Nonostante l'ammirazione che ho espresso all'inizio per il lavoro di Ruggero Jacobbi, ritengo questo scritto non pubblicabile da noi. Le nostre forze non sono ancora tali da sostenere bene un lavoro che percorre vie di sperimentazione sia nella tematica, sia nello stile. Rischieremo di mandare il libro "alla ventura" (forse alla "mala ventura") con danno per Lei e per noi. / Mi spiace, ma un pizzico di realismo deve concorrere alle decisioni della Casa Editrice per la buona fama degli autori tutti, ma particolarmente gli autori che più stimiamo. L'editore deve, purtroppo, essere anche un discreto "piazziista". Studia le leggi di diffusione, ma gli resta anche il compito ingrato di "indovino". / Spero che Lei comprenda e che voglia scusarci anche per il ritardo dovuto alla riflessione nata dalla stima e dalla simpatia che tutti abbiamo per Ruggero Jacobbi. / Gradisca i miei cordiali saluti / prof. Antonio Balletto / Direttore editoriale». Se ne ha notizia anche dalla consultazione delle *Lettere a Ruggero Jacobbi* cit., p. 47. Inoltre, a tale documento fa in anticipo riferimento una lettera del 30 agosto dello stesso anno, inviata a Mara da Anna Dolfi, nella quale si dà notizia dei contatti con Vittorio Coletti e dell'invio del manoscritto alla Marietti editrice, dopo che Coletti si fu espresso nei termini di un romanzo «di grande valore culturale ma di difficile successo commerciale» (ivi, p. 81).

a dimostrazione di una fiducia e di un'attenzione mai esaurite anche verso questo lavoro dell'«eclettico Jacobbi»<sup>58</sup>.

Ma il disinteresse non impedì alle *Notti di Copacabana* di salvarsi e sopravvivere, confuso fra le «montagne» di carta scritta dell'archivio privato e comunque presto raccolto dalle mani di Mara, conquistata dall'affresco di un mondo remoto e al contempo vicino. L'universo di Copacabana rimase così fermato in un centinaio di pagine che concedono l'illusione di poter risalire alla fonte biografica di questa storia, di poterla interpretare cogliendo gli accenti e i ritmi di una narrazione fruibile come invenzione di realtà e insieme realtà riscritta attraverso l'immaginazione, per stabilire un ponte ipotetico fra il ritratto di un'epoca e di un luogo e l'autoritratto dell'autore che in quell'epoca e in quel luogo visse anni indimenticabili della propria giovinezza. Se è vero che «un romanzo è uno specchio che uno porta lungo una strada. Ora riflette l'azzurro dei cieli, ora il fango dei pantaloni»<sup>59</sup>, forse anche la misura dell'orizzonte sudamericano risponde alla percezione soggettiva di Jacobbi, che nel libro ricorda emozioni e contraddizioni di quei giorni lontani.

Le grandi notti di Copacabana! L'improvviso rinascere, dai gorgi di caldo, del vento notturno! Le musiche su tutta la costa! Le donne, le voci! I gesti da braccaccio dei ragazzi sul marciapiede! Gli uccelli che sbattono ai cornicioni, che fischiano sulle terrazze! Le file tortuose di lumi, fin laggiù, fino alla massa del buio! La magia degli odori: polvere, putredine, garofani! La lucentezza delle macchine che sfilano sull'Avenida! La pazienza del vivere, l'allegria smisurata, la desolazione chiusa negli appartamenti, l'amore! La forza e la miseria di chi esce da questo cerchio, e non vuol ritornare<sup>60</sup>.

#### 4. Sezione aurea

Si dice che «lo scrittore è prima di tutto un uomo»<sup>61</sup>, e questo basti alla legittimità di un commento che fruga le pieghe della veste quotidiana del poeta per smacchiarne il *trobar clus* grazie a quei pochi indizi dimenticati negli interstizi di una tasca, ausiliari per scoprire poetica ed estetica dell'*habitus* letterario.

<sup>58</sup> Si riprende l'intestazione del volume *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro. Atti della giornata di studio. Firenze, 14 gennaio 2002*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, per rendere la misura dell'effervescenza vulcanica della personalità jacobbiana.

<sup>59</sup> Immagine posta in epigrafe al capitolo XIII de *Il rosso e il nero*, attribuita allo storico savoiardo Saint-Réal, e ripresa con maggiore ampiezza all'interno del capitolo XIX, cfr. Stendhal, *Romanzi e racconti*, Firenze, Sansoni, 1956, 1, p. 623.

<sup>60</sup> Dal capitolo X del romanzo (paragrafo intitolato *Esclamativo*).

<sup>61</sup> Le parole di Jacobbi nel dibattito *Sul «Novecento» di Romano Luperini*, in «Stilb», 3-4, maggio-agosto 1981, citate nell'introduzione di Nicola Turi a R. Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 10.

Non bisogna tralasciare quei dati incogniti, perché non dichiarati – pure allo stesso modo concorrenti nel cammino d'arrivo al romanzo concluso –, che possiedono il valore di argomenti di un sillogismo *sui generis*: gli antecedenti sono tesi e antitesi, e liberano la propria sintesi nella forma di questo libro, che sembra inverarsi come risultato naturale di un'equazione esistenziale e, al contempo, come una sorta di documentaristica *quête* del compromesso, quasi ad ogni livello d'analisi, spazio-temporale, tematica, stilistica. Jacobbi ricrea eufonica coesione fra essere e divenire, fra sé e gli altri, fra nessuno e centomila, nella costante ricerca della relazione comunicativa col mondo quale imprescindibile strumento d'espressione personale. Egli afferra cose lontane e le accosta in una *iunctura* nuova, in cui immanenza e trascendenza mutamente dialogano.

Aveva ventisei anni al momento dell'approdo in Brasile e lì trascorse un quindicennio, nel fervore di una *renovação* che lo conobbe sempre eclettico corifeo d'arte e di cultura. Fu una lunga stagione di inesausto talento e sperimentazione, condivisa insieme con i vecchi compagni della «colonna» brasiliana della generazione di registi italiani sfuggiti alla morsa intellettuale della patria<sup>62</sup>, e ancora con i nuovi sodali incontrati in terra straniera, i grandi nomi del secondo modernismo brasiliano<sup>63</sup>. Scrive Oreste Macrí nella recensione ai *Lirici brasiliani* del «carissimo Ruggero» che «[q]uando si pensi che la grande poesia novecentesca brasiliana scoppia nel '22, si apprezzerà interamente il lavoro di Jacobbi come documento vissuto in una realtà poetica passata sotto gli occhi, direttamente sperimentata tra il culmine del modernismo e le opere della generazione del '45»,

<sup>62</sup> Per Jacobbi e il cenacolo di amici gravitanti attorno al mondo dell'arte, del teatro, del cinema – Adolfo Celi, Aldo Calvo, Gianni Ratto –, il dopoguerra italiano presentò problemi di affollamento e di censura non trascurabili: «Chi ha avuto la pazienza di restare non ha avuto la straordinaria esperienza che abbiamo avuto noi. [...] in Brasile] era possibile sperimentare, anche senza basi tecniche: provare a creare, lanciare una generazione d'attori, un nuovo stile di scenografia. Tutte cose che in Italia sarebbero state molto più difficili, perché esistevano già! L'impressione che abbiamo avuto in Brasile è che tutto, o quasi tutto, era ancora da farsi» (così Ruggero Jacobbi, citato da A. Vannucci, *La «generazione dei registi» in Brasile*, in *Il teatro italiano nel mondo. Atti del XX Convegno Internazionale, Pescara, 28-29 novembre 2003*, Pescara, Ediards, 2004, pp. 167-168. Cfr. inoltre A. Vannucci, *Strategie di transizione. Jacobbi critico e regista in Brasile 1948-1960*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 209-233).

<sup>63</sup> Si tiene presente l'album poetico compilato da Jacobbi per i *Lirici brasiliani* (Milano, Silva, 1960), insieme con l'approfondimento teorico contenuto in R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, Longo, 1973; e ancora la panoramica di *Teatro in Brasile*, che dal Seicento trasborda fino al presente in cui si vede Jacobbi protagonista sulla scena del rinnovamento teatrale brasiliano e portavoce della rinascita culturale, come testimonia la nota di una precoce e ricca biografia d'autore: «Ha diretto quasi tutte le principali compagnie di prosa. [...] Ha diretto una stazione di televisione, e tre film. Critico teatrale di vari giornali, ora è critico di letteratura italiana all'«Estado de São Paulo». Ha pubblicato due libri in portoghese, su problemi teatrali. Professore alla «Scuola di Arte Drammatica» di São Paulo e al Conservatorio della stessa città. Molte regie liriche [...]. Nel 1958 e 1959 ha fondato e diretto il Corso di Studi Teatrali dell'Università di Porto Alegre. Quivi ha anche organizzato una compagnia, il «Teatro del Sud»» (R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 121).

nell'intuizione di quale fu «la problematica complessa di questa lirica: genesi e significato storico-sociali, mistione delle arti, dialettica tra culture importate e nativismo folclorico nella tensione tra il moderno e il regionalistico, evoluzione categoriale verso gli assoluti dell'ermetismo e del neosimbolismo [...]»<sup>64</sup>, elementi tutti raccolti e compresi nelle mani di un figlio elettivo della patria carioca, ritratti come un quadro nella qualità poetica e narrativa della sua scrittura.

*Le notti di Copacabana* assorbe e rielabora sincreticamente il dettato dei più grandi poeti del Novecento brasiliano, gli stessi a cui Jacobbi dedicò incontri, letture, traduzioni e commenti: il romanticismo moderno di Manuel Bandeira<sup>65</sup> sorregge il crocicchio di languore sentimentale e «sommara sociologia» del romanzo; la rassegnazione ironica e l'oggettivismo di Drummond De Andrade<sup>66</sup>, insieme agli affreschi barocchi e soprannaturali di Murilo Mendes<sup>67</sup>, ricrea il fascino di certe pagine jacobbiane entro cui si condensano la vocazione confessionale, l'immedesimazione emotiva fra personaggi paesaggio oggetti, la potenza evocativa dell'onirico; il «piglio mondano» e l'agio con cui Vinícius De Moraes mescola «eliotianamente le sigarette e il whisky a cadenze liturgiche, a termini teologici e politici buttati a capriccio nell'onda musicale del verso»<sup>68</sup> si agglutinano nell'esito lirico del movimento narrativo; e ancora il «gusto musicale della parola»<sup>69</sup>, l'«eros [...] sanguigno»<sup>70</sup>, la «nevrosi stilistica»<sup>71</sup> dei quarantacinquisti; la cronaca del Brasile affarista, organizzato fra grattacieli, voli aerei e giornali, secondo Cassiano Ricardo<sup>72</sup>; infine l'espressionismo e l'«oscura religiosità» di Jorge De Lima<sup>73</sup>, con le «apparizioni fantomatiche d'oggetti» della poesia concreta di Braga<sup>74</sup>, a contaminare dal basso e dall'alto la costruzione jacobbiana dell'uomo sporco di mondo e di storia, intento a sintonizzarsi con l'eterno attraverso l'ascolto autofonico della propria voce.

D'altra parte questi innesti crebbero nel tempo su un sì giovane Jacobbi, tuttavia già avvezzo all'euforica condivisione d'idee e d'ideali nella viva e difficile Firenze tra gli anni Trenta e Quaranta<sup>75</sup>, a cominciare dai giorni in cui, molto

<sup>64</sup> Estratto dalla recensione di Macrí ai *Lirici brasiliani*, come la si legge fra le note in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 27.

<sup>65</sup> Cfr. R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento* cit., pp. 20 ss.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 25 ss.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 33 ss.

<sup>68</sup> Ivi, p. 43.

<sup>69</sup> Ivi, p. 46.

<sup>70</sup> Ivi, p. 50.

<sup>71</sup> Ivi, p. 51.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 74 ss.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 70 ss.

<sup>74</sup> Ivi, p. 77.

<sup>75</sup> Ancora nel terzo decennio del Novecento Firenze rappresentò qualcosa di culturalmente eccezionale: luogo sognato, epicentro della grande tradizione letteraria, del fervore intellettuale, delle riviste e delle case editrici, sede di un'importante università e di illustri maestri. E insieme

prima del suo viaggio sudamericano, lo si vide «capitare alle Giubbe Rosse, un ragazzo che sapeva tutto, una sorta di Radiguet nel campo della critica»<sup>76</sup>. E lì si tenne un'educazione alla vita e alla letteratura che dovette unire molti in una comune esperienza, la quale travalicò il senso dell'etichetta ermetica e, anzi, rimase come momento di comunione e interscambio di attitudini specialissime e complementari. Accantonato l'equivoco che vedrebbe Jacobbi nascere insieme agli ermetici, eppure loro sincero «compagno di strada» e interprete<sup>77</sup>, la valorizzazione di una sua ascendenza surrealista<sup>78</sup> non toglie che potesse vantare qualità di camaleontica introiezione, tanto da ricevere in lode da Oreste Macrí:

Mio caro Ruggero [...] [t]i leggo nella natura e anche nella tradizione, senza sforzo: la povertà di Alfonso [Gatto], la conoscenza di Rebora, l'informale di Bigongiari, l'urto di pietà ungarrettiano, il caratteristico ambientale di Montale [...]. Tuo intimo è la frontiera-frizione fra geometrico e pelle viva, meccanismo e spasimo, ansia frenata nel «piccolo segno» della tua Parola. Anche le terribili visioni megalopolitane e lunari si addomesticano in un familiare umano, resistente oltre qualunque deserto<sup>79</sup>.

Un riconoscimento tardo ma di epifanica verità, che misura la traccia del percorso jacobbiano, la capacità di reazione originale allo stimolo manifesta in tutto il suo lavoro, in un crescendo che verosimilmente trova radici già nell'età giovanile, per sbocciare nella poesia e nella prosa più matura. E se anche non

fu, nella memoria di chi la visse, una realtà violentata dal seme fascista, più che altrove: «Firenze è stata una delle città più fasciste d'Italia. [...] fu una lotta violenta, che impegnò l'individuo fino alla gola, che non ammise posizioni intermedie, che richiese audacia, che costrinse alla complicità anche lo spirito più agnostico. Vinsero i fascisti [...]» (V. Pratolini, *Cronache fiorentine 20° sec.*, in «Il Politecnico», n. 39, dicembre 1947, pp. 27-30, articolo oggi parzialmente riprodotto in V. Pratolini, *Romanzi cit.*, pp. 1475 ss.).

<sup>76</sup> Carlo Bo, *Jacobbi maestro naturale*, in «Il Sabato», 31 marzo 1984, (citato in A. Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi cit.*, p. 18).

<sup>77</sup> «Certo è il momento aureo della sua giovinezza, li apprezzerà sempre, ne scriverà sempre bene, ma il suo fare non è ermetico, è troppo contagiato dal teatro, da quell'altra esigenza di espressione diretta, di comunicazione immediata che è appunto il teatro» (Andrea Camilleri, *Appunti su Ruggero*, in *Ruggero Jacobbi e la Francia. Poesie e traduzioni*, a cura di Beatrice Sica, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 15).

<sup>78</sup> «Ruggero nasce dal surrealismo [...] e nella sua poesia sono più frequenti gli echi dei surrealisti (Aragon più che Éluard) che non degli ermetici. Soprattutto nell'uso di certe immagini, di certa ripetitività dell'azione, che i surrealisti hanno nella loro poesia. Immagini e ripetizioni di un verso: ne era follemente innamorato» (A. Camilleri, *Appunti su Ruggero Jacobbi cit.*, p. 16). Si legga anche A. Dolfi, *Una passione surrealista*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 33-56 (ora in A. Dolfi, *Jacobbiana cit.*).

<sup>79</sup> Si tratta di una lettera del luglio 1978, nella quale si allude all'ultimo libro di poesia di Jacobbi, *Le immagini del mondo*, pubblicato nello stesso anno, cfr. R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981 cit.*, p. 84.

fu «Campo di Marte»<sup>80</sup> il suo approdo né la sua bandiera<sup>81</sup>, è certamente lì che Jacobbi dovette saggiare per la prima volta l'impressionante potenza di una dimensione indipendente ma forte d'appartenenza quale fu la confluenza delle giovinezze creative della terza generazione letteraria<sup>82</sup>.

Un'energia, questa, affine a quella che animò poi il fervore artistico e intellettuale degli anni brasiliani, un'adesione ad un «noi» comunitario, nella sovrapposizione d'intenti per il raggiungimento di un non dissimile obiettivo a partire da sostrati socioculturali diversi: nella ricerca creativa di «un Brasile a nostra somiglianza, con incatenamenti profondi»<sup>83</sup> forse riecheggia l'«intento / d'essere sole e pietra», la scelta di rimanere ancorati alle cose essenziali, scavando nel tempo la tenacia del domani pur «nello stento d'essere soli per vederci insieme / nell'eguale costruito»<sup>84</sup>; colui che scrive «voglio riacquistare il mio cuore fra gli uomini, parlare di loro nella fatica che ho accettato vivendo»<sup>85</sup> pone l'accento su un sentimento di resistenza, o pazienza<sup>86</sup>, che si riconosce anche nell'azione di chi è «abbarbicato alla vita e guard[a] i [suoi] compagni»<sup>87</sup>; dire «[f]ra costoro io c'ero» e voler fare della letteratura un mestiere che colli mi con la propria coscienza<sup>88</sup> esprime la stessa necessità morale che si avverte

<sup>80</sup> «Campo di Marte» per dire ermetismo, data la lunga consuetudine jacobbiana alla frequentazione dell'ambiente culturale dell'ermetismo fiorentino e di coloro che infine rimasero gli amici di una vita, cfr. in proposito R. Jacobbi, «*Campo di Marte trent'anni dopo 1938-1968* cit. e i due volumi su *L'ermetismo e Firenze* (I – *Critici, traduttori, maestri, modelli*; II – *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*), a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016.

<sup>81</sup> Per lui che mai fu disposto ad alcuna categorizzazione o esclusiva inclusione letteraria e culturale, non fosse il nome di materialista in cui indubbiamente si riconosceva, in virtù di una ferma rivendicazione d'indipendenza intellettuale e del diritto universale di rimodellarsi costantemente sul presente: «Questo era Ruggero, ed è difficile parlarne. Ogni volta che ne parli, in realtà è come per la fisica quantistica con il principio dell'indeterminazione [...]. Ruggero è come il fenomeno della fisica quantistica: se ne coglie un attimo che però è nella memoria immediatamente modificato, perché la complessità del sapere di Ruggero si tramutava continuamente in una manifestazione dell'esistere» (A. Camilleri, *Appunti su Ruggero* cit., p. 20). Inoltre si legga l'intervento camilleriano *In viaggio con Ruggero*, posto ad apertura di *L'eclittico Jacobbi* cit., p. 17.

<sup>82</sup> O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Cesati, 1995.

<sup>83</sup> Secondo uno «schema informativo» di Raul Bopp sugli ideali del primo gruppo modernista, che non si collega, certo, a Jacobbi, ma forse riesce a rendere l'idea di alcune coincidenze «climatiche» da lui affrontate in Italia e in Brasile, cfr. R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento* cit., p. 18.

<sup>84</sup> *Fummo l'erba*, in Alfonso Gatto, *La storia delle vittime. Poesie della Resistenza 1943-47, 1963-65*, Milano Mondadori, 1966.

<sup>85</sup> V. Pratolini, *Fatto personale*, in «Architrave», 31 maggio 1943 (articolo raccolto in V. Pratolini, *Romanzi* cit., p. 1453).

<sup>86</sup> Anche Jacobbi nelle *Notti di Copacabana* (capitolo X, paragrafo *Esclamativo*): «La pazienza del vivere».

<sup>87</sup> *Per mano*, poesia di Carlos Drummond De Andrade nella traduzione offerta tra le pagine jacobbiane di *Immagine del Brasile* cit., p. 11. Il verso recita: «sono abbarbicato alla vita e guardo i miei compagni».

<sup>88</sup> Così nella lettera pratoliniana a Sandro Parronchi del 14 marzo 1945 (in V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 1992, p. 125; anche in V. Pratolini, *Romanzi* cit., p. 1454).

nelle parole «Il tempo è la mia materia, il tempo presente, gli uomini presenti, / la vita presente»<sup>89</sup>.

Del resto «l'ideologia vera di uno scrittore sta nel suo stile (che non è solo tecnica)»<sup>90</sup>, «il quale però è da ricercare dappertutto, nei gesti e nelle mosse degli attanti, nel lessico e nella melodia, nei temi, negli esiti (anche parziali) dell'intreccio, negli sfondi prescelti»<sup>91</sup>. Ed è questo forse ciò che Jacobbi volle assumere, anche nelle *Notti di Copacabana*, sfruttando al contempo due dei filtri a sua disposizione: quella «grazia del Sud del mondo»<sup>92</sup> che si adagia sulla geometria etica del discorso ermetico e ne addolcisce il rigore politico attraverso un movimento più languido; un cuore pulsante e istintuale<sup>93</sup> da sommare al ripiegato «golfo d'attesa metafisica»<sup>94</sup>; e ancora una virtù trascendente delle calde spire brasiliane che seda in un'apnea benefica la contraddizione fra simbolismo e radice razionale, sublima la realtà in quadri astratti, cubisti, allegorici.

Come se la commistione di queste due latitudini altro non fosse se non l'incontro di due stili innati dell'universo jacobbiano, estratti e affinati per comporre l'intonazione di una letteratura che narra instancabilmente la lotta dell'uomo con e contro il proprio destino storico e naturale, collettivo e individuale, fra stordimento e vittorie, passioni e afasica incertezza, crimini e speranze della vita presente: una realtà trascesa e mistificata da biografie rifratte e costellate di motivi umani, un'elegia privata che trasforma l'esperienza soggettiva dell'autore nella storia di tutti gli uomini, e viceversa infine riporta dall'universale al particolare. È il canto di un «amore terrestre»<sup>95</sup> che risolve «la grande questione espressiva dei moderni [...] quella di mettere d'accordo realismo secondo storia e simbolismo secondo natura, cioè l'atto morale che si riconosce un compito fra gli uomini e l'atto di magia che isola nel cosmo un individuo assoluto»<sup>96</sup>: intenti non troppo lontani da alcuni anfratti della sponda neorealista e dal concetto modernista della scrittura intesa come volontà critica e storicizzante, allo stesso tempo opacizzati da una mistica antropofagica che confonde l'onda surrealista e simbolista europea nelle anse della carnevalesca e oscura religiosità brasileira<sup>97</sup>. Ne vie-

<sup>89</sup> Cfr. *Immagine del Brasile* cit., p. 11.

<sup>90</sup> La frase è di Jacobbi, come la si legge in R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, (a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 34). La cita anche Nicola Turi nell'introduzione a R. Jacobbi, *Faulkner e Hemingway* cit., p. 12.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> In uno dei versi conservati fra il materiale inedito del *Fondo Jacobbi* alla segnatura R.J.3.75 (c. 43, v. 4).

<sup>93</sup> Cfr. A. Dolfi, *Una passione surrealista* cit., pp. 52 ss.

<sup>94</sup> Carlo Bo, *Letteratura come vita*, Milano, Rizzoli, 1995.

<sup>95</sup> R. Jacobbi, *Faulkner e Hemingway* cit., p. 67.

<sup>96</sup> Ivi, p. 364.

<sup>97</sup> L'antropofagismo fu una corrente dell'avanguardia modernista di fine anni Venti che «auspica[va] il ritorno a un Brasile primitivo, anteriore allo sbarco degli europei», in R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento* cit., p. 16.

ne fuori «una sorta di *realismo metafisico*»<sup>98</sup> che mette d'accordo l'impronta realistica di una scrittura *engagée* e il volo metempirico che universalizza e complica l'obiettivo narrativo, prendendo in prestito i termini della prosa dalla stessa critica jacobbiana<sup>99</sup>. Il doppio registro del romanzo è allora il prodotto di un compromesso formale leggibile a diversi livelli, e nelle intenzioni di questo sforzo di compresenza sarà forse anche da rintracciare la sovrapposizione imposta dalla convivenza di quelle due geografie che sempre marcarono la vita e l'opera di Jacobbi.

Ad esempio, i racconti *Clima* posti a inizio e fine del romanzo sembrano creare una distanza ravvisabile nel mutamento coloristico che li separa dai capitoli centrali. Tanto che dall'atmosfera grigia e febbricitante, cupa e volgare dei racconti 'europei' *La ragazza di Kansas City* e *Il brasiliano a Parigi*, si scivola entro una dimensione assoluta e meditativa (seppur raccontata nelle ore serali), quella brasiliana, che in qualche modo aiuta a trascendere il notturno cronologico e sentimentale altrimenti imperante; e questo anche grazie all'elemento naturale, alle scene d'esterni, alle rievocazioni diurne che, contrapposte agli interni oppressivi tratteggiati nel prologo e nell'epilogo, bilanciano il peso di una realtà diegetica grave e isolata tramite la trascendenza della rappresentazione de *Le notti*.

Nello stesso modo, anche le prospettive della storia e della narrazione<sup>100</sup> appartengono a due ordini stilistici diversi, apparentemente uno sublimazione dell'altro, sempre nell'ottica di una canicola sudamericana che astrae l'idea di ordine tradizionalmente occidentale. Per cui, se nella costruzione dell'intreccio prevale una lente clinica e realistica che privilegia l'evidenza della mediocre *routine* dei personaggi e delle loro vite, il controcanto arriva dalla voce narrante che, declinata in una quantità di modi, tempi, toni, investe con forza lirica il sostrato prosaico, in una dicotomia sincronica che distingue e fa coesistere «il tempo puro, il tempo metafisico» sopra «la banale e illusoria cronologia degli eventi»<sup>101</sup>. Tra l'aria rovente del giorno e l'allucinazione notturna: uomini come cose, come oggetti, persi nella loro abulia, delirio d'immobilità<sup>102</sup>, arenati e dimenticati, sulla miseria della cui immanenza Jacobbi spalanca i cancelli dell'oltre attraverso un dettato che – come musica – divenga espressione diretta dell'«elemento metafisico del mondo fisico»<sup>103</sup>.

Del resto lo stesso mascheramento dell'io profuso in un «pianissimo» orchestrale appare come l'armonica comunione fra quell'amore nostrano e anco-

<sup>98</sup> Così Nicola Turi nell'introduzione al saggio jacobbiano, relativamente all'analisi sulla forma stilistica di Faulkner ed Hemingway, in R. Jacobbi, *Faulkner e Hemingway* cit., p. 23.

<sup>99</sup> «Nella personalità di Ruggero la teoria e la pratica sono sempre andate di pari passo», si legge in A. Camilleri, *Appunti su Ruggero* cit., p. 14.

<sup>100</sup> Cfr. questa introduzione al romanzo, n. 20.

<sup>101</sup> R. Jacobbi, *Faulkner e Hemingway* cit., p. 129.

<sup>102</sup> Citazione dagli *Ossi di seppia* di Montale (*Arsenio*), i cui versi rappresentarono opere di colloquio per ciascuna delle generazioni del Novecento italiano.

<sup>103</sup> Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Giuseppe Riccarda, Milano, Mursia, 1969, p. 305.

ra primonovecentesco per il frammento, per l'anonimia, per il canto dimesso di chi osserva il mondo da dietro una distanza difensiva ed esclusiva<sup>104</sup>, e una labirintica e sottesa eteronimia «sensibile alla varietà autobiografica di [...] chi scrive»<sup>105</sup>, tipica, questa, della sinuosità proteiforme ed esotica del mondo tropicale. Se non suscita perplessità l'estrema familiarità di Jacobbi con il canone della poesia italiana contemporanea, alla scoperta di quest'altra forma mimetica – o meglio alla possibilità di darle un nome – concorse anche il suo mestiere di critico di letteratura straniera e lo studio dell'opera di un autore non brasiliano ma pur sempre portoghese, il grande maestro della delega multisoggettiva della parola letteraria, Fernando Pessoa. Non si parla di scoperta ma di identificazione giacché «[q]uando scoprii Pessoa, ebbi uno choc tremendo: egli metteva in chiaro una storia mia oscurissima», ferma restando l'opinione jacobbiana che la natura «improgressiva»<sup>106</sup> della propria scrittura entro il recinto di collaudate e ritornanti maschere biografiche fosse un nodo dovuto anche all'incapacità di «vincere la vergogna» divulgativa<sup>107</sup>. Segnalata una tale iniziazione all'ortonimo<sup>108</sup>, viene quindi il sospetto che il romanzo – alla stregua di molta poesia – possa leggersi come una «polibiografia che in qualche modo accosta alla eteronimia pessoana», o «forse si potrebbe parlare di una eterobiografia verso un unico nome»<sup>109</sup>, firma impressa sul ritratto intimo dell'autore, frammentato e dislocato nei gesti e nella lingua dei diversi attori, dal volto di questi occultato, dalla loro cronaca trasceso. Non tanto per «le apparenze tecniche, ma proprio per la mancanza di un nucleo etico centrale»<sup>110</sup>, nella nebbia confusionale creata dalle contraddizioni e incertezze, dalla dispersione e le credenze, che forse anche l'autore attraversò insieme ai propri personaggi.

<sup>104</sup> Si pensa ad alcuni titoli e opere della prima generazione letteraria: da Sbarbaro, a Reborà, al giovane Montale.

<sup>105</sup> Il discorso di Giacomo Debenedetti circa il rapporto fra critica e autobiografia (*Critica e Autobiografia*, 1927) è citato nell'intervento di Raffaele Manica, *Il Novecento come avventura*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., p. 79.

<sup>106</sup> R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 61.

<sup>107</sup> Ivi, p. 52.

<sup>108</sup> Come illustra Anna Dolfi nell'introduzione a R. Jacobbi, *«Araldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia* cit., p. 25. E ancora: «La molteplicità di volti, di autori appresa da Pessoa, avrebbe permeato di sé la struttura di un romanzo inedito, dal significativo titolo *Le notti di Copacabana*. Vi si sarebbero alternati personaggi e oggetti, tempi e conoscenza, in una *reductio* complessiva e delusa lasciata al lettore, quasi opera aperta», A. Dolfi, *Ruggero Jacobbi. «Lo specchio cavo» della poesia*, in *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 185, n. 84 (il saggio ripropone le pagine centrali del libro A. Dolfi, *Ruggero Jacobbi*, Formia, Poesia/Associazione internazionale, 1989; attualmente si trova raccolto in A. Dolfi, *Jacobbiana* cit.).

<sup>109</sup> R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., pp. 69-70.

<sup>110</sup> Ivi, p. 44.

5. «*Nox Vocat*»<sup>111</sup>

Con le stesse incisioni lo scrittore costruisce, il medico distrugge<sup>112</sup>. Al centro di questo condiviso teatro anatomico c'è l'*homem errado* che Edgard Braga, «medico e poeta»<sup>113</sup> presta a Jacobbi come usciere della soglia narrativa del romanzo, in un esergo che offre *in limine* le prime coordinate per cogliere il giusto sapore della distopia umana che è la storia senza trama delle *Notti di Copacabana*. La lente del medico seziona con crudele indifferenza e spirito di realistica documentazione le vite concatenate degli otto personaggi del libro, scandagliate nei movimenti esaltati e patetici della loro oscillazione psicologica grazie a un metodo di rifrazione narrativa dei soggetti e delle voci, per un intreccio che non si compone tanto di fatti quanto di impressioni ed evocazioni, che non tende alla conclusione ma piuttosto all'apertura degli esiti e delle definizioni. Al tempo la multiformità del racconto diventa anche il perno dell'iridescenza stilistica del romanzo, nel momento in cui il bisturi chirurgico si trova sconfitto dalla penna ispirata del poeta, il cui compito sembra quello di nobilitare il testo attraverso la sublimazione espressiva del corpo narrativo. Non è un caso che l'uomo «sbagliato dentro la vita», secondo Braga, sia colui che, condannato alla malattia dai referti della scienza e dal confronto col reale, cerca la propria guarigione nell'immaginazione «di sistemi e di filosofie», cioè nella facoltà della parola umana di creare metamondi che sollevino la forma dalla materia.

Queste occasioni di redenzione letteraria, offerte dalla sostanza poetica apposta all'*humus* realistico – il cui valore si riduce poi alla funzione di un salvagente, o di una camera d'aria utile a tenere appena sul filo dell'acqua una zattera di naufraghi solitari alla Géricault –, mitigano l'alone di pessimismo materialistico<sup>114</sup> che permea il romanzo, di fatto mai concentrato in densità terrificata, ma piuttosto declinato attraverso variazioni di nero che sfumano in una penombra rassicurante. Tanto che il naufragare è dolce nel petrolio che incolla gli animi prigionieri delle notti di Rio: il racconto che esce dalle labbra di ciascuno di loro si sintonizza e si sincronizza su una fenomenologia notturna ma non oscura, struggente e squallida, mai disperata, nell'ascolto e nell'attesa beckettiana di uno stimolo esterno al cambiamento e al divenire, mentre si muove all'orizzonte anche lo sguardo del lettore, in cerca del qualcosa che trascenda la vita sudata e alcolica di Copacabana. Lo stare fermi, l'inerzia quasi amletica

<sup>111</sup> Nel *Presente della Notte del 3 gennaio 1952 (raccontata da Paulo Reckmann Junior)*.

<sup>112</sup> Si pensi alla metafora pratiniana fra le pagine di *Cronaca familiare*, in V. Pratolini, *Romanzi* cit., p. 564.

<sup>113</sup> Secondo la dedica e l'esergo di questo romanzo: il brano in epigrafe, forse di traduzione dello stesso Jacobbi, è ripreso da un testo di Braga degli anni Trenta, incentrato su riflessioni di psicologia sociale (Edgard Braga, *O homem errado*, São Paulo, Record, 1936).

<sup>114</sup> Se il pessimismo del romanzo è a tratti palpabile, la connotazione materialistica viene invece dall'aneddoto riportato da Andrea Camilleri nell'intervento *In viaggio con Ruggero*, circa l'identificazione di Jacobbi nell'etichetta di «materialista», in *Leccettico Jacobbi* cit., p. 17.

dei personaggi è un raccoglimento, una sospensione celebrativa della piena nudità della coscienza quando la notte chiama alla parola: simbolo dell'abisso, del rovescio delle cose, dell'assenza, nella dilatazione percettiva che concede intensità all'esperienza e pace e riparo alla memoria, momento epico in cui le storie prendono vita<sup>115</sup>. E il flusso di immagini presenti e remote, di proiezioni ottattive e imperativi volontaristici, recitati a bassa voce come un rosario, o a pugni chiusi come un mantra di autoconvincimento, ancora le lettere, le confessioni, le dichiarazioni non pervenute, sono tutti moti immaginativi e testimoniali dal valore di uno scongiuro, per allontanare da sé il peso di una colpa, presentata o commessa: verso una coerenza tradita, una coerenza vaneggiata e disillusa, verso un ideale inseguito solo nel pensiero e abbandonato nell'azione, verso la promessa di impegno, di una partecipazione, o soltanto verso se stessi e il diritto di riconoscersi vivi e degni di vita: dunque il cronotopo della notte diventa un rifugio dal giudizio – proprio e altrui – e dalla mancanza di una possibile ammenda<sup>116</sup>, il palinsesto postmoderno di un lunare conforto per pastori erranti. Il *malaise*, e il crimine, è la noia che sabotava la ricerca di sé, del proprio perché, del proprio 'quartiere', mentre basterebbe «avere nella vita non tanto un'idea chiara, ma un odore, un colore, una musica al cui apparire [si] possa gridare: "ecco, questo è mio, questo è il veramente mio"»<sup>117</sup>.

Non è un caso che la condizione dominante del romanzo sia l'assenza<sup>118</sup>: si parla sempre di qualcuno che non c'è, lontano o scomparso, a rimarcare il difetto collettivo di una condiscendenza e quindi connivenza alla perdita, a lasciare indietro. Ed è perpetuo, a tratti commovente, il senso di mancanza che crepa il cuore o la fiducia di alcuni personaggi, come nelle notti di Emilio, di Ivan, di Tom, seppur in maniera differente consapevoli della necessità di «cambiar pelle»<sup>119</sup> e dei limiti della propria natura, costretti allora a una lotta semi-

<sup>115</sup> Cfr. A. Dolfi, *Notturmi in poesia. Riflessioni sull'effetto notte*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Venezia, Cafoscariana editore, 2008, pp. 113-127; Enza Biagini, *Riflessione a margine del notturno*, in *I notturni di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Bulzoni, 2008, pp. 383-403.

<sup>116</sup> Viene in mente la frase di Blanchot posta in esergo a *Notturmo indiano*: «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente», in Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.

<sup>117</sup> Così nel racconto *[Noi cinque]* – facente parte del ciclo incompiuto di romanzi intitolato *Via della morte* – a stabilire una qualche consonanza tonale fra *Le notti di Copacabana* e la costellazione delle prose minori. Il brano citato lo si legge in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 260.

<sup>118</sup> «[L']assenza topica del mitico ermetismo» (A. Dolfi, *Lo specchio cavo della poesia* cit., p. 201).

<sup>119</sup> Da *Cronache di Poveri amanti*: «E dobbiamo tener presente questo: che pervenuto al limite dell'ascoltazione di se stesso, e dovendo ammettere di avere tutto sbagliato nella propria vita, un uomo vede aperte due strade davanti a sé: o suicidarsi o, come diceva Aurora, "cambiar pelle". Cambiar pelle non si può: occorre una volontà riservata a pochi. Solo i santi vi riescono, e qualche volta i poeti. Coloro, cioè, che credono veramente in qualcosa di eterno. [...] Rari sono i Santi, più rari i Poeti. [...] E i suicidi, al confronto, uno zero. Si apre allora una terza strada, che è l'unica sulla quale sappiamo di poterci avventurare poiché è quella che ci ha condotti dove siamo.

vana che forse rispecchia l'idea jacobbiana di destino. L'*Interrogativo presente* «[c]he notte smisurata è questa? Come mi ci trovo dentro, come ne esco?» dà voce all'incantamento di chi, incatenato entro un cerchio uroborico, non ne riconosce più la via d'entrata e d'uscita, impastato in un pantano in cui si adagia spossato, schiacciato dalla frustrazione, ma anche acquietato dalla sicurezza della propria inerzia, dalla negazione della responsabilità. «Solo i matematici, a quanto pare, non dicono bugie»<sup>120</sup>; i personaggi jacobbiani, che matematici non sono, molte se ne raccontano, non perché estranei al desiderio di onestà intellettuale ma perché nella paura del fallimento, individuale prima ancora che sociale, tentano di allontanare da sé il presente nei fumi di un'ubriachezza in cui vagheggiano un futuro al quale giungeranno sempre impreparati. Così l'«impressione che il mattino non arriverà mai»<sup>121</sup> trasforma le notti di Copacabana – sintagma sintomatico per un titolo che privilegia una notazione temporale quanto umorale – in una sorta di enciclopedia ciclotimica di impietramenti e risvegli, quando almeno per alcuni protagonisti è possibile individuare, verso la conclusione del romanzo, un momento di maggiore consapevolezza, un'epifania personale che segue e districe la stasi, ma non la risolve, giacché resta imprevedibile la possibile conclusione della storia oltre le pagine del romanzo.

Questa oscillazione quasi penniana di ombra e luce<sup>122</sup> trova espressione figurativa e metaforica nella fluttuazione fra l'ambientazione diurna e radiosa dei brani più distesamente narrativi e la dimensione crepuscolare dei passi ermetici e sperimentali, la prima contrappeso panico e solare dell'introversione meditativa di fondo: le ore serali ospitano il tempo di una narrazione che spesso focalizza esterni e attimi di vita abbacinata, decelerata, infine cristallizzata in parentesi rarefatte più algide e apparentemente impersonali, a comporre una dicotomia sintetizzata nell'immagine dell'inverno afoso del Sudamerica. Come nel caso dei paragrafi intitolati *Oggetti*, in cui il caos dei clacson sulle *avenidas* o del calpestio di tacchi nei locali del centro, l'afrore di camice sgarigianti fradice sulle spiagge, l'espressionismo corposo e oscuro delle prostitute e delle ritualità pagane, si arresta in un tempo trattenuto, in un rallenty in grado di catturare la realtà sotto una lente d'ingrandimento che deforma e sfuoca, ma che anche avvicina vertiginosamente l'occhio di chi osserva, con il risultato di una correlativa

Si tratta soltanto di correggere il nostro passo che finora è stato faticoso, e ha finito con l'avvilirci perché camminavamo ai margini, tra i sassi e gli sterpi che la nostra coscienza accumulava [...]. Ora, invece, decidiamo di battere la via maestra, quella sulla quale camminano milioni come noi, e di tenere lo sguardo fisso all'orizzonte. [...] Così facendo, un uomo tradisce, sì, se stesso, ma una volta per sempre. [...] Avrò, a suo modo, cambiato pelle, e creduto di conservare intatto l'Ideale» (V. Pratolini, *Romanzi cit.*, p. 952).

<sup>120</sup> R. Jacobbi, *Prose e racconti cit.*, p. 200.

<sup>121</sup> R. Jacobbi, *Diario brasiliano*, in «*Journal intime*» e *letteratura moderna cit.*, p. 342.

<sup>122</sup> Si pensi alla poetica di Sandro Penna, sulla scorta del saggio di Giorgio Luti, *Sandro Penna o della felicità contraddetta*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCV, 1991, 1-2, pp. 21-30.

compenetrazione fra soggetto e oggetti<sup>123</sup>. E l'uomo stesso si fa cosa, si guarda fuori da sé, nella tensione verso l'al di là della vita, perfezione agognata o forse soltanto incompresa<sup>124</sup>, nell'attesa che il tempo torni a scorrere.

Ebbene, sopraggiunge la città a salvare i personaggi dal paradosso dell'immobilità in un mondo d'avanguardia: il discorso metapoetico intrecciato al tessuto narrativo illumina a tratti lo scenario di un fermento cittadino culturale e politico che nella Rio de Janeiro degli anni Cinquanta visse un periodo di piena esplosione, in un gorgo artistico rivoluzionario, fra figurativismo, astrattismo, concretismo, esotismo, pittorico e letterario. E ancora i giornali, le compagnie cinematografiche, le produzioni teatrali, le notti vive delle più famose *boîtes*, i politicanti, gli attori, i registi, i ballerini, e sempre la musica in sottofondo<sup>125</sup>: una congerie che sembra rispettare la «logica del carnevale carioca»<sup>126</sup> da Jacobbi celebrato nella vivacità dei tratti mondani e folclorici, buona metafora dell'effervescenza e dell'apertura intellettuale di quella stagione, come esaltazione del ciclo di nascita, morte, rinascita del moderno universo delle arti brasiliane<sup>127</sup>. Si parla nel romanzo la lingua di un'anarchia libertaria<sup>128</sup>, perfettamente

<sup>123</sup> All'interno del romanzo, si parla di «confidenza con gli oggetti» nella *Notte del 3 gennaio 1952*, raccontata da Paulo Reckmann, quasi per esplicitare un simbolismo che fa riferimento alla nozione di correlativo oggettivo eliotiano, poi anche montaliano, nell'eco dei «volti delle cose» di Rainer Maria Rilke. Da ora in poi, i rimandi segnalati attraverso il nome dei personaggi e la datazione notturna pertinenti saranno sempre riferiti a brani presenti nel romanzo jacobbiano.

<sup>124</sup> La contemplazione della morte è, del resto, immagine ricorrente nell'ordito romanzesco, a carico di diversi personaggi, nell'alternanza fra paura, attrazione, aspettativa, accettazione, mentre il finale precipita in un omicidio che potrebbe voler sottolineare l'antitesi fra vita, bruta natura, e morte, fra colpevolezza e innocenza. E anche nella *Notte del 31 dicembre 1959*, narrata da Tom, l'apparizione della dea Iemanjá sembra in qualche modo rievocare l'immagine di Lucy defunta («ma io sento una gioia, una consolazione che viene da lontano, da Lei morta e sempre risorta»), presenza che in tutto il romanzo incarna i tratti mariani di vergine e madre, capace di donare attimi fugaci di conforto e sollievo ai compagni abbandonati alla vita (Reckmann, nel capitolo V: «A volte lei parla in me»; «Isabel la guardava sorridendo», nel capitolo VIII, quando la narrazione declinata all'*Imperfetto* lascia nel dubbio che la presenza di Lucy sia reale o una visione).

<sup>125</sup> Agli antipodi ci sono i dipinti di Ivan e di Geraldo, quelli di Lucy, le scenografie di Emilio, le pellicole di Sacha e Afranio, gli articoli di Luiz Carlos, la danza di Ivonne e di Aracy, i giudizi di Tom. Tutti loro insieme riescono a suggerire l'istantanea della realtà socioculturale carioca del tempo.

<sup>126</sup> Sono le parole di Sacha Bernard, nella *Notte del 25 febbraio 1953*.

<sup>127</sup> A testimonianza di ciò si legge: «vorrei ricordare, a titolo simbolico, un fatto personale. Recentemente mi son divertito a scrivere un romanzo di ambiente brasiliano. Ebbene, i miei personaggi vanno spesso a teatro, ne discutono, fanno coincidere con avvenimenti teatrali i ricordi della loro vita. Se avessi scritto un romanzo d'ambiente italiano, attuale, una cosa simile non mi sarebbe mai venuta in mente. È il miglior elogio che possa fare al giovane teatro del Brasile; ed è il risultato istintivo di una realtà che non ammette discussioni: questo teatro, con tutti i suoi difetti, appartiene radicalmente al processo democratico, al processo di autoliberazione di un popolo» (R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 100).

<sup>128</sup> Secondo una definizione calzante che Jacobbi amava attribuire addirittura a se stesso («anarchico libertario»), come ricorda Anna Dolfi in *Una passione surrealista* cit., p. 53.

restituita attraverso le innumerevoli flessioni della parola e del suono, la quale, d'accordo con la proverbiale famelicità della 'giungla' tropicale<sup>129</sup>, fagocita tutto, ingoia vecchio e nuovo, metabolizza in un impasto denso passione ed escatologia, surrealismo e romanticismo, mentre dalle vette riflessive sui destini finali dell'uomo si sprofonda fra lenzuola macchiate di violento erotismo ogni qual volta l'impotenza vitale tenti di essere dimenticata per mezzo della ricerca di possesso o sostegno di una donna taumaturga.

«Voglio la stella mattutina / Dov'è la stella mattutina? / Miei amici miei nemici / Cercatemi la stella mattutina / È scomparsa ed era nuda / È scomparsa ma con chi? / Cercatela in ogni luogo»<sup>130</sup>. L'invocazione va a coloro che, selvatiche e salvifiche, rappresentano l'*autre* all'interno di questa storia: fra i personaggi sono tutti ed esclusivamente uomini coloro ai quali è affidata la narrazione, la cui sensazione di isolamento, annullamento e perdita è sofferta ed esorcizzata attraverso l'inseguimento, l'adorazione, o anche il rimpianto, di ciò che non conoscono e credono necessario alla propria conservazione. La donna appare come una divinità che si brama o di cui si diffida, le cui ricompense e i castighi determinano l'inopinata dipendenza della controparte maschile. «Ivonne stella mattutina», Lucy dalla «bellezza triste e giusta», l'«innocenza autoritaria d'Isabel», «*Aracy con la sua corte*», sono tante *Stellae Maris* la cui missione appare quella di trascinare i compagni – anche a livello diegetico – fuori dall'egotismo affabulatorio di cui sono portatori, offrendo la dimensione volumetrica di ciò che esiste anche al di là della virile percezione e facendosi traino nel bene e nel male, muovendo non tanto l'intreccio, quanto la vita degli uomini che lo raccontano.

Nella bolgia infernale e seducente di Copacabana, la notte e il giorno spesso si si affronta accidentalmente, affogando *ennui* e angosce in sorsate etiliche o nei «deliri del sesso»<sup>131</sup>, per vincere la condizione di caldo e di vuoto persistente. Ecco allora che compaiono le «figure ginnasiali»<sup>132</sup> che aleggiano – chi con carattere impalpabile ed etereo, chi con fare volitivo e fanciullesco – a fornire un'occasione di riscatto, una speranza di miglioramento, di fatto non offerta ma concessa, il più delle volte, nei termini di un'avventura erotica che tenta di trasformarsi o di fingersi amore. Perciò, nel «mito poetico onnipotente creato dagli uomini»<sup>133</sup>, coesistono le diverse forme incarnate dal bel sesso, secondo un

<sup>129</sup> Jacobbi racconta come «La città tropicale [...] ingoia», in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 261.

<sup>130</sup> Traduzione dell'*Estrêla da manhã* di Manuel Bandeira (poesia della raccolta omonima del 1936), come la si legge in R. Jacobbi, *Lirici brasiliani* cit., pp. 70 ss. Per altro quella di Bandeira sembrerebbe l'unica poesia non originale del romanzo, mentre tutte le altre è verosimile credere siano inedite di Jacobbi, che forse pensò a questo suo libro un po' come a un prosimetro, in cui i versi offrono profonda testimonianza del sentire dei personaggi e quindi dell'autore.

<sup>131</sup> R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento* cit., p. 71.

<sup>132</sup> Ivi, p. 67.

<sup>133</sup> S'intende, cioè, l'immagine femminile, secondo la definizione offerta in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 199.

grado crescente di trascendenza che stabilisce abbinamenti durevoli, giacché ciascun personaggio risponde ad una propria patrona, non veramente santa ma dotata di una coerenza morale forse maggiore (rispetto a quella virile) o di una più disincantata facoltà di lettura della realtà, di una rassegnazione positiva – forse una più strenua resistenza davanti alla corruzione dell'uomo e alla consunzione delle cose – che talvolta supera la sterile intransigenza teorica. «Conta soprattutto l'amore»<sup>134</sup>, scrive altrove Jacobbi, ed essere amati è quello che i personaggi cercano per sconfiggere la paura che a niente ci sia più rimedio.

Così, se inevitabilmente risalta la figura virginea e diafana di Lucy, pura e autentica, senza peccato<sup>135</sup>, al suo fianco acquistano insieme spessore Tom e Reckmann, marito e fratello: l'americano ignavo, alla cui voce viene affidato il lucido commiato dal Brasile con l'ultima lettera a Stefano Carli, innamorato di una donna che non crede di meritare e che giudicherà accessoria fino al momento di averla per sempre perduta; e un giudice metafisico e scienziato, saldamente perso nella fede in una «ritualità superstiziosa» che ricostruisca un mondo nuovamente «sacro e solenne»<sup>136</sup>, nella credenza che la storia non sia fatta di responsabilità umane, ma segua la guida degli spiriti occulti, fra cui quello della compianta sorella; entrambi differentemente connessi a quella dimensione metafisica delle cose che è l'anima sincretica del magico disordine brasiliano. Ha dunque la coerenza del paradosso che sia proprio Reckmann a conservare la dignità a cui tutti gli altri aspirano e che almeno una volta tutti perdono, quando la forza della devozione alla materia teosofia di cui è discepolo sembra surclassare un'altra religiosità laica che nel romanzo potrebbe essere provvidenziale, ovvero la fede artistica. Il paragone fra arte e religione, quali correnti settoriali che contemplanò fughe verso l'irrazionale, pone in discussione il punto d'arrivo ideologico del romanzo, nel momento in cui la riflessione teologica, proprio attraverso la coesione dogmatica da cui l'arte è felicemente libera, consentirebbe all'unico personaggio completamente astruso dal mondo dell'avanguardia culturale un ruolo di perno, colui che rimane mentre tutto intorno muta («Non lascio più perdere nulla di ciò che ho acquistato dentro di me: sono fisso al mio centro»), trasfigurazione di una realtà antica, accantonata, esemplare.

Se per alcuni il mondo è trasceso dal segreto, per altri la ricerca di sé e di verità si conclude in un *bluff*, per cui si finge di aver inteso le leggi che regolano l'economia delle relazioni e, mentre irrimediabilmente sfugge la meta e il significato di queste, si continua a giocare nel terrore di rimanerne esclusi. È il caso di Luiz Carlos, che ribellandosi all'idea di un percorso irrevocabile, non scelto, subito, e soprattutto poco proficuo, si presta a uno snaturamento che pesantemente oscura e dirotta il tono della narrazione. Sarà Ivan a stigmatizzarne la bar-

<sup>134</sup> R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 85.

<sup>135</sup> Nelle parole di Tom, che descrive Lucy donna «più di ogni angelo e meno di ogni donna», nel *Dialogo della Notte del 14 febbraio 1949* (raccontata da Ivan Pedro Meireles).

<sup>136</sup> R. Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento* cit., p. 77.

bara ottusità e ironizzare sulla sua grottesca inconsapevolezza («Sta dalla parte giusta, ma per sbaglio»), mostrando al contempo l'insidiosità di un trasformismo che cela l'umana debolezza dietro il paravento dell'opportunismo e dell'aggressività. Affetto da una forma d'inguaribile inettitudine anche Luiz Carlos cerca amore e trova negazione, tanto da covare un'invidia rancorosa malcelata verso le donne e gli uomini che desidera («dovevamo liberarci dalle donne; dai pederasti eravamo già liberi»), un livore e una brama che si plasmano in ossessione ed esaltazione, in desideri e sogni di potenza, fino a culminare in furia carnale. È un vinto («Se avessi coraggio, se fossi un uomo»), e non potendo accettarlo, preda e stupra ciò che non gli si concede spontaneamente, come la stima e il corpo di Aracy, la quale infine, esasperata, si macchia del suo omicidio, finendo in prigione. Si chiude così il romanzo sulla scia di un delitto iperbolico che, scatenato da un episodio di futile gelosia, può interpretarsi in chiave metaforica, se si fa attenzione all'affannoso tormento di Emilio, che suggerisce: «io, Emilio Medeiros, io che non c'entro, io che non ho colpa, io ho paura e desidero di essere arrestato: io non riesco a convincermi dell'apparente lontananza di questo delitto da me. Esso mi appartiene, mi riguarda, mi coinvolge: sono una causa, un testimone, un complice, una vittima, sono troppe cose in questa storia».

D'altronde la natura di «opera aperta»<sup>137</sup> delle *Notti di Copacabana* non rivela facilmente se la nota grave che spesso risuona sia espressione di un sentimento o di una valutazione, come anche se il malinconico saluto epistolare rivolto a Carli, mentre ci si appresta alla conclusione del libro, possa davvero rappresentare una sorta di autorecriminazione e rimpianto dello pseudoscrittore designato, forse doppio jacobbiano. Certo, molti segnali creano dubbi su un pessimismo che appare stima fatale del romanzo: mai ci si aspetterebbe che proprio Carli venisse accusato di non aver compreso, lui che per urgente *saudades* sceglie di farsi mediatore di storie altrui, di «anticronache dal vero»<sup>138</sup>, e a cui non importa fare dell'esotismo, se, come per Jacobbi, «Copacabana è lo stesso che Frascati o Piazza San Marco»<sup>139</sup>, in virtù di una lunga e affettuosa consuetudine a quel luogo. Più probabile è che il tema del viaggio, apparentemente limitato allo sfondo, sia in verità parte integrante del contesto, e che in questo si rifletta la logica di un'esplorazione che richiede in seguito di essere conclusa, di un'avventura vissuta che acquista importanza quando al ritorno la si può raccontare, di un'abitudine che si guadagna e si perde al momento di ogni nuovo pellegrinaggio, infine della possibilità di abbandonare, anche, ciò che si era trovato, senza tuttavia volerlo dimenticare.

... ebbene, l'anno finisce e io ti scrivo. Non mi è piaciuto il modo con cui sei passato fra noi. Voglio dire fra noi brasiliani, perché io ormai sono tanto

<sup>137</sup> Di nuovo si cita A. Dolfi, «*Lo specchio cavo*» della *poesia* cit., p. 185, n. 84.

<sup>138</sup> Si prende in prestito parte del titolo del volume di Silvio Ramat, *Crisi di lettura. Anticronache dal vero (1969-1973)*, Napoli, Guida, 1974.

<sup>139</sup> Così Jacobbi in R. Jacobbi-O. Macrí, *Lettere 1941-1981* cit., p. 60.

brasiliano quanto loro. Credevi d'insegnarci qualche cosa, e non avevi niente da dire. Avresti dovuto aprire gli occhi e imparare. Ma, per far questo, avresti dovuto uscire da Copacabana. Tutto accade altrove, e immensamente. [...] sei vissuto tra noi per parecchi anni. Pure, non hai mai veramente girato gli occhi in su, verso le colline dove abitano i miserabili, da dove vengono le musiche dei riti notturni, da dove scendono le lavandaie con le latte di benzina sulla testa. Non hai sentito dietro a te, dietro a Rio de Janeiro (fisicamente, alle spalle) lo stormire delle foreste, il sonno delle province, la continuità aggressiva dei fiumi. Mai, ci scommetto: mai. Sei rimasto un esiliato a Copacabana, dai pensieri di sabbia. [...] Che cosa avresti dovuto imparare? Bene, qui s'impara che il mondo va avanti in un modo impreveduto da tutte le dialettiche. Che il Volere universale e la Storia non sono due miti opposti, inventati da due filosofi tedeschi, ma una sola realtà che ci dovremmo impegnare a capire. Capirla: viverla. Macché, ho detto quasi il contrario di quel che volevo dire. Scusami, ho bevuto un po', ma sono sicuro che il primo impulso per cui mi sono messo a scrivere era giusto. [...] Ho sentito che stai per ritornare in Europa. Non sono d'accordo, ma ti prego di pensare un po' a me, in una notte d'estate come questa, se ti troverai a passeggiare per una di quelle strade romane [...] <sup>140</sup>.

Passeggiando per le strade di Roma, voltandosi indietro, Jacobbi trovò la via per questo racconto.

## 6. *Tristi tropici*

C'è un «centro cosmico»<sup>141</sup> nel raccontare di Jacobbi, che catalizza e struttura l'universo intertestuale e autoreferenziale di molta sua scrittura. Questo è il Sudamerica e ancora più spesso Copacabana: confini che ritornano tersi o sfumati, aderenti al reale o permeati dall'incanto della suggestione, trasmessi in uno stile sempre nuovo – forse per comunicare l'incredibile varietà naturale di una terra capace di dividersi fra epica, storia, ironia ed elegia, e la sagacia di un autore che svela «esperienza, tecnica e sensibilità»<sup>142</sup> – eppure costanti nella presenza e nell'incidenza sulla vita e sulla prosa, giacché ciò che resta è «la consolazione d'una biografia»<sup>143</sup> anch'essa «scritta in prosa»<sup>144</sup>. È un *quid* visivo, uditi-

<sup>140</sup> Queste le parole di Tom a Stefano Carli nella *Lettera* del capitolo conclusivo delle *Notti*.

<sup>141</sup> Jacobbi a proposito della mitologica geografia di Faulkner, in R. Jacobbi, *Faulkner e Hemingway* cit., p. 113.

<sup>142</sup> Come ricorda Mladen Machiedo in *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi* (intervento contenuto in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., p. 76, n. 13), citando R. Jacobbi, *Guida per lo spettatore di teatro* (Messina-Firenze, G. D'Anna, 1973).

<sup>143</sup> Sono versi tratti da *Plinio il giovane*, poesia contenuta nella raccolta *Il sole della nascita 1945-1964*, in R. Jacobbi, *«Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia* cit.: «Solo, fra Nulla e Storia, ho divorato la mia immagine / e mi è rimasta la grigia consolazione d'una biografia».

<sup>144</sup> *In prosa*, nella V sezione *Esiliato a Copacabana* de *La grazia e lo sgomento*, ivi.

vo e olfattivo che trasuda e investe chi viaggia nella geografia delle storie messe in scena, spaziando fra tragitti rurali, porti, bacchanali notturni, e regala un gusto persistente che travalica il significato della lettura per sopravvivere come indimenticabile significante identificativo delle prose jacobbiane. Mentre si attraversa un Cataguay cristallizzato in cadenze semicrepuscolari, per terre polverose e mari caraibici dal fascino antico<sup>145</sup>, o mentre i *Giorni sudamericani*<sup>146</sup> altalena fra movimento metropolitano, macchiaioli paesaggi del meridione e del settentrione del grande Brasile, complesse relazioni intellettuali, sentimentali, amicali, ecco che entro i cerchi concentrici dell'immaginazione scrittoria di Jacobbi si trova il nucleo rovente di Copacabana.

Se è vero che tutta la cartografia subequatoriale pare rappresentare un odissea-canto di sirene che cauterizza e guarisce il male di vivere talvolta sfogato nella letteratura e sanato attraverso una sorta di *saudade* ambientale, una nostomania che consuma e consola nel segreto di qualcosa di posseduto e vissuto, nel romanzo accade che il continiano «segno più»<sup>147</sup> venga a marcare in modo assai penetrante un luogo in cui lo stesso giovanissimo Jacobbi fu catturato dalle «matinate d'improvviso bianco»<sup>148</sup>, dal mare ora «verdissimo» «ora nero come petrolio» o d'«argento schiumoso», potente «come una bestia» e persistente «come un suono», le cui «onde sbiancate leccano la sabbia» d'oro di Rio<sup>149</sup>, sulle cui rive ci si

<sup>145</sup> Il Cataguay è un luogo pensato, meraviglioso e raro, creato dalla fantasia di Jacobbi e disposto al confine con l'amato Brasile in varie prose scoperte fra le carte d'archivio: non soltanto nei tre racconti [*Un vecchio messicano*], [*La casa dei Vaz Morales*] e [*Storie dell'arcipelago di Manther*] (le cosiddette *Cronache del Cataguay* in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit.), ma anche negli unici altri due romanzi, inediti, composti da Jacobbi pressoché negli stessi anni dedicati alla scrittura delle *Notti di Copacabana*, tuttavia lontani da questo per stile, tema e ambientazione: entrambi narrati in terza persona e al passato, con un andamento disteso, descrittivo, piacevolmente tradizionale, *Le cronache della Provincia del Cataguay*. *La favola di Lea* è il romanzo di una patetica e ironizzata educazione sentimentale, mentre *Lo sbaraglio* rappresenta piuttosto il dipanarsi di una saga familiare, con descrizioni vivide e remote, una temporalità saturata e vaga, un realismo magico che condensa meraviglioso e reale.

<sup>146</sup> Si tratta del titolo della sezione che raccoglie i racconti d'ambientazione sudamericana nel volume R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., pp. 121-206.

<sup>147</sup> «[L']epifania del nome-chiave, incorniciandosi nel momento lirico, anzi proprio legandosi all'elegia in cui si esprime la dolente simpatia retrospettiva dell'autore, indica una reale prevalenza del segno più, e così già fornisce un indizio di come si sciolga il nodo del libro. [...] Sembrando accertato che non si fa poesia coi *bons sentiments* ma neppure coi *mauvais* in quanto tali, il ricorso a una sorta di teodicea estetica si palesa necessario ogni volta che le funzioni di musa siano delegate al rancore», o come qui, all'ispirazione materialista dell'autore che si aggrava nel nihilismo psicologico dei personaggi. Dalla critica di Gianfranco Contini sopra il romanzo di un altro scrittore influenzato da una lunga e personale esperienza del mondo sudamericano, Gadda inventore dei luoghi e delle vicende di Villa Pirobutirro e del Maradagàl (Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, con un saggio introduttivo di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1963).

<sup>148</sup> Ancora da *Plinio il giovane*, in R. Jacobbi, «*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia* cit.

<sup>149</sup> Queste le impressioni dei diversi personaggi del romanzo posti di fronte all'elemento naturale dominante, l'oceano.

perde, ci si insabbia, si giunge a conoscere l'«ossessione dell'infinito»<sup>150</sup> propria di una dimensione fatta di oceano, luce, sale, vento. Un «romanticismo religioso», poi trasfuso anche «nei modi dell'espressione»<sup>151</sup>, che affiora da lampi descrittivi fugaci ma talmente potenti da divenire a tratti dominanti nella sensazione che *Le notti di Copacabana* destano e riserbano, quasi come se tutto il resto che non sia l'interpretazione della presenza dell'elemento naturale conosciuto dalla percezione dei diversi personaggi possa infine apparire incidentale, indeterminante nel romanzo, che difatti altro non è che l'anamnesi e la chirografia delle reazioni umane nel limbo dell'indeterminazione. Per questo lo spazio e il dato fenomenico con cui il personaggio jacobbiano interloquisce, in cui si riflette, divengono la costante controparte di un dialogo funzionale allo svelamento della sua identità, quando la Natura, seppure imperturbabile e violenta, è l'unico elemento che consente all'uomo un contatto, anche soltanto visivo, con l'universo, che concede di rimanere collegati alla vita, anche se è il «Nulla»<sup>152</sup> ad attrarre vorticosamente verso la rassegnazione e l'apatia<sup>153</sup>. La descrizione espressionistica dei luoghi cala in una geografia profonda che fa da ascissa nel sistema in cui si inseriscono le vicende narrate e placa il subbuglio di biografie sconclusionate entro la sublimazione indotta da un'istintiva «ricerca dell'eternità al di sopra di ore e stagioni», per la conquista di «uno spasimo di purezza primitiva»<sup>154</sup>, di una visione in cui «verità e vanità delle cose coincidono, al limite»<sup>155</sup>. L'immagine solarizzata di Copacabana, nell'accecamento diurno che addirittura saluta la notte come sospensione d'apnea e ripresa del movimento, si fa quindi «oggettivazione dell'anima»<sup>156</sup>, o altrimenti stampo sul quale l'anima sensibile si modella, e mentre le pagine di Jacobbi restituiscono *flash* sonori di vie, carreggiate, finestre spalancate sull'esterno, avviene la riscoperta di un'innocenza precaria, si è «persi in una natura dimensionata e parziale, ma pur sempre natura, incombenza d'ogni cosa eterna in noi»<sup>157</sup>.

Si girovaga, si sosta all'ombra delle chiome arboree del Passeio Público o della piccola Praça Serzedelo Correia, si sfreccia sull'asfalto in *lotação*, si procede

<sup>150</sup> Come si legge in *Immagine del Brasile* cit., al paragrafo *Paesaggio interiore*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> Cfr. l'ultimo distico di *Plinio il giovane* (R. Jacobbi, «Aroldo in Lusitania» e altri libri inediti di poesia cit.), già citato alla n. 143 di questa introduzione al romanzo.

<sup>153</sup> Tanto che forse, in presenza di una dicotomia fra natura e cultura, essenza e *habitus*, è corretta e non casuale l'impressione che il personaggio meno influenzato dal contatto con l'elemento sublimante della natura sia colui che maggiormente si sente invischiato nei meccanismi funambolici della società e della politica. Lo stesso Luiz Carlos che, al contrario di Ivan, Emilio, Reckmann, tormentati dal dubbio o saldi nella propria fede, porta su di sé lo stigma della superficialità e del fallimento, di una mancata sensibilità, coerenza, intelligenza. E ciò nonostante anche lui dirà: «sono di Copacabana, non posso vivere senza il mare», nel *Presente* del capitolo II delle *Notti di Copacabana*.

<sup>154</sup> R. Jacobbi, *Faulkner e Hemingway* cit., p. 118.

<sup>155</sup> Ivi, p. 121.

<sup>156</sup> Così Anna Dolfi a commento del *Diario brasiliano* cit., p. 340.

<sup>157</sup> Così Jacobbi, ivi, p. 343.

lungo il mosaico bianco e nero sulla costa, fino a stendersi sulla spiaggia smemorante, là fuori dove «il caldo è una pasta»<sup>158</sup>, e in un «felice rilassamento» si osserva il «commercio continuo fra i grattacieli e la sabbia libera»<sup>159</sup>, si tenta e si rischia di «perdere il senno e la memoria»<sup>160</sup>: è uno scambio che avviene per merito di un paesaggio impegnativo ma non avaro, che agli audaci in grado di fronteggiarlo restituisce un riflesso d'umanità, la parvenza di una pace ancora possibile, in una prova che può elevare o al contrario annientare. Come nel caso del confronto speculare fra due personaggi, nella diversa percezione del luogo che ambienta il loro incontro e lo strano colloquio mattutino a Copacabana: la stessa piazza, la stessa panchina, il cui disegno viene plasmato da due diverse attese, l'ironica rassegnazione e la fiduciosa filosofia di Paulo Reckmann contro il cinismo stizzito e lo stupito scetticismo Sacha Bernard, integrazione e ripulsa dell'ambiente circostante per uomini agli estremi opposti della comprensione del mondo carioca, quando il secondo dei due, nelle «conclusioni provvisorie» di Ivan, di Rio de Janeiro «[n]on ha capito nulla»<sup>161</sup>.

Il coefficiente musicale che compenetra la dimensione empirica è segnale certo della traccia noumenica impressa dall'ambiente sulla coscienza soggettiva degli attanti, giacché ogni segmento temporale dell'azione rappresentata si inverte nel suono, fra le note di una radio, di un giradischi, fra le voci umane e i canti, il rombo delle macchine, il tuono del mare e del cielo, finanche nel silenzio che si ascolta in una «penombra ronzante»<sup>162</sup>. Ma sembra che soprattutto l'elemento acqueo svolga la funzione sottesa di una purificazione costante e indolore, cui i personaggi si piegano e si aggrappano quasi inavvertitamente: il mare si muove intorno al mondo emerso come un animale preistorico, sapiente, e la sua onda «sfasciata sulla sabbia, sussultante, agonizzante» comunica «un'insistenza, un bussare, un volere qualcosa»<sup>163</sup>. Così sente Emilio, forse il personaggio più commovente nella banale semplicità del suo *pathos* e il maggiormente sensibile alla temperie marina, quando la tempesta infuria, con «[l]e nuvole grigie e blu sul profilo del forte, le insegne luminose che sfrigolano al contatto

<sup>158</sup> Nel *Presente della Notte del 9 ottobre 1958* (raccontata da Emilio Alves Medeiros).

<sup>159</sup> R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 141.

<sup>160</sup> Ivi, p. 142. La frase presente nel brano *La mulatta* («Volevo insabbiarmi in Copacabana, dorarmi al sole di Copacabana, perdere il senno e la memoria») si legge identica anche nel racconto [*Incontri a Copacabana*], ivi, p. 150.

<sup>161</sup> Tra le *Notizie* riportate da Ivan Meireles, nel capitolo VII del romanzo.

<sup>162</sup> R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 141. La citazione è tratta da un racconto estraneo al romanzo, ma desta una considerazione pertinente anche alle *Notti di Copacabana*, in cui pure la verifica delle occorrenze relative a sostantivi e verbi di silenzio rimanda a immagini di quiete che tuttavia contemplan il suono come strumento di catarsi.

<sup>163</sup> Fra gli *Oggetti* del capitolo III del romanzo; come anche nella *Dedica* rivolta alla pioggia (all'interno dello stesso capitolo), quale speranza di rinnovamento e lavacro purificatorio. E infatti sarà Emilio, e lui soltanto in mezzo a tutti i personaggi, a guadagnare l'occasione di una seconda possibilità, riconquistando una quotidianità familiare e l'amore perduto di Isabel.

dell'acqua. I vetri che tremano»; finché «[u]n'onda improvvisamente benigna, il mare risalito fin quassù con la voglia di spazzare le cose, di portare in alto le persone», decreta il tempo di una rinascita, un presentimento della liberazione dall'*impasse*<sup>164</sup>. L'oceano è invece madre divina negli occhi di Tom durante la prima notte del «sessantesimo anno del secolo»<sup>165</sup>: invade di gioia e consolazione, conforta e protegge, riscatta da ogni male, palesandosi in un'apparizione che sovrappone la figura primitiva e potente della dea Iemanjá a una rarefatta Maria Vergine, entrambe potenziale allegoria della donna salvifica nel romanzo, «sempre viva e rinverginata ogni giorno, intatto corpo lavato, occhio di sirena, pelle di spuma nel bianco e azzurro delle vesti. Cortei le vanno incontro cantando, passo passo, nell'onda». Non è ancora un padre verso cui la «rancura» confonde l'amore<sup>166</sup>, ma una placenta che non impone la necessità di un distacco, un «cuore disumano» che non divide ma attrae, pulsante di energia vitale e lenitiva, un esempio che col proprio ammaestramento insegna la tenacia ripetitiva dei giorni, ancestrale scaturigine di vita e morte che trasmette la sua «legge rischiosa: esser vasto e diverso / e insieme fisso: / e svuotarmi così d'ogni lordura / come tu fai che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso»<sup>167</sup>. E contemporaneamente, in prossimità dell'Atlantico, si allontana «il mondo muto delle cose»<sup>168</sup> e la terra diviene anch'essa un elemento in cui lavarsi «come dentro un'acqua / dove si scordi tutto di sé»<sup>169</sup>, mentre la spiaggia si fa isola metafisica di mare e sabbia, purgatorio neutrale di sospensione e laica preghiera.

Si tratta, cioè, per questo *journal intime* svolto per eteronimia, di una «trascrizione "emozionale" della vita» che attinge dall'intuizione del paesaggio e an-

<sup>164</sup> Ad esempio, sempre gli *Oggetti* del capitolo III trasmettono l'idea di ostruzione e di stasi infettiva cui sono soggetti i personaggi, nel caso specifico Emilio, ma si confrontino anche gli *Oggetti* di altre notti e di altri narratori, insieme a *La ragazza di Kansas City* di Stefano Carli. Telefoni che squillano a vuoto, voci che non escono: «La carta bianca [...]. Il nero lucido del telefono. Lo squillo chiuso nel telefono, una voce che esiste ma non viene fuori, non si libera» (Emilio); sterile incantamento: «[o]cchieggiare – bianco, rosso, bianco, rosso – del lontano faro dell'Isola Rasa» (Ivan); spaesamento e solitudine: «tutto il senso occulto di ciò che vive intorno a me mi sfugge: gli oggetti son diventati muti, i muri spessi e impenetrabili» (Reckmann); saturazione strabordante che affanna «prostitute negre senza denti agli angoli di tutte le traverse dell'Avenida Atlantica. Chiappe gigantesche che scoppiano nei vestiti» (Luiz Carlos); fogli bianchi e penne che tentano di scrivere qualcosa che non emerge: «[d]isegnavo circoli, losanghe, visi di donne senza bocca. [...] Ma un volto – uno, grande, che occupava tutto un foglio – rimase interamente vuoto» (Carli).

<sup>165</sup> Si tratta della *Notte del 31 dicembre 1959 (raccontata da Thomas R. Fowley)*.

<sup>166</sup> Nell'aspro affetto «che ogni figliolo, mare, ha per il padre», dai versi montaliani di *Giunge a volte, repente*, nella sezione *Mediterraneo* degli *Ossi di seppia*.

<sup>167</sup> Questo l'insegnamento etico che si apprende in *Antico, sono ubriacato dalla voce...*, negli *Ossi di seppia* di Montale.

<sup>168</sup> Dal terzo componimento *Mi desto dal leggero sonno solo*, in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*.

<sup>169</sup> A conclusione della prima sezione della raccolta, nell'ode *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, *ivi*.

che vi si deposita, per traslitterazione emotiva degli stati d'animo nei moti scenografici del romanzo, quasi come se il dato ambientale supplisse a una mancanza incalcolabile dei personaggi, la stessa forse che annota Jacobbi nel diario del «mese di gennaio di un imprecisato anno brasiliano»<sup>170</sup>:

14 gennaio

Riconoscere lo spazio come misura di ciò che il tempo non può dare: come misura al di qua di tutto, natura e forma del presente. Ogni nostro moto è spaziale anche nell'anima, e solo i pittori hanno sempre saputo questa verità. Saperla fisicamente è un modo di adeguarsi alla sostanza maggiore delle cose, una via per sostituire alla nozione improbabile di destino quella di *presenza*. O di memoria, che è poi una presenza appena appena corretta, anzi migliorata, dal tempo. Memoria come spazio magnetizzato, memoria-folgore<sup>171</sup>.

L'uomo «sbagliato» dentro la vita», perché «vuoto di quell'essenza della felicità che forse lo renderebbe eterno»<sup>172</sup>, occorre che si affidi all'«indifferenziato naturale»<sup>173</sup> per abbracciare la nozione tempestiva dell'*hic et nunc* e in essa riscoprire la pace di ore declinabili all'infinito<sup>174</sup>.

Ma nei quartieri di Rio accade una strana alchimia, per cui la città stessa in alcune ore del giorno si fa tempio di adesione panteistica, tramite il paradosso di una contingenza urbana che diviene via di educazione teoretica. Al di là delle mille luci e del traffico soffocante, prima e dopo l'ora notturna della *ville tentaculaire*, ci sono gli edifici storici del centro e della periferia, giganti immoti immersi nell'aria densa e sospesa, la serpentina lastricata per chilometri, bollente e stanca, l'orologio della Mesbla fisso sulle cinque, le torrette di salvataggio stagliate come baluardi: questa non è la città che vive, ma la città che resta, che dà sollievo, materia ferma contro il tempo. Sei chilometri misurano Copacabana in lunghezza, gli fanno da argini il Forte, al confine con gli esclusivi sobborghi di Ipanema e più a sud del Leblon, e l'Avenida Princesa Isabel, che a nord orienta verso il centro della città passando attraverso il Botafogo, il Flamengo e il Glória<sup>175</sup>. Ovunque una vegetazione rigogliosa di pietra e cemento cresce a dismisura come all'interno di una serra caotica, collezione di specie uniche e rare, e anch'essa racconta la storia naturale della città: sfilano i volumi *beaux arts* del Theatro Municipal dove danzava Ivonne all'età sedici anni; le altezze barocche

<sup>170</sup> Dalla nota introduttiva di Anna Dolfi al *Diario brasiliano* cit., p. 339.

<sup>171</sup> Ivi, p. 344.

<sup>172</sup> Si cita l'esergo di Braga alle *Notti di Copacabana*.

<sup>173</sup> Cfr. Romano Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 40.

<sup>174</sup> Riprendendo i versi di *Fango, tenebra, il fiume*, tratti dalla sezione eponima della raccolta R. Jacobbi, *Quaderno brasiliano (e poesie scelte)*, a cura di Luca Succhiarelli, con intervento critico di Mario Lunetta, Roma, Fermenti, 2010.

<sup>175</sup> Sono i nomi di altri quartieri di Rio de Janeiro che separano Copacabana dal centro della città.

della Escola e Museu de Belas Artes, frequentata da Ivan nell'*Imperfetto* della sua giovinezza<sup>176</sup>: là dove l'Avenida Rio Branco e la Rua do Passeio si incrociano, stese al cospetto di Praça Floriano Peixoto, intorno alla quale rinverdi l'antica capitale negli ultimi decenni del proprio mandato, nello slancio modernista e imprenditoriale che, ancora per tutti gli anni Cinquanta, volle Rio epicentro cosmopolita e sofisticato, sul modello delle grandi metropoli dell'occidente<sup>177</sup>. E dall'eclittismo della sgargiante Cinelândia, che assemblò le forme tradizionali del Palácio Monroe alle linee plastiche e pulite dell'imponente Serrador e ancora all'estetica razionale della Mesbla e del suo «occhio quadrato»<sup>178</sup>, ci si allontana sulla costa mentre si scende verso la zona sud della città, scrutando le facciate neoclassiche dell'Hotel Glória o ricordando le ore serali respirate sulla terrazza del vecchio Hotel Pax, sopra la Praia do Russel, infine illuminati dal bianco riflettente del Copacabana Palace, mastodontico, un carcame arenato per sempre sulla via di casa, per Copacabana. Le passeggiate intersecate di Luiz Carlos, Thomas Fowley, Sacha, Paulo, sembrano tradurre il sentore o una vocazione all'antitempo e da lontano richiamano lo stesso «sentimento del vuoto» che effonde, ad esempio, il barocco dell'urbe romana<sup>179</sup>; eppure in Brasile qualsiasi retorica è presto scacciata da un'aria volubile, vibratile, che rimodula in leggerezza estatica la pesante saturazione carioca, quasi a stabilire la differenza sottile fra eterno e infinito, fra sacrale fissità e un moto ciclico e circolare alle cui regole l'ambiente brasiliano si uniforma. Entro certe inquadrature del «Natale a 40 gradi»<sup>180</sup> o del tremendo mezzogiorno che spolpa, alita un barocco tropicale

<sup>176</sup> Nel capitolo I del romanzo.

<sup>177</sup> La prima metà del Novecento fu un'era di piena vitalità, celebrata dalla realizzazione del progetto di una sfavillante 'Time Square brasiliana' nel centro di Rio de Janeiro, ovvero della favolosa Cinelândia concepita dall'imprenditore spagnolo Francisco Serrador, fulcro vitale e simbolo della città fra gli anni Quaranta e Cinquanta, durante l'epoca d'oro del rinnovamento culturale di Rio, nella congerie di edifici storici d'insostenibile bellezza, lussuosissimi hotel, cinema e teatri *à la page*, irriverenti locali notturni che per decenni intrattennero con i loro *show* l'insonne *élite* carioca. Dopodiché, trasferita nel 1960 la capitale a Brasilia, alcuni edifici e palazzi storici, gioielli architettonici o iconico memento del florido cinquantennio passato, scomparvero dalla pianta urbana o subirono una dequalifica, come l'antico Palácio Monroe, demolito nel 1975 durante i lavori per la costruzione della nuova linea metropolitana, e l'avanguardistico Hotel Pax, più tardi ribattezzato Edificio Ipú e destinato alla collocazione di appartamenti residenziali.

<sup>178</sup> Jacobbi ironizza sulla «sgarbataggine novecentesca» del grande orologio, in R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 346.

<sup>179</sup> Si pensi al commento di Ungaretti ai propri versi del *Sentimento del Tempo*, a proposito del mito di Roma e dell'«estetica del barocco romano» (Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. XXX ss., 767 ss.). Tuttavia, nel momento in cui Jacobbi, nel romanzo, accenna al paesaggio romano, mai interviene l'impressione che l'atmosfera vissuta dai personaggi sia quella caratteristica della sovrabbondanza solare e gloriosa della città, anzi piuttosto mediata dalla percezione di uno spazio vivo, fresco, incredibilmente umano, in contrasto con quello sudamericano.

<sup>180</sup> Cfr. R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 341.

che è insieme torpore e sovraccitazione, esprime la «pazzia» propria del paese<sup>181</sup>: monumenti consunti e abbacinati accanto a nuove e lustre superfici riferiscono l'accettazione della fine e un dolce attaccamento allo sfinimento, ma anche la spinta al rinnovamento, nella mania irrequieta di una naturale reiterazione che scopre in ogni morte una stilla rigenerativa di salute<sup>182</sup>.

Finché nel carnevale di Rio la pace si arresta e la concitazione riprende, ogni giorno, ogni notte, da capo. Feste, danze, travestimenti, mentre al *caldo de cana* distribuito dai venditori ambulanti si sostituisce il whisky tracannato come acqua nelle 'peggiori' *boîtes* della costa. Le Cadillac e le Chevrolet lucenti avanzano a passo d'uomo sui viali intasati, pescando o sfoggiando gente, intanto che gli atrii degli alberghi più lussuosi aprono le porte per serate indistintamente indimenticabili, delle quali si finisce per confondere l'ordine e la riuscita.

La memoria topografica di Jacobbi intriga il lettore, sorpreso dall'innesto dell'invenzione letteraria su una mappa tanto esatta, che rivela la piena veridicità geoculturale dei luoghi citati: esistette effettivamente il bar Bolero, al numero 1910 dell'Avenida Atlantica, *set* di libertini incontri e fra i maggiori punti di ritrovo; orchestrate da *o rei da noite*, il produttore e regista Carlos Machado, fiorivano le attività del Night and Day, annesso all'Hotel Serrador, e del Montecarlo, locali storici degli anni Cinquanta, vere e proprie sale di spettacolo con musica dal vivo, bar, esibizioni teatrali, luoghi d'incontro e divertimento, temperanza di grandi personalità, interessi socio-economici e sogni artistici della borghesia intellettuale carioca; la Galleria Duvivier alle spalle del Copacabana Palace, in cui sostano Sacha e Afranio commentando la commedia di Emilio, e il vivace palcoscenico del João Caetano durante gli sfacciati festeggiamenti di febbraio prestano testimonianza di un'ora in cui «[t]utta Copacabana ar[s]e di luci colorate»<sup>183</sup> e di un convoglio di anime che, attraversando la città notturna, visse la sua «vita più profonda»<sup>184</sup>.

Tutto viene descritto intensamente, come qualcosa vissuto sulla pelle e raccontato con verità. Per questo non esiste scopo oltre al licenziamento di episodi di vita, che contagiano con il sorriso e il pianto chi si nutre di empatia. Ci si

<sup>181</sup> È così che si può provare a immaginare Rio de Janeiro e Copacabana, secondo quanto più volte ripetuto da Jacobbi, che parla di un mondo folle, ma pur sempre gestito da regole proprie. Come si legge fra le *Notizie* trasmesse da Ivan Meireles nella *Notte del 18 dicembre 1955*, e fra le pagine di R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 10.

<sup>182</sup> «La morte è una salute. La morte è una spiaggia, un riposo. La morte è buona compagnia» (R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 350).

<sup>183</sup> Nel *Presente della Notte del 31 dicembre 1959* (raccontata da Thomas R. Fowley).

<sup>184</sup> Secondo una suggestione indotta dallo Sbarbaro di *Pianissimo*, rammentando i versi di *Quando traverso la città la notte*. Tra quelle anime anche Jacobbi, considerato che potrebbe valere da autocommento la frase «tutto ciò che [...] ha scritto, lo ha distillato nell'intelligenza, ma prima di tutto lo ha vissuto», dedicata in origine all'opera di Bontempelli in occasione della curatela jacobbiana dell'*Avventura novecentista* (Massimo Bontempelli, *L'Avventura novecentista*, a cura e con introduzione di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. XXII).

muove fra personaggi che furono persone, della stessa età, della stessa generazione dell'autore che scelse i loro nomi e i loro volti per immortalare un tempo, un mondo e un sentire<sup>185</sup>. Ci si muove sui passi di un cronista e mediatore di storie altrui, che guarda e passa, con la sua diceria esorcizza e trattiene le proprie paure.

A distanza di molti anni, per sempre, i cuori torbidi di Tom e Ivonne, Afranio e Sacha, di Geraldo nuova Cleopatra, di Ivan con il proprio atroce dolore, irrorati dall'etere dei lancia-profumi nelle notti più dissolute dell'anno, ammalati dai ritmi del samba per le strade cittadine, scompigliati da messe macumbeire in riva al mare o traditi dalla perdita, si espongono all'agguato notturno come a una sfida, sporcati senza rimedio dalla realtà artificiale e viziata entro cui si confrontano, e forse consapevoli che infine, per alcuni, non potrà bastare alla propria liberazione neppure il soffio caritatevole dell'aria marina né la bellezza selvaggia dell'Avenida Niemeyer. Non esiste più nulla in cui confidare che sia di questo mondo, la delusione si fa sostentamento del divenire, e dunque lo sguardo jacobiano viene per la prima e unica volta catturato dalla luna di Copacabana: non è una supplica ma qualcosa di vicino alla forza che cresce dalla comprensione di essere soli, perciò necessariamente inadatti alla perfezione: si osserva da una lontananza siderale ciò che non ci appartiene per imparare ad accettare e cicatrizzare l'esclusione, dosando istinto e ragione, alla ricerca di una grazia che non sia scampo, ma tregua.

Quando fermammo l'automobile all'Avenida Niemeyer, [...] [i]l mare era nero come petrolio, ma una fosforescenza l'attraversava a tratti come un brivido. Allora volgevamo gli occhi in su, guardavamo la luna<sup>186</sup>.

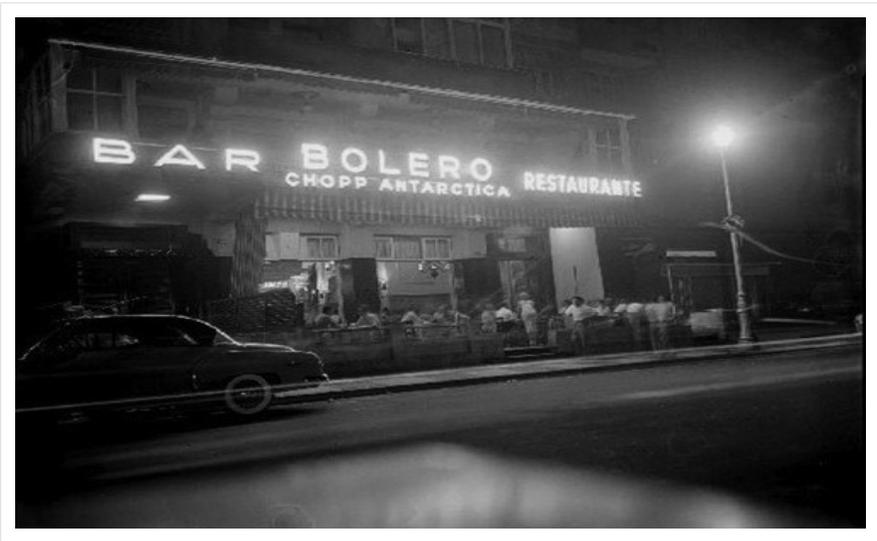
Notte bella, riduci la mia pena.  
Tormentami se vuoi, ma fammi forte<sup>187</sup>.

Gioia Benedetti

<sup>185</sup> Curioso, ad esempio, che si rintracci un Paulo Reckman Junior, mittente di una lettera in portoghese del 21/4/1960 conservata nel carteggio privato di Jacobbi (R.J.1.394bis1), pur senza riferimento alcuno al romanzo; oppure che l'immagine di una certa Aracy – fra l'altro, verosimilmente, una delle cantanti più richieste nelle *boîtes* di Rio negli anni del soggiorno jacobiano – apra anche il racconto [*Incontri a Copacabana*], fornendo una doppia prospettiva, che, se sovrapposta a quella romanzesca, collima e approfondisce con pochi tratti la psicologia del personaggio: «Quando qualcuno pronuncia la parola “Copacabana” io non rivedo subito le grandi svolte del lungomare, i grattacieli, gli alberghi, i lastricati a disegni bianchi e neri, come immagino che succeda a tutti. Prima d'ogni altra cosa io vedo gli occhi castani e addolorati di Aracy, il suo stupore dinanzi alla confusione del mondo. Riascolto la sua voce, solitamente velata ma poi impaziente sino allo squillo» (R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., p. 144); e anche Ivan, pittore di successo, è presente almeno in un altro racconto, *Il bar* (ivi, pp. 167 ss.).

<sup>186</sup> Ancora la voce di Ivan Meireles, con le *Notizie* nella *Notte del 18 dicembre 1955*.

<sup>187</sup> Dalla raccolta *Una strana gioia di vivere* (1956), di Sandro Penna, in *Poesie*. Prefazione di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1989.



Bar Bolero a Copacabana, anni Cinquanta.



La notte di Copacabana, anni Cinquanta.



Praia de Copacabana, anni Cinquanta.



Praia de Copacabana, anni Cinquanta.



Teatro Municipal, Rio de Janeiro, anni Sessanta.



Cinelândia, Rio de Janeiro, anni Sessanta.



Ballo di gala di Carnevale al Teatro Municipal di Rio de Janeiro (16 febbraio 1972).



Avenida Nossa Senhora de Copacabana, anni Cinquanta.

## NOTA AL TESTO

*Le notti di Copacabana* è l'unico romanzo compiuto, d'ambientazione brasiliana, di Ruggero Jacobbi. Custodito per decenni inedito fra le carte dell'autore, è adesso conservato nel *Fondo Ruggero Jacobbi* dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze<sup>1</sup>.

Tre sono le stesure originali del testo attestate rispettivamente da tre dattiloscritti d'autore (da ora in avanti indicati come *a*, *b*, *c*, dalla prima fino alla terza redazione), sui quali si è potuto basare lo studio del romanzo, grazie alla disponibilità della moglie Mara Jacobbi per la libera consultazione degli autografi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le carte del romanzo (in fotocopia), insieme con gli altri materiali jacobbiani (tutti in originale), sono state donate dalla famiglia Jacobbi all'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux di Firenze: risultano reperibili e consultabili alla segnatura R.J.4.92, a cui ci conducono funzionali strumenti di ricerca quali l'*Inventario del Fondo Ruggero Jacobbi* e la *Bibliografia degli scritti* dell'autore, curati da Francesca Polidori e pubblicati in formato digitale nel CD-Rom allegato all'edizione anastatica di Ruggero Jacobbi, *Le Rondini di Spoleto* [con uno scritto di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001]. Nella sezione del *Fondo Jacobbi* catalogata come serie 4 dell'*Inventario (Racconti e romanzi)*, *Le notti di Copacabana* è conservato accanto ad altri due romanzi, *Lo sbaraglio* (R.J.4.87/88) e *Cronache della provincia del Cataguay. La favola di Lea* (R.J.4.89/90/91), entrambi conclusi e corretti dall'autore, ambientati nella fantomatica provincia del Cataguay, un paese da Jacobbi immaginato in Sudamerica, nelle vicinanze del Brasile. Insieme a questi vi sono anche numerosi racconti, brevi prose narrative di carattere memorialistico e diaristico, frammenti di romanzi appena abbozzati e progetti per cicli di racconti e romanzi, tutti questi – ad eccezione delle prove romanzesche – pubblicati in Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, Firenze, Firenze University Press, 2007.

<sup>2</sup> L'archivio privato della famiglia Jacobbi conserva i dattiloscritti originali del romanzo (che verranno depositati nel dicembre 2018 all'Archivio), mentre presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», al momento del nostro lavoro, si trovava depositata in fotocopia (*c*<sup>1</sup>) solo l'ultima delle tre stesure esistenti (*c*), la quale attesta una fase ultimata e definitiva del lavoro di scrittura e revisione del romanzo. La versione di *c*<sup>1</sup> si presenta naturalmente identica a quella di *c*, salvo per la presenza in quest'ultima di alcuni minimi interventi da parte di una seconda mano {2 *m.*} che distinguono la stesura definitiva conservata in casa Jacobbi dalla sua fotocopia presente nel *Fondo*: si tratta di innocue interpolazioni attribuibili alla penna di Mara Jacobbi databili *post* 1997 (momento del deposito delle carte in archivio), di cui non abbiamo tenuto conto nel nostro lavoro di trascrizione. Correzioni analoghe si riscontrano in diversa misura anche in *a* e *b* e verosimilmente sono giustificate da un tentativo postumo di riordino delle redazioni conservate,

Nel complesso queste carte, insieme alle rare indicazioni dello stesso Jacobbi<sup>3</sup> e ai ricordi di Mara, testimoniano una vicenda redazionale non del tutto lineare, che apre la ricostruzione della storia del libro a verosimili congetture e a futuri eventuali cimenti ecdotici<sup>4</sup>.

Il testo qui trascritto riproduce fedelmente *c*, redazione finale del romanzo individuata come tale tramite collazione con le due precedenti, rispetto alle quali di norma recepisce gli interventi correttori e accoglie nuove varianti autografe che ultimano l'elaborazione dell'opera.

La lezione di *c* è attestata da un documento di 123 cartelle – manoscritte le prime due, recanti la firma dell'autore, il titolo, l'indicazione di «romanzo» e la dedica; dattiloscritte le altre –, compilate solo sul *recto* con numerazione prevalentemente a mano a partire dal terzo foglio (a correggere segnature precedenti e le rarissime carte numerate a macchina, e così garantire la linearità del conteggio)<sup>5</sup> con numeri romani da I a X (unica incoerenza il salto tra le cc. VIII e X con la IX mancante, senza interruzione nella continuità sostanziale del racconto) e a seguire con cifre arabe da 1 a 112. L'impiego di inchiostri diversi (nero, blu, rosso) nella trascrizione e di inchiostri e lapis per gli interventi ma-

in vista di uno sperato approdo editoriale.

<sup>3</sup> Si pensi all'ultima pagina di *Teatro in Brasile* (Bologna, Cappelli, 1961, p. 100) in cui Jacobbi ricorda l'impegno dedicato a un «romanzo di ambiente brasiliano», e ancora all'*Avvertenza* jacobbiana allo stesso romanzo e alle datazioni apposte sui manoscritti originali, che aiutano a collocare l'opera nel tempo e nella biografia dell'autore.

<sup>4</sup> Ci si potrà limitare in questa sede alla formulazione di ipotesi che tentino di chiarire l'evoluzione redazionale che organizzò il lavoro di stesura da *a* a *b* a *c*, e le aporie riscontrate nell'accertamento dell'esatta lezione in *c* (cfr. n. 17 della nostra *Nota al testo*), una volta vagliata la possibilità della trascrizione di *c* – redazione comunque rivista e corretta da Jacobbi – a carico della moglie Mara (secondo le sue stesse memorie), quindi tenendo conto di possibili errori di copia rimasti fatalmente incorretti (errori poligenetici di tipo grafico, *saut du même au même*, *lapsus calami*). Di fatto l'analisi filologica dei testi individua credibilmente in *c* la lezione corrispondente all'ultima volontà, laddove dirimente è il progressivo accoglimento a testo delle varianti manoscritte d'autore – riconoscibili per grafia e tratto, presenti in tutte le redazioni – da una stesura all'altra: minime nella maggior parte dei casi, tra correzioni, aggiunte, soppressioni, in progressivo sfofamento da *a* a *c*. Del resto *a* *b* e *c*, in successione l'uno copia corretta dell'altro, appaiono rivisti ed emendati da Jacobbi in tempi diversi e intersecati, tanto da consentire l'idea di un inquieto lavoro con cui l'autore, contestualmente e posteriormente alla battitura sequenziale delle tre stesure, sarebbe tornato ad intervenire a più riprese su tutte senza tenere necessariamente conto della regolare sequenza redazionale (per cui talvolta *a* possiede interventi manoscritti credibilmente pertinenti ad una fase redazionale più avanzata rispetto a quella testimoniata da *b* o *c*). Ciò detto, per interessante che sia la lettura incrociata dei tre testi e inevitabile un sommario confronto, qui non potrà apparire inopportuna l'assenza di un apparato delle varianti che ricostruisca dettagliatamente la storia della composizione del romanzo, una volta individuata con ampio margine d'esattezza la redazione *c* come corrispondente all'ultima volontà.

<sup>5</sup> A testimonianza di un'operazione di riassetto del materiale scrittoria dovuta all'avvicinarsi di diversi momenti di battitura (come sembrerebbe confermare l'eterogeneità dei documenti e delle modalità di copia, del resto riscontrata anche per *a* e *b*: via via diverse la carta, l'impaginazione, la tastiera, l'inchiostro) nonché del parziale assemblaggio delle carte a partire dalle copie pregresse.

noscritti d'autore alimenta l'ipotesi di plurimi momenti di scrittura e di una revisione operata a più riprese sul testo. Si tratta di una nuova battitura, eccezion fatta per le prime quattro e le ultime sette carte che verosimilmente affiancavano il romanzo già in *b* (lo proverebbe la diversa numerazione dei fogli, evidentemente corretta in terza redazione) e che in *c* riproducono in fotocopia<sup>6</sup> frontespizio, dedica, esergo, titolo del prologo (dal primo foglio fino alla c. II), parte del *Glossario*, l'*Avvertenza* e l'*Indice* (a conclusione, cc. 106-112). Il romanzo mantiene in *c* la stessa partizione strutturale già presente in seconda stesura, con uno schema tripartito che combina materiali compositi e all'origine eterogeneamente pensati e scritti<sup>7</sup>: agli undici capitoli attestati dalla prima redazione e intitolati *Le notti* (cc. X-93) vengono apposti, in funzione di cornice, un prologo (*Clima 1946 di Stefano Carli. La ragazza di Kansas City*<sup>8</sup>: cc. II-VIII) e un epilogo (*Clima 1963 di Stefano Carli. Il brasiliano a Parigi*<sup>9</sup>: cc. 94-103), che rac-

<sup>6</sup> Del resto è utile tenere presente la cautela della stessa Mara Jacobbi nel rammentare le fasi di composizione e revisione del testo, cui almeno parzialmente dovette assistere: per la difficoltà di una chiara interpretazione nel disordine domestico delle carte («molto sparse»), per l'eventualità di smembramenti e giustapposizioni redazionali intercorsi nel tempo, come anche per il possibile smarrimento o rifiuto – accidentali o intenzionali – di materiali.

<sup>7</sup> Cfr. la presente *Introduzione*, pp. 9 ss.

<sup>8</sup> Il capitolo d'apertura riprende con lievi modifiche un racconto semiomonimo (*Clima*) di cui nel *Fondo Jacobbi* si conserva (con segnatura R.J.4.32) una stesura dattiloscritta di 6 carte con correzioni manoscritte d'autore. Datato 1956 (nell'indice manoscritto d'autore conservato in R.J.4.79, c. 1), il racconto fu pubblicato in portoghese come *Clima. Conto de Ruggero Jacobbi* il 25 luglio 1959 su «O Estado de São Paulo» (Suplemento Literário 141, p. 3, cfr. Alessandra Vannucci, *Bibliografia brasiliana di Ruggero Jacobbi*, in *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, p. 368; A. Vannucci, *Strategie di transizione. Jacobbi critico e regista in Brasile 1948-1960*, ivi, pp. 209-233), come testimonia il ritaglio del giornale allegato al dattiloscritto. Successivamente la traduzione italiana – di cui il dattiloscritto qui in nota citato potrebbe essere prima traccia – fu pubblicata il 19 agosto 1966 sul «Corriere di Sicilia» con il titolo *La ragazza di Kansas City*. Dagli interventi autoriali presenti a testo in R.J.4.32 e accolti in *c* è verosimile che il racconto attesti una fase redazionale anteriore al prologo che apre il romanzo (tant'è che il testo qui riportato contiene lievi varianti anche rispetto alla trascrizione presente in R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., pp. 297 ss.). E una tale datazione del testo, che va dal 1956 al 1966, si trova effettivamente confermata dallo stesso Jacobbi nell'*Avvertenza* in coda alle *Notti di Capocabana*. Il titolo *Clima* appare infine citato, presumibilmente riferito a questo stesso racconto, anche in diverse carte d'autore: fra gli *Appunti preparatori* contenuti in R.J.4.79 è presente sia nella terza sezione dello schema di un ciclo narrativo intitolato *Chi va e chi resta* (c. 9) sia nella sezione *Altri tempi* di un indice per il progetto incompiuto di una raccolta di racconti (c. 13); alla segnatura R.J.4.72 ancora lo si ritrova nella partizione *Gli anni dimenticati* di un indice parzialmente coincidente al precedente, sempre riferito all'idea di una raccolta di prose narrative mai realizzate (cfr. R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., pp. 336 ss.).

<sup>9</sup> Scritto nel 1963, viene pubblicato come racconto su «Il Caffè» nel dicembre dello stesso anno (a. XI, n. 6) – come confermato anche dalle notizie riportate in *Avvertenza* – con minime varianti rispetto alla forma accolta nel romanzo; datato 1962 nell'indice manoscritto d'autore conservato in R.J.4.79 (c. 1). *Il brasiliano a Parigi*, qui organicamente posto a chiusura del libro, si trova anche citato in tre ulteriori schemi presenti nel *Fondo Jacobbi*: come ultima sezione di un'indice manoscritto riferibile al progetto del ciclo irrealizzato di romanzi *Il tempo degli assassini* (R.J.4.79, c. 11) e nell'omonima sezione *Due misteri* di due diversi elenchi relativi al progetto di

chiudono l'inedito fra due edizioni d'autore. Inclusi fra le carte, in ordine, seguono il romanzo un *Glossario* dattiloscritto con correzioni e integrazioni manoscritte d'autore (cc. 104-109), riferito a *Le notti* e a *Il brasiliano a Parigi*, un'*Avvertenza* sulla storia redazionale del libro (c. 110) e l'*Indice* dei capitoli (cc. 111-112).

Accanto a *c*, sono due le copie che certificano gli stadi redazionali antecedenti. La prima stesura è testimoniata dal manoscritto *a*, anepigrafo, con numerose cassature e correzioni d'autore condotte con inchiostri diversi in diversi momenti e con rari interventi a carico di una seconda mano<sup>10</sup>. Comprende 87 cartelle dattiloscritte a inchiostro nero compilate sul *recto*, numerate in sequenza lineare fino alla c. 84, dopo la quale la notazione riprende, con il salto di una carta, con i numeri 100 e 101, senza che tuttavia venga interrotta la continuità del discorso narrativo; la successione numerica è alternativamente segnalata a macchina e a mano (dattiloscritta per le cc. 2-11 e 100-101, manoscritta per le cc. 12-84). L'ultima delle carte reca la datazione dattiloscritta «Copacabana, 1956 / Porto Alegre, 1958 / Roma, 1960» e a questo momento redazionale corrispondono unicamente gli undici capitoli – l'ultimo dei quali ridotto rispetto all'elaborazione seguente di *b* e *c* – che con leggere modifiche e struttura invariata vanno a costituire la sezione narrativa centrale del romanzo concluso, in seguito titolata *Le notti*<sup>11</sup>.

Il manoscritto *b*, seconda redazione stabilita sulla base dei riscontri filologici, con ulteriori interventi manoscritti d'autore e alcune interpolazioni di una seconda mano<sup>12</sup>, consta di 132 carte dattiloscritte (a inchiostro nero e rosso), più due manoscritte di frontespizio (recante la firma dell'autore, il titolo e l'indicazione di «romanzo») e di dedica, tutte compilate sul *recto* e ordinate con numeri romani da I a X, in seguito con numeri arabi da 1 a 119, all'interno di una successione talvolta interrotta da incoerenze numeriche (con le serie di cc. 28-30, 36-36bis, 55-55bis-55, 103-103bis); la numerazione si fa alternativamente manoscritta e dattiloscritta, con vistose correzioni manoscritte su signature precedenti a partire dalla carta 99 in poi, così da garantire la coerenza del conteggio. Come anche in *a* e *c*, l'analisi degli inchiostri utilizzati per le correzioni manoscritte d'autore sembra accertare tempi successivi di revisione del testo. Già in questa fase il romanzo si evolve nella struttura composita di trittico eterogeneo che pertiene anche all'ultima redazione, unendo la sezione centrale de *Le notti* (titolo per la prima volta presente) al prologo (*La ragazza di Kansas City*) e all'e-

raccolte di racconti (R.J.4.79, c.13), si legga in merito R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., pp. 324 s. e 336 ss.

<sup>10</sup> Cfr. n. 2 e 4 della presente *Nota al testo*.

<sup>11</sup> Con il titolo che sarà poi quello definitivo del romanzo, *Le notti di Copacabana*, questo nucleo originario di capitoli si trova anche inserito all'interno di un indice dattiloscritto (archiviato in R.J.4.79, c. 9) per il progetto di una probabile raccolta di racconti, della quale esso avrebbe dovuto costituire la quarta parte, in tutto coincidente con la scansione formale del romanzo all'altezza della prima stesura.

<sup>12</sup> Cfr. n. 2 e 4 della nostra *Nota al testo*.

pilogo (*Il brasiliano a Parigi*)<sup>13</sup>. Informano circa la cronologia dei tempi di scrittura le annotazioni manoscritte d'autore (di poco difformi da quelle presenti in *a*), successivamente cassate eppure facilmente leggibili, apposte a conclusione di ciascuna delle tre sezioni che scandiscono e organizzano la struttura del libro, rispettivamente datate «S. Paulo, 1957» (c. IX), «Porto Alegre, 1958 – Roma, 1960» (c. 103), «Milano, 1963» (c. 111).

Tali sono gli elementi indicativi della presenza di una *gradatio* compositiva consapevole e riconoscibile nelle tre stesure, a dispetto degli intrecci cronologici e redazionali che complicano la vicenda del romanzo.

Per ciò che concerne i nostri criteri di edizione, abbiamo rispettato un principio conservativo che tiene fede all'ultima stesura corretta. D'altra parte, pur non volendo intaccare *c* quale redazione prescelta – onde non creare commistioni testuali contrarie all'intento critico e filologico –, vi sono casi in cui, accanto a errori di battitura minimi nella copia (emendabili dal curatore anche sulla scorta delle prime redazioni), permangono delle varianti soggette al dubbio di una possibile divergenza di *c* rispetto alla consapevole e definitiva scelta autoriale. Sembra credibile si tratti di lezioni accidentalmente prodotte dallo stesso Jacobbi o dal copista, se si considerano la questione dei refusi jacobbiani<sup>14</sup> e la collaborazione di Mara Jacobbi come artefice dell'ultima trascrizione dattiloscritta<sup>15</sup>, comunque revisionata da un Ruggero «braccato sempre dal tempo e dall'impegno»<sup>16</sup>. È dunque per onestà verso l'inedito che viene offerta una casistica circoscritta alle occorrenze dei passi che più scopertamente rimangono aperti a incertezze, così da rendere inoltre testimonianza di sfumature semantiche o sintattiche e intenzioni mutate o cadute nel percorso redazionale del libro<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Secondo uno schema ripetuto 'prologo-intermezzo-finale' rintracciato anche per i cinque romanzi ideati e incompiuti all'interno del più complesso progetto del ciclo di *Via della Morte*, cfr. R. Jacobbi, *Prose e racconti* cit., pp. 321 ss.

<sup>14</sup> Sollevata da Mladen Machiedo in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio. Firenze, 23-24 marzo 1984*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 1987, pp. 77-78 (intervento anticipato in Mladen Machiedo, *Il triangolo mobile di Ruggero Jacobbi. Inediti di Ruggero Jacobbi, epistolario e dediche*, in «Studia Romanica et Anglicana», vol. 29-30, 1984-1985).

<sup>15</sup> Ma forse sia della terza (*c*) che della seconda stesura (*b*), giacché Mara rammenta che solo la macchina Olivetti con cui lavorava Ruggero – e che lei non avrebbe mai utilizzato – possedeva i tasti per la battitura dei caratteri speciali (cediglia, accento circonflesso, tilde), per cui, se un dattiloscritto presenta questi segni significa che sarà stato trascritto personalmente da Jacobbi; nel caso di *b* e *c* questi non compaiono. Cfr. n. 2 e 4 della presente *Nota al testo*.

<sup>16</sup> Luciana Stegagno Picchio, *Ruggero Jacobbi: un'avventura del Novecento brasiliano*, in *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi* cit., p. 165.

<sup>17</sup> La scelta di una simile soluzione è dovuta all'impossibilità di prescindere *in toto* da quella che è la storia redazionale del testo (seppure qui non approfondita), alla responsabilità e alla remora che occasionalmente è emersa nella trascrizione di *c*, qualora sia stato plausibile presumere un suo allontanamento fortuito dalla corretta lezione d'autore. Ciò si dà nella forma di un parziale apparato critico che individua – come già precedentemente indicato – in *a* la prima stesura, in *b* la seconda stesura, in *c* la terza stesura a testo; con *c*<sup>1</sup> si indica la fotocopia conservata presso

- p. 81, r. 19: scherzi. Dovrei] scherzi. Nell'ambiguità degli scherzi. Dovrei *a b*
- p. 88, r. 27: vestiti stretti rilucenti {stretti *2 m.*} *ex* vestiti rilucenti] vestiti stretti rilucenti *ex* vestiti atillati rilucenti *a*, vestiti rilucenti *ex* vestiti stretti rilucenti *b*, vestiti rilucenti *c*<sup>1</sup>
- p. 106, r. 17: E lei che ci va] E lei ci va *a b*
- p. 109, r. 1: tredici "ancelle di Cleopatra"] dodici "ancelle di Cleopatra" *a b*
- p. 114, r. 19: E precipitai] Mi precipitai *a*, E precipitai *b*
- p. 132, r. 12: aprire gli occhi e imparare. Ma] aprire gli occhi e imparare, tendere l'orecchio e imparare. Ma *a b*
- r. 13: altrove, e immensamente] altrove, tutto si prepara altrove, e immensamente *a b*
- p. 136, r. 16: ad altro, a cose] ad altro, sempre ad altro, a cose *b*
- p. 138, r. 11: ma solo così] ma che solo così *b*

In rari casi – di cui qui alcuni esempi – ci si allontana dalla versione di *c*, quando si siano incontrate varianti credibilmente corrispondenti a puri errori di distrazione tuttavia capaci di compromettere l'intelligibilità o la correttezza formale del testo, ancora considerando legittimo il confronto con *a* e *b* quali testimoni per la disambiguazione.

- p. 87, r. 14: Che Ivonne era una gran puttana. Che Aracy era una gran puttana. Che non m'arrabbiassi {Che Aracy era una gran puttana. *2 m.*} *ex* Che Ivonne era una gran puttana. Che non m'arrabbiassi] Che Ivonne era una gran puttana. Che Aracy era una gran puttana. Che non m'arrabbiassi *a b*
- r. 16: aspettassimo] aspettassi *a b*
- p. 118, r. 9: traditori] traditi *a b*
- p. 131, r. 1: sparsa e come rimpicciolita] spersa e come rimpicciolita *a*, spersa e come rimpicciolita *b*
- p. 139, r. 14: passaggio] paesaggio *b*
- p. 140, r. 11: una donna in parrucca somigliante a quello di Bidault] una donna in parrucca dal profilo somigliante a quello di Bidault *b*
- p. 141, r. 22: Rilke lo aveva eretto] Rilke lo aveva visto eretto *b*

l'Archivio «Alessandro Bonsanti», qualora si discosti dalla lezione di *c*. Nella collazione delle varianti è assente la lezione di *a* – redazione incompleta del romanzo concluso – per il prologo *La ragazza di Kansas City* e l'epilogo *Il brasiliano a Parigi*. Si indica con la sigla {*2 m.*} la presenza di interventi di una seconda mano non d'autore, non tenuti in considerazione nella nostra trascrizione di *c* (cfr. n. 2 e 4 della presente *Nota al testo*). I luoghi testuali qui di seguito citati sono selezionati in qualità di esempi dimostrativi emersi durante l'operazione di collazione dei manoscritti e sono verificabili nel romanzo tramite la segnalazione della pagina e del rigo di riferimento.

Per il resto si è provveduto con interventi minimi a correggere gli eventuali refusi e a uniformare la lingua all'uso moderno: normalizzando le grafie desuete o errate di sostantivi (cadillacs, clackson, gin-tonica, bigliardino, frak ecc.); omogeneizzando talune occorrenze (ad esempio l'alternanza fra portoghese e italiano: São Paulo/San Paulo); aggiornando o abolendo l'accentazione, talvolta ancora carducciana (gli accenti circonflessi, per lo più costanti sui plurali in i); regolarizzando l'interpunzione; restituendo in corsivo i titoli delle opere citate e le parti sottolineate nell'originale. Sono stati mantenuti i capoversi, certamente intenzionali, la partizione interna del testo in capitoli e sottocapitoli (evidenziata da spaziature e sottotitoli)<sup>18</sup>, insieme alla collocazione dei materiali paratestuali come si trovano all'interno del dattiloscritto, fino all'*Indice*, sul quale siamo intervenuti con un ovvio aggiornamento per la corretta consultazione delle pagine.

Si segnalano fra parentesi quadre le eventuali integrazioni in luogo di lacune minime agevolmente risolte anche sulla scorta della corretta lezione in *a* e *b*.

Il romanzo è accompagnato da note dell'autore, con cui Jacobbi corredò il libro a partire dal blocco narrativo de *Le notti* e che qui vengono proposte a piè di pagina contrassegnate dalla sigla *G.*<sup>19</sup>, per distinguerle dalle altre note del curatore, esigue, riconoscibili per l'assenza di ulteriori diciture esplicative.

Concludendo il lavoro, un sincero ringraziamento a tutto il personale dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» per l'accoglienza e la cura accordatami, alla prof. Anna Dolfi per la sua stimolante ricchezza intellettuale e la profonda pazienza, a Mara e Laura Jacobbi per la generosa disponibilità alla condisione di materiale e ricordi<sup>20</sup>.

g. b.

<sup>18</sup> Si pensi ai numerosi e sparsi «intermezzi» menzionati nell'*Avvertenza*, che frammentano e commentano il romanzo con la voce fuori campo di Stefano Carli.

<sup>19</sup> Le note d'autore compaiono originariamente riunite all'interno di un *Glossario* presente fra le carte dattiloscritte del romanzo a partire dalla seconda redazione; tale sintetico prontuario qui viene scorporato e riproposto a piè di pagina per una più agevole fruizione del testo: fra le note, la sigla che contrassegna le voci dappprincipio inserite nel *Glossario* è *G.* Sempre con l'intenzione di facilitare la lettura e la comprensione del discorso narrativo, dove ritenuto opportuno, si è deciso di anticipare alcune note d'autore che nel *Glossario* erano inserite più avanti, abbinandole a passi del testo pertinenti.

<sup>20</sup> Anche per la mediazione con Elisabetta Carta, che qui ringraziamo per avere autorizzato la riproduzione in copertina e nel testo di opere del padre, il pittore futurista Sebastiano Carta.



*Brasile-teatro* (© Anna Dolfi).



*Lontano, dalla notte* (© Anna Dolfi).



*Eco dal passato* (© Anna Dolfi).



*Ruggero, il volto, il doppio* (© Anna Dolfi).

ROMANZO

*LE NOTTE DI COPACABANA*



*a Edgard Braga  
medico e poeta*



Agli occhi del medico l'uomo appare come un funambolo maldestro, creatore di malattie, vuoto di quell'essenza della felicità che forse lo renderebbe eterno, secondo Lakhovsky; completamente sfasato, simile a un orologio abbandonato alla patina e alla dimenticanza.

Ne risulta la dura verità che l'uomo è un essere 'sbagliato' dentro la vita, e lo è a tal punto che, senza posa, costantemente, cerca di risolvere il suo problema per mezzo di sistemi e di filosofie.

E. Braga, *L'uomo sbagliato*



CLIMA (1946)  
DI STEFANO CARLI

*La ragazza di Kansas City*

Sì, certo, la ragazza di Kansas City venne a parlare con me. Teneva gli occhi bassi, e accompagnando l'inclinazione del suo sguardo vedevo la sottana bianca, trasparente, luminosa, sulle sue gambe di cavallina irrequieta. Sì, certo, queste cose accaddero poco dopo la guerra, in uno scialbo inverno milanese e io non dovrei fare dei ricordi un meccanismo così segreto. Dopotutto, è peccato. Magari peccato mortale. O, chissà?, è un modo che la coscienza trova, un modo di liberarci delle cose che non pesano nella mente e che tuttavia solcano a fondo la nostra pelle, un giorno dopo l'altro. La ragazza di Kansas City venne a parlare con me, e mi chiese notizie di Geraldo perduto chissà dove, nel delirio dei suoi incomprensibili amori. Allora dissi, scagliando una freccia piena di piume verdi contro il bersaglio di sughero appeso alla parete dietro il bancone del bar, dissi o credo che dissi: «*Chérie, les amitiés particulières sont pour ces gens là une réalité insupprimable. N'y pensez pas, chérie. Restez ici, écoutez avec moi le silence de cette nuit qui monte*». E, realmente, una notte smisurata veniva su dalle ceneri di quella giornata stancante, inutile, durante la quale avevamo provato *Euridice* di Anouilh<sup>1</sup> senza nessuna speranza di trarne uno spettacolo, una rivelazione, un fatto. Allora la primavera incredibile delle Americhe – quella luce cieca, che poi avrei ritrovato nelle mattine di Rio – cominciò a sfavillare fra le lunghe ciglia della ragazza, le sue mani afferrarono un bicchiere e la notte ruotò con me e con lei verso i poli più remoti, al ritmo piano di *Star Dust*<sup>2</sup>. E, visto ch'era una musica anche troppo legata ai tempi di guerra, gridai, nel bel mezzo della sala: «Io ho avuto una fidanzata, ho avuto una volta una fidanzata, più innocente di questa ragazza senza nome». Ero il solito ciarlatano.

<sup>1</sup> Autore caro a Jacobbi nell'arco dei suoi studi critici e dell'attività di regista (si veda la *Bibliografia degli scritti* dell'autore, a cura di Francesca Polidori, ora pubblicata insieme all'*Inventario del Fondo Ruggero Jacobbi* sul CD-rom allegato alla ristampa anastatica de *Le rondini di Spoleto*, con uno scritto di Anna Dolfi, Trento, La Finestra, 2001).

<sup>2</sup> Classico musicale degli anni Venti del compositore statunitense Hoagy Carmichael.

Ora la ragazza di Kansas City sorrideva, già osava alzare gli occhi, voleva persino ballare. Il pittore (quello rapato, che chiamavamo lo Svizzero oppure Lupu Pick) si precipitò verso di me: «Non gridare a questo modo, non proclamare fatti personali con questa intonazione da romanzo. Poi penseranno che tu scrivi o fai teatro a memoria, raccontando cose tue. Ne rimarresti seriamente danneggiato. Nel nostro ambiente si crede solo alla dialettica». Tacqui e, stringendo le mani asciutte, febbrili, della ragazza, mi sedetti in un angolo, cominciai a baciarla sul collo e volevo pregare. Volevo chiedere a qualche Santo un aiuto definitivo, qualcosa che mi salvasse dai neri peccati del ricordare. Ogni automobile che passava in quella via stretta e piovosa portava schizzi di luce gialla e subito spariva ruggendo, trascinandosi dietro un pezzo del nostro disordine. La ragazza di Kansas City mormorò, in un soffio: «Lo so che sono una piccola americana, un'idiota, ma vorrei tanto essere amata da uno come voi». La grande primavera si era stabilita definitivamente nei suoi occhi, nel bianco trasparente delle sue vesti. Ebbi voglia di dirle di no, che non c'era niente da fare, che era meglio non pensarci neppure. Ma non dissi nulla, e continuai a baciare il collo, le guance, gli occhi, le mani della ragazzina di Kansas City, finché il pianista decise di interrompere i suoi esercizi di jazz e attaccò una sonata di Scarlatti<sup>3</sup>, che indignò fieramente le coppie nascoste negli angoli, come se destasse in ciascuna di quelle teste il rimorso di un'altra vita. «Bisogna rispettare i classici», dissi io, di lontano, forte, a un ragazzone turbolento, ed ero pronto a litigare. Ma l'altro sorrise senza rispondere: camminò sino alla porta, e udiamo che stava chiamando un taxi. Il freddo arido della notte raggiunse tutti noi, uccise i desideri, le emozioni, i ricordi, tutto.

Arrivato a casa, misi a bollire il caffè, mi allungai sul divano togliendomi le scarpe. «Perché ho permesso che lo Svizzero portasse a casa quella ragazza di Kansas City», mi domandavo, ora, in un'ondata grigia di pigrizia. La ragazza era bellina, e voleva. «Bè, il fatto è che io non voglio niente», risposi a me stesso, e corsi a spegnere il gas. Bevvi il caffè su un angolo del tavolo dove giacevano fogli di carta bianca, spiegazzati, e un lapis. Disegnavo circoli, losanghe, visi di donne senza bocca. L'idea di una primavera capace di esplodere come un grande sole, in qualche punto del mondo, cresceva nella mia intuizione d'ubriaco, e mi faceva allargare assurdamente gli occhi delle donne disegnate. Forse somigliavano a quelli della ragazzina di Kansas City. Ma un volto – uno, grande, che occupava tutto un foglio – rimase interamente vuoto: solo la linea esterna del mento, delle orecchie, delle guance, e uno scarabocchio di capelli. In quell'ovale incerto, scrissi la parola QUI e subito, sotto, con una grafia minuta, questo geroglifico della mano – perché era la mano che lo componeva, non io:

<sup>3</sup> Le sonate di Scarlatti, all'interno di un repertorio assai vasto, vantano un movimento quasi sempre in Allegro, Allegrissimo, Presto, con una scrittura strumentale leggera e ardita.

*Queste moltiplicazioni d'insetti  
sulle pareti di calce  
inverosimile*

*Esitano e  
poi  
tornano  
all'ombra*

*Mi perdo in altri labirinti*

*Sono  
un vecchio pianeta  
senza pace*

«Che stupidaggine», dissi appena finito. Ma la parola QUI restava indicativa, vitale, nella mia testa. Avrei voluto definire tutto ciò che essa significava – il mio nome, la mia casa d'uomo solo, il bar, la ragazza, il pittore, la città invernale, sprovvista di qualsiasi affinità con la mia natura – tutto ciò che volevo abbandonare per sempre, lasciare dietro di me, correndo incontro alla luce che incominciavo a intravedere. Mi addormentai con la testa sul tavolo, l'ultimo rumore che udii fu quello del lapis caduto. Secco, senza rotolare. Nel sonno si snodò, sfumato, il primo atto della commedia che stavamo provando. Si svolgeva in una stazione. Un vecchio parlava di ristoranti a prezzo fisso. Il rumore del treno copriva tutto, inventava itinerari di viaggio.

Mi destò il campanello – e, con l'insistenza del campanello, un mal di testa insopportabile. Mi trascinai sino alla porta, e là apparve la ragazza americana, tutta traballante. «Hello», disse, e si sedette. Sul divano, cercava un punto dove appoggiare la testa. Sorrideva.

«Non sei andata a dormire?»

«No. *Et vous?*»

«Io dormivo».

«*I'm sorry*».

Infilai di nuovo le scarpe, cominciai a cercare un'aspirina nei cassetti del tavolo. Quando l'ebbi trovata, chiesi alla ragazza:

«La vuoi? È per il mal di testa».

Non rispose. Magari s'è addormentata, pensai per un attimo. Ma immediatamente guardai verso il divano, e vidi che la ragazza piangeva, senza rumore, immota.

Sedetti accanto a lei:

«Sempre Geraldo?»

«Sempre».

«Perché voialtre amate quei tipi?»

«Voialtre? Io non sono voialtre, sono io».

«Va bene. Ma non puoi smetterla con questa storia di Geraldo?»

«Voi potreste aiutarmi. Forse. Ma non volete».

«E a me, chi mi aiuterebbe, a me?»

«Voi siete un uomo».

«E con ciò?»

«Niente».

L'alba cresceva, attraverso la finestra, come il fiato d'una bestia grigia, enorme. Ora la ragazza era sdraiata, con la testa sulle mie ginocchia, e io le asciugavo le lacrime con la punta delle dita.

«*Vous avez raison,*» ella disse, «*je ne vous aime pas*».

Io pensavo a Geraldo, all'arte ch'egli aveva di piegare un taglio di stoffa su un braccio, arrotolarlo intorno al corpo, e suscitare l'immagine di un figurino, di una donna greca o egiziana; all'attenzione con cui attaccava una tendina alla parete della scena, a occhi semichiusi, tutto il corpo buttato indietro da un movimento assurdo delle reni. Non riuscivo a trovare questa immagine negli occhi della ragazza di Kansas City, che ora stavano, umidi, spalancati, sotto le mie dita. Non avevamo, davvero, niente da fare insieme, niente da dire. Era questo che volevo spiegare alla ragazza, di cui non sapevo neppure il nome. Stesi la mano verso la radio, e subito scoppiò nella stanza una cosa impossibile, solenne, completamente fuori luogo. Era una sinfonia di Mahler, di Bruckner, chissà. La ragazza domandò piano:

«Da che paese avete detto che vi è arrivata una lettera?»

«Da un posto chiamato Copacabana».

## LE NOTTI

## I

*Notte del 14 febbraio 1949*  
*(raccontata da Ivan Pedro Meireles)*

PRESENTE

Alle sette scendo al Bolero. Pochi avventori. L'annuncio luminoso sulla tettoia è ancora scialbo nel suo verde. È troppo presto. L'aria è chiara, un po' nuvolosa. La notte è lontanissima, il tramonto stesso ritarda. Sulla spiaggia c'è ancora gente che fa il bagno. Altri, gocciolanti, attraversano l'Avenida ed entrano nei palazzi. Ho mal di testa. Dev'essere effetto del whisky bevuto dopo colazione con Tom. Lui ha lo stomaco gonfio di whisky e quando supera il terzo bicchiere mastica il ghiaccio, comincia a parlare inglese, dimentica del tutto la nostra lingua. Però è un grande uomo d'affari – ed è questa la sua migliore qualità 'artistica' malgrado tutti i suoi tentativi d'inserirsi nella nostra vita di pittori scultori eccetera. È anche un buon cliente: compra ad occhi chiusi, quando l'opera gli piace. Ma non segue la moda. Segue il suo piacere, determinato da pregiudizi estetici, da tenaci persistenze dell'insegnamento universitario americano. Questo, lui naturalmente non l'ammette. È così sicuro di avere una personalità. Scendo al Bolero ed esito un po' prima di mettermi a sedere. Mi viene voglia di camminare per l'Avenida Atlantica<sup>1</sup>. Sul banco di pietra davanti al

<sup>1</sup> Siamo a Copacabana, quartiere della zona sud della città brasiliana di Rio de Janeiro, dispiegata «su due *avenidas* parallele: l'Avenida Nossa Senhora de Copacabana, che attraversa la zona dall'interno, e l'Avenida Atlantica, serpentone che costeggia l'oceano, lastricata a mosaici bianchi e neri» (R. Jacobbi, *Nota a Sonetti e poemi 1941-1966*, in «L'Albero», 1972, 49, p. 237). Nelle pagine di *Teatro in Brasile* Jacobbi la descrive «tutta turistica e lussuosa, fatta più per colpire che per accogliere, e la luce del sole del giorno, del neon di notte, confonde tutto, aiuta la pazzia propria del quartiere; che poi non è un quartiere, è una vera città, un serpentone balneare-commerciale-sessuale snodato lungo l'Atlantico» (R. Jacobbi, *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 10).

mio portone, dall'altra parte del fiotto di macchine che a quest'ora scorre un po' più stanco del solito, c'è una coppia di innamorati. Lui è mulatto, baffi folti, camicia sportiva a righe. Lei è biondastra, anzi rossiccia, occhi verdi, ma ha la pelle tutta bruciata dal sole, quasi il colore di lui, ma più dorato, senza il fondo grigio-blu dei mulatti. Il caldo cede un po', un venticello arriva dal mare (o dalle colline?). Le onde sbiancate leccano una sabbia ormai senza colore. I due innamorati concentrano tutto il loro erotismo sulle spalle: se le stringono, se le sfregano e solo ogni tanto arrivano a sfiorare il viso col viso, il naso col naso, e allora ridono. Lei è in pantaloni, una fascia rossa le tiene i capelli, è quasi priva di seno. Ora capisco perché li guardo da tanto tempo: lei somiglia un po' a Ivonne. Guardandoli mi passa la voglia di passeggiare, qualsiasi voglia. Mi siedo al Bolero. Arriva un cameriere negro, lucido come un bottone da marinaio. Gli chiedo un gin-tonic. Tom a quest'ora va in macchina verso il Leblon<sup>2</sup>, forse è già arrivato a casa, la governante inglese gli apre la porta e gli dà notizie dei bambini, che sono già a letto. Il mare mormora.

PASSATO PROSSIMO

Tom è arrivato alle due. Mi ha detto: oggi ho piantato la fabbrica e sono venuto qui. Si è messo a sedere sulla *chaise-longue* in terrazza. Ha guardato il mare verdissimo e i bagnanti sulla spiaggia, immobili come cadaveri. Si è tolto le scarpe bianche e la spaventosa camicia a fiori. È rimasto in pantaloni stirati di fresco e torso nudo, con quel suo stomaco tutto gonfio. Mi ha detto: ho lasciato in anticamera una bottiglia di Kentucky Tavern. Ha scherzato sulla mia preferenza per il Bourbon in un paese snobisticamente dominato dalla religione dello Scotch. Sono andato in cucina con la scatola a disegni verdi, piena di alberi di Natale. Ho preso il ghiaccio dal frigorifero, l'ho messo sotto l'acqua, ho fatto scattare la leva della vaschetta di acciaio e ho buttato i sonori quadretti in un secchiello. Ci ho aggiunto una pinza d'argento, ho preso due bicchieri e sono tornato sulla terrazza. Tom ha socchiuso gli occhi, come riemerso da un sonno. Poi ha guardato con attenzione la mia manovra per collocare le cose su un tavolino rotondo. Abbiamo cominciato a bere in silenzio. Mi sono seduto su un cuscino per terra a poca distanza dalla *chaise-longue*. Ho visto il rigonfio del sesso di Tom nei calzoncini, anormale, come preso da un'improvvisa eccitazione. Istantaneamente ho trascinato il mio cuscino all'indietro, mi sono seduto più lontano. Ho pensato a Lucy ed ho avuto pietà di lei, pietà di me, pietà di tutti. Ho distolto lo sguardo verso la torretta di salvataggio. Ho visto un bagnino fumare la pipa ad occhi chiusi. Sono pesantemente ricaduto in me stesso quando ho sentito di nuovo la voce di Tom.

<sup>2</sup> Esclusivo sobborgo residenziale, a sud di Copacabana.

## DIALOGO

TOM – Quello che sto per dirti non è una novità.

IVAN – Come sei solenne.

TOM – Ho bisogno di parlare con ordine, senno non posso raccontare niente.

IVAN – E va bene. Di' quello che ti pare.

*(I gabbiani, pazzia o allegria, stridore: si buttano a mangiare pesci a fior d'acqua, risalgono).*

TOM – Ho deciso di separarmi da Lucy.

IVAN – Bella novità.

TOM – Ma questa volta ho deciso davvero. Partiamo venerdì per gli Stati Uniti, andiamo a chiedere il divorzio.

IVAN – E quale sarà il motivo? Crudeltà mentale, magari 'estrema'?

TOM – Inadempienza dei doveri coniugali.

IVAN – Da parte di chi?

TOM – O magari impotenza. Per essere più esatti.

IVAN – Come sarebbe a dire?

TOM – Lucy può dimostrare scientificamente che è vergine.

IVAN – Potresti spiegarti meglio.

TOM – Non c'è niente da spiegare: è vergine e basta. È mia moglie da tre anni ed è vergine.

IVAN – E i tuoi bambini, chi li ha fatti, lo Spirito Santo?

TOM – Figli del primo matrimonio, anteriori dunque alla malattia.

IVAN – Ma nessuno crederà a questa malattia. In questo stesso appartamento ti ho visto rotolare per terra con una ballerina del Folklore Ballet, nera come il carbone, e tu nudo come un verme. Armato come una nave da guerra. E di spettacoli di questo genere tutti ne abbiamo notizia, qui a Rio de Janeiro.

TOM – Ma negli Stati Uniti nessuno ne sa nulla.

*(Un bambino piange sulla spiaggia, caracollando verso una carrozzina trainata da capre. La madre, che evidentemente vuol fare economia, lo piglia a schiaffi. Il conduttore della carrozzina è un ragazzo, tutto giallo, forse venuto con la famiglia dal Nord, ha le costole in rilievo, le scapole come due ali sporche. Quattordici o quindici anni: vecchissimo).*

IVAN – E qui nessuno saprà nulla del processo, dei suoi motivi. Capisco. Un divorzio e basta. Pura formalità.

TOM – A me importa poco che sappiano. La fama d'impotente non ha mai fatto male a nessuno. Ma mi dispiacerebbe per Lucy: per questo, solo per questo, voglio prendere delle precauzioni. Tutti devono pensare che lei è una donna.

IVAN – E non lo è?

TOM – Più d'ogni angelo e meno d'ogni donna.

IVAN – Questa è letteratura.

TOM – È la verità. Non posso dirla in un altro modo.

IVAN – Non ci capisco niente.

TOM – Non è necessario.

IVAN – Sei molto gentile. Grazie tante.

TOM – Scusami.

IVAN – Lascia perdere. Sfogati pure.

*(E adesso dovrò ascoltare tutto il pomeriggio gli sfoghi di Tom, i suoi occhi di bue distratto andranno senza posa dal whisky a me ai suoi pensieri, all'immagine asciutta e bionda di Lucy. Un gruppo di ragazzoni si è messo a giocare a pallacanestro sulla spiaggia, altri arrivano gridando in bicicletta).*

TOM – Sono un vigliacco.

IVAN – Può darsi.

TOM – Devi prendermi sul serio quando dico che sono un vigliacco.

IVAN – E chi ti ha detto niente?

TOM – Fa caldo.

IVAN – Quasi quaranta gradi, l'ha detto la radio.

TOM – Com'è il Kentucky Tavern? È...

IVAN – ... è, come sempre, il migliore!

*(Risate. Un vecchio scherzo, imitando annunciatori della radio. Tom è sempre più gonfio).*

IVAN – E lei che ne pensa?

TOM – Non si sa. Quello che le succede dentro è nulla, un levigato nulla, almeno per me. Ma forse è nulla davvero. Esternamente, è calma, un po' triste, bellissima.

IVAN – Bellissima lo è sempre.

TOM – Sempre. Magari sei innamorato di lei.

IVAN – No, perché non ci ho mai pensato. Ma varrebbe la pena.

TOM – Tutti i miei amici sono innamorati di lei. Figuriamoci poi tu, che hai ventitré anni.

IVAN – Ventitré anni e ventiquattromila seccature da smaltire.

TOM – Non drammatizzare. Io pagherei per essere al tuo posto.

IVAN – Allora paga subito. Mi scade una cambiale domani.

TOM – Questa volta non presto un soldo. Levatelo dalla testa.

IVAN – E chi ti ha chiesto niente?

## OGGETTI

Pietre. Mosaico bianco e nero a serpentina su tutta la costa. Serpentina essa stessa. Occhi vitrei, rigati di sangue, del cameriere negro appoggiato al bancone di zinco. Striscia viola nello zinco. Cielo. Un piede – sciolto, indipendente – da sotto le frange d'una (bianca) tovaglia, calzato di nero lucido. Viso assonato, lungo, da cavallo, del probabile proprietario del piede. Apparecchio radio spento, oblungo. Tabella bianca e verde dei risultati del campionato di calcio. Bandierina bianca e nera del Botafogo Foot-Ball-Club<sup>3</sup>. Mezzaluna di limone nel gin-tonic. Una motocicletta ferma sulla porta, scrostata, col manubrio arrugginito. Fianchi quadrati (in larghezza) e aguzzi (in profondità) della mulatta che passa, tutta stretta in un vestito rosa, sudata. Carrozzone grigio delle immondizie. Nomi e numeri scritti a lapis sulla parete, come una costellazione intorno al nero metallico del telefono. Due macchie di sudore, grandi, sotto le ascelle della mia camicetta paglierina da spiaggia: una, immensa, a sinistra, una più piccola a destra. Tintinnio del tubetto di Optalidon messo in tasca per via del mal di testa. Rigonfio della cambiale piegata in quattro sul mio petto, dentro il taschino della camicetta. Rigonfio, ricordato, del sesso di Tom. Sguardo, ricordato, lungo e morto di Tom, fisso dentro il bicchiere di Bourbon per più di mezz'ora. Occhieggiare – bianco, rosso, bianco, rosso – del lontano faro dell'Isola Rasa<sup>4</sup>. Viso, accarezzato dentro di me, di Ivonne: angoloso, plastico, oggetto anch'esso.

## LETTERA

*(Dimenticata in tasca, riaperta all'improvviso, al Bar Bolero, alle ore 19,36. Timbro postale di São Paulo).*

«Querido Ivan. Non puoi immaginare come è stupida questa gente di pittura, giornali e il resto, qui a São Paulo. Al Museo di Arte Moderna<sup>5</sup> si riuniscono tutte le sere al bar e parlano convinti di rinnovare il mondo. C'è un francese di nome Léon Degand, che dirige praticamente il Museo e ha pubblicato un libro: *Dal Figurativismo all'Astrattismo*. Fa anche conferenze. Altri organizzano corsi. E naturalmente ci sono le esposizioni. Vecchi e giovani sembra che abbiano scoperto la polvere da sparo. La questione può ridursi a: astrattismo geometrico o astrattismo-che-sembri-qualchecosa. Dico che sono stupidi perché non c'è mai malizia o ironia: difficile vedere negli occhi l'ombra di un dubbio.

<sup>3</sup> Una delle migliori squadre di calcio di Rio de Janeiro.

<sup>4</sup> Ilha Rasa, così chiamata per distinguerla dalla vicina e più alta Ilha Redonda, è una tra le piccole isole a largo del litorale di Copacabana.

<sup>5</sup> Museo di Arte Moderna: fondato da Francisco Matarazzo Sobrinho a São Paulo, promotore della Biennale e punto d'incontro degli artisti (G.).

Racconto queste cose perché penso che ti interessino. Io, grazie a Dio, non sono pittrice né scultrice, quindi non ho scelte da fare. Penso che gli astratti geometrici potrebbero fornire ottimi disegni per le mie sottane da spiaggia. Naturalmente tutti vogliono venire a letto con me. Credo (spero) che anche questo ti interessi. Io non ho nessuna nostalgia di te, perché mi diverto molto: non coi pittori, naturalmente, né con quegli strani tipi che scrivono di pittori sui giornali, e che sono moltissimi. (A proposito, hanno inaugurato, in via Major Diogo<sup>6</sup>, un teatrino che è una bellezza, diretto da italiani un po' diversi dagli italiani idioti che abbiamo sempre conosciuto: spettacoli mica male). Con chi mi diverto allora? Non te lo racconto: crepa. E dove? Nelle *boîtes*<sup>7</sup>, o anche in feste private: ci sono molti balli pre-carnevoleschi<sup>8</sup>. Per Carnevale, naturalmente, sarò a Rio. Salutami Lucy, dille che qui la sua passione per la pittura troverebbe uno sfogo, magari geometrico. Dille che le voglio bene e perciò non salutarmi Tom: lo odio. Diventerò comunista per pura antipatia verso gli americani, anzi verso l'unico americano che conosco e mi basta e mi avanza. Gli affari di mio padre vanno a gonfie vele, mi lascia sola tutto il giorno, sono riuscita a sfuggire (radicalmente o quasi) a zie e cugine. Un bacio – magari un morso – sul puntuto barbuto mento, e a presto. Tua agitatissima: Ivonne».

#### IMPERFETTO

Ivonne usciva dal Municipal<sup>9</sup> alle cinque del pomeriggio, aveva sedici anni, stava per diventare ballerina solista dopo un gran tempo di scuola di danza. La famiglia non voleva saperne, le aveva fatto frequentare il corso per motivi di sviluppo corporale e perché la cosa era di moda nella buona società. Io uscivo dall'Istituto di Belle Arti alla stessa ora. Io e Ivonne c'eravamo guardati diverse volte, e una volta lei mi aveva persino mostrato la lingua, per schernire l'aria intontita con cui la fissavo. Ma non riuscivo mai a parlarle, perché il padre la caricava sulla macchina e se la portava via per l'Avenida Rio Branco, verso il Monroe. A quell'epoca frequentavo riunioni comuniste, associazioni di artisti di sinistra. Nessuno allora pensava alla possibilità che il partito fosse soppresso, si era in piena legalità, eravamo accesi e declamanti. A una mostra col-

<sup>6</sup> Rua Major Diogo: nell'antico quartiere italiano del Bexiga. Ivi Franco Zampari costituì nel 1958 il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), (G.). Tale nota tratta dal *Glossario d'autore* contiene evidentemente una svista: la fondazione del TBC risale al 1948.

<sup>7</sup> Locali notturni assai di moda all'epoca.

<sup>8</sup> Balli pre-carnevoleschi: il carnevale, prima di esplodere per le vie nei giorni sacramentali, si annuncia con feste da ballo in circoli privati, durante le quali vengono 'lanciate' le canzoni che poi tutti canteranno (G.).

<sup>9</sup> Lo stesso Teatro Municipal di Rio de Janeiro dove anche Jacobbi mise in scena varie regie tra il 1946 e il 1956. Per approfondimenti si veda l'elenco delle sceneggiature jacobbiane nella *Bibliografia degli scritti* dell'autore cit.

lettiva della società Brasil-URSS esposi anch'io: un paesaggio di *morro*<sup>10</sup> che avevo fatto il possibile per rendere ancora più miserabile del vero, e un contadino con grossi muscoli. Ora Ivonne andava a casa da sola, il padre doveva essere occupato; prendeva un *lotação*<sup>11</sup> con le sue amiche, io non avevo mai coraggio di parlarle. Un pomeriggio alla mostra, chiacchierando con un compagno, sentivo aria nuova, un movimento intorno a me. Era Ivonne che veniva a visitare la mostra, sgonnellando in un vestitino azzurro quasi da bambina. Magra, elastica, coi capelli bruni a paggio sulle spalle, scarpette basse, i polpacci sforzati delle ballerine. Ronzava tra i quadri cercando di richiamare la mia attenzione. Ora le andavo incontro, preparavo una frase. Cominciava una storia inconcludente, una storia di anni. In un angolo della mostra c'era un manifesto col ritratto dell'ingegnere Yeddo Fiuza, candidato comunista alla Presidenza della Repubblica.

## CONDIZIONALE

Dovrei convincere Tom a lasciare da parte i suoi progetti di divorzio, a non bere, a diventare un uomo, oppure dovrei avere una conversazione amichevole e moralizzante con Lucy. Mi starebbe a sentire con un sorriso stanco, mi troverebbe gentile, mi ringrazierebbe, non servirebbe a nulla. Dovrei evitare di andare da Geraldo questa sera, in mezzo a tutti quei pederasti, oppure dovrei prendere posizione tra loro, o contro di loro, non perdermi in sciocchi scherzi. Dovrei liberarmi dall'influenza di Geraldo sulla mia pittura, tornare a studiare la realtà o magari buttarmi all'astrattismo, ma insomma arrivare a una decisione e non rimanere nei falsi miti cubisti-tropicali con cui Geraldo incanta gli stranieri e ricopre accuratamente la sua freddezza interiore. Dovrei riconoscere che in collegio ho avuto un'esperienza omosessuale di molti anni con diversi ragazzi e specialmente con uno alto bruno ricciuto come Geraldo. Dovrei vedere sino in fondo questo passato e questa coincidenza, accettarne le conseguenze o ribellarmi. Dovrei smetterla di amare Ivonne come se fosse l'unica ragazza dell'universo e cercar di capire se le altre donne esistono e provocano in me qualcosa di più delle prostitute che mi rimorchio a casa qualche volta, all'alba, tornando da solo a Copacabana. Dovrei scacciare la tentazione di presentarmi quest'anno ai balli di carnevale in un attillato costume da torero, oppure andarci ma senza mettermi un'ermetica maschera sul viso. Dovrei rendermi conto che ormai è quasi notte, andare a mangiare, uscire da questo bar e fare qualcosa. Dovrei trovare qualcuno capace di prestarmi settemila cruzeiros<sup>12</sup> per pagare la cambiale. Gli

<sup>10</sup> *Morro*: collina di Rio de Janeiro, dove sorgono le *favelas* (baracche) del Lumpenproletariat (G.).

<sup>11</sup> *Lotação*: piccolo trasporto collettivo, assai comune a Rio de Janeiro; una sorta di taxi per sei, otto, anche dodici persone (G.).

<sup>12</sup> Il *cruzeiro* è stata la valuta brasiliana in circolazione dal 1942 al 1994, sostituito poi con il *real*.

farei un bel discorso. Lo commuoverei con la storia (abbastanza vera) del ragazzo avventuratosi a Rio per fare della pittura. Gli mostrerei le copertine e i cartelloni eseguiti per guadagnarci da mangiare. La storia abbastanza vera del ragazzo che non vuol ricorrere ai suoi genitori rimasti a Pernambuco<sup>13</sup>. Lo sedurrei con parole, con immagini, con promesse. Gli regalerei magari un quadro e magari due. Pagherei la cambiale e comincerei a dipingere una serie di quadri – in un nuovo stile – per il Salone<sup>14</sup>. Vincerei il Premio di Viaggio e me ne andrei per due anni in Europa. Affitterei una soffitta a Parigi e farei amicizia con russi polacchi ebrei argentini bevitori d'absinto. Tornerei trionfalmente con una frase di Cocteau da mettere sul catalogo. Ma ora dovrei anzitutto evitar di identificare l'ipotetico donatore dei settemila cruzeiros con Tom, ormai da scartare, o con Geraldo, che me li farebbe pesare troppo. E dovrei smettere di bere, dopo il whisky e quattro gin-tonic, evidentemente troppo per chi non mangia regolarmente tutti i giorni. Dovrei essere un uomo così vivo come sarebbe l'uomo che esorterei Tom ad essere, in un infiammato discorso d'amico, o la donna che vorrei convincere Lucy a diventare, o l'amante che vorrei fare di Ivonne se riuscissi a portarmela a letto. Dovrei prendere Ivonne con la forza, un pomeriggio nel mio studio, con la scusa di farle un altro ritratto. Dovrei buttarla sul sofà e spalancarle le gambette magre d'adolescente. Le strapperei il vestito a pezzi, la farei sanguinare sulla coperta a scacchi bianchi e verdi, poi le direi di non odiarmi per la violenza usata, magari le chiederei di sposarmi. Andrei a parlare col padre, metterei tutto a posto. Oppure dovrei smettere una volta per tutte di occuparmi di Ivonne e bruciare o vendere sottocosto i suoi nove ritratti.

BIGLIETTO

*(Trovato sotto la porta, alle cinque del mattino, rincasando ubriaco da una festiciola per soli uomini nello studio di Geraldo).*

«Dear Ivan il Terribile – accluso troverai un assegno di settemila cruzeiros; mandami immediatamente a casa almeno due quadri tuoi, che in coscienza tu possa calcolare valgono almeno il doppio. Non li vedrai mai più, come io non rivedrò mai i settemila cruzeiros. Lucy non era in casa, né i bambini, né la governante: tutti scomparsi, partiti per non so dove, senza lasciare una lettera. La casa è vuota ma ha molti cassetti e armadi aperti. Come se ci fossero stati i la-

<sup>13</sup> Stato brasiliano collocato nella regione nord-est del paese, affacciato sull'oceano.

<sup>14</sup> Potrebbe trattarsi del Salone Nazionale delle Belle Arti – forse nella sua Divisione Moderna, generata nel 1941 e indipendente dal Salone Ufficiale, di carattere più tradizionalista –, esposizione annuale dell'Istituto di Belle Arti di Rio, che il personaggio precedentemente racconta di aver frequentato.

dri. Anzi fu questa la mia impressione rientrando, poi ho capito che la storia era un'altra. Paga i tuoi debiti, nessuno mi rimetterà i miei. Tom».

*(L'alba di nuvole sfilacciate, un tono di perla).*

## II

*Notte del 6 novembre 1950*

*(raccontata da Luiz Carlos de Almeida Lima)*

### FUTURO

Me ne andrò da questa casa. Non dirò nemmeno addio a Geraldo e ai suoi insopportabili amici. Dimenticherò per sempre la loro raffinatezza, i loro dischi del mattino e della sera, i loro disegni su tutti i tavoli, i loro libri inglesi o francesi, le cene fredde, i dialoghi in tutte le lingue, gli abbracci in tutti gli angoli. Non capirò mai la ragione della mia lunga permanenza qui, ospite estraneo e distratto, spesso ignorato, talvolta offeso. Non avrò mai più la sorpresa di rientrare dal giornale alle sei del mattino e trovare un ubriaco nel mio letto. Non dovrò più vergognarmi del mio mestiere di cronista. Non mi metterò più a sognare sui versi che scrivevo da ragazzo o sui sistemi filosofici che cercavo di discutere coi colleghi nell'atrio dell'università. Non dovrò più preoccuparmi per la mia posizione politica o apolitica: adotterò tranquillamente quella del giornale, senza riserve inutili. Stasera andrò in albergo. Domani comincerò a cercar casa. Quando l'avrò trovata, telefonerò a Ivan e ci vedremo; potremo parlare un po', insieme, di Geraldo.

### PRESENTE

La mia stanza all'albergo Serrador – ma la chiamano appartamento, perché c'è un brevissimo corridoio d'entrata, e un bagno assai comodo – è a uno degli ultimi piani, dal finestrone si vede la Rua Senador Dantas e un pezzo del Passeio<sup>15</sup> con le cime degli alberi. Il grande orologio della Mesbla<sup>16</sup> continua a

<sup>15</sup> Giardino pubblico nel centro storico di Rio.

<sup>16</sup> Uno dei punti di riferimento visivi della città, installato sull'alta torre del palazzo storico art déco che ospitò i famosi magazzini Mesbla: «L'orologio della Mesbla è fermo da giorni, ma continua a incombere di lassù con la sua sgarbataggine novecentesca di occhio quadrato»

segnare le cinque, chissà da quanto tempo, ma sono ormai le nove di sera e io rimango disteso sulla coperta del letto, ad ascoltare la radio, il cui pannello di materia plastica bianca è proprio sopra la mia testa. Grazie a Dio, l'albergo ha un contratto con una stazione che trasmette solo musica e (quattro volte al giorno) un breve notiziario. Ogni sei o sette pezzi di musica, cioè quando termina una facciata del *long-play*, c'è una serie di messaggi commerciali. Sono avvolto da più di due ore in una nuvola di musica: fumi di Kostelanetz, foschia di Paul Weston, nebbioni di Melachrino<sup>17</sup>. Tutto è soavissimo, sviolinato, senza soprassalti: un odore di disinfettante aumenta il senso di stordimento. Mi sento in vacanza; più tranquillo che sulla spiaggia. Penso di rimanere in città, di non tornare più a Copacabana. Non è vero: sono di Copacabana, non posso vivere senza il mare, i bar, i costumi colorati, i balconcini degli appartamenti. Guardo il telefono con l'intenzione di chiedere uno spuntino qui in camera. Ma non ho la forza di alzare il braccio. Finalmente mi faccio coraggio e a piedi nudi mi dirigo verso il bagno: i tappeti mi fanno il solletico, poi viene l'impiantito gelido del corridoio. Sono tutto sudato. Mi ributto sotto la doccia. Dalla radio viene un *Tentation* spaventosamente sinfonico. Geraldo sbatte questo tipo di dischi sulla parete, li fa in mille pezzi, quando gli capita. A me piacciono, in fondo: perché debbo dire che non mi piacciono? La doccia è deliziosa: immagino di fare all'amore con Aracy sotto l'acqua di questa doccia.

PASSATO REMOTO

Me ne andai a mangiare alla Taverna Azul, a un passo dall'albergo. Mezz'ora dopo arrivai al giornale, dove trovai un caldo atroce, ma sempre più sopportabile del clima della strada. Scrisi in fretta due cartelle sul vecchio problema del metrò. Corressi rapidamente le bozze di una notizia già passata al mattino. Ritagliai dall'ultima edizione di un giornale della sera i pronostici delle corse. Li misi in tasca e mi incamminai sudando verso il bar. Vidi la mia faccia allo specchio, arrossata dal caldo, ma pulita, riposata dalle due ore d'albergo. Ricominciai a pensare ad Aracy. Respinsi l'idea di andare a vedere lo *show* del Montecarlo. Immaginali Aracy alle prese con i suoi nuovi amici, editori di dischi, produttori cinematografici, ricchi frequentatori della *boite*. Ripensai a Ivan, ai suoi lunghi sfoghi con me, di notte, a Copacabana: Ivonne e Aracy, Aracy e Ivonne, sempre lo stesso argomento. Nel fondo dello specchio vidi Emilio Medeiros con la barba lunga, il colletto slacciato, curvo su un bicchiere di latte. Mi avvicinai a

(R. Jacobbi, *Diario brasiliano*, a cura di Anna Dolfi, in "Journal intime" e letteratura moderna, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989, p. 346).

<sup>17</sup> Andre Kostelanetz, Paul Weston, George Melachrino, compositori e musicisti pionieri della musica *easy listening*, genere strumentale in voga dagli anni Cinquanta come evoluzione della musica orchestrale e di grande diffusione nel settore radiofonico, della televisione e del cinema.

Medeiros, sedetti sullo sgabello accanto a lui, bevvi una coca-cola e cominciammo a parlare del nuovo governo. Medeiros bestemmiò contro il ritorno del vecchio dittatore dello Stato Nuovo<sup>18</sup>. Cercai di spiegargli la diversità della posizione di Vargas nel momento attuale; Medeiros si mostrò scettico. Gli chiesi notizie del suo processo di separazione legale dalla moglie; mi parve segretamente disposto a una riconciliazione. Tirò fuori dal portafoglio, sospirando, il ritratto del figlio di sei anni. Tornammo in redazione ad ascoltare un pezzo della partita notturna di foot-ball per radio: Fluminense<sup>19</sup> contro America. Medeiros fece i soliti paralleli fra incassi dello sport e incassi del teatro, fra guadagni di calciatori e stipendi d'intellettuali. Mi mostrò il manoscritto d'una commedia sua, affidata al regista Ziembinski<sup>20</sup> con una vaga speranza di rappresentazione. Poi se ne andò a scrivere una serie di diciture sotto fotografie di attrici. Diedi un'occhiata al materiale ammucciato sul mio tavolo, poi scesi in tipografia. Passandogli davanti, chiesi a Emilio: «Com'è lo *show* del Montecarlo?». «Buono, rispose, nel suo genere». Il mulatto dell'ascensore mi canterellò all'orecchio: «*Rimetti il ritratto del vecchio – alla parete, di nuovo*»... E concluse: «Viva Getúlio!». Infatti vidi un ritratto di Vargas appiccicato alla parete del corridoio, proprio accanto alla porta della tipografia, con la scritta: «il padre dei poveri». Cominciai a dare una mano a Edgar nell'impaginazione delle notizie di cronaca. A un certo punto Edgar mi guardò fisso e brontolò qualcosa. «Come?» dissi io, irritato dallo sguardo. «Mettrò, mettrò!» rise Edgar. «Una bella mangiata, il tuo mettrò». E io non dissi nulla.

#### IPOTETICO

Se uscissi di qui più presto del solito e me ne andassi a Copacabana. O se ritornassi in albergo; se salissi a prendere un whisky al primo piano, al Night and Day, e magari cercassi di attaccar discorso con una ragazza. No. Se piantassi tutto e prendessi un taxi per la Gávea<sup>21</sup>, salissi la collina che domina la laguna ed entrassi nel Montecarlo proprio nel bel mezzo dello *show*. Se poi acchiappassi Aracy, nel camerino, al tavolo, all'uscita, e le dicessi: «amore mio». E me la portassi a casa. (Che casa? In albergo? No). Se la convincessi, ecco, a ricevermi in casa sua, come amici, per chiacchierare. Se lei mi baciasse sporcandomi di

<sup>18</sup> Stato Nuovo: il regime detto 'Estado Novo', di tipo corporativo, che Getulio Vargas instaurò nel 1936. È la seconda fase della carriera presidenziale di Getulio: prima presidente costituzionale (dal 1930), poi dittatore filofascista (fino al 1940), poi capo dello Stato in guerra contro l'Asse (fino al 1945), infine presidente costituzionale orientato a sinistra (dal 1951 al suicidio, avvenuto nel 1954), (G.).

<sup>19</sup> Squadra calcistica di Rio de Janeiro.

<sup>20</sup> Zbigniew Ziembinski, attore e regista polacco, in Brasile dal 1941, con cui «comincia la vera renovação dello spettacolo» (R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., pp. 48-49).

<sup>21</sup> Lussuoso quartiere della zona sud di Rio.

rossetto e di cerone, se mi sbottonasse all'improvviso e mi frugasse come quella volta. Se piantassi questo giornale, ma non per ora, non per questa notte, per sempre. Se lei mi amasse. Se avessi coraggio, se fossi un uomo.

POESIA

*(Letta sul balcone della tipografia, tra le altre bozze del supplemento letterario di domenica prossima).*

Il pianoforte col suo distaccato passo di memoria  
scandisce  
un'alba imprevista, e uccelli  
modulano il mio precipizio  
interiore, le ipotesi del vento  
e tutto ciò che ritorna da lontananze impassibili.  
O donna mattutina,  
corruciata Medea carioca,  
angelo disfatto nel sangue.

*(Che diavolo vuol dire? Che roba scrivono adesso? E il giornale li pubblica. Magari è di un tipo importante. Io che ne so? Che c'entro, io, con queste cose? Medeiros mi ha detto qualcosa sulla generazione del quarantacinque<sup>22</sup>. Sì, esiste una faccenda che si chiama generazione del quarantacinque. Emilio li piglia sul serio. Sono tutti imbrogliani. Forse).*

DISCORSO INDIRETTO

E che io che dovevo dimenticarmi di Aracy come lui aveva fatto con Ivonne. Che Ivonne, un giorno o l'altro, sarebbe finita come Aracy, a mostrare le cosce e l'ombelico nello *show* di Carlos Machado<sup>23</sup>. Che io non potevo immaginare il lusso dello *show*: una immaginaria storia del cavallo, presentata da un fantino, dai greci a oggi, con Lady Godiva e tutto; ogni cavallo una ragazza. Con le criniere di capelli finti; con le code attaccate al sedere. Che avevo fatto bene ad andarmene via dalla casa di Geraldo, che quei pederasti fanno perdere il contatto con la vita, coi veri problemi. Che lui, Ivan, adesso, si era messo a lavorare, sul serio: concretista, capi-

<sup>22</sup> Generazione del '45: movimento letterario e soprattutto poetico affine al nostro ermetismo, con influssi di Valery, Rilke, Fernando Pessoa ecc. (G.).

<sup>23</sup> Proprietario di alcuni tra i più rinomati locali notturni di Rio, conosciuto come 'o rei da noite' carioca.

to? Che forse io non sapevo che cos'era il concretismo<sup>24</sup>: ma che fra pochi anni non si sarebbe parlato d'altro. Che il concretismo non era, come io forse immaginavo, il contrario dell'astrattismo: era la sua continuazione perfetta, il suo coronamento logico. Che lui ormai scopriva la geometria segreta delle cose, la loro sostanza ridotta al segno, e lavorava sui rapporti. Con colori puri, elementari. Che solo il gusto barocco e morboso di Geraldo (*ma come? non è un neoclassico? non è tutto ordine?; questo dentro di me, e ricordando parole di lui*) gli aveva impedito finora di capire come Mondrian avesse realizzato una rivoluzione definitiva nella sensibilità umana. Che dovevamo liberarci dalle donne; dai pederasti eravamo già liberi. Che Ivonne adesso andava a letto con Tom, rimasto scapolo e sempre più ubriaco, ma che allo stesso tempo si era lasciata fidanzare dai genitori ad un ragazzo ricco, figlio di un politico del Rio Grande del Sud<sup>25</sup>. Che adesso, con Getúlio Vargas, i *gaúchos*, la gente del Sud, erano tornati di moda. Che Tom era impotente, e per questo Ivonne non aveva paura, sarebbe rimasta vergine sino al matrimonio. Che Ivonne era una gran puttana. Che Aracy era una gran puttana. Che non m'arrabbiassi se me lo diceva, era per il mio bene. Che noi ci eravamo sempre capiti. Che lo aspettassi un momento, sentiva una cosa allo stomaco, aveva bevuto troppo.

*(Solo, in quell'angolo della Gaivota, un bar di Copacabana pieno di gente di teatro: col sudore freddo alle tempie, al solo pensiero di veder arrivare, da un momento all'altro, Aracy con la sua corte).*

#### IMPERFETTO

Andavo a trovare Geraldo quasi tutti i giorni, nel pomeriggio. Lo trovavo sempre al lavoro, con quella sua aria impeccabile di persona che non sa cosa sia una macchia d'unto, una goccia di sudore, una lacrima. Ero amico di Geraldo fin dall'infanzia, fin da quando andavamo a scuola insieme. Poi lui era entrato in collegio, dai preti, e ci eravamo persi di vista. Tornato dal collegio, si era messo a dipingere, il suo nome cominciava ad essere mescolato a piccoli scandali sessuali mormorati a mezza voce. Ma nessuno lo pigliava in giro o lo trattava con disprezzo: si passava dall'ammirazione alla giustificazione 'obiettiva' del suo modo di vivere, fino all'odio feroce, condito di aggettivi e di nomignoli: baldracca presuntuosa, caposcuola da due soldi, granduchessa di Copacabana, cagnolino di lusso dei banchieri (dei mercanti), Picasso dei poveri. Nessuno gli negava un certo talento – meno di pittore che di animatore di movimenti intellettuali. Le sue prese di posizione teoriche o polemiche erano famose, sempre accompagnate da gelide

<sup>24</sup> Cfr. n. 68 di questa sezione centrale del romanzo, *Le notti*.

<sup>25</sup> Stato dell'estrema parte meridionale del Brasile. In portoghese *gaúchos* è l'aggettivo che identifica i suoi abitanti.

e geniali battute di spirito. La sua corte di figli di papà in vena di emozioni artistiche e di prestigio letterario, e la sua autorità sugli altri omosessuali, gli fornivano una grande clientela: gli americani di passaggio andavano a vedere il giovane maestro già fotografato su «Life» e commentato dall'«Harper's Bazar»<sup>26</sup>: a cui Massine<sup>27</sup> aveva chiesto scene e costumi per un balletto. Era, soprattutto, un orgoglio del Brasile, e come tale i giornali lo trattavano. Era elegantissimo, quando venne al mio giornale per un'intervista. Pareva contento di rivedermi; dovevo andarlo a trovare, abitavamo tutti e due a Copacabana, a non molta distanza l'uno dall'altro. Mi riceveva col suo viso abbronzato intento a scrutare il modello o il quadro; col suo profilo un po' equino, la pelle tesa e asciutta: un italiano l'aveva chiamato *l'ascaro*<sup>28</sup> *bianco*, ed era vero. Aveva i lineamenti di un abissino aristocratico, ma non c'era nulla di negro nel suo colore: i capelli erano scuri e ricciuti, ma gli occhi avevano una lucida freddezza grigio-viola. I suoi calzoni attillati, la sua altezza smisurata, le sue camicie sportive dai colori chiari, componevano una figura piena di precisione e di elasticità. Mi mettevo a sedere e chiacchieravo, finché lui smetteva di lavorare e mi offriva un caffè. Fingeva di dare importanza alle sciocchezze che dicevo, e questa finzione era così amabile che io gliene ero grato. Non c'era fra noi nessuna allusione, nessun riferimento alle sue tendenze particolari. Ivan diceva sogghignando che io ero soltanto una nostalgia di Geraldo, un rimpianto d'infanzia. Cominciavo pian piano a frequentare anche le riunioni notturne, ma raramente, per via del giornale, e solo le più innocenti. Geraldo cercava qualcuno che occupasse il suo appartamento durante un viaggio che doveva fare in Argentina per una mostra: al ritorno potevo anche restarci, se volevo, tanto c'era la camera degli ospiti.

## OGGETTI

L'ombra di Ivan sul marciapiede, sbandata, gesticolante. Le prostitute nere senza denti agli angoli di tutte le traverse dell'Avenida Atlantica. Chiappe gigantesche che scoppiano nei vestiti rilucenti di giallo lilla rosa verde bianco. Le Cadillac, le Chevrolet lentissime che pescano donne lungo i marciapiedi. L'argento schiumoso del mare, il suo rumore di schiaffi. Il forte di Copacabana, in fondo al Posto Sei<sup>29</sup>, con la torretta e i merli. Lo spiazzo del Lido, deserto,

<sup>26</sup> Celebri e storiche riviste fotografiche statunitensi, di rilievo nel campo della cultura, dell'arte, del costume.

<sup>27</sup> Léonide Massine, ballerino e coreografo presente sulla scena artistica di Rio negli anni Cinquanta.

<sup>28</sup> Ascari erano i soldati indigeni dell'Africa orientale arruolati come componenti regolari nelle forze coloniali italiane nel corso della prima metà del Novecento.

<sup>29</sup> Copacabana è divisa «in "posti" contrassegnati dai numeri delle torrette di salvataggio e di segnalazione», come informa Jacobbi nella *Nota a Sonetti e poemi* cit., p. 237.

con la polvere che ruota all'improvviso in alto, sollevando pezzi di giornale. La punta delle mie scarpe impolverate. Alt. La mano sudata di Ivan nella mia, il suo sguardo perso. Il portone sbattuto. La donna di mezz'età, faccia di ebrea o di polacca, con la borsetta appesa stancamente all'altezza del gomito, che mi guarda e spera, mentre aspetto il *lotação*. Il vento del tunnel che mi spettina, la velocità pazzesca del *lotação* deserto. Due uomini che discutono ad alta voce nella Praia do Flamengo<sup>30</sup>. Le villette neoclassiche, i lampioni in fila lungo il muretto della costa. La terrazza dell'Hotel Pax, nella Praia do Russel (non vista ma ricordata: una volta con Aracy: tutta Rio sotto di noi). La decorazione ottocentesca del Gloria<sup>31</sup>. Gli zampilli delle fontane illuminate dal basso con riflettori colorati. Gli ultimi gruppi che si sbandano per la Cinelândia. Il portiere di notte del Serrador che sbadiglia. Due inservienti che puliscono con grandi secchi d'acqua saponata i marmi rossi dell'androne. L'ascensore col suo odore di muffa. Il fresco delle lenzuola. La radio che continua a trasmettere musica, il notturno di Borodin come scoppiato da un fondo di me, da una gran paura di non dormire o da una voglia d'esser cullato, stordito, portato altrove ma per sempre.

#### FUTURO

Troverò un appartamento a Copacabana. Farò la pace con Geraldo, ma non andrò più a casa sua. Cercherò di ricordare più esattamente la causa della nostra rottura: mi abituerò ad analizzare me stesso. Lo farò tutti i giorni. Risalirò al passato. Tracerò dentro di me tutta un'autobiografia. Scoprirò le costanti, le ripetizioni, i vuoti, gli imprevisti. Saprò chi sono. Lavorerò. Cercherò d'informarmi sulla pittura concreta e sulla generazione del quarantacinque. Domattina chiederò un aumento al giornale. Avrò un bell'appartamento a Copacabana, con oggetti scarsi ma di gusto, forse un quadro di Geraldo o di Ivan. Andrò a vedere lo *show* del Montecarlo, ma non parlerò con Aracy: la guarderò di lontano, cavallo d'un'altra scuderia. Dimenticherò, vedendo, l'eccitamento causato dalle parole di Ivan: «le code attaccate al sedere». Saprò finalmente sventare i pericoli dell'immaginazione e sostituirli con le tranquillanti delusioni della realtà. Saprò che non vale la pena. Vedrò Aracy di lontano, il giornale di lontano, e sarò me stesso. O non sarò nulla, mi lascerò andare, mi butterò, diventerò ricco e sarà meglio sarà meglio notturno danza notturno alba.

<sup>30</sup> Praia do Flamengo, Gloria (hotel), Cinelândia: Luiz Carlos qui percorre il cammino da Copacabana (zona Sud) alla cosiddetta Cinelândia (centro della città e punto d'arrivo dell'Avenida che costeggia il mare). Appunto nella Cinelândia stanno l'albergo Serrador e i grandi magazzini della Mesbla (G.).

<sup>31</sup> Grand Hotel in stile neoclassico.

III  
*Notte del 16 luglio 1951*  
*(raccontata da Emilio Alves Medeiros)*

*DEDICA*

Alla notte di pioggia. A Isabel ritornata nella luce obliqua della pioggia. Alla speranza. Ai vetri. Al calore delle lampade. Alle musiche sparse per l'aria, in tutto il mondo. Al sonno di mio figlio. Ai miei ritratti infantili. A Isabel. Alla pioggia di notte.

*IMPERSONALE*

Ci si alza la mattina presto al suono della sveglia e si guarda il letto del bambino. Si vede il suo muoversi, il suo lento aprire gli occhi e richiuderli, la pigrizia tremula delle gambette sotto le lenzuola. Gli si dice: «Luizinho, vado a vedere se la *babá*<sup>32</sup> è già arrivata». Gli si dà un bacio sulla fronte. Si va in cucina e si constata che Armida non è arrivata. Si mette il latte a bollire sul fornello e si prende il giornale da sotto la porta. Si bestemmia contro il tipografo, contro il correttore di bozze, contro la fretta che ha dettato un mucchio di ripetizioni. Si pensa alla reazione dell'autore, del regista, degli interpreti. Si manda al diavolo, uno per uno, tutta quella gente felice, giorno e notte tra legni e stoffe di palcoscenico; insopportabile idea, quando si è condannati a vivere tra piombo, carta rugosa d'umidità e lampade coniche in redazioni piene di scarafaggi. Si prende il latte, il pane, il burro, la marmellata e ci si incammina per il corridoio. Si trova il bambino già seduto a tavola, in pigiama, che fa disegni sulla tovaglia con la punta del coltello. Si va ad aprire la porta e si vede finalmente arrivare Armida, novanta chili di carne negra, col suo sorriso spalancato e il suo affanno. Si risponde alle domande del bambino sui dischi volanti, su programmi di televisione, su marche di automobili, mentre si aspetta il caffè. Si beve il caffè e ci si butta nel bagno mezzo freddo, per non perdere tempo. Da dentro l'acqua si ode la voce di Armida che racconta a Luizinho insopportabili fandonie; ma non si ha il coraggio di protestare. Attraverso la porta si risponde (ma bisogna staccare la spina dell'apparecchio da barba) a Luizinho che saluta e va a scuola con Armida. Si va al Ministero, in *lotação*, e si vede la pioggia turbinare sulla città, pozzi e rigagnoli invadere le strade, i ragazzi togliersi le scarpe per passare da una parte all'altra, gli impermeabili a colori delle donne, i loro cappucci. Si

<sup>32</sup> *Babá*: è il nome tradizionale delle balie negre che allattano bambini bianchi, dal tempo della schiavitù ad oggi (G.).

appoggia la testa insonnolita al vetro tutto rigato di pioggia e si vedono passare giardini, portoni, palme, campanili di chiese, come attraverso le lacrime. Si passa la mattina al Ministero ricevendo impresari che vogliono sovvenzioni e li si spedisce a Dona Dulce perché riempiano gli appositi moduli. Si ricevono anche visite di autori desiderosi di essere raccomandati per la pubblicazione o per la rappresentazione. Si pensa a tutti i testi inediti che si hanno nel cassetto e si ha voglia di gridare: «Ma lei crede che se ci fosse una strada non l'avremmo già trovata per noi? Lo stesso direttore del Servizio Nazionale di Teatro<sup>33</sup> ha sul tavolo uno scaffaletto pieno di commedie sue, stampate coi soldi del governo, e nessuno le ha mai recitate, l'unico saggio critico su di esse è di un pazzo e pubblicato da noi!». Si scende quattro cinque volte a prendere il caffè coi colleghi, si guardano le gambe delle attrici che vengono a trovare il direttore, si sente il loro profumo quando entrano ed escono passando in mezzo ai tavoli. Si fanno tentativi per telefono, in vista di programmi di televisione, o di un trasferimento alla critica teatrale di un giornale più importante, o di una traduzione per qualche compagnia grossa: diritti d'autore alla cassa della SBAT<sup>34</sup>, un'automobile usata, regali per Luizinho, un ricordo a Isabel, magari un viaggio all'estero. Ci si consola pensando che almeno l'appartamento è quasi finito di pagare: un appartamento a Copacabana è sempre un capitale. Si torna a casa sotto un cielo nero, e a mezza strada la pioggia ricomincia a scrosciare sul tetto del *lotação*, sul torrente delle automobili che costeggiano l'Avenida Atlantica. Per tornare a Copacabana si mette tre volte il tempo impiegato al mattino per arrivare in città. Si fa colazione da soli, sotto gli occhi di Luizinho che va e viene dal terrazzo in vestaglietta di lana, poi si fanno i conti della spesa con Armida e questa se ne va. Si cerca di far dormire il bambino e non ci si riesce. Allora lo si porta a spasso, ma siccome vuol sempre scappar fuori dalle tettoie dei negozi e dei caffè per buttarsi sotto l'acqua, si finisce in un cinema, a vedere un film a colori con cavalli e sparatorie, e si sta tutto il tempo a pensare che dovrebbero esistere altri divertimenti per tener buono un bambino, fuori di quell'aria viziata, in un giorno di pioggia. Si spiega il film, minuto per minuto, al bambino, a bassa voce. Si torna a casa e gli si dà da mangiare; poi lo si porta da Adylis, all'interno cinque, e si ride nascostamente delle sue arie di giovane vedova con figli, così vissuta e sofisticata. Si lascia il bambino alle prese coi due ragazzini di Adylis e con la televisione. Si va a mangiare al ristorante; ma prima si lascia la chiave dell'appartamento alla vedova e, sulla soglia, se i figli non stanno a guardare, le si mormora qualcosa all'orecchio. Si mangia in solitudine o in compagnia di qualche seccatore letterario-teatrale apparso al ristorante. Si vede la pioggia attraverso i finestrini, le traverse dell'Avenida Nossa Senhora de Copacabana già completamente allagate, le ragazze che saltano nell'acqua, goffe sui tacchi alti, con gridi

<sup>33</sup> Servizio Nazionale di Teatro: organo del Ministero dell'Educazione (G.).

<sup>34</sup> SBAT: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (G.).

e risatine. Si risale sul *lotação* e si va al giornale dove si rimpiange il Ministero, la sua aria pulita, i suoi ventilatori nuovi, le sue fulgide sputacchiere, le sue luci incassate. Oppure si va a teatro, a una prima, con l'orologio alla mano, e le conversazioni magari interessanti imbastite negli intervalli si rimandano a chissà quando, e alla fine dello spettacolo si ha appena il tempo di fare un salto in palcoscenico a salutare un attore o il regista. Si prende il quarto *lotação* della giornata e via a Copacabana sotto l'acqua ormai diventata gioco di fili, di segmenti, di sbarrette tipografiche. Si bussa alla porta di Adylis nel modo convenuto. Si entra in punta di piedi, dietro di lei; ci si siede sul sofà al buio, le si mette la lingua in bocca e le mani tra le cosce, qualche volta si fa all'amore lì stesso, sul sofà, sempre con l'orecchio teso alla stanza dei bambini. Si riprende la chiave e si salgono tre piani di scale a piedi, per non fare incontri nell'ascensore. Si trova Luizinho a letto, addormentato come un sasso. Ci si spoglia e si gira per la casa, tra scrittoio e frigorifero, senza sapere se leggere, scrivere, mangiare, ubriacarsi o semplicemente sedersi sulla terrazza a guardare la pioggia. Si ritorna in camera da letto e si cade in un sonno confuso, impastato, senza tregua. Così si passano i giorni, e non si scrive più, e di noi stessi c'importano solo i segni di vecchiaia scoperti nello specchio, ma anche questi sempre meno, sempre meno, e si pensa a cose assurde.

*DIALOGO*

*(Al bar del giornale, col biliardino che rumoreggia alle nostre spalle, alle 22 circa).*

EMILIO – Hai fatto bene a telefonare.

ISABEL – È che... vorrei vedere il bambino.

EMILIO – Soltanto?

ISABEL – Che altro potrebbe essere?

EMILIO – Voglio dire: va proprio tutto bene?

ISABEL – Benissimo. Sono tornata ieri da Lisbona e...

EMILIO – Da sola, vero?

ISABEL – Te l'ho già detto per telefono. Mi pare che basti.

EMILIO – E questo lo chiami andar bene?

ISABEL – Senti, non siamo qui per discutere i fatti miei: pensavo che non ti interessassero. Comunque, non con te ne discuterei: con chiunque altro.

EMILIO – Con un altro uomo, vero? C'è già un altro?

ISABEL – Non c'è nessuno. E se ci fosse, che t'importerebbe?

EMILIO – È vero. Che m'importerebbe?

*(E non è una pausa: è un gorgo, è qualcosa di nero in cui si perdono parole ormai senza senso, e lo sguardo aguzzo di Isabel).*

ISABEL – Come va il teatro?

EMILIO – Quello degli altri, bene. Il mio, morto e sepolto. Se fosse stato eletto Cristiano Machado<sup>35</sup>...

ISABEL – Ma tu non hai fatto la campagna per il *brigadeiro* Eduardo Gomes?

EMILIO – Sì, ma non importa, tanto è venuto fuori Vargas.

ISABEL – (*stanca, senza interesse*) Che c'entra?

EMILIO – Bè, c'era un tipo disposto a finanziare una compagnia; ma dipendeva da certi affari, e gli affari dipendevano dalla politica. Tutto a monte.

ISABEL – Cosa avrebbe messo in scena? *L'incesto*?

EMILIO – No, *Il cammino sotto le stelle*. Non conosci.

ISABEL – Ah.

EMILIO – Nuova fase. Una certa influenza di Sartre, se vuoi. Ma molto personale, credo.

ISABEL – Io ti avevo lasciato a O'Neill<sup>36</sup>.

EMILIO – Vero.

ISABEL – Ho passato tre notti a copiare *L'incesto*. Dio, sembra un secolo fa.

EMILIO – Sì, sembra un secolo fa. Un caffè?

ISABEL – No, grazie. No, non insistere. Niente, proprio niente.

EMILIO – Il denaro è sempre arrivato puntualmente?

ISABEL – Sì, quando è stato mandato puntualmente...

(*Perché il suo sorriso materno mi sembra radioso, ora? Perché non mi dà più quel fastidio, quella mania di gridare, o magari d'uccidere?*).

ISABEL – Quando posso vedere il bambino?

EMILIO – Anche oggi, se vuoi. O domani mattina. È...

ISABEL – Non mi dir niente. Ho ricevuto abbastanza notizie e fotografie. Il resto voglio vederlo da sola.

EMILIO – Bene.

(*Sempre la stessa chiarezza dura, giusta. È abbronzata, è più snella: ben vestita. Che mondo avrà frequentato in Europa?*).

ISABEL – Roma ti sarebbe piaciuta. Londra, meno.

EMILIO – Me l'hai scritto.

<sup>35</sup> Cristiano Machado, Eduardo Gomes: due candidati sconfitti da Getulio Vargas nelle elezioni del 1951, socialdemocratico il primo e liberale di destra il secondo (Vargas si presentava per per il PTB, partito 'laburista' cui più tardi aderirà il nostro Luiz Carlos, che però dev'essere figlio di simpatizzanti comunisti, se gli hanno dato il nome di Prestes, il mitico fondatore e capo del PCB) (G.).

<sup>36</sup> Del drammaturgo statunitense Eugene O'Neill Jacobbi si dovette largamente interessare fin dagli anni brasiliani e di scrittura del romanzo con opere di critica e regie teatrali (cfr. *Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi* cit.).

ISABEL – Tu, piuttosto, dovresti andare a São Paulo. Sei di là, tua madre ci vive.

E il vero movimento teatrale ormai non è più a Rio, è a São Paulo.

EMILIO – Il bambino è molto abituato a Copacabana.

*(Perché nessuno dei due dice «Luiz», «Luizinho»? Forse dicendo «il bambino» ce ne stacciamo, lo rendiamo astratto: un ente, la terza persona).*

ISABEL – Oh, il bambino presto o tardi ti convincerai a lasciarlo con me.

EMILIO – Non credo. Levatelo dalla testa.

*(Ma davvero? E non ne sono già convinto? E di che altro vorrei convincere, non me, ma te, Isabel?).*

EMILIO – Finalmente ti sei accorta che Afranio era una canaglia?

ISABEL – Oh, l'ho sempre saputo. Lo sapevo anche prima.

EMILIO – Non darti delle arie. Era una grossa, grossissima canaglia.

ISABEL – Lo è ancora. Non è mica morto.

EMILIO – Rimasto in Europa a fare la vita del milionario, e tu...

ISABEL – La vita del disgraziato, dovresti dire. Poveraccio.

EMILIO – Poveracci noi!

ISABEL – Poveracci tutti. Se vuoi.

EMILIO – Una grossa, fetentissima canaglia.

ISABEL – Ce n'è di peggio.

EMILIO – Magari ti ha piantato per una donna.

ISABEL – E per chi volevi che mi piantasse?

*(S'è messa a ridere: male, stonata. Ha ragione: poveracci tutti. Come dice Ivan: pietà di noi. Ma di me chi ha pietà? Vattene, Isabel, ora vattene e lasciami in pace).*

EMILIO – Adesso scusa, ho da fare. La mia rubrica da mettere a posto. Bè, se vuoi... dico, se vuoi, puoi aspettarmi e poi venire a casa a vedere il piccolo.

ISABEL – No, no. Lasciamolo dormire. Me ne vado. Vengo domani, dopo colazione.

EMILIO – Vieni addirittura a colazione. Armida sarà contenta.

ISABEL – No, vengo dopo. Ciao.

EMILIO – Ti accompagno fino a...

ISABEL – Non c'è bisogno. Ciao.

*(Di spalle, in cammino verso l'ascensore, un po' curva. La curvatura tipica delle donne alte. Non ci avevo mai fatto caso. No, non è vero: ci avevo fatto caso la prima volta che l'ho vista, a São Paulo, nel 1943. Poi non me ne sono più accorto).*

EMILIO – Dove sono andate a finire le fotografie della Morineau?<sup>37</sup> Dantas!<sup>38</sup>  
Dantas! Dove sei, Dantas?

*(Fa la superba, ma è agli sgoccioli: non ce la fa più. Devo farla soffrire. Devo farla morire di rabbia o di paura, prima di...).*

INTERROGATIVO PRESENTE

Dove sei, Dantas? Dove sono le fotografie? Dove va Isabel? Che cosa fa Adylis a quest'ora? Isabel ha un altro, ha già un altro? Isabel esce con lui stasera? Chi è questo 'lui'? Uno come Tom? Una storia come Tom e Ivonne? È un ragazzo? Forse è una cosa giovane come Ivonne accanto a una cosa spezzata come Tom? Isabel si può abituare a queste situazioni? O forse, ora, ne ha bisogno? Ma Isabel è una cosa spezzata? Tom non è distrutto da sempre? Isabel non è una forza, una lama? Che cosa ne ha fatto quella stupida canaglia? E Isabel che cosa ci vede, in lui? Lei, prima, non parlava d'una chiarezza mentale di Afranio, d'uno spirito pratico di Afranio? Ed ora non dice d'averlo sempre considerato un disgraziato? Ma allora è protezione, il suo destino di protezione, come con me? Come col ragazzo di stasera? Magari per dirgli addio, come io ad Adylis? Ma Isabel pensa alla stessa cosa cui penso io? Isabel si può riabituarci? Non s'è innamorata della libertà? Ma che libertà è questa, senza nessuno? O c'è qualcuno? O il bambino? Vuole il bambino e basta? Come mi trova, vecchio, fallito, ringiovanito? Che pietà ha di me? Che pietà abbiamo di noi stessi? Che notte smisurata è questa? Come mi ci trovo dentro, come ne esco? Luizinho dorme? Non sta ad occhi aperti, orribilmente vuoto e pensieroso come quella sera? E Isabel lo sa? Isabel si sente chiamata da Luizinho, in silenzio, a tutte le ore? E questo che significa per me? È un legame soltanto loro, di loro due, e mi esclude? O io sono necessario in questa trama? Non spetta a me rendermi necessario, agire, saldare l'anello, farla finita con questa storia? E Luiz Carlos come vive senza Aracy? O è una cosa completamente diversa? Una famiglia, un bambino, sono cose diverse? O questo è uno stupido preconcetto? Esiste soltanto l'amore, questa confusione e lotta dell'amore, questa mancanza dell'amore? E per Adylis che cosa sono io, l'amore, un'abitudine, uno svago? Una speranza di denaro? O Isabel preferisce il denaro e il bambino, senza me? A chi manco? Chi ha necessità di me, tranne me? E che notte è questa, che mare? Dove sono andate a finire le fotografie della Morineau?

<sup>37</sup> Morineau: Henriette Risner Morineau, attrice francese che si è stabilita in Brasile e recita da un ventennio in lingua portoghese con grande successo (G.).

<sup>38</sup> Francisco Dantas, nome d'arte dell'attore lituano di teatro e cinema Franciskus Vladislovas Čepukaitis, spesso al fianco della Morineau in rappresentazioni di grande successo.

L'acqua, di nuovo, come un turbine, di là, nella veranda. Le torrette di salvataggio avvolte dal pulviscolo degli spruzzi. Le nuvole grigie e blu sul profilo del forte, le insegne luminose che sfrigolano al contatto dell'acqua. I vetri che tremano con un ritmo regolare e ci si potrebbe cantar sopra una musica. Il mare come una bestia dalle squame bianche, sfasciata sulla sabbia, sussultante, agonizzante. Il mare come suono: un'insistenza, un bussare, un volere qualcosa. La carta bianca sotto la lampada. Un alone roseo. Il nero lucido del telefono. Lo squillo chiuso nel telefono, una voce che esiste ma non viene fuori, non si libera. Il sonno del bambino intravisto attraverso la porta. Gonfio e rosso di sonno, acciambellato. Il rumore leggero del respiro, i capelli lisci sugli occhi. Il telefono. Un'onda improvvisamente benigna, il mare risalito fin quassù con la voglia di spazzare le cose, di portare in alto le persone. Sollevato. Il telefono. Sulla cresta dell'onda. Il telefono, come se ruggisse.

## IV

*Notte del 3 gennaio 1952*  
*(raccontata da Paulo Reckmann Junior)<sup>39</sup>*

## IMPERFETTO

Quel vago, dolciastro gusto di morte. Come potevo fare per liberarmene? Da quindici giorni vivevo nell'atmosfera delle medicine, dei funerali, dei fiori, delle lacrime. E l'odore restava. Più che odore, un sapore: lo si sentiva nella gola. Forse bisognava tenere le finestre aperte giorno e notte, malgrado il gran vento che verso sera veniva a spazzare il caldo di gennaio. Bisognava forse bruciare il letto e le lenzuola della morta, il suo vaso da notte, i guanciali ancora fradici d'un sudore che nessun'opera di macchine o di mani riusciva a far sparire: macchina opaca e grassa, invisibile, ma presente, sempre. A me persino lo specchio pareva conservare immagini di quei giorni; fissandolo con una speciale attenzione potevo quasi vedere la stanza, non pulita e nuda com'era adesso, ma ingombra di panni e di fiale, e il rigonfio d'un corpo addormentato sotto la coperta. Ma, né di questa attenzione maniaca ed evocatrice, che solo mi veniva a men-

<sup>39</sup> Il personaggio che narra questo capitolo, Paulo Reckmann Jr., è originario di Santa Catarina, stato d'immigrazione prevalentemente tedesca, donde il cognome, la passione per la musica classica, l'esoterismo ecc. (G.).

te per ipotesi, né di nessun'altra specie di attenzione mi sentivo capace. Tuffato nell'atmosfera della morte, non appartenevo a me stesso, ero come smarrito, e mi aggiravo nel cerchio dei miei doveri quotidiani, ridotti al minimo, in stato di assenza. Tutto durava poco, sfumava subito nel nulla: parole, atti, immagini. Nel nulla; o in un grigio sentore, che non era memoria del passato, né riflessione sulle cose presenti, né voglia di costruire un qualsiasi futuro. Una specie di nuvola respirava a vuoto, con lentezza, ed era la mia coscienza, la matrice informe delle mie azioni. L'estate era chiara, fiorita: la piazzetta Serzedelo Correia, vista dal balcone della sala da pranzo, formava un paesaggio infantile, un po' antiquato, dove persino le automobili parevano passare più polverose e silenziose. Soltanto in casa rimaneva ancora un peso, una oppressione: mondo parlato e infetto, che brulicava intorno a me e mi toglieva ogni confidenza con gli oggetti. Solo ora scopro che troppe mani, durante troppi anni, li avevano contaminati. Ma il peggio era l'assenza di un sentimento vivo: nulla si faceva più vago, in me, di mia sorella morta; i mille fatti e personaggi dell'agonia si aggiravano ancora per la casa, già banali, ma lei, Lucy, era irrecuperabile; forse non era realmente esistita fuorché nello stato quasi animale, anonimo, a cui l'aveva ridotta a quel tempo la malattia. Una spessa parete di fumo bloccava i ricordi. Non esistita, tutta morta, Lucy, tranne il fardello che scaldava e ingrossava le lenzuola, e da cui uscivano a tratti voci di paura e di lamento; di cui non s'aveva più compassione che d'un cane, la cui sofferenza ci fa irritantemente soffrire; e non dolore, non il vero dolore, cioè la presenza di una persona amata con tutta la sua storia. Uscivo al mattino e restavo a lungo su una panchina della piazzetta, sfogliando il «Diário de Notícias»<sup>40</sup> che il portiere mi consegnava in silenzio vedendomi attraversare il portone. Il giornale portava notizie di cose reali; queste, no, non vivevano d'assenza, erano dense ed attive, coi loro nomi e intrecci e sorprese; ma lontane, uno spettacolo che forse traeva da tale distanza la sua nitidezza. Le cose prossime stavano troppo dentro di me, perciò erano confuse. La cameriera a giornata, Marília, passava dinanzi alla mia panchina, si fermava balbettando un buongiorno e io le consegnavo le chiavi di casa. Restavo lì fin quasi alle nove, poi me ne andavo per le vie del centro, a parlare con avvocati ed affaristi, tutti impegnati nelle molte formalità del testamento di Lucy e nei favolosi progetti d'investimento che intendevano offrirmi. Io mandavo tutto alle lunghe, cercando d'essere cortese, dimenticavo i particolari e ogni giorno tornavo a trattare tutto da capo. Forse la mia impossibilità di pensare concretamente a qualcosa, di prendere qualunque decisione, si sposava nel fondo a una diffidenza antica, da contadino, e perciò gli avvocati, gli uomini d'affari, mi giudicavano furbo. Ma, in verità, volevo soltanto parlare, e più ancora udir parlare; mi piacevano le scale che salivo, le lunghe attese in anticamera, il muoversi degli altri come pesci d'un acquario. Vivendo in questa zona neutra, sempre negli stessi

<sup>40</sup> «Diário de Notícias»: quotidiano carioca di grande tiratura (G.).

luoghi e sulla scorta delle abitudini, non avevo scosse, non ero costretto a ricordare e ad agire; sempre lo stesso tram, le stesse porte, le stesse placche, le stesse sedie, gli stessi calendari e ritratti, nessuno sforzo, nulla veniva ad interrompere quell'onda che mi portava. A volte il caldo degli uffici mi faceva assopire; ma non era vero sonno, e la voce che veniva a destarmi non mi dava alcun soprassalto, era solo un fatto di più nell'ovattata sequenza delle cose non sospinte da alcuna necessità, forse interminabili, di quella mia nuova vita. A mezzogiorno tornavo a casa, dove Marilia mi faceva trovar pronta la colazione. Mangiavo in silenzio e poi mi stendevo nudo sul letto. Guardavo sempre, prima di sdraiarmi, allo specchio, il mio corpo panciuto e bianco di sessantenne, e tutti i giorni dicevo a me stesso che dovevo decidermi a passare le mattine al sole, sulla spiaggia. Ma c'erano tanti affari da sbrigare, mi pareva, e il pomeriggio non ne avevo voglia, preferivo dormire un po', leggere le riviste giuridiche arrivate per posta, scrivere note a lapis sui margini dei trattati. Avevo preso un mese di vacanze al tribunale, l'università era in ferie fino a marzo, potevo pure dimenticarmi della giurisprudenza, ma anche questa era un'abitudine e quindi una compagnia, se non buona, almeno non temibile. Quando avevo deciso di sospendere ogni attività, la mia intenzione era di andare a passare quel mese alla *fazenda*<sup>41</sup>, in campagna; ma ora capivo che ogni cambiamento di luoghi, di rapporti e di occupazioni mi avrebbe innervosito e stancato. Alle sette Marilia mi serviva la cena e se ne andava. Allora cominciava la mia vera vita. Erano soltanto quattro ore, e in fondo erano anch'esse un'abitudine; ma, allora, mi parevano bastanti a rompere con grandi imprevisti e avventure la monotonia della mia giornata; questa, anzi, mi si presentava come una necessaria preparazione o preservazione per quelle intense ore serali.

*INTERROGATIVO PASSATO*

(Cos'ha fatto Lucy durante tutto il tempo successivo al divorzio? Ha avuto un altro uomo? Si è dedicata interamente ai bambini? Perché è rimasta tanto tempo negli Stati Uniti, mentre Tom è ritornato subito? È vero che la suocera ha dato ragione a lei, ha trattato Tom in malo modo, e per questo ha voluto tenerla con sé? La loro storia fu soltanto la storia di un vizioso e di una donna pura, anzi di un sensuale e di una donna fredda, come hanno detto, o c'erano altre ragioni? Che motivo spinge Tom a perdersi, ad insultarsi? Rimorso del troppo denaro che ha sempre guadagnato? Perché non ha smesso di guadagnarne? E perché mai dopo il divorzio è diventato calmo, beveva un po' meno, lo si vedeva in giro sorridente, più accessibile, meno aggressivo, più simpatico? C'era davvero qualcosa tra lui e quella ragazza, Ivonne? E adesso hanno bisticciato, o

<sup>41</sup> *Fazenda*: tenuta, fattoria (G.).

lui s'è soltanto tirato un po' da parte per non ostacolare il matrimonio della ragazza? Ma Ivonne non era l'amante del pittore Meireles? Che ha detto la critica di quelle strisce nere, di quei quadratini colorati che Meireles ha esposto all'ultimo Salone? E Lucy ha ricominciato a dipingere o ha rinunciato anche a questo? Che cosa significavano le parole di Lucy nell'ultima lettera a proposito di malattia, destino, morte? Perché non mi è mai riuscito di considerare Lucy una cosa fragile, come facevano tutti? Forse perché ho sempre supposto che in lei si reincarnasse l'energia di nostro padre?).

*PASSATO REMOTO*

(Lucy arrivò di sera, avvolta nel grigio del suo vestito e, più, della sua espressione. Chiese scusa del disturbo, lasciò nell'anticamera le valigie, si buttò sul sofà della sala da pranzo con un sospiro. Rimase a guardare il ritratto di nostra madre, piantato sul tavolinetto dinanzi al sofà: una signora dai grandi e lisci capelli bruni, vestita alla moda del 1923. Mi sentii addosso tutta la mia somiglianza col tipo iberico di mamma, di fronte alla assoluta discendenza di ogni organo e giuntura di Lucy dalla struttura tedesca del babbo. Pensai anche, sospirando, alla mia età: quasi la stessa di nostra madre al tempo del ritratto. Andai in cucina a preparare un caffè per Lucy. Quando ritornai in sala da pranzo, la vidi piangere silenziosamente col viso tra le mani. Una dopo l'altra gliele staccai dalla fronte: provai una feroce pietà del suo pallore, del suo primo invecchiare dopo tanta stupenda giovinezza. La vidi alzarsi, cercare qualcosa nello scaffaletto delle riviste e dei dischi. Prese un LP, chiese «permetti?» con un filo di voce. Dissi di sì con gli occhi. Così s'introdusse fra noi il quartetto in do maggiore per archi, numero 9, di Schubert. Regnò dapprima l'energia del violoncello, con le sue domande a cui tutti passivamente risposero. Poi fu un violino ad avanzare dubbi e proposte. Un generale accenno di danza fu interrotto autoritariamente dal violoncello: questi s'impose, insistette: ma di nuovo tutto fu danza. Tuttavia quella forza mostrò di non voler morire: con furia quasi burlesca. E un buio strappo – Lucy alzò la testa – emerse più volte, dal fondo. Lucy sedette, accese una sigaretta. Accanto a lei, sul sofà, le presi una mano. Senza volerlo accompagnammo le vicende della musica con le strette delle dita. Ed ecco si spiegò nell'aria una melodia operistica, all'italiana: che poi andò a disfarsi in un finalino soffiato. Vennero ballerini da varie parti, quasi indipendenti l'uno dall'altro. Un compitare squadrato rifecce l'ordine fra loro. Un'ostinazione sempre interrotta: a un tratto vi ritrovammo la stessa tinta scura di prima. Lucy alzò di nuovo la testa, guardò il disco, lo interrogò come una persona. Un canto si sciolse, libero, sulla punta del violino: ma quell'ordine geometrico da una parte, quel buio fondo dall'altra, resisterono sino alla fine del primo movimento. Lucy disse: «Papà!» e spense la sigaretta, cominciò a camminare su e giù per la stanza con le braccia conserte, le spalle curve, tutti i capelli biondi buttati sulla fronte. Schubert scatenò un'elegia, col pi-

glio zigano dei violini, sull'immagine di mio padre seduto dietro al violoncello, stretto amorosamente fra le gambe, maneggiato con una leggerezza e un distacco assoluti. Chi cantò, allora, sotto balconi d'Europa? Vi fu uno struggersi ascensionale del solista; e, sotto, un lacrimoso fiottare degli altri strumenti. Un'arcata drammatica volle scendere quasi al cupo sottosuolo di prima; ma proprio di lì il canto cominciò a risalire. E scese e risalì: sempre rimasticando le sue pene. Lucy rimase ferma, incollata al tavolo, che le scavò i fianchi magri sotto la sottana del tailleur grigio. Schubert parve perdere a un tratto ogni nozione di struttura: tutto fu vaneggiamento, serenata, sogno. Con certe smorzature, tenute però sull'acuto, sull'acutissimo, ed ecco – dal polso esatto di mio padre – il passo sotterraneo dell'angoscia tornò a farsi valere; su di esso, sempre, il canto. Nella brevissima pausa sentii il respiro di Lucy come una macchina dentro la sala. Sull'attacco allegro, campestre, della terza parte – l'accordo pieno di tutti gli strumenti annunciando un trescone – Lucy si avventò sul giradischi e l'interruppe bruscamente. La ricondussi al sofà, le chiesi: «Come stai?» e lei rispose: «Meglio, ora che non devo più lottare con Tom per tenere con me i suoi figli; che, anzi, ho l'obbligo di restituirglieli, e di non pensare più a lui, né a loro». Un tremore freddo, martellante, s'impadronì delle mie mani: le misi in tasca. Chiesi: «Proprio niente da fare?». Lucy sorrise: «Proprio niente. La chiamino i medici come vogliono, è una faccenda che spedisce all'altro mondo in gran fretta». «L'hai saputo oggi?». «L'ho saputo sempre. Oggi me l'hanno confermato». «Sembri tranquilla, perché piangevi?». «Solo per l'emozione di ritrovarmi qui in casa. Qui sto bene, troppo bene, fra le vecchie cose: mi sento quasi soffocare dalla tenerezza». La presi tra le braccia per non mostrare le mie lacrime. «Scusami, dissi, sono una vecchia cosa anch'io». Lucy si staccò un po' da me, tenendomi per i gomiti: «Non avremmo mai dovuto smettere di esserlo, tutti e due». Mi fissò a lungo con gli occhi stretti dalla miopia, due tagli scintillanti. Poi andò a riprendere il disco. Lo rimise a posto, sorrise, disse: «Ora so che vado incontro a mio padre». Solo allora mi accorsi del buio e camminai lentamente fino alla porta, accesi la luce elettrica).

#### PRESENTE

Dalle sette alle otto mi aggiro per la casa, vestendomi, lavandomi, rileggendo il mio discorso, facendo mentalmente le invocazioni ai tredici profeti. Alle otto entro nell'ascensore, sorrido al portiere sbracato sulla sedia di paglia all'orlo del marciapiede, attraverso la piazzetta piena di globi accesi tra il fogliame scuro, vedo le ragazze in pantaloni che sbarcano dalle biciclette ed entrano ridendo nella gelateria. Cerco di esorcizzare tutte queste apparizioni col respiro: di ridurle allo stato simbolico, all'innocenza. Mi avvio per la traversa Santa Clara e faccio sempre lo stesso pezzetto di marciapiede. Una lanterna verde, quadrata, mi dice che sono arrivato. Percorro l'androne e mi fermo presso la fontana, provocando in me un impulso profondo, su dalle viscere fino al cervello, che mi scuote tutto

e mi lascia lucido, ringiovanito, un po' ebbro. Seguendo lo stesso impulso protendo in tutta la lunghezza il braccio destro e spingo la porta. Cammino rispettando l'ordine dei mattoni bianchi e rossi. Ogni tre losanghe mi fermo e cambio piede dicendo: «Fiat ordo et silentium». Così mi trovo nel salone. Sono uno dei primi: restiamo seduti qua e là sulle sedie nere, senza parlare, salutandoci appena, a distanza, con un cenno del capo. Quasi curvi, concentrati in noi stessi, cercando di formare la grande ruota grigia all'altezza dello stomaco, di sentirla muoversi, assorbendo sempre più luce, finché diventa bianca e immobile. Quando qualcosa mi distrae, alzo gli occhi al ritratto dell'Iniziatore e so che il suo occhio destro è su di me: allora riporto il procedimento interiore a zero, ricomincio a costruire la ruota. Eccomi nel bianco, già quasi con un presentimento di fiamma. M'immobilizzo appoggiando la testa allo schienale, ad occhi chiusi, le mani sulle ginocchia, le braccia rigide. Non lascio più perdere nulla di ciò che ho acquistato dentro di me: sono fisso al mio centro. I numeri d'oro martellano fra ciglio e ciglio, si succedono nello spazio sopra il setto nasale. So quando debbo dire «dieci» per la decima volta: controllo tutti gli intervalli. Infatti, quando apro gli occhi, la Corte dei Maestri è già tutta schierata sul piccolo palcoscenico, dinanzi alla tenda di velluto nero. La cappe bianche di cui sono vestiti cancellano ogni ricordo della loro identità quotidiana. Il colonnello José Amaro non è più un militare, non ha nome, o solo il nome impronunciabile; il commerciante Aaron Berta Gomes ha assunto una rosea, trasparente spiritualità, si sente come una forza elettrica il suo stato di comunicazione con la verità sotterranea, col mondo rivelato che fluisce sotto i suoi talloni. Ci alziamo, cominciamo a cantare. Penso al ridicolo dei nostri abiti di giudici, alla sciocca parata della corte che ho tante volte presieduto al tribunale. Questa, sì, è una corte: questa è 'la' cerimonia. Il canto si svolge ampio e sommesso: siamo ormai un centinaio nel salone.

*Sui fiumi, sui fiumi del Prima,  
L'essere tuo, l'essere mio,  
L'essere di tutto è Dio,  
Verità limpida e prima.*

Allora un riflettore colpisce in pieno il podio degli oratori, deserto. Il Cancelliere dei Segreti vi s'installa, dietro il leggio. È bassino, ha la voce stridula: il linguaggio burocratico che usa per narrare le vicende dell'ultima seduta e proporre l'ordine del giorno minaccia di rompere l'atmosfera di chiarezza già ottenuta. Ma basta guardare i Maestri seduti ai loro posti, tutti con gli occhi fissi all'alto, per ritrovare la giusta ispirazione. Quando poi il Cancelliere dice la formula finale («in questo secolo e nell'altro che sta dietro di noi, in questo mondo e nell'altro che splende sotto di noi, e nel secolo senza fine che sta sopra, e nel mondo senza fine che sta ovunque») allora anche lui è un altro, anche la sua voce è cambiata, tutto è sacro nei sette centri del corpo ormai aperti e palpitanti come farfalle: respirazione porosa, assoluta. Il Gran Maestro ringrazia il Cancelliere, e questi si eclis-

sa. Dice il Gran Maestro: «Ecco giunto il tempo, ecco l'ora della nostra riflessione notturna». E gli altri rispondono: «Nox vocat». Allora egli parla a lungo, sul podio (che raggiunge col suo passo senza rumore, le mani nascoste nel bianco della cappa), egli parla a lungo della città sotterranea, dove scorrono i fiumi della vita totale, dove fioriscono i grandi calmi salici alla cui ombra siedono e meditano i tredici profeti. Cita le parole dell'Iniziatore: le applica con severa giustezza ai fatti del giorno. E tutti comprendiamo il segreto di ciò che sul giornale era confuso, che alla radio era falso, che per le strade appariva sporco e ottenebrato. Sappiamo perché si deve lottare contro il materialismo, e avere pietà delle religioni che sono ormai divenute materialiste anch'esse e non lo sanno. L'accento tedesco del Gran Maestro mi ricorda mio padre: ma il portoghese ch'egli parla è così preciso e classico e puro come quello dei nonni, che nella bocca di mia madre era diventato un vezzo, una musica, piena d'una colpevole ironia che qui è di nuovo abolita: qui tutto torna all'Ordine. La nuova nozione di peccato che il Gran Maestro viene svolgendo va al di là del Vangelo, perché giustifica interamente la carne: ce ne impone soltanto un Uso, una Direzione. È la più grande rivoluzione morale di tutti i tempi: basta ricordarsi di queste verità per rimanere calmi, sereni in ogni luogo, e sorridere compassionevolmente, con indulgenza, dinanzi alle stupide agitazioni degli uomini, a quelle che essi ritengono opinioni e credenze. Ed è giusto, è sacro, che soltanto pochi siano ammessi alla comprensione; ed è meraviglioso sentirsi un Depositario. Quando il Gran Maestro finisce, ricominciamo a cantare: è il Salmo della Pazienza, la grande opera della piramide che costruiamo, evocata nel canto, pietra su pietra. Allora il Gran Maestro torna al suo posto e l'Assistente Maggiore chiama gli oratori iscritti. Ascoltiamo rassegnati un'ennesima comunicazione di Dona Albina Fraser intitolata *Cristo e noi*. Questa vecchia senza vita interiore, ormai ridotta alla ripetizione di formule superate, quasi distrugge il tono così alto delle riunioni. Non so perché il Gran Maestro le concede ancora la parola: forse per riguardo ad antiche benemerienze. Finalmente viene il mio turno. Tutti si fanno attenti: sanno che sono un buon oratore, temprato da anni ed anni di attività professionale e da un lungo noviziato qui nella nostra Società. Svolgo il mio tema, sull'origine e il significato simbolico dei dischi volanti, con ricchezza d'immagini: sento lo Spirito in me, quasi posso vedere in trasparenza la città sotterranea, come un acquario: acque verdi e limpide dinanzi ai miei occhi, a poca distanza dal mio piede: flora incorrotta, freschezza dell'eternità.

#### INVOCAZIONE

Padre, sono le undici della notte ed io esco dai grandi fiumi; padre, non puoi più scfassarmi. Non sarò mai Governatore dello Stato di Santa Catarina<sup>42</sup>,

<sup>42</sup> Stato meridionale del Brasile.

come te; non sarò mai Senatore della Repubblica. Ma ho conquistato un luogo nell'altra dimensione: posso vegliare anche sul tuo sonno di peccatore. Madre mia, la tua mano mi accarezza nell'intimo di me stesso. Ho i capelli bagnati dal tuo sudore, bacio la tua guancia di morta.

Lucy, la tua incredulità non ti ha perduto. Ci sono io a salvarti. Per questo, forse, durante il giorno ti perdo: per riafferrarti nell'ora della riflessione, per raggiungerti nell'aridità del Luogo senza Grazia dove sei e dal quale la mia voce ti toglierà un giorno, riportandoti alla luce in cui tutti noi ci ritroveremo per sempre.

## V

*Notte del 25 febbraio 1953  
(raccontata da Sacha Bernard)<sup>43</sup>*

*INTERROGATIVO FUTURO*

Che cosa farà, al risveglio, questa ragazza sdraiata al mio fianco? E io, avrò il coraggio di lasciarla andar via accompagnandola solo con parole cortesi, nel sottinteso di non rivederci mai più? Rispetterò la logica del Carnevale carioca? Sarò lavato e sgombrato di festoni come le strade di questo Mercoledì delle Ceneri, aprirò le porte al delitto e all'ubriachezza, come le questure e i commissariati a quest'ora, e li rimanderò a casa senza preoccuparmi del loro destino? Tornerò ai miei affari, purificato e nuovo, e fra pochi giorni farò la valigia, mi presenterò all'aeroporto del Galeone<sup>44</sup> col mio passaporto tra le dita, tranquillamente comincerò a sorvolare l'oceano? Fra una settimana mi siederò nella sala interna di Doney, a Roma, per proteggermi dal freddo? E di questo caldo non avrò altro che un pittoresco ricordo? E che sarà di me, continuando a vivere così, dimenticando alcune cose, lasciando le altre filtrare da sé? Che ne sarà di questa ragazza, domani? Che accadrà a tutte le figure di questo Carnevale, una volta strappate le maschere e rifatto intorno a loro l'ordine o il disordine della loro esistenza? Che senso avrà tutto questo per me, fra molti anni? E sarò capace di conservarlo? E ora che cosa mormora questa ragazza nel sonno?

<sup>43</sup> Per la messa a fuoco del personaggio di Sacha Bernard potrà essere interessante ricordare come Jacobbi, giovanissimo, avesse lavorato a Roma dal 1940 come sceneggiatore e aiuto-regista cinematografico, portando avanti quest'attività e alcune collaborazioni anche nel suo periodo brasiliano, seppur in modo marginale rispetto all'impegno teatrale. Cfr. la *Bibliografia degli scritti jacobbiani* cit., oltre all'intervento di Michele Goni, *La camera brasiliana. Il cinema di Ruggero Jacobbi*, in *L'eclettico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro. Atti della giornata di studio. Firenze, 14 gennaio 2002*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 235-245.

<sup>44</sup> Aeroporto internazionale Galeão di Rio.

Arrivai alle cinque del mattino all'aeroporto internazionale, con una valigia, due riviste illustrate e una macchina fotografica.

I doganieri insonnoliti non si occuparono dei nostri bagagli. Un funzionario di pelle scura e capelli bianchi, vestito di tutto punto, con una spilla d'oro alla cravatta, disegnò croci di gesso sulle superfici di cuoio.

Passare dall'aria condizionata dell'aereo al tepore mal ventilato della dogana fu già un salto sgradevole. Di lì uscire all'aperto, alla fornace di Rio, fu un pugno allo stomaco, un'ansia di vomito.

Mi feci portare all'Hotel Castro Alves, in Copacabana, sulla piazzetta Serzedelo Correia, e mi addormentai come un sasso.

Durante tre giorni trafficai coi distributori di film nella Cinelândia e coi proprietari di cinematografi, finché riuscii a collocare quattro vecchi film francesi presso Luiz Severiano Ribeiro<sup>46</sup>.

Ritirai i *lavander*<sup>47</sup> alla dogana marittima grazie alla collaborazione del mio amico Afranio da Gama, vecchio compagno di bevute a Roma e a Parigi, di festival a Venezia e a Cannes, di interminabili proiezioni private nelle salette di tutta Europa.

«Che bel colore azzurrino» disse il tecnico del laboratorio (Cinegráfica São Luiz) guardando i *lavander* e, per tutto il tempo che rimasi a chiacchierare col suo direttore, accarezzò con gli occhi la pellicola trasparente come acqua di piscina, arrotolata nella sua scatola lucente.

La mattina dopo uscii dalla sede del Banco Italo-Belga fradicio di sudore, congestionato, furioso contro un funzionario che esigeva non so quali documenti per cambiarmi l'assegno del noleggiatore.

Dovetti ricorrere al Consolato, mi diedero una dichiarazione e mi stamparono altri due bolli sul passaporto. Tornai alla banca e la trovai chiusa. Passai un'ora davanti alla sede, all'Avenida Presidente Vargas<sup>48</sup>, in cerca di un mezzo di trasporto. Finalmente mi decisi per un taxi, che mi riportò a Copacabana. Dovetti sostenere una discussione violenta con l'autista per via del prezzo. Giunto di nuo-

<sup>45</sup> I primi paragrafi di questo capitolo mostrano una qualche assonanza con alcuni altri racconti d'ambientazione brasiliana, come *La mulatta* e *Incontri a Copacabana* (R. Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 141 ss.), a sottolineare l'affezione di Jacobbi a immagini ricorrentemente rivisitate all'interno della sua scrittura, come quella del primo sbarco in aeroporto e dell'incontro con il Brasile.

<sup>46</sup> Luiz Severiano Ribeiro è proprietario di una grande catena di cinema a Rio, nonché di una casa di produzione e distribuzione, con annesso laboratorio di sviluppo e stampa, la *Cinegráfica São Luiz* (G.).

<sup>47</sup> Nel linguaggio cinematografico pellicole in bianco e nero con una componente azzurrina (per questo *lavander* che significa "lavanda").

<sup>48</sup> Avenida Presidente Vargas: conduce dal centro alla zona Nord, cioè alla parte operaia e popolare di Rio (G.).

vo in Serzedelo Correia, mi misi a sedere su una panchina asciugandomi il sudore. D'un tratto mi accorsi che parlavo da solo. Me ne accorsi perché qualcuno, all'altro capo della panchina, tossì per farmi ritornare in me. Mi volsi inviperito e il vecchio mi disarmò con un sorriso. Un vecchio distintissimo, vestito in modo antiquato. Qualcosa come un ministro del tempo di Laval.

«Scusate», borbottai, e feci per andarmene. Allora lui mi disse di restare e mi chiese se ero italiano. «Francese», risposi, e lui cominciò a parlare in un francese corretto, un po' letterario. Disse che non dovevo vergognarmi di parlare da solo: alluse alle abitudini dei Santi (o dei profeti?) e a qualcosa che mi parve 'il segreto (o il mistero?) della coscienza'. Spiegai che vivevo da molto tempo a Roma, e che forse l'accento... Lui mi interruppe: «No, no, i francesi non assorbono le lingue, nemmeno gli accenti. Ho detto Roma per un'intuizione». Sorrise, nella sua soave solennità.

«Per un'intuizione?» chiesi, distratto.

«Un'intuizione connessa alla morte di una persona cara».

«Una persona di Roma?»

«Vissuta a Roma, per qualche tempo, proprio negli ultimi mesi prima di morire».

Trasse dalla tasca interna della giacca un ritratto di una giovane donna bionda, dagli occhi miopi e chiari. Bellissima, qualcosa come una Greta Garbo rammodernata. All'improvviso mi parve di riconoscere una signora presentatami da Afranio e da Isabel un pomeriggio all'Excelsior: una signora dal cognome inglese, con due bambini.

«A volte lei parla in me» concluse il vecchio, rimettendosi in tasca il ritratto. «Così può darsi che qualcuno abbia parlato in voi».

«Qualcuno? La rabbia, il caldo, la stanchezza», dissi io ridendo e mi alzai di nuovo. Lui mi lasciò andare:

«Arrivederci in un paese vicino e lontano», mormorò. E si accanì a fissare il suolo, a battere con la punta del bastone su una chiazza di sabbia fra la ghiaia. Credetti di capire che il paese 'vicino e lontano' era proprio sotto quel punto. Incuriosito, mi volsi:

«Che paese? Dove?», chiesi, ed egli, con un cenno del bastone e degli occhi, mi fece tornare indietro.

«Shamballah»<sup>49</sup>, mormorò in gran segreto. E si disinteressò di me: tirò fuori un giornale e cominciò a leggerlo.

Capii di aver avuto a che fare con un pazzo. Ma diverse volte, nei giorni seguenti, fui come destato dal ricordo della sua voce. Da quel mormorio: «Shamballah».

Il giorno dopo incassai i soldi e me ne andai con Afranio a vedere una commedia di un certo Emilio Alves Medeiros nel teatrino annesso all'albergo

<sup>49</sup> Shamballah: secondo una particolare corrente teosofica, luogo sotterraneo ove risiedono i Grandi Spiriti, i Saggi immortali che guidano occultamente la storia del mondo (G.).

Copacabana Palace. Il lavoro mi parve brutto, enfatico, tetro. Lo scarso pubblico e noi due sonnacchiammo durante tutto il primo atto. Soltanto la prima attrice – Henriette Morineau, francese – ebbe qualche momento di forza. Quando la luce si riaccese, quei pochi spettatori rivelarono un entusiasmo insospettabile. Con le facce sudate e gli occhi ridenti, batterono furiosamente le mani, il sipario si aprì quattro, cinque volte. Al secondo scoppio di applausi, alla seconda serie di inchini, la luce cominciò a riaccendersi nella sala e, in prima fila – seguendo lo sguardo serio, attento, di Afranio – scoprii Isabel che applaudiva più degli altri, con tutto il profilo teso verso la ribalta. Allora capii che cosa eravamo andati a fare in quel teatro. Infatti Afranio, finiti gli applausi, volle raggiungere Isabel, parlarle. Ma lei si infilò in una porticina a sinistra del boccascena e scomparve, certo in palcoscenico. Afranio si lasciò scappare una bestemmia.

«Andiamo via», disse e cominciò a spingermi verso l'uscita brontolando: «Tanto ormai si è capito che è una porcheria. Questo Emilio è un letteratucolo, non ti pare? Non ti pare?»

Volle a tutti i costi che lo tranquillassi dicendogli che il lavoro non mi era piaciuto. Ci sedemmo in una gelateria della Galleria Duvivier. «E lei che ci va tutte le sere!» sospirò Afranio. «E batte le mani, con una faccia da ispirata!». Ed io:

«Ma insomma, spiegati».

«L'autore di quella cosa insensata è il marito di Isabel».

Non potei fare a meno di sorridere:

«In fondo, Isabel, l'hai piantata tu».

«Ma per riprenderla! Non capisci? Per riprenderla!»

Rinunciai a capire. Passammo il resto della serata in casa di Afranio, con due mulatte pescate sull'Avenida Atlantica. A una certa ora, uscendo dalla stanza per andare nel bagno, finalmente libero della mia mulatta addormentata, passai per il corridoio davanti alla porta a vetri del living.

Udii la musica di *Tea for two*<sup>50</sup>: una delle melodie predilette di Isabel, mi parve di ricordare. «Guarda!» gridò allegramente Afranio. Guardai e lo vidi infilato, proprio infilato dentro la mulatta, mentre ballavano, nudi, lui tenendo lei un po' sollevata, spingendo con le mani sotto le natiche enormi. Le loro risate mi accompagnarono fin sotto la doccia.

Con Afranio combinammo che avrei trascorso il Carnevale a Rio. Durante due giorni non lo rividi. Passai il tempo al Castro Alves, bevendo Coca-Cola, facendo bagni freddi, dormendo fino ad arrotolarmi nel fradicio delle lenzuola e a svegliarmi soffocato.

Andai a vedere un film brasiliano interpretato da comici popolari e pieno delle musiche carnevalesche già udite per le strade o alla radio. Trovai le canzoni bellissime, ignobile il film, insulsa la comicità degli attori lodati da Afranio.

<sup>50</sup> *Tea for two* è il titolo di una delle canzoni della pellicola cinematografica del 1950 tratta dall'omonimo musical *No, No, Nanette*.

Ricordai la sua teoria: attori popolari, formidabili di spontaneità, in attesa di grandi soggetti e di grandi registi. Mi parve che non ne valesse la pena. Ma decisi di non dirne nulla ad Afranio. Piuttosto pensai, scoraggiato, alle possibilità commerciali dei miei film in questo paese. Mi palpai l'anticipo in tasca e rinunciavo mentalmente alla percentuale.

Feci anche una visita all'atelier del famoso pittore Geraldo Esdras (pseudonimo, il vero nome è Geraldo Pereira da Silva). Magnificamente esotica la pittura coi suoi temi tropicali (Afranio dice: falso, tutto falso) e simpaticamente parigina, civile, la forma. Antipatico, invece, l'uomo: se di uomo si può parlare. Ma mi colpì la conoscenza della nostra cultura più attuale, in un tipo perduto così fuori dal mondo. Poi capii ch'era una forma di provincialismo. Sugerii a Geraldo di passare qualche tempo in Europa, di prendere contatto coi pittori di Parigi. «Oh, essi mi scrivono spesso, e talvolta mi vengono a trovare» rispose lui con una smorfia di superiorità. Negro ridicolo.

Comprai un quadro di Geraldo, ma poi scoprii l'esistenza di tali e tante difficoltà di esportazione, che decisi di lasciarlo al Castro Alves e farne un regalo ad Afranio, tanto per sdebitarmi. («Non gli piacerà, ma vale dei soldi»).

Così arrivò il Carnevale. Apparve un gruppetto di negri cenciosi con penne strappate ai piumini da spolvero: per fingere una tribù di indios. Batterono, secchi, su strumenti di latta, di legno, di ferro arrugginito, un ritmo monotono, durante molto tempo, poi gli occhi gli si accesero e tutti cominciarono a cantare: «*Chegou o general da banda – ê – ê...*»<sup>51</sup>. Questo gruppetto si fece sentire sotto la mia finestra e io mi sporsi a guardarlo. Fu la prima avvisaglia dei giorni tumultuosi.

#### IMPERFETTO

Svicolavamo lentamente per la Via Uruguaiana, in cerca di un varco che ci permettesse di raggiungere Piazza Undici, luogo di riunione delle scuole di samba. Gli altoparlanti si mescolavano l'uno all'altro in un fragore caotico. Un venditore di *caldo de cana*<sup>52</sup> si era addormentato per terra, lasciando il carrettino incustodito. Se ne stava col viso grinzoso appoggiato ad una saracinesca, lo spolverino bianco era tutto coperto di coriandoli. Afranio aveva stelle filanti fin dentro i calzoncini. Passavano gruppi di ragazzi vestiti da donna, sporchi di rossetto, con le calze nere, i tacchi alti, i fianchi e il seno imbottiti di bambagia. Agitavano in aria le borsette di tela cerata. Coppie di donne strette nei pantaloni lunghi o corti pareva avessero deciso di concentrare tutto il loro sex-appeal nel sedere. Berretti da marinaio,

<sup>51</sup> *Chegou o general da banda*: («è arrivato il generale della banda») popolarissimo canto carnevalesco a doppio senso osceno (G.).

<sup>52</sup> *Caldo de cana*: bevanda dolce, estratta dalla canna da zucchero (G.).

bambini vestiti da arlecchini, baiane di seta bianca con collane rosse o dorate; le sottane a più strati, simili a crinoline. Un'acqua sporca, scolata da una grondaia, macchiava la camicia di Afranio sulla spalla: s'era fermato ad annusare l'etere che dal lancia-profumo<sup>53</sup> di vetro e porporina aveva fatto schizzare nel fazzoletto. E il freddo nella schiena, che mi coglieva all'improvviso, cos'era? Due ragazzine travestite da ballerine di can-can ridevano in un angolo, coi lancia-profumi ancora puntati verso di me. L'etere si asciugava rapidamente sulla nuca, dove mi avevano colpito, ma l'odore e la sensazione di freddo rimanevano. Ecco, Afranio si rimetteva in moto verso di me. Sotto un gran portico la gente sudava e schiamazzava: al di là di quella folla i lampioni di un'amplissima Avenida erano tutti accesi, e servivano da supporti ad archi di cartapesta, a maschere dalla lingua di fuori, a mazzetti di bandiere. Ognuno di questi elementi decorativi era circondato da una fila di lampadine colorate. Una negra enorme, lustra di sudore, s'infilava una mano nello scollo della blusa tutta rigata di disegni a catrame (frasi, caricature, permessi e divieti, frecce, come una guida stradale della parte superiore del suo corpo) e ne traeva un fazzoletto rosso, fradicio dell'umidità calda che le si era accumulata fra le mammelle. Ivonne voleva andar via, pareva stordita dall'etere, Afranio insisteva perché vedessimo almeno l'inizio della sfilata delle scuole di samba. Io la guardavo, così magra e graziosa, un'aria proprio da ragazzina di famiglia, e pensavo al modo in cui l'avevamo pescata: nel mezzo di un ballo al Copacabana Palace, lei aveva dato uno schiaffo ad un giovanotto vestito da antico romano. Afranio le si era avvicinato: «Quel cretino lì ti dava fastidio?». «Macché», aveva risposto Ivonne, «è il mio fidanzato». Lo guardava da lontano con odio, ma sorridendo, meditando qualche vendetta. Afranio insisteva: «Ho la macchina fuori, andiamo via, facciamo un giro» e si capiva che lei avrebbe accettato. Adesso Afranio cercava di arrampicarsi alla grata di un finestrone a pianterreno, per vedere qualcosa della sfilata: voleva capire se mancava ancora molto all'arrivo delle scuole. Ivonne fiutava l'etere del fazzoletto che Afranio le aveva passato, e ogni tanto diceva: «Ma dove abbiamo lasciato la macchina? Lo sapete che proprio non riesco a ricordarmi dov'è rimasta la macchina?». La negra gigantesca mi cadeva quasi addosso.

PRESENTE

«La salvezza del paese è il Club della Lanterna» grida un uomo in smoking, ubriaco, in un palco di proscenio e sparisce come inghiottito dalla terra. Un altro gli grida: «Il petrolio è nostro». Dal palcoscenico del João Caetano<sup>54</sup> una del-

<sup>53</sup> Lancia-profumo: (*'lança-perfume'*) bombola a sifone contenente etere, che i fanatici del carnevale schizzano l'uno contro l'altro per la strada. Alcuni imbevono dello stesso etere il fazzoletto e l'annusano sino all'ubriachezza (G.).

<sup>54</sup> João Caetano: teatro di Rio de Janeiro dove, durante il carnevale, ha luogo uno sfarzoso ballo di omosessuali travestiti. Quanto al 'Club della Lanterna', la spiegazione è fornita da

le tredici ‘ancelle di Cleopatra’ incredibilmente bistrate, che si muovono in ritmo al suono dell’orchestra, si volta da quella parte e con un gesto rapido, violento, mostra il deretano e ci batte sopra con le mani, miagolando: «La salvezza del Brasile è questo qui». Le *altre* ridono e si dimenano, isteriche, agitando i ventagli. Tutto il teatro si mette a fischiare. Un gruppo comincia a battere i piedi: «Cleo-pa-tra, Cleo-pa-tra». Sto ballando con Ivonne, mezza svanita tra le mie braccia. Centinaia di persone ci schiacciano. A un certo punto non ce la faccio più, torno al tavolo. Una Pompadour lussuosissima sta offrendo ad Afranio la mano guantata da baciare. Afranio s’inchina ridendo e finge d’obbedire. Ivonne dice: «Guarda il cerone, un capolavoro di trucco». Infatti si può notare sul viso di Madame Pompadour – occhi allungati, nèi di velluto – un fitto strato di cerone che si addensa specialmente sotto il naso a coprire un paio di baffi. Ci sediamo e Ivonne per rinfrescarsi si versa mezza bottiglia di acqua minerale sulla testa e rimane così, come un pulcino bagnato, rivoli a correrle giù per il collo. Afranio è affaccendato a buttar coriandoli in bocca a tre baiadere dalle gambe pelose che girano in cerchio intorno al nostro tavolo, gridando in coro: «Sono matta! Sono matta!». Sputano i coriandoli e gemono: «Che schifo! In bocca no! In bocca no!», scodinzolando. Chiedo ad Afranio: «Che cos’è il Club della Lanterna?». «Ti interessi di politica, adesso?» dice lui ridendo. E spiega: «È un gruppo di liberali intransigenti – per lo meno così dicono loro – fondato da un ex comunista, il giornalista Carlos Lacerda». Ivonne fa una smorfia: «Sono dei reazionari. Pagati dagli americani. Preparano un colpo di stato». Afranio scoppia a ridere: «Sai, Ivonne ha avuto un fidanzato comunista». «Quello degli schiaffi?» chiedo io. «No, un altro. Prima. Non era un vero fidanzato». «E che fine ha fatto?», domando, tanto per dire, mentre voci altissime salutano l’apparizione di Cleopatra, e riflettori d’ogni colore piovono dalla galleria sul palcoscenico e sulla passerella che attraversa tutta la platea trasformata in sala da ballo. «È a Parigi: pittore astratto. Ivan Meireles. Non lo conoscete?». Afranio batte le mani freneticamente, in piedi, tira stelle filanti, fischia entusiastico. Si gira verso di noi: «Ma guardatela! Guardatela! Stupenda!». E, davvero, Cleopatra è stupenda. Come può un uomo trasformarsi così? È la donna più regale, più sinuosa, più desiderabile che si possa immaginare. Le ancelle la accompagnano in un ondulante corteo, mentre lei distribuisce baci al pubblico. Strida e mugugiti rispondono da tutti gli angoli della sala. Ivonne mormora al mio orecchio: «Chi ha insegnato a Ivan a dipingere, è stata proprio Cleopatra». Ora credo di riconoscere qualcuno sotto le spoglie della regina egiziana: sì, è... Ma in questo istante una voce dall’accento straniero – inglese? americano? – scoppia dal loggione: «Geraldo, torna in te, Geraldo, salvati, non ti sputtanare così!». Ivonne impallidisce. L’orchestra e molte voci fanno il possibile per soffocare le parole

Afranio. «Il petrolio è nostro» fu il primo slogan nazionalista ed antiamericano apparso sotto il governo Vargas, al tempo appunto della nazionalizzazione del petrolio (G.).

dell'energumeno. Ivonne si copre gli occhi, trema tutta, mormora: «Tom, oh, Tom...». Geraldo-Cleopatra si ferma in mezzo alla passerella, con le due gambe in bilico, le punte dei piedi in due diverse direzioni, come le indossatrici, esclama: «Stupida!». Dà un gran colpo di coda per girarsi, riprende con l'altra mano lo strascico del vestito, e si avvia di ritorno al palcoscenico, seguita dalle ancelle, sotto un diluvio di applausi. L'americano (non so come abbia fatto a scendere così in fretta le scale, fra tutta quella gente) è già in platea: cinque, sei persone lo tengono per la giacca. Ha il frac, lo sparato, una cravatta a farfalla rosa, ma non ha i calzonni: è in mutande, giarrettiere, calzini neri, scarpe di coppale. Le gambe muscolose tirano calci a quelli che lo reggono. Grida: «Geraldo! Ascoltami! Dio punisce, Geraldo! Non hai il diritto di far questo! Tu sei un genio! Non puoi! Dio punisce!». Intervengono due poliziotti coi *casse-têtes* alzati sulla folla. L'americano è sparito. L'orchestra intona, fortissima: «*Você pensa que cachaça é água...*»<sup>55</sup> e tutti cantano, la platea è un solo sobbalzo di teste che salgono e scendono. Afranio dice: «In fondo il ballo del João Caetano è il più corretto di tutti. *Loro*, qui, a casa loro, sono delle vere dame». Ma io quasi non lo sento: guardo Ivonne che piange. Afranio non se ne accorge: va dietro alla Pompadour, si mette a ballare solennemente con lei, tenendola a distanza, con aria regale, da film viennese di Willi Forst<sup>56</sup>. Ivonne all'improvviso mi guarda, spiritata. Si siede sulle mie ginocchia con un balzo da bestia, mi caccia le dita fra i capelli. «*Oh, mon ami, mon ami, je veux coucher avec vous*». La obbligo ad alzarsi e piano piano ci avviamo verso la porta. Mentre ci facciamo largo a ginocchiate, sento che sto per perdere la mia posizione di spettatore: il mio unico privilegio.

## VI

*Notte del 15 settembre 1954*

*(raccontata da Luiz Carlos De Almeida Lima)*

*INFINITO*

Dire di no. Rifiutarsi persino di vederla. Continuare, persistere nella direzione tracciata. Esaltare la chiarezza della mia vita attuale, la sua precisione, la sua utilità, e paragonarla alla sciocca e confusa esistenza di quei tempi. Terminare i

<sup>55</sup> *Você pensa que cachaça é água* («credi che l'acquavite sia acqua»): canzone carioca carnevalesca (G.).

<sup>56</sup> Regista e attore cinematografico austriaco, si distinse negli anni Trenta e Quaranta con la messa in scena dell'ambiente mondano viennese (nell'ambito del filone dei cosiddetti Wiener Filme) in pellicole scandite dalla briosa fusione di musica e danza.

testi di propaganda elettorale per il Partido Trabalhista entro lunedì. Entrare in contatto coi comunisti per chiarire le rispettive posizioni. Svolgere, poi, una relazione obbiettiva per il deputato Vale Moreira. Chiedere a tutti i direttori provinciali elementi statistici e calcoli di probabilità. Far stampare altre centomila copie della lettera-testamento di Getúlio Vargas. Dire di no ad Aracy. Non cercar di sapere se ha realmente bisogno di me o di qualcuno. Mandarla al diavolo. Far stampare nuovi ritratti di Getúlio con lo slogan. Trovare un nuovo slogan. Intensificare l'epurazione del giornale, eliminando Emilio e gli altri elementi legati al suo passato politico: far pressione sui nuovi proprietari per ottenere un rinnovamento completo dei locali, dell'amministrazione, dell'aspetto grafico. Accelerare la liquidazione di Edgar e farla finita con questa duplicità d'indirizzo: orientamento tecnico di Edgar, politico di Vale Moreira (cioè mio). Dimostrare ai proprietari che ho tanta esperienza tecnica quanto Edgar, oltre ad essere un elemento politicamente fidato. Aumentare gli stipendi delle maestranze, predisporre una violenta campagna contro il candidato di destra al governo di São Paulo, Jânio Quadros<sup>57</sup>, attuale prefetto della città, senza impegnarsi troppo col candidato Prestes Maia, anzi lasciando una porta aperta ad Adhemar de Barros. Lasciar circolare le fotografie di Adhemar con Getúlio. Ripetere giorno e notte – in testate, in tasselli marginati, in fascette – le frasi principali della lettera-testamento di Getúlio. Convincere Vale Moreira ad acquistare i documenti offerti dal tenente Saldanha sulle attività di Carlos Lacerda e del Club della Lanterna: a qualunque prezzo, pur di impedire ai nemici della democrazia di approfittare dello scandalo creato intorno alla morte del maggiore Vaz, e a certi atteggiamenti della famiglia Vargas, per farla finita con tutte le conquiste accumulate dal popolo dal 1930 a questa parte. Dimostrare l'inconsistenza e l'inattualità della posizione liberale (per esempio di Emilio) intesa a presentare Vargas unicamente come dittatore fascista, come l'uomo dello Stato Nuovo. Battere sulla legislazione sindacalista, sull'anti-imperialismo, sulla difesa del petrolio, e soprattutto sul valore morale del suicidio di Getúlio. Entrare in contatto con João Goulart<sup>58</sup> per chiarire la linea di ispirazione del giornale riguardo agli ultimi avvenimenti: vedere se non è il caso di lasciar cadere certi personaggi, anche altissimi, mantenendoli nell'ombra; non difendere l'indifendibile. (Personalmente: molta attenzione a non sottolineare troppo la collaborazione con i comunisti, per non essere silurato dalla destra del partito prima di poter prendere saldamente in mano il giornale)<sup>59</sup>. Ripetere che Getúlio mor-

<sup>57</sup> Jânio Quadros, Adhemar de Barros: i due grandi rivali al governo di São Paulo. Quadros, eletto presidente della Repubblica nel 1959, si dimise dopo pochi mesi. Adhemar, più volte governatore del suo Stato, non è mai riuscito a raggiungere la vetta presidenziale (G.).

<sup>58</sup> João Goulart: vice-presidente, poi presidente della Repubblica (G.).

<sup>59</sup> In tutto questo episodio, tener presente che il Partito Comunista Brasiliano fu messo fuori legge dal governo Dutra, nel 1947, e quindi non ha più potuto partecipare direttamente alle elezioni (G.).

to vince più di Getúlio vivo. Battere giorno e notte sulla lettera-testamento di Vargas. Non insistere troppo sull'aspetto antiamericano delle violenze di piazza realizzatesi dopo il suicidio del Presidente a Porto Alegre e altrove. E dire di no ad Aracy, continuare a vivere come in tutti questi anni: senza Aracy, lontano da Aracy, contro Aracy. Dire di no. Rifiutarsi.

TRAPASSATO

Ero andato a São Paulo per fare un servizio sulle manifestazioni del quarto centenario<sup>60</sup> della città. Avevo intervistato il Governatore Lucas Nogueira Garcez, che mi era sembrato un uomo onesto, ma ormai completamente isolato. Garcez aveva rotto i ponti con Adhemar de Barros, suo predecessore ed elettore, ma non aveva saputo creare una nuova forza politica, cioè non era riuscito a diventare l'elettore del proprio successore. Aveva rimesso a posto le finanze dello Stato, saccheggiate da Adhemar e dalla sua banda; era andato incontro a una fredda impopolarità, sacrificando molto e realizzando poco; e in pratica aveva aperto la strada a qualunque Governatore che, trovando la casa ormai in ordine, si sarebbe messo a realizzare qualcosa, vantandosi lui del risanamento operato da Garcez. Non aveva capito le due necessità fondamentali: propaganda dei propri atti di governo, e preparazione di una piattaforma di successione. A São Paulo avevo assistito a un inutile festival internazionale del cinema, facilmente attaccabile come spesa assurda, intralazzo, esterofilia eccetera. Ma le altre manifestazioni del quarto centenario mi erano piaciute. Avevo saputo che Aracy prendeva parte ad uno spettacolo di rivista al Teatro di Alluminio<sup>61</sup> e non ero andato a vederlo. Avevo scoperto in albergo la famosa vedova corteggiata (o posseduta?) da Emilio durante la sua separazione da Isabel, e me l'ero portata a letto, ma non ero riuscito a sapere cosa c'era stato fra loro. M'era parsa insipida, a letto, troppo inferiore ad Aracy; ma avevamo passato delle serate divertenti insieme. Avevo anche assistito agli spettacoli di Jean-Louis Barrault al Santana<sup>62</sup>, trovandoli noiosi; ma poi mi era molto piaciuto l'*Arlecchino servo di due padroni* del Piccolo Teatro di Milano<sup>63</sup>. Avevo avuto un litigio violento con un collega del giornale «O Estado de São Paulo»<sup>64</sup>, e ciò mi aveva incoraggiato ad allon-

<sup>60</sup> La città di San Paolo fu fondata dai missionari gesuiti il 25 gennaio 1554.

<sup>61</sup> Teatro di Alluminio: a São Paulo, nella Valle dell'Anhangabá, il luogo centrale della città dove sorgono i grandi grattacieli (G.).

<sup>62</sup> Santana: il principale teatro di prosa di São Paulo, oggi demolito. Il quarto centenario della città diede luogo a grandi manifestazioni artistiche, teatrali, cinematografiche, a carattere internazionale (G.).

<sup>63</sup> *Arlecchino servitore di due padroni* è il classico goldoniano che Giorgio Strehler realizzò per il Piccolo Teatro di Milano nel 1947. Dello stesso Jacobbi fu la regia di un *Arlecchino servo di due padroni* nel 1949 presso il Teatro Ginástico di Rio.

<sup>64</sup> Giornale con il quale Jacobbi collaborò tra il 1956 e il 1962 in qualità di «critico di lette-

tanarmi sempre più da quei reazionari. Avevo cercato contatti coi comunisti – a cui ero stato legato durante l'adolescenza – ma li avevo trovati diffidenti. Avevo tentato di spiegar loro che il mio giornale era ormai prossimo a cambiare di proprietario e d'indirizzo, ma mi era parso di capire che in tal caso mi ritenevano uno dei primi candidati al licenziamento. Non avevo insistito perché io stesso non ne ero affatto sicuro: per troppo tempo ero stato privo di una coscienza politica, e adesso avevo appena cominciato a capire le cose. Dapprima per puntiglio polemico contro Emilio (liberale) e contro Geraldo (apolitico, anzi antipolitico); poi per meditazioni, letture, incontri con Vale Moreira, che mi aveva fatto l'onore di inserirmi nell'ufficio stampa della sua campagna elettorale, ma che, a quel tempo, era lontano lui stesso dall'immaginare che il giornale sarebbe caduto nelle sue mani. Vale Moreira mi aveva orientato politicamente con molta chiarezza e autorità: per la prima volta mi ero sentito trattato da uomo, non da pedina. Emilio aveva scherzato dicendo che io avevo finalmente trovato un padre, e io ero andato in bestia. Gli avevo tolto il saluto. A São Paulo mi ero sentito assorbire da un mondo nuovo, più pulito, più fattivo, più ricco, coi suoi grattacieli, le sue fabbriche, la sua cultura europea: tutte queste cose avevano contribuito a lavare dal mio corpo la polvere sonnolenta di Copacabana, il sudore di Copacabana. Per la prima volta avevo capito l'utilità del giornalismo, la sua importanza nel paese, quando...

*PASSATO REMOTO*

Alle otto del mattino una telefonata di Vale Moreira mi destò. Adylys, addormentata accanto a me, si limitò a grugnire e a rivoltarsi nel letto. Vale Moreira, eccitato, quasi gridando, mi diede la notizia del suicidio del Presidente. Mi vergognai di non essere stato uno dei primi a sapere. «Che giornalista sei?» strillò Vale al telefono. Risposi che ero in servizio come corrispondente, lontano dalla sede eccetera. Guardai Adylys con odio: nuda, ancora abbronzata del sole di Copacabana, con un filo di sperma su una coscia. Addormentata, senza sapere, senza capire, in un mondo sconvolto dalla morte del Presidente. La svegliai, scuotendola e urlando le novità, Getúlio morto, la lettera, i primi particolari, Getúlio morto, forse un colpo di stato, forse agitazioni di piazza, il cuore della storia brasiliana spezzato, venticinque anni di vita di tutti noi in via di liquidazione, no, venticinque anni di vita da difendere, da mandare avanti, Getúlio morto. Appena poté capire, Adylys si mise a piangere. Allora mi commossi, mi parve di volerle bene, vidi in Adylys tutto il popolo, tutto il paese abbandonato, in lutto, ferocemente ferito. Ci abbracciammo come due orfani sulla sponda del letto, lei nuda, io già mezzo vestito,

ratura italiana», come si legge nella breve nota biografica in R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 121; si veda anche la *Bibliografia brasiliana di Ruggero Jacobbi* curata da Alessandra Vannucci, in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 366 ss.

sentendo le sue lacrime e i suoi capelli sul mio viso. (Raccontai l'episodio a Emilio più tardi, per convincerlo. Sì, debbo dirlo, feci di tutto per salvare Emilio. Fui io a far la pace; io, a proporgli di tenerlo sotto la mia protezione, se avesse collaborato con me. Rimase duro, pallido, chiuso, con la sua faccia di fallito. Ma quando gli raccontai l'episodio – per commuoverlo, per integrarlo nel sentimento popolare – mi rise in faccia e mi disse: «La ragazza pianse di spavento, a vedersi svegliata a quel modo. Nervi e basta. Dovresti piantarla con la retorica». Io diventai rosso in faccia: «Retorica? Era la reazione di ogni brasiliano decente!». Lui rise di nuovo: «Allora preferisco essere turco». Lo presi per le spalle: «Emilio, non essere così arido, così scettico, è una posa...». Lui si svincolò: «E tu smettila di pensare che sei un gran politico solo perché fai la pubblicità di Vale Moreira!». Mi voltò le spalle: per un momento ebbi voglia di aggredirlo, di strangolarlo. Ma, all'improvviso, trovai il mio sfogo: «Lo sai chi era quella ragazza?» gridai. Lui si fermò senza voltarsi. «Era Adylis!». Ebbe un leggero tremito di sorpresa nella schiena, poi si girò, calmo, pallido. Con lo stesso ghigno stampato sulle labbra, disse o quasi fischìò: «Adylis! Poveretto! Buon pro' ti faccia!». E sparì nel corridoio). Ma quella mattina a São Paulo amai Adylis con furia, e anche lei mi parve più abbandonata, più femminile, più vera. Come una sorella: come un magnifico incesto, nato dallo scoppio improvviso di avvenimenti più grandi di noi. E precipitai per le scale, annodando ancora la cravatta. Il vecchio italiano del bar sospirò: «Eh, povero Getúlio!». Io risposi: «Lo vendicheremo». Un signore elegante, dai capelli grigi, ritto alle mie spalle presso l'ascensore, sorrise ironicamente. Vidi quel sorriso nello specchio e, fissando con rabbia l'immagine riflessa, ripetei: «Lo vendicheremo». Mi sentii rinnovato, salvo, puro: sicuro della mia vita e del mio compito. Per la strada vidi pattuglie schierate dinanzi ai negozi e alle banche dal nome americano. Passò un furgoncino carcerario, con mezza dozzina d'uomini dentro. Mi gridarono, sì, pensai che lo gridassero proprio a me: «Viva Getúlio». Un vento mi sollevò in alto, mi rese gigantesco. Vidi qualche vetrina rotta a sassate. Ma non ci furono spari, non scoppiò nessun conflitto: la giornata trascorse calma.

#### *CONDIZIONALE PASSATO*

Non avrei dovuto parlarle. Sarebbe stato perfetto farle fare anticamera, farle dire che non c'ero, costringerla a telefonare mille volte. Avrei dovuto restare un'ora nel mio ufficio immaginando Aracy nell'altra stanza, seduta, come qualunque postulante, a diminuirsi, a scolorarsi minuto per minuto. Non avrei preso quest'aria inutile, posticcia, di uomo superiore, non avrei visto il disprezzo, il sorriso maligno in fondo ai suoi occhi. Ma come avrei saputo resistere alla tentazione di opprimerla, di farla pagare una volta per tutte? Come avrei potuto privarmi del piacere di possederla sul sofà dell'ufficio, come una ragazzetta che va da un produttore a chiedere una parte? Chi mi avrebbe fatto conoscere quel piacere, così aspro, così acuto, di chiudere la porta a chiave dopo averle comandato di togliersi il rossetto? Non mi

sarei mai liberato di lei, se non avessi avuto modo di scoprire sino a che punto si è afflosciato il suo corpo, sotto, e quanto sa essere falsa nella sua finzione di piacere: una vera puttana. Non avrei mai saputo che si può raggiungere più forza più possesso più godimento facendo girare una chiave nella toppa che facendo danzare un organo genitale in un altro. Non avrei mai capito la mia possibilità di grandezza. Ma avrei risparmiato a me stesso quest'idea assurda, d'essere disprezzato. (*Disprezzato da lei? E chi è lei per disprezzarmi? Io, sì, che posso comprarla*). Sarebbe stata, dopo tutto, una cattiva azione: mi sarei rifiutato di aiutare una persona in bisogno. Mi sarei comportato come un arrivista, un *nouveau riche*, un immemore; avrei dato ragione a quel che si legge ogni giorno negli occhi di Emilio e di tutti.

#### FUTURO

Andrò a trovare Adylis e le proporrò di sposarci. Cadrà dalle nuvole, dopo tanto tempo che non ci vediamo. Ne farò una delle più eleganti dame della repubblica. La conoscenza del suo passato mi renderà tranquillo quanto al futuro: potrò disporne a mio piacimento. Mi terrò Aracy come amante, l'andrò a trovare una volta alla settimana, le farò sospirare il mensile, le farò ogni tanto, all'improvviso, dei regali stupendi. Ma non le permetterò di prender piede nella mia vita. Dovrà sempre capire che il suo posto è nell'ombra: ballerinetta di rivista amante di un politico, una situazione classica. Ma li farò saltare tutti sulla corda, tutti. Emilio, prima d'ogni altro. Chiamerò un giovane alla critica teatrale, uno di quelli che hanno studiato a Harvard, a Yale. Gli dirò: «Hai carta bianca, ragazzo, d'ora in poi sarai tu a spazzar via questi ruderi, questi provinciali. I vecchi, prima di tutto, e poi i falsi rinnovatori, gli stranieri, gli intellettualucci estetizzanti. Via tutto. Per un teatro nazionale e popolare». Sarà, oltretutto, una presa di posizione estremamente giusta dal punto di vista ideologico. Abolirò il supplemento letterario, coi suoi poetini ermetici, i suoi saggisti gonfi di citazioni. Farò un giornale di battaglia, vivissimo, da cui ciascuno si sentirà minacciato. Dovranno aprirlo col batticuore. Sarà il giornale del popolo, il giornale della verità, lo smascheratore delle canaglie. Chiederò a Vale Moreira una prima lista di persone influenti da attaccare. Ricorderò ai comunisti che loro sono fuori della legge, clandestini, ed hanno interesse a marciare con noi senza alzar molto la cresta. Lo farò con delicatezza, stabilendo buoni contatti personali con alcuni di loro: guadagnerò la loro gratitudine, pur tenendoli sul filo. Scriverò a Ivan, a Parigi, e gli darò la notizia comunicatami da Aracy: Ivonne quest'anno debutterà come ballerina di *boîte*, rinunciando ai suoi sogni di Teatro Municipal, di Balanchine, di Marchese di Cuevas<sup>65</sup>. Anche Ivan si sentirà liberato da quest'ul-

<sup>65</sup> George de Piedrablanca de Guana marchese di Cuevas negli anni Cinquanta fu un impresario e direttore di balletti celebri come il Nouveau Ballet de Monte-Carlo e il Grand Ballet du Marquis de Cuevas, di cui fece parte il ballerino russo George Balanchine.

timo legame col tempo in cui queste stronzette e una manica di pederasti ci tenevano in soggezione. Ma forse Ivan non capirà, chissà che specie di snob sarà diventato anche lui: a Parigi, figuriamoci. Ecco, gli scriverò di tornare, di lasciar perdere quella putredine, quel mondo in decadenza, e di pensare al suo paese, alla nostra lotta democratica, al nostro futuro collettivo. Sarà una buona azione: sarò io ad aprirgli gli occhi sulla realtà, sulla situazione storica. Chiamerò Geraldo e gli offrirò dei soldi: quanti ne vuole e anche di più, ma dovrà fare delle caricature, dei disegni a sfondo politico, delle illustrazioni popolari per il mio giornale. Gli farò imparare cos'è la vita, la vita vera, perdio. Se non si comporterà bene, armerò uno scandalo. Contro di lui e contro tutti quelli come lui. Gente da impiccare, corruttori della gioventù. Ma capirà, capirà: dovrà sentire gratitudine per un uomo spassionato e generoso come me, capace di passar sopra a tante cose, di aprire delle eccezioni, per puro omaggio al talento artistico.

*INIZIO DI RAPPORTO*

*(Cominciato a scrivere all'alba, tornando dalla casa dell'ex senatore J.C.M.)*

«Illustre Deputato. Prima di riferirLe nei particolari la mia conversazione coi delegati dell'estinto PCB, voglio riassumerLe la mia impressione: non si può contare su questa gente. Invece dell'umiltà a cui la loro condizione dovrebbe indurli, si mostrano orgogliosi, esigenti, come se davvero rappresentassero la classe operaia e addirittura il paese. Frottole che possono raccontare al popolo (fa parte del loro gioco), ma che dovrebbero avere il buon gusto di non ripetere a gente come noi. Non voglio dire, con ciò, che non si debba marciare insieme; ma dobbiamo essere noi a dettare condizioni, non loro. Dopotutto, noi possiamo sempre ricorrere alla polizia, mentre...».

## VII

*Notte del 18 dicembre 1955  
(narrata da Ivan Pedro Meireles)*

*PASSATO REMOTO*

La prima visita la feci a Emilio. Mi parve, fra gli amici, il meno intimo e il più civile; il più adatto a darmi notizie, solo notizie. Mi disse di andarlo a prendere al giornale; gli fissai l'appuntamento alla Brahma. Lui rise al telefono: «Non lo sai che la Brahma non c'è più?». Mi ricordai d'aver visto, percorrendo l'Avenida

Rio Branco dal porto alla Cinelândia, grosse impalcature e mucchi di calcinacci: il vecchio Hotel Avenida. Allora gli diedi appuntamento alla Brasileira, ma non gli dissi il perché: la mia paura di vedere Luiz Carlos, il nuovo Luiz Carlos, prima di saperne qualcosa. Le prime parole fra noi furono incerte, imbarazzate; poi ci pensò la politica a dissipare il disagio. Emilio lesse, sogghignando e scuotendo la testa, l'ultima lettera di Luiz Carlos a me, piena di esaltazione patriottica: il colpo di stato dei reazionari sventato dal popolo e dall'esercito, la spada del generale Lott a difesa della Costituzione, gli uomini di novembre che garantirono il rispetto della volontà popolare, Juscelino<sup>66</sup>, Jango<sup>67</sup>, eredi di Vargas, inizio di una nuova era. Emilio mi restituì la lettera dicendo: «È impazzito. Vuol convincere tutti quanti. Anche a te, scrive per convertirti. Pensa che io sia invidioso del suo successo, figurati. Non sa quanto mi fa pena». Divenne scuro in volto, mormorò: «Lunedì finisce il mio contratto col giornale e non sarà rinnovato». Mi lasciò pagare gli aperitivi senza fare un gesto. C'incamminammo verso il marciapiede di fronte alla Biblioteca Nazionale, in attesa di un *lotação*. Sentii la mole del Teatro Municipal al mio fianco, come una nebbiosa presenza di Ivonne – di lei ragazzina – che mi tirasse per un braccio, che mi volesse inghiottire. Dal *lotação* vidi sfilare le nuove costruzioni, tutto il nuovo assetto del lungomare: una città sempre più scenografica, sempre meno familiare, tutta ingioiellata e lustra nel primo buio della notte. Emilio mi mostrò un complesso di edifici ancora incompleti sulla curva del golfo: il Museo d'Arte Moderna. «Il futuro tempio della tua gloria», disse. Mi chiese se ero ancora concretista. Allusi stancamente al nuovo corso della pittura mondiale, e della mia: Burri, Pollock, gli informali. «Anche qui» disse Emilio «il concretismo<sup>68</sup> si è ridotto a fenomeno letterario. Ci sono i poeti concreti. Ti farò vedere qualcosa. La generazione del '45 è finita». Dal *lotação* vidi i soliti gruppi di negri e bianchi sparuti che si aggrappavano ai tram, con la miseria, la ferocia, l'incomprensibile allegria di sempre. Una cosa rimasta tale e quale, mi parve persino confortante. Mi sentii in dovere di chiedere a Emilio notizie del suo lavoro di drammaturgo. «Non ho testa per pensarci», sospirò. «È una fase difficile. Troppe preoccupazioni». Tirò fuori dalla tasca l'ultima edizione del «Globo»<sup>69</sup> e puntò un dito secco, lungo, su un ritratto accanto a una testata; la rubrica mondana di un certo Ibrahim Sued<sup>70</sup>. «A questo qui, gli va bene. A questo qui, oggi». Con livore.

<sup>66</sup> Juscelino Kubitschek: l'ultimo presidente regolarmente eletto che abbia svolto interamente il suo mandato; sotto il suo governo fu costruita Brasilia (G.).

<sup>67</sup> Soprannome assegnato a João Goulart, Ministro del Lavoro e poi Vicepresidente sotto Juscelino Kubitschek.

<sup>68</sup> Il concretismo cui Ivan Pedro aderiva prima del suo viaggio a Parigi era di derivazione astratto-geometrica, mondrianesca. Il *concretismo letterario* cui si riferisce Emilio appartiene al ciclo della 'poesia visiva' e di particolari ricerche di linguaggio (G.).

<sup>69</sup> «O Globo»: grande quotidiano della sera (G.).

<sup>70</sup> Ibrahim Sued: cronista mondano, creatore di un gergo snobistico molto diffuso in un certo periodo in Brasile (G.).

Con una vera disperazione. Mi ricordai all'improvviso delle sue filippiche contro i guadagni favolosi dei cantanti di radio e dei giocatori di calcio. In questo lo ritrovai; e mi parve naturale guardarlo fisso, con un mezzo sorriso, come un mio povero fratello. Ma lui non capì: si allarmò. «Mi trovi molto invecchiato?», mi chiese. Trattenne il fiato, aspettò. Ogni parola mi morì nel gozzo, non riuscii a spiegarmi, balbettai. Emilio mi si aggrappò al braccio: «Dimmi la verità, sono un vecchio, ormai». Allora ebbi voglia di saltar giù dalla macchina, di buttarmi a correre per una di quelle vie trasversali, di infilarmi in un *botequim*<sup>71</sup> e riempirmi di *cachaça*, come i disoccupati, i pazzi, i traditi, gli improvvisatori di *samba*, il mio popolo, gli elettori di João Goulart e di Luiz Carlos, la gente di carnevale, le puttane, le famiglie del Nord ferme sulle sedie di paglia con le loro facce di indios in attesa di una morte qualsiasi. Sentii intorno a me l'inizio (*l'apertura*, mi dissi, come nella musica) di una gran notte carioca, a cui sarei rimasto ancora una volta estraneo, sfuggendola, evitandola, cacciandomi vigliaccamente nel festoso nulla di Copacabana. E l'esilio a Copacabana mi parve più grave, più delittuoso, dell'esilio a Parigi, rimproveratomi da Luiz Carlos nella sua lettera. Emilio mi lasciò andare, tuffò il viso sudato in un gran fazzoletto, divenne grigio e smarrito, si mise a leggere il «Globo» con la misteriosa costanza di un ciclista della Sei Giorni. Poco dopo mormorò: «Persino Manuel Bandeira<sup>72</sup> ha parlato bene di questo Ibrahim. Lo sai, Bandeira ha anche scritto una poesia concretista». Questa notizia mi ferì come la scoperta di un vizio mostruoso in una persona cara. Manuel Bandeira, il poeta della mia adolescenza. La voce, semplice, pura, delle cose, delle passioni. Eccola, rieccola, eccola.

*Voglio la stella mattutina  
Dov'è la stella mattutina?  
Miei amici miei nemici  
Cercatemi la stella mattutina*

*È scomparsa ed era nuda  
È scomparsa ma con chi?  
Cercatela in ogni luogo<sup>73</sup>*

Ivonne stella mattutina. Ivonne scomparsa ma con chi. Ivonne nuda. Costrinsi Emilio a rimettersi in tasca il «Globo» e a chiacchierare un po'. Emilio con la

<sup>71</sup> *Botequim* è un bar d'infimo ordine. *Cachaça* è l'acquavite di canna fermentata. *Samba* è musica popolare (ma è parola maschile) (G.).

<sup>72</sup> Manuel Bandeira: il maggior lirico del 'modernismo' brasiliano, aveva settantadue anni al tempo in cui si svolge questo episodio (G.).

<sup>73</sup> Traduzione dell'*Estrêla da manhã* di Manuel Bandeira (dalla raccolta omonima del 1936), come la si legge in R. Jacobbi, *Lirici brasiliani: dal modernismo a oggi*, Milano, Silva, 1960, pp. 70 ss.

sua stella mattutina ritrovata, Isabel. Ma non mi parve entusiasta. Rassegnato, nient'altro. Gli chiesi com'era il bambino. «Oh, grande, grande. E bello, credo». Mi parve che lo trovasse troppo simile alla madre. Isabel ci ricevette da gran signora: con uno sforzo negli occhi, lo sforzo di non cedere, di pensare a tutto, di mantenere le cose a posto. Informata, attenta, mai priva di un argomento di conversazione. «Conosci più cose di Parigi», le dissi, «di me che ci abito». Lessi nei suoi occhi una strana gratitudine per queste parole. Durante il pranzo Isabel disse: «Emilio deve andare a São Paulo, là c'è Jânio Quadros, un liberale, un uomo che protegge il teatro. Vorrei tanto che Emilio lavorasse in un giornale come l'«Estado», che facesse rappresentare una commedia al TBC». Emilio s'irritò: «Ho due stipendi e sto per perderne uno. Vuoi che perda anche l'altro?». Isabel disse che anche il Servizio Nazionale di Teatro sarebbe stato affidato ad un uomo di fiducia di Kubitschek; che Emilio vi si sarebbe sentito poco a suo agio. Così tornammo alla politica. Raccontai l'impressione ricevuta all'atterraggio, al Galeone: l'aeroporto ancora invaso dall'aria delle inchieste, degli interrogatori, degli arresti. Gregorio<sup>74</sup>, il negro misterioso, alle prese con gli impeccabili ufficiali dell'Aeronautica, una Inquisizione ultimo modello. Gregorio stregone di Vargas, *macumbeiro* del nazionalismo. L'anima nera del vecchio Brasile. Emilio cominciò a gridare le lodi dell'Aeronautica e della Marina, ultimi baluardi della libertà. Isabel lo guardò (mi parve) con ironia. Trovai Emilio ingenuo e settario come le lettere di Luiz Carlos: mi ricordai del vero senso di quei nomi (Carlos Lacerda, Jânio Quadros) a cui Emilio annetteva un valore taumaturgico. Riconobbi a fondo, in Emilio, il figlio di un ramo decaduto di una gran famiglia paulista; paulisti di quattrocent'anni, incapaci di vivere, sperduti nel mondo moderno. Provai allo stesso tempo un'acredine, quasi un furore per la sua cecità, e un rimorso della mia chiarezza: «troppo facile esser lucidi a Parigi». Per poco non afferrai il bavero di Emilio, non lo scossi («Ma non ce l'hai uno specchio? Ognuno ha bisogno di uno specchio!»). Ma guardai Isabel: calma, sorridente; forse meno calma, meno sorridente di quel che volle mostrare; ma calma, sorridente. Lessi nei suoi occhi alteri (e inquieti?) la risposta: «Il suo specchio sono io, chi ha una donna si salverà». Emilio cominciò a bere, Isabel suonò il pianoforte, io non ebbi il coraggio di chiedere notizie di Ivonne.

#### IMPERATIVO

Non andare da Luiz Carlos. Lascialo perdere, lasciali perdere. E non cercare Geraldo. Rinuncia alle tue vendette, alla tua sciocca superiorità. Se incontri Afranio, non parlare di Isabel e di Emilio: due specchi sono troppi. Interroga te

<sup>74</sup> Gregorio ecc.: una violenta campagna fu scatenata da Carlos Lacerda contro Vargas, la sua famiglia ed un certo Gregorio, uomo di colore, guardia del corpo del Presidente, che aveva fama di *macumbeiro* (stregone), (G.).

stesso. Cerca di capire te stesso. Decidi: Parigi. O decidi: Rio. Scegli: la pittura, l'esilio. O scegli: la partecipazione, la confusione, il groviglio. Resisti a questo caos. O accettalo, riconosci in esso la tua natura. Trova una soluzione senza riserve segrete, senza possibilità di rimorsi. Va' a cercare Ivonne. Affrontala, aiutala, se ne ha bisogno. Non essere vigliacco. Non sfuggirla, ma non te ne approfittare. Dimostra a tutti e a te stesso che sei qualcuno, che non sei più l'ambiguo ragazzo di prima. Torna a Parigi, manda tutto al diavolo. Se trovi Tom, fatti una bella bevuta con lui e lascialo parlare. Anche di Ivonne, se vuole. Sii calmo. Sii lucido. Salvati.

#### NOTIZIE

a) Politicamente Luiz Carlos ha ragione. Personalmente no. Cioè: non sa fino a che punto ha ragione politicamente. Sta dalla parte giusta, ma per sbaglio, ed è uno di quelli che più possono comprometterla.

b) Ivonne è diventata bellissima, *ma ha perduto la grazia*. Non che si sia contaminata: era più sporca nelle sue incertezze e schermaglie di ragazzina. Ora è netta come un pugnale. Ma io devo essere sporco, nel fondo, perché a me piaceva solo la ragazzina.

c) È stato Tom a fare di Ivonne una puttana. O meglio: è stato l'amore di Ivonne per lui. Sì, Ivonne l'ha amato. E l'impossibilità di congiungersi con lui – lei, che per la prima volta ne sentiva il desiderio – l'ha fatta impazzire. L'ha buttata in tutti i letti della città. Per ritrovare quel desiderio; o per liberarsene. Una storia abbastanza comune.

d) Ormai è chiaro. Tom è impotente soltanto con le donne che ama. Vuol mettere l'amore su un piedistallo così alto, che ne ricava due nevrosi: la vertigine (fisica, addirittura) della purezza; e poi la vertigine di sporcarsi, di distruggersi. Siamo tutti sporchi. È la nostra vera natura. Ed essa è distruzione.

e) Tutti sporchi, ma solo 'noi'. Ci sono altri, c'è un altro mondo più sano. Per questo dico che Luiz Carlos ha ragione politicamente. Anche se è il più sporco di tutti.

f) Posso vivere soltanto a Parigi, non posso fare altro che la pittura che faccio. Non ho la forza per impegnarmi nel caos di una nascita; nella fatica di questa gestazione del nuovo. Preferisco essere giusto, tristemente onesto, nel vecchio: assistere a una morte. Accelerarla in me.

g) Geraldo è l'unica persona cosmopolita di Rio de Janeiro. Appartiene a una società segreta che immunizza da tutte le tentazioni 'nazionali'. Perduto, ma perfetto.

h) Figurarsi che, quando sono partito di qui, adoravo Matisse, anche se avevo imparato a non dirlo; e volevo una prefazione di Cocteau.

i) I comunisti hanno incluso Luiz Carlos nella direzione del Movimento della Pace. Lui si sente una specie di Sartre.

j) Il dialogo con Luiz Carlos è stato spaventoso. Come se fossi stato introdotto in un manicomio, e all'improvviso scopristi che tutte le porte si sono chiuse alla mie spalle, che ormai debbo accettare le leggi dei pazzi, diventare come loro, orientarmi secondo i loro sentimenti. Si comincia con le ammissioni, si adotta il punto di vista dei pazzi: piano piano ci si lascia ingoiare. Quando ce ne accorgiamo, ci mettiamo a guardare intorno, pallidi, coi capelli ritti, in cerca di un telefono.

k) Il gesto con cui Luiz Carlos ha fatto tintinnare, alte, nell'aria, le chiavi dell'appartamento della sua mantenuta. (È Aracy, non c'è dubbio). E ha scandito tre volte l'indirizzo, con violenza di padrone. Lo stesso indirizzo che mi aveva dato la madre di Ivonne. (Ma allora è Ivonne?).

l) Lo sguardo torvo della madre di Ivonne, come una lingua di serpente sbucata fuori all'improvviso dalla sua compostezza di gran dama. Per fortuna il padre non era in casa. La signora mi scrisse l'indirizzo su un pezzo di carta, poi, all'improvviso perdé le staffe: «Andatevene. Andatevene tutti!». Come se io fossi, non uno, ma cento. Con un gesto da Marie Bell<sup>75</sup>, da Comédie Française, da Racine.

m) L'importanza che ha assunto la televisione in questo paese. La rapidità con cui il genere di pittura che faccio anch'io diventa ufficiale in tutto il mondo.

n) Quando fermammo l'automobile all'Avenida Niemeyer, Ivonne mi disse chiaro e tondo che voleva far l'amore con me. Io non volevo. Naturalmente l'abbiamo fatto. Per lei era una cosa naturale; anche l'inevitabile delusione era naturale, una cosa che le succedeva sempre. Per me tutto era atroce, avevo voglia di morire. Ma allo stesso tempo speravo di liberarmi, in quel modo, di lei. Anche lei sperava che mi succedesse questo. Invece porterò in me quest'altro rimorso, una mutilazione, un pezzo di vita amputato e che duole, non si cicatrizza più. Il mare era nero come petrolio, ma una fosforescenza l'attraversava a tratti come un brivido. Allora volgevamo gli occhi in su, guardavamo la luna.

o) Aracy e Ivonne vivono insieme, certamente sono diventate lesbiche. Forse si amano davvero. Aracy guarda Ivonne come Isabel guarda Emilio. Hanno lavorato insieme in una rivista di Walter Pinto<sup>76</sup>, mezze nude, con piume di struzzo sulla testa. C'è una foto sul tavolino. Ora Ivonne dà lezioni di danza in una scuola privata, molto *chic*, e ogni tanto balla alla tv. Aracy non ha più bisogno di lavorare, ci pensa Luiz Carlos. Quando lui arriva, Ivonne è fuori, oppure si chiude a chiave in una stanza.

p) Aracy ha capito che io so quello che c'è fra loro due. Ha capito di peggio: che all'improvviso le ho immaginate a letto insieme, e mi è venuta una dolorosa smania d'infilarmi in quel letto, con loro. Per questo mi ha guardato con disprezzo. Non era gelosia, era proprio disprezzo. Senza dubbio Luiz Carlos ha lo

<sup>75</sup> Negli anni Venti attrice della *Comédie française*, teatro di Stato con compagnia permanente di attori fondato nel XVII secolo con un repertorio all'origine incentrato sulle opere classiche.

<sup>76</sup> Walter Pinto: famoso produttore di spettacoli di rivista, nella Piazza Tiradentes (G.).

stesso desiderio. Certe notti, deve morire dalla voglia di buttar giù la porta di Ivonne. Dunque, io sono uguale a Luiz Carlos.

q) Il mondo nuovo nasce nella pazzia; il vecchio, nella pazzia, si consuma. Ma di questa pazzia io conosco le regole; dell'altra no, e mi spaventa. Dunque io sono uguale ad Emilio.

r) Lucy è morta stupendamente, organizzando tutta la sua vita, chiarendo giorno per giorno la sua morte. Così cerco di morire io. (Tom non ha saputo sopravvivere alla sconfitta della sua famosa *personalità*. Dunque io ho paura di essere uguale a Tom).

s) Il fratello di Lucy è un magistrato di una certa importanza. Crede alla teosofia, allo spiritismo, a cose del genere.

t) Quel produttore di cinema che vive quasi sempre a Roma, Sacha Bernard, una sera a Parigi mi ha parlato a lungo di questa Rio de Janeiro, di questi vecchi amici. Non ha capito nulla. I francesi non capiscono mai nulla. Ma io mi sento bene soltanto in mezzo ai francesi. (È questa la nostra 'tradizione'?).

u) Afranio non c'era.

## VIII

*Notte del 4 maggio 1956*  
(raccontata da Afranio Da Gama)

VOCATIVO

O grande lucentezza dei mattini d'Europa, sguardo di Isabel socchiuso, ancora nuvoloso, nel calore delle stanze d'albergo; o grandi Santi dei quadri, dalle mani benedicienti; o persistenza del tempo nelle mura squadrate e rattoppate; o muffe, o gronde, o innocenza autoritaria d'Isabel, argine contro ogni inferno; o meraviglioso passato, ultima tappa prima della caduta, delle tenebre...

IMPERFETTO

(Ci trovavamo sulla piazzetta dei Santi Giovanni e Paolo, a Roma. Usciti da Villa Celimontana<sup>77</sup>, scoprivamo all'improvviso quello spazio sospeso, equilibrato, come di pietre così umane da rattenere il respiro per non spaventarci con

<sup>77</sup> Parco pubblico sulla sommità occidentale del colle Celio, in origine cinquecentesco Giardino dei Mattei.

la loro vitalità. Una cassetta per le lettere, di un rosso violentissimo, squillava alla fine di un muricciolo, nel canto più alto della piazzetta. Gli alberi oscillavano alle nostre spalle. Sacha ci aspettava all'Excelsior, ma noi ce ne eravamo dimenticati. Isabel era tutta vestita di celeste, tremava al freddo leggero. Guardava con insistenza la cassetta: certo era preda di una immagine pittorica, il contrasto così evidente del vermiglione con tutti quei bianchi e neri e grigi del muretto e dell'acciottolato, o con tutti i bruni rossicci – di mattone, di biscotto – della chiesa e della torre. I cancelli della chiesa erano chiusi, il cielo si librava azzurrissimo tutto intorno, come un nastro, una fascia tesa. Era impossibile non pensare a quel luogo come pittura; e infatti una straniera magra, pallida, dai capelli d'un biondo luminoso, stava seduta su un banchetto pieghevole nel mezzo della piazzetta e lavorava all'acquarello. Un bambino le era accanto, ad osservarla serio serio, mentre una bambina correva sulle pietre squadrate, su e giù, inventando un suo modo saltellante di camminare che pareva rispondere alle imposizioni di un rito. Isabel la guardava sorridendo, mormorava: «Lucy. È Lucy. Non la disturbiamo». Tornavamo verso la macchina, ci tenevamo per la vita. Due preti irlandesi entravano nella villa, più rossi della cassetta per le lettere. Ecco, Isabel mi baciava in fretta sulla guancia, scivolava nell'automobile. Mettevo in moto, scendevamo sotto gli archi, lungo il Clivo di Scauro<sup>78</sup>).

*PRESENTE*

Arrivo tardi all'appuntamento con Almeida Lima. Ma non mi fa aspettare: mi introducono subito. La redazione del giornale è nuovissima, piena di comodità e di apparecchi: dittafoni, ventilatori, cassette per l'aria condizionata, piccoli frigoriferi per le bibite, maniche della posta pneumatica, registratori. Luiz Carlos de Almeida Lima vi si muove con una pesante naturalezza. È ingrassato e porta gli occhiali: stento a riconoscerlo. Mi riceve con estrema cordialità, mi dice d'essere contento della mia nomina ad ispettore di opere pubbliche, a Brasilia. Parliamo a lungo del futuro del Brasile, della capitale che Juscelino costruisce per i nostri figli. Il paese esce dalla strettoia della costa, si allarga, diventa tutto nostro, non è lontano il giorno in cui una grande strada lo attraverserà intero, dall'Amazzonia al Rio Grande del Sud. Un continente, grande come tutta l'Europa. Solo ora ce ne rendiamo conto: smettiamo d'essere un paese sottosviluppato, la nostra economia taglia i ponti con gli Stati Uniti, la nostra cultura si sgancia dall'Europa. Luiz Carlos mi presenta il giovane critico teatrale del suo quotidiano: strano, dice d'esser diventato un uomo di sinistra in una università nord americana. «Per reazione», dico io. «No, proprio per influenza dei migliori professori e compagni». Ha idee chiare, nette: il Brasile ora deve fare da

<sup>78</sup> Antica e suggestiva via romana fra il Celio e il Palatino.

sé, è giunta l'ora di mandare a spasso i registi stranieri, di rinnegare il repertorio decadente parigino, di non puntare più sull'eleganza della messa in scena. Dice cose orribili di Emilio: ho voglia di portarlo da Isabel perché lo senta. Dice che sta per uscire una legge di protezione agli autori nazionali: due commedie straniere per una brasiliana. Domando se esiste tanto repertorio. «La legge è fatta apposta per farlo nascere» risponde il ragazzo. Gli chiedo se collabora a «Para Todos», la nuova rivista di Jorge Amado. Mi risponde di no, che il punto di vista dei comunisti gli sembra ottocentesco. Qui si finisce per credere a tutto: a quel che dice Luiz Carlos, a quel che dice questo ragazzo. La redazione è troppo bella, le persone troppo pulite e troppo sicure di sé. Si ha la sensazione di doversi mettere al passo, prima che sia troppo tardi, prima che questa gente ci consideri dei vecchi, dei superati. Io veramente penso solo al mio affare in Brasilia: se oltre all'impiego riesco a mettere in piedi la mia piccola ditta, il gioco è fatto. Luiz Carlos (è lui che mi chiede di trattarlo per nome, di abolire l'odioso *senhor*) mi assicura che posso fare grandi cose; fa due telefonate al Ministero, mi scrive un biglietto di presentazione. Mentre mi accompagna alla porta, mi dice all'orecchio: «Cerca di riacchiappare Isabel, è una donna per te, non per quel cretino di Emilio». Ora capisco il perché di tanta gentilezza: è una rivalsa contro Emilio. Debbo aver l'aria stupita o seccata, perché lui mi dice: «Non ti sarai mica offeso?», e ride. «Figurati», rispondo, e per cancellare quell'impressione gli stringo e gli scuoto la mano con forza, ringraziandolo. Ma la verità è che ogni accenno alla mia intimità mi scuote, mi irrita; sono molto geloso della mia vita privata. Evidentemente questo è un atteggiamento antiquato: ora si fa tutto alla luce del sole. Una vita a grandi vetrate, come quelle di questo palazzo.

PASSATO PROSSIMO

Quella euforia del mattino è passata presto: mi è ritornata la nostalgia di Isabel e dell'Europa, proprio lo stesso sentimento già provato all'alba, al risveglio. E adesso ho capito che è un falso sentimento, una persistenza di cose antiche. Che la cosa più giusta della mia vita è stato proprio l'impulso che quella volta mi ha spinto a liberarmi di Isabel. Che tutto è accaduto per il meglio, che tutto è passato. Ho provato due o tre volte a chiamare Isabel al telefono. Non mi ha voluto rispondere. È stato meglio così: perché dirsi addio di nuovo? Ce lo siamo già detti una volta! Ho bevuto una *batida*<sup>79</sup> di limone prima di uscire di casa: con una soddisfazione beata. Ho visto la giornata farsi grigia, attraverso i vetri, ma non mi sono lasciato influenzare dall'atmosfera; ho continuato a far splendere dentro di me la mattina. Sono uscito per Copacabana e ho passeggiato a lungo prima di tornare in città. Mi sono ricordato dell'ulti-

<sup>79</sup> Specialità brasiliana a base di alcol e succo di frutta.

ma volta che ho visto Isabel: al Teatro Ginástico, durante una recita della *Maria Stuarda*, di Schiller, con Cacilda Becker<sup>80</sup>. Mi sono ricordato di lei e del caldo che faceva: rivedendola mentalmente, l'ho trovata vecchia. Mi sono guardato in una vetrina e mi sono compiaciuto del mio piglio sportivo. Asciutto e pulito me ne sono andato al Ministero con la lettera di Luiz Carlos in tasca. Sono stato ricevuto molto bene. Ma ho notato che una cosa mi danneggia presso alcuni funzionari, e mi rende simpatico ad altri: la mia fama di *bohémien*, di don-giovanni, di uomo avventuroso. Ho pensato, in un angolo di me: «se sapessero come sono lontani tutti quei fatti». Ho deciso di mostrare quel mio aspetto solo a certe persone, di nascondere ad altre sotto un'apparenza più borghese. Ambedue le cose mi sono sembrate facili: una è un'abitudine antica, l'altra è la mia sincerità attuale. Non sono mai stato così attento, così preciso, ma ho notato che questa sensazione mi spaventa («durerà? durerà?», mi ha chiesto una voce segreta). Ho deciso di passare una notte tranquilla, prima al ristorante, poi in casa. Mentre facevo il bagno – di nuovo a Copacabana, già buio, preparandomi a uscire – ho cantato all'improvviso la nuova musica di Dorival Caymmi, e finalmente l'ho capita: vero inno nazionale di un mondo che sta per cambiare di faccia e d'anima, come me.

*Io vado a Maracangalha<sup>81</sup>,  
io vado,  
col mio cappello di paglia  
ci vado,  
mi metto il vestito bianco  
e vo,  
mi voglio portare Amalia  
con me,  
se Amalia non vuol venire  
vo solo...*

Ci riusciremo? Ognuno ha un'Amalia, o un'Isabel, da lasciare indietro.

<sup>80</sup> Grande attrice teatrale brasiliana, lavorò a lungo presso il Teatro Brasileiro de Comédia e nel 1950 con lo stesso Jacobbi per lo spettacolo *I figli di Eduardo* di Marc Gilbert Sauvajon. Una *Maria Stuarda* di Schiller, interpretata dalla Becker sotto la direzione di Ziembinski, ebbe luogo sempre nel 1955 al твс. Al Teatro Ginástico di Rio, invece, Jacobbi curò la regia di alcune rappresentazioni tra il 1949 e il 1950, cfr. la *Bibliografia degli scritti* dell'autore cit.

<sup>81</sup> *Maracangalha*: questa scherzosa canzone del grande compositore e cantore bahiano Caymmi, diventò un simbolo sotto Kubitschek: si cantava «vado a Maracangalha» e si pensava «pianto tutto e vado a Brasilia» (G.).

## IX

*Notte del 27 aprile 1957  
(raccontata da Paulo Reckmann Junior)*

ORE 22

Non riesco a capire cosa Tom volesse da me. È stato quasi due ore in casa mia a parlare di cose incomprensibili, Buddha, lo Zen, Schopenhauer, proclamando che solo io potevo aiutarlo. Ma non diceva in che cosa. Si è aggirato per le stanze come un leone, precipitando su di me un diluvio di frasi, condite da una terminologia difficile, vertiginosa. Si accompagnava con gesti meccanici, ripetuti, come se le sue braccia e le sue mani fossero due mazze. È diventato grasso, biancastro, gonfio. Eppure non era ubriaco. E non ha nemmeno chiesto da bere. All'improvviso ha aperto la porta della camera da letto ed è andato ad inginocchiarsi accanto al comodino, ha appoggiato la testa sul guanciale ed è rimasto un pezzo in quella posizione, a guardare il soffitto. Avrei voluto dirgli: «Veramente Lucy è morta dall'altro lato del letto, con la testa sull'altro guanciale», ma mi è parsa una cosa troppo comica. Quando son riuscito a farlo tacere un po', gli ho detto che la mia posizione – la nostra posizione – è religiosa, non filosofica. Che ci riteniamo integrati in una tradizione cristiana. Che esistono, certo, coincidenze con le religioni orientali, ma riportate al nostro mondo. Che vogliamo parlare un linguaggio accessibile a tutti, e che per noi le virtù indispensabili sono la castità e la carità. È diventato paonazzo, si è alzato di colpo dalla poltrona in cui s'era affondato coi pugni sugli occhi, mi ha guardato con odio: «Allora legatevi al c... la barba di Rudolf Steiner<sup>82</sup> e fatevi le s...», mi ha ululato sul viso. Poi, vicino alla finestra, guardando fuori, ha chiesto scusa, con voce spenta. Ora passava un braccio intorno alle mie spalle, mi portava in giro per la mia casa ad ammirare quadri ed oggetti, passando in rivista le pareti, come se fosse in un museo a me sconosciuto e dovesse farmi da cicerone. Si diceva affascinato dalle vecchie cose, dai quadri tedeschi dell'Ottocento, dagli stucchi neoclassici, e soprattutto dai ritratti di mio padre, in cui certamente rivedeva gli occhi e il profilo di Lucy. Mi fece capire che anche la sua casa paterna, negli Stati Uniti, era antiquata, piena d'ordine e d'ombre. Che le case, secondo lui, dovevano essere tutte così. Che chi esce da queste case, prima o poi, va incontro alla perdizione. Avevo voglia di dirgli: «Ma anche Lucy non ha detto altro, durante tutto il tempo della sua agonia! Se è venuta a morire qui per questo!». Se si capivano così bene, dico io... Ma il nome di Lucy non doveva essere pronunciato. Questo me l'ha detto la coscienza. Come l'ammonimento di uno dei Maestri. Ho obbedito. Tom è scappato via come un assassino.

<sup>82</sup> «Fondatore dell'antroposofia», si legge nelle note alla raccolta poetica di Jacobbi *e dove e quando e come* (Venezia, Rebellato, 1980, p. 114).

ORE 23

No, no. Se avessi fatto quell'osservazione a Tom, avrei detto una sciocchezza. Può darsi che lui e Lucy avessero gli stessi gusti, ma non volevano la stessa cosa. Lei voleva conservare la sua purezza, lui voleva conquistare la propria. O forse: lei voleva entrare nella vita, lui voleva uscirne. E nulla di ciò che volevano era possibile, perché la Verità risiede altrove.

ORE 23,30

C'è rimasto qualcosa. Sì, qualcosa è rimasto qua dentro. Della visita di Tom. Del ricordo di Lucy. Del mio rimorso di aver perduto la serata, di non essere andato alla Sede. La prima volta dopo tanti anni. Ed ora una larva, una nube in moto, un fiato occulto, abita le stanze. Benché abituato ai misteri, ho acceso tutte le luci. Aspetto. Voglio prepararmi, formare in me la grande ruota, riaprire tutti i centri d'attenzione. Ma non ci riesco. È il taglio, la ferita degli avvenimenti di ieri, che non rimargina, che duole, che m'impedisce di concentrarmi. O forse la mia incompienza, la mia mancanza di umiltà, la mia disobbedienza, mi hanno condannato? Dovrei ritornare, dovrei chiedere perdono. Sento che il mondo dell'errore sta per riprendermi: che mi sono allontanato dal Bene.

ORE 24

Il modo di guardare di quell'italiano non mi piaceva. Forse è stata questa la causa di tutto. Oh, un uomo distintissimo, non dico: c'è da credere che questo è davvero barone. Non come i tanti falsi duchi e principi che arrivano in Brasile. Con quella barbetta, quel portamento, quella voce sonora. Ma lo sguardo era agghiacciante, con un barlume di sarcasmo nel fondo, che brillava ancor più quando il barone voleva esser gentile, adularmi. Non ero mai entrato nella cella del Gran Maestro. Ho messo sul capo il velo dei catecumini (ho detto i Nomi tre volte, sulla punta delle labbra, senza usare il respiro) e sono entrato a testa bassa. Una gran lampada di ferro battuto, con la base a forma di croce di Malta, illuminava il viso dei due uomini seduti dietro il tavolo. Il Gran Maestro aveva la cappa nera buttata sulle spalle, Arminati aveva messo soltanto una stola bianca e dorata sulle spalle, che pioveva in due strisce sul doppiopetto grigio. La missione che volevano affidarmi non mi piaceva. Mio padre non è stato nazista, benché di famiglia tedesca: ha avuto anzi dei brutti scontri coi tedeschi di Santa Catarina prima della guerra e durante. Ed io non ho avuto mai molta simpatia

per gli integralisti. Quel Plinio Salgado<sup>83</sup>. Oh, non dico, un grande intellettuale. E, probabilmente, un cristiano sincero. Ma noi non siamo stati sempre fuori dalla politica, e al di là delle religioni costituite? Non è questa la nostra universalità, la nostra forza? Dio, che cosa volevano da me. Accordi elettorali, costituzione di una unità segreta, difesa dal mondo occidentale. Un linguaggio da giornale quotidiano, mescolato con uno da Massoneria. Non siamo sempre stati contro tutto questo? Ma quando l'italiano parlava, si aveva l'impressione che, al contrario, vi fossimo sempre stati mescolati, ci fossimo dentro da sempre. A queste allusioni al passato, il Gran Maestro mi pareva che diventasse inquieto. Parlò solo del presente, della necessità di agire, di uscire dalla meditazione. Ma che cosa c'entrava il fascismo di Arminati? La parola non fu mai detta, ma ormai lo sappiamo tutti in Brasile cosa vuol dire quando un italiano dice che è venuto fra noi perché è un uomo d'onore, che ha creduto nella patria e magari ha un giuramento da rispettare. Io non conosco altri giuramenti che i nostri: giuramenti assoluti, benedetti dalle acque del Visibile. Perché il Gran Maestro mi ha detto che dovevo ricordarmene? Me ne ricordavo; per questo volevo reagire, esitavo. Ma forse parlava del giuramento di obbedienza? Sì, è vero, ha ragione, ma non ho mai pensato che l'obbedienza dovesse essere cieca. Eppure dev'essere così, se ora mi sento sconsecrato, se tutto il senso occulto di ciò che vive intorno a me mi sfugge: gli oggetti son diventati muti, i muri spessi e impenetrabili. Solo questa presenza lasciata da Tom, questo semovente strascico senza nome; nessuna pratica spirituale mi aiuta a decifrarne le ragioni, ad orientarmi verso l'Est della comprensione, ad assimilare questa realtà e a trasfigurarla nel mio essere. Alla fine della conversazione, quando il Maestro mi disse «vattene e pensaci» (un po' aspro, per la prima volta), avevo già notato che il barone da qualche tempo mi guardava come si guardano gli imbecilli.

*ORE 0,38*

La cosa è avvenuta all'improvviso. Come una cenere azzurrina, come il fumo d'una lunghissima sigaretta, Lucy si è seduta accanto a me sul sofà. Nessuno di noi osava guardare l'altro; restavamo ambedue di profilo, a fissare la parete di fronte, dove le insegne dei grattacieli si accendevano e si spegnevano in un'ombra punteggiata di bianchi e rossi fissi. Il salotto era tutto al buio. «Abbi pietà di Tom», mormorò una voce gelida, musicale. Non quella di Lucy, ma quella di qualcosa che Lucy era forse sempre stata e non si era mai saputo o capito. «E tu avrai pietà di me?» chiesi io, e non seppi perché l'avevo detto, né che strangolata voce di vecchio era quella che mi veniva fuori. Dov'era andata a finire la mia

<sup>83</sup> Plinio Salgado: scrittore e uomo politico, fondatore dell'integralismo (fascismo: movimento delle Camicie Verdi) brasiliano, negli anni Trenta (G.).

bella voce di avvocato, di oratore? Ma forse 'questa' era la mia voce vera. La cosa parlò ancora: «Io, pietà di te? Non sei tu il profeta? Non sei l'illuminato? Non sei stato sempre tu ad avere pietà di tutti?». Io morivo dalla vergogna. Avrei voluto chiamare il Maestro, mostrargli l'orrenda situazione in cui m'ero cacciato con la mia disubbidienza: non poter più aiutare la creatura prediletta del mio sangue, doverle confessare che anch'io, il suo unico appoggio nel mondo, ero un povero diavolo inconsistente e impuro. Come Tom. Come tutti. Ma l'azzurra spira di fumo disse: «Ora mi piaci di più, ora sei davvero legato a me», e io mi sentii consolato, lontano dal Maestro e da tutti, rapito in un'altra verità, nel presentimento di un'altra pace, e piano piano mi lasciai avvolgere.

## X

*Notte del 9 ottobre 1958*  
(raccontata da *Emilio Alves Medeiros*)

ADDIO

Agli ombrelloni chiassosi, alle notti di fuoco; alle ore di stordimento sulle terrazze; agli abiti bianchi, ai lustrascarpe canterini. Alle sale freschissime dei cinema d'estate, con le ragazze semisdraiate sulle poltrone di cuoio, in calzoni corti; alle lambrette dei *teddy-boys*<sup>84</sup>; alle conversazioni con gli attori intorno ai tavolini della Gondola; al faro, alle navi silenziose che appaiono e scompaiono di colpo; all'antenna della televisione, alle insegne degli alberghi; – addio a te, Copacabana.

PRESENTE

Esco alle due per andare alla Banca e ordinare il trasferimento del mio conto corrente alla filiale di São Paulo. Anche Isabel esce col bambino, va a comprare scarpe e non so che altro, va a ritirare i nostri biglietti alla Real. L'aereo parte domani alle dieci dal Santos Dumont<sup>85</sup>. Debbo ricordarmi di telegrafare a mia madre. In *lotação* leggo il giornale, mentre fuori il caldo è una pasta. La notizia è su cinque colonne, in quarta pagina: ma il titolo è in prima, accompagnato da una vecchia fotografia di Luiz Carlos. Le parole «ucciso a revolverate» mi scop-

<sup>84</sup> 'Giovani teppisti', secondo una locuzione inglese degli anni Cinquanta e Sessanta.

<sup>85</sup> Aeroporto di Rio nella zona est della città, in prossimità del centro cittadino.

piano negli occhi, mi fanno girare la testa: ho una specie di nausea, mi curvo in avanti fino a toccare il giornale col naso, poi mi ributto indietro, respiro profondamente. Un altro, dentro di me, un altro la cui forza riesco a stento a controllare, vuol mettersi a gridare: «l'ho ucciso io!». Ho paura. Il giornale racconta tutta la storia. Luiz Carlos in crisi politica, la direzione del PTB sfavorevole al suo atteggiamento di eccessiva simpatia per i comunisti (*ma non ce l'hanno spinto loro?*), il suo allontanamento dalla direzione del giornale per imposizione segreta di alte 'alleanze' socialdemocratiche – debbono tener buoni gli americani, in vista della campagna elettorale a favore del generale Lott – e la sua vita sempre più sregolata, negli ultimi mesi. Dichiarazione di Adylis: «Per giorni e giorni non tornava a casa, beveva, mi picchiava, una volta ho dovuto togliergli la bambina dalle mani, sennò la ammazzava». E ancora: «Era un buon uomo, ma troppo ansioso e preoccupato. Siamo ricchi, era un politico influente, non c'era motivo per lasciarsi andare così». Non allude all'amante, fa finta di non saperne nulla. Ma il giornale parla chiaro: le telefonate di Luiz Carlos ad Aracy, da tutti i bar della città e anche da casa sua, alla presenza della moglie. (Testimonianza della serva, che aggiunge: «per umiliarla». Per umiliare chi?). Mercoledì verso le cinque, Luiz Carlos arriva all'appartamento delle due ragazze. Dal pianerottolo ode grida, rumori di cose scagliate o infrante. Entra e trova Aracy che vuol pestare Ivonne: le corre dietro per tutta la casa, a volte riesce ad acchiapparla per i capelli, per un lembo della vestaglia, poi Ivonne le sfugge, si trincerava dietro un tavolo, chiede aiuto, mentre Aracy grida: «Tu no! Tu no! Io sì, ma tu non puoi!». Luiz Carlos capisce che Ivonne è stata trovata con un uomo (Tom?, chiedo io) e che l'altra è pazza di gelosia. Luiz Carlos è ubriaco, si mette a ridere, e per fare il gradasso tira fuori la rivoltella: «Basta o sparo!». Vuol spaventarla perché si calmino. Ivonne ne approfitta per scappar via. Va a casa della madre, in taxi, in vestaglia, e per tutto il tragitto l'autista le guarda le gambe nello specchietto, le dirige delle frasi oscene a mezza voce. Non si ricorda dell'esistenza dell'ascensore, sale quattordici piani a piedi e cade svenuta nelle braccia della serva. Frattanto Aracy resiste a Luiz Carlos che vuol possederla: «Va' via, porco, puzzi di whisky». «Stà' zitta, puttana, lesbica, se no ti ammazzo». Ha ancora il revolver in mano. Aracy fa finta di dargli retta. Lui si spoglia, si butta sul letto con lei, lascia il revolver sul comodino, l'abbraccia bofonchiando: «Sono io che pago, il padrone qui dentro sono io». Aracy stende la mano di nascosto, piglia il revolver, e quando l'uomo penetra in lei, nello stessissimo istante, gli spara tre colpi alla nuca. Rimane per più d'un'ora con quel cadavere addosso, la testa in pezzi come una zucca, il sangue che la infradicia pian piano dal collo alle ginocchia. Ebbene, io, Emilio Medeiros, io che non c'entro, io che non ho colpa, io ho paura e desidero di essere arrestato: io non riesco a convincermi dell'apparente lontananza di questo delitto da me. Esso mi appartiene, mi riguarda, mi coinvolge: sono una causa, un testimoniaio, un complice, una vittima, sono troppe cose in questa storia. Salto dal *lotação* e m'infilo in un taxi. Vado a trovare Adylis. La casa è piena di fiori, di fotografi, di uomini politici vestiti di nero. Lei rimane in un ango-

lo, aggrappata a una parete, persa e come rimpicciolita: non ha più nulla della sua disinvoltura, della sua vitalità. È veramente un personaggio troppo inadeguato a questa tragedia. Vedendola, mi calmo. La guardo da lontano, poi mi precipito fuori e vado a sbrigare le mie faccende. Per la strada, il delitto, i personaggi, l'ambiente, tutto mi si ordina nella testa, facilmente, in tre atti: se fossi al mio tavolo, comincerei subito a scrivere. Mi faccio schifo per i miei sentimenti di prima, e per questa freddezza di adesso. Comincio a studiare un modo di narrare tutto a Isabel: un modo che mi presenti in una luce di nobiltà morale, e che allo stesso tempo le faccia un po' paura. Domani parto. Il funerale...

*IMPERFETTO*

(Al funerale del prof. Paulo Reckmann Junior, c'erano dietro a me due signori anziani che commentavano senza posa la vittoria del Brasile ai campionati mondiali di calcio. Accanto a me camminava Tom vestito di nero, e brontolava: «Era un Santo, era un Santo. Un po' stupido, ma era un Santo». Il funerale si fermava continuamente; ai semafori, o per lasciar passare una fila di collegiali, una volta persino davanti a un negozio di dischi, da cui veniva, grave e tenera, la voce di Maysa Matarazzo<sup>86</sup>:

*Io sono stanca  
di non valere nulla per te...*

Il funerale si svolgeva a piedi. Nella Società Iniziatica, a cui Reckmann apparteneva, esistevano certe prevenzioni o regole contro le macchine. Ma i capi della Società non c'erano: avevano paura di farsi riconoscere, immagino. Tom mormorava: «Gli ultimi se ne vanno». Non riusciva a commuovermi, tutto ciò che diceva o faceva mi sembrava retorico. Al Cimitero i preti guardavano la bara dell'eretico – convertitosi, dicevano, sul letto di morte – con un misto di trionfo e di disprezzo. Tom negava che Reckmann si fosse convertito; era una storia inventata dalla famiglia per ottenergli la sepoltura in terra consacrata. «Dovevano seppellirlo a Santa Catarina, accanto al padre», ripeteva Tom a ogni istante: gli pareva un gran sacrilegio lasciare quel morto a Copacabana. All'improvviso, mentre le palate di terra si succedevano, sentii che Tom si abbassava fino a raggiungere il mio orecchio, a sfiorarlo con le labbra calde. «Lei è qui», diceva, e tremava, indicava l'ombra di un albero).

<sup>86</sup> Maysa Matarazzo: notissima cantante di musica leggera, ha effettuato anche una *tournee* in Italia. I due versi, in portoghese, suonano: «jà cansei / de p'ra vocé não ser ninguém» (G.).

*ESCLAMATIVO*

Le grandi notti di Copacabana! L'improvviso rinascere, dai gorgi di caldo, del vento notturno! Le musiche su tutta la costa! Le donne, le voci! I gesti da bravaccio dei ragazzi sul marciapiede! Gli uccelli che sbattono ai cornicioni, che fischiano sulle terrazze! Le file tortuose di lumi, fin laggiù, fino alla massa del buio! La magia degli odori: polvere, putredine, garofani! La lucentezza delle macchine che sfilano sull'Avenida! La pazienza del vivere, l'allegria smisurata, la desolazione chiusa negli appartamenti, l'amore! La forza e la miseria di chi esce da questo cerchio, e non vuol ritornare.

## XI

*Notte del 31 dicembre 1959  
(raccontata da Thomas R. Fowley)*

*LETTERA*

*(di Tom a Stefano Carli)*

«... Ebbene, l'anno finisce e io ti scrivo. Non mi è piaciuto il modo con cui sei passato fra noi. Voglio dire fra noi brasiliani, perché io ormai sono tanto brasiliano quanto loro. Credevi d'insegnarci qualche cosa, e non avevi niente da dire. Avresti dovuto aprire gli occhi e imparare. Ma, per far questo, avresti dovuto uscire da Copacabana. Tutto accade altrove, e immensamente. Da tre ore sono nell'atrio del Copacabana Palace, in attesa di un ragazzo del Sud, che è stato fidanzato di Ivonne, e che vorrei convincere a tornare con lei. Povera ragazza, ne ha proprio bisogno. È diventata uno straccio, dice sempre di sì a tutto ciò che la madre le ordina di fare, ha un bisogno assoluto di una sistemazione borghese, mi capisci? Ebbene, non con lei, non con me, non con questa gente, avresti dovuto vivere. Sei peggio di Sacha Bernard, perché dopotutto Sacha è stato qui pochi giorni, da turista, e questa è una buona scusa (può anche darsi che fosse uno stupido, non lo so, non l'ho conosciuto). Ma tu non sei uno stupido e sei vissuto tra noi per parecchi anni. Pure, non hai mai veramente girato gli occhi in su, verso le colline dove abitano i miserabili, da dove vengono le musiche dei riti notturni, da dove scendono le lavandaie con le latte di benzina sulla testa. Non hai sentito dietro a te, dietro a Rio de Janeiro (fisicamente, alle spalle) lo stormire delle foreste, il sonno delle province, la continuità aggressiva dei fiumi. Mai, ci scommetto: mai. Sei rimasto un esiliato a Copacabana, dai pensieri di sabbia. E va bene, lo so: adesso ti metti a dire che sono diventato un populista

come Afranio. A proposito, è qui anche lui, è in smoking, prenderà parte al ballo di Capodanno. Ma insomma io non ho interessi a Brasilia, anzi la città mi sembra piuttosto brutta. Lasciami interrompere un momento per dirti che questa è una bella notte, proprio come quella che fu la più bella notte dell'anno, quando le stelle parevano di metallo e la radio parlava del Lunik<sup>87</sup>. Dopotutto non simpatizzo con Juscelino, personalmente, e anzi la crisi economica che si è scatenata da qualche mese mi sembra il frutto di grosse imprudenze ed è anche un bel guaio per i miei affari. Nemmeno faccio il tifo per Jânio Quadros, come Emilio che da São Paulo scrive lettere buffamente simili a quelle che Luiz Carlos scriveva parlando di Getúlio. Volevo andare a trovare Aracy in prigione, ma non ho avuto coraggio. In ogni caso mi pare che questa storia del nazionalismo non sia da buttar via, e il vecchio Vargas l'aveva capito, e i miei connazionali del Nord ne vedranno delle belle. Che cosa avresti dovuto imparare? Bene, qui s'impara che il mondo va avanti in un modo impreveduto da tutte le dialettiche. Che il Volere universale e la Storia non sono due miti opposti, inventati da due filosofi tedeschi, ma una sola realtà che ci dovremmo impegnare a capire. Capirla: viverla. Macché, ho detto quasi il contrario di quel che volevo dire. Scusami, ho bevuto un po', ma sono sicuro che il primo impulso per cui mi sono messo a scrivere era giusto. Ecco, Ivonne esce dall'ascensore: ha quasi la bellezza triste e giusta di Lucy, nel suo monacale abito da sera. Ma spesso ho paura che sia troppo sfasciata dentro. Allora non c'è più rimedio, come forse non ce n'è più per tutta la gente come noi. Ho sentito che stai per ritornare in Europa. Non sono d'accordo, ma ti prego di pensare un po' a me, in una notte d'estate come questa, se ti troverai a passeggiare per una di quelle strade romane dove camminò Lucy tenendo per mano due bambini non suoi, mentre io...».

*(Ecco, Tom: lo champagne di mezzanotte bevuto in tuo onore. Che importa vivere nella prima o nella seconda Europa?<sup>88</sup> Altri fanno le cose necessarie, non noi. Ma forse hai ragione: di qui le caravelle ripartiranno per un gran viaggio).*

PRESENTE

Esplosa la mezzanotte a tutti i clacson e in tutte le radio, usciamo sulla spiaggia. L'Avenida è piena di gente che cammina a frotte, salmodiando. Lascio andare avanti Ivonne e il ragazzo, che prendono la macchina e procedono a passo d'uomo. Tra candidi fioriti cortei. E mi avvio a piedi verso l'arenile, tutto co-

<sup>87</sup> Nome di una serie di sonde spaziali lanciate dall'URSS per l'esplorazione della Luna a partire dal gennaio 1958.

<sup>88</sup> Seconda Europa: Stefano Carli non vede il Brasile come parte del 'terzo mondo' ma della 'seconda Europa', cioè dell'America Latina in quanto continuatrice di una cultura umanistica (G.).

sparso dei fuochi di piccoli accampamenti. Un gruppo di negri in abiti bianchi, con grossi candelotti in mano, mi trascina con sé, o sono io che lo seguo, preso nel giro del rito. Le donne hanno larghe sottane, collane metalliche sfavillanti, mazzi di fiori tra le braccia. Altri drappelli sono già in acqua; avanzano lenti, i calzoni rimboccati, le gonne tirate su a mezza coscia. E tutta l'acqua è piena di doni per Iemanjá<sup>89</sup>, regina del mare, madre dell'anno che ora avanza di lontano sulle onde. Su quest'Atlantico nero e lucido come petrolio. Un'orchestrina (*tamborim, cuica, reco-reco*<sup>90</sup>, un padellino da uova e un coltello) segna i suoi ritmi piano piano, a intervalli fitti: non vuole disturbare gli altri, vuole solo offrire un passo, una misura. I suonatori sono seduti a cerchio, per terra, intorno a un barcone rovesciato. Tutta Copacabana arde di luci colorate, concluse laggiù, verso il Forte, dalla grande insegna della Tv-Rio. Molti bianchi, molti mulatti, molti stranieri entrano in acqua. Una coppia d'americani di mezza età, lui in calzoni corti lei piena di falsi gioielli, se ne stanno fermi all'orlo del mare. Non appartengo più alla loro razza, io Thomas, io Fowley, io di Filadelfia, io non c'entro più, io non li capisco. Ritti, i rari capelli smossi a tratti dal vento, essi guardano in avanti e stupiscono, forse tremano dentro, hanno paura; ma io sento una gioia, una consolazione che viene da lontano, da Lei morta e sempre risorta, come il sessantesimo anno del secolo viene sulle acque, da Iemanjá sempre viva e rinverginata ogni giorno, intatto corpo lavato, occhio di sirena, pelle di spuma nel bianco e azzurro delle vesti. Cortei le vanno incontro cantando, passo passo, nell'onda. E qui sulla spiaggia, una donna lascia cadere la sua corona di fiori prima di raggiungere la fascia umida dove la frangia bianca del mare va e viene: non ce la fa più, trema tutta, muggisce, chiude la bocca e per poter respirare soffia via l'aria, a folate, dalle nari. Ecco, gira su se stessa. Rovescia la testa all'indietro. Scatta a destra, a sinistra, si offre – a colpi d'ombelico – al felice dio che la prende. Poi scaglia un grido acutissimo; poi si rotola sulla sabbia. Rispettosamente, il corteo cui ormai appartengo le si fa intorno, la studia, la vigila; ognuno è pronto a soccorrerla. Anche la piccola orchestra s'avvicina, a elastici passi uguali, e fa cerchio con noi, e canta a bocca chiusa una mormorante lode del mare. Qualche curioso, occhi d'ironia, bocca pronta a un commento osceno, s'accosta; ma la musica, la presenza del gruppo serio serio, impongono il silenzio. Ora la donna (scura, magra, anziana, sdentata) si contorce piano piano, le gambe ossute le sgusciano di sotto le vesti bianche, leggere. Dall'Avenida giunge un altro corteo, quasi carnevalesco nel suo ritmo più sal-

<sup>89</sup> Divinità brasiliana, *Rainha do Mar* e madre protettrice di tutti gli dei e gli esseri viventi, incarna il motivo dell'acqua origine di vita; nel sincretismo religioso viene assimilata alla figura cristiana della Vergine Maria: «Nella notte dell'anno le mulatte sono entrate nell'acqua coi loro vestiti bianchi, e ancora nella mattina galleggiano sull'Atlantico le offerte floreali a Iemanjá, divinità africana ormai assimilata alla cristiana Stella Maris. Del resto Maria non è bianca e azzurra come l'onda del mare?» (R. Jacobbi, *Diario brasiliano* cit., p. 340).

<sup>90</sup> *Tamborim, cuica, reco-reco*: i tre strumenti tipici della musica popolare brasiliana (G.).

tellante, meno solenne, come sospinto dalle automobili che sfilano piano, impazienti, e lo pungolano a colpi di clacson. Tutti seguono i nuovi arrivati, tutti vogliono entrare nell'acqua e buttare candelotti galleggianti, il momento più raccolto è passato, comincia un tempo di festa. Solo io resto presso l'invasata, che non si muove più, e respira forte, ora, a bocca aperta; uno dei pugni serrati s'allenta, la mano si apre un poco, e vedo ch'essa stringe la testa d'un gallo nero, gli occhi duri e fissi, la cresta floscia. Ma non siamo soli in questo pezzo d'arenile: c'è un vecchio, che usa a suo modo la notte di Iemanjá. Non alza neanche la testa per vedere quello che accade intorno. È un vecchio dagli occhi mongolici, quasi un indio – ne indovino, nell'ombra, il colore olivastro – con una barbetta rada. Ha in testa la bombetta di paglia. Prende un candelotto sulla sabbia, lo conficca accanto al luogo dov'è seduto. Lo accende. Si toglie i calzoncini e rimane così in bombetta, giacca senza camicia, scarpe senza calze, mutande lacere. Da una tasca della giacca estrae un ago e un po' di filo; e, alla luce del candelotto che sbava sulla rena, rammenda il fondo dei calzoncini con tranquilla pazienza. Ora mi vedo come devono vedermi dalle finestre degli appartamenti e degli alberghi: uno smoking sperso, bianco, in un lembo deserto di spiaggia notturna; e, dalle colline, un nemico.

CLIMA (1963)  
DI STEFANO CARLI

*Il brasiliano a Parigi*

Mi ballava, quasi, dinanzi; inquieto, morso dalla tarantola della sua bruttezza e della sua giovinezza. Portava a tracolla la macchina fotografica e tutti i suoi movimenti volevano far credere a una disinvoltura di reporter internazionale, ma José Joaquim era solo un contorto e scuro nanerottolo del Ceará<sup>1</sup>, con la faccia più grande e più sghemba d'ogni altra cosa del suo corpo. Mi faceva delle domande da grande intervistatore, ma aveva una così sfacciata indifferenza per gli argomenti e per le risposte, che ci voleva proprio la mia totale (e da lui forse indovinata) indifferenza di fondo, per non prenderlo a schiaffi. Aveva le tasche piene di carte e di oggetti inimmaginabili, i pantaloni gli si sfasciavano sulle scarpe, la giacca era attorcigliata dal sudore, la cravatta era un pezzo di corda. José Joaquim beveva acqua, non aveva voluto altro che acqua, acqua ghiacciata, ma tanta, nel corridoio dell'Hotel de Malte, a pianterreno, poi volle fotografarmi in cortile, fra la sporcizia delle pietre, gli ombrelli stinti, l'edera grama che saliva ad avviluppare le tubature: odor di ruggine, meriggio, crepitio della prima estate. Mentre scattava le foto, ricominciò a sudare da tutti i pori della faccia bucherellata. Gli occhi neri, vivissimi, alludevano ad altro, a cose improvvisamente ricordate, a rimorsi di cose da fare, a cose che lo aspettavano subito. «Fatto», sospirò, e non ringraziò neppure, arrangiava alla meglio le sue carabattole, rimetteva a tracolla la macchina, eravamo già sulla Rue Richelieu, José Joaquim si guardava intorno, verso sinistra, sì, verso la Biblioteca Nazionale, no, verso destra, verso la Rue des Petits Champs, ma no, a sinistra a destra, ma no, ecco, se ne andava, doveva andare, l'automobile era in garage per una riparazione (ma forse non l'aveva, l'automobile) e il metrò era proprio dalla parte di là, a sinistra sì, e lui doveva andare all'aeroporto, arrivava non so chi da fotografare, con un *jet* della Panair do Brasil<sup>2</sup>. José Joaquim scomparve, nei suoi fogliac-

<sup>1</sup> Ceará: Stato del Nord del Brasile (G.).

<sup>2</sup> Compagnia aerea brasiliana fondata nel 1929 e maggiore vettore aereo in tutta l'America Latina fino al 1965.

ci c'erano pezzi della mia vita, aggettivi miei prediletti per inerzia o per mania, nomi storpiati in tre lingue, riassunti vertiginosi di approssimative teorie e d'irrealizzabili progetti, ostentazione di saggezza e di polemica, scorie, tutte scorie a perdersi su un giornale o forse solo nelle sue tasche, amen.

Arrivai sino alla Place des Victoires, ch'è un ovale di palazzi balzachiani intorno ad un monumento equestre. E non sapevo che fare. E avevo cose da fare, tante; ma non avrei mai saputo se farle ora o domani, a piedi o in tassì, da solo o con l'aiuto di qualcuno; confuse orrende cose da fare, come nella confusa testa di José Joaquim, ma non gioiose come nella sua testa.

Ora fa notte. Ora fa notte, e mi ritrovo seduto su una poltroncina dell'Alhambra, mentre i negrotti e le mulatte del *brazilian show Skindou* si affannano a convincere i parigini dell'autenticità del loro carnevale, della loro *macumba*<sup>3</sup>, delle loro canzoni d'amore. Ma i parigini, si sa, vogliono ordine, struttura, continuità; come si fa a fargli digerire la disorganizzazione, le pause non artistiche ma organiche, il favoloso e sonnolento caos ch'è il prezzo d'una vera allegria e d'una vera passione? Il *brazilian show* camminava male. Aveva, solo, l'incanto della vita; a cui nessuno, a Parigi (e in molte in molte altre sumatre) è sensibile, più. A un tratto Amarildo, negro insinuante, con una sua eleganza da discendente di pontefici delle più auguste religioni, viene a sedersi accanto a me; è lui l'impresario dello *show*, ha mille lamentele da fare, gli agenti che lo derubano, la stampa che prende in giro il suo lavoro. Ha in tasca diversi ritagli accuratamente rifiniti a punta di forbice, piegati in due, in quattro, con l'unghia. Li spiega, me li mette sotto il naso, alcuni brani me li fa leggere, altri me li cita a memoria. Gli domando se almeno fanno soldi. No, no, le spese son molte, gli agenti sono terribili, ci vorrà forse l'intervento del console, chissà. Domanda, a me, come si potrebbe migliorare lo *show*; se ho qualche idea da suggerirgli. Ridendo gli rispondo che deve eliminare le tre o quattro negre senegalesi che tutti conoscono a Parigi, e che lui ha infilato nel gruppo per ingrossarlo: ahì Brasile ahì sciagurato Brasile. «Lo so, lo so, ma siamo poveri» squittisce l'alto Amarildo. E suda; è come un velo di luce sulla sua faccia d'una dignità prossima ad estinguersi, ma concreta. Alto antico Amarildo: un imbrogliatore che avrebbe potuto essere un re. E lo *strip-tease*? Macché, nessuno si eccita a veder spogliare una negra: una negra è già spogliata, per definizione. Nuda, poi, è vestita: la pelle è una cappa. Lo spettacolo finisce, l'orchestra attacca un *twist*, mostriaccioli francesi e lunghe donne dall'aria di modelle in sciopero si mettono a fare triangolazioni sulle ginocchia, movimenti pendolari delle braccia; i visi assorti. Due mulatte dello *show*, che si sono rivestite in un *fiat*, vengono a sedersi con noi. I fianchi scoppiano tra i braccioli delle poltroncine, le gambe lustrose si scoprono ad

<sup>3</sup> *Macumba*: magia collettiva, rito di origine africana. Fra le sette che la praticano, particolarmente diffusa quella che forma la 'linea di Umbanda'. *Ogúm* è il dio della guerra (G.).

ogni movimento, e loro ridono con tutti i denti. Finito il *twist*, ricominciata la serie dei tanghi e dei boleri, maledizione notturna di tutta Parigi, riaccesi i verdi lumi sui tavoli e calate insensibilmente tutte le luci, si parla si parla sommeso di Copacabana, di come sarà ora il tempo laggiù, di politica, di *saudade*<sup>4</sup>, e non si sa, non si è capito ancora, che questa è solo una cornice per l'improvvisa irruzione di José Joaquim fra di noi.

Eccolo: è tutto chiaro. Ci voleva la sua frenetica narrazione dei mille inutili fatti del giorno, e la sua voracità dei panini tostati, la sua sete di whisky e di acqua ghiacciata, per ridare un senso alla notte. Lui ha molte idee, disegna persino itinerari sulla carta, ha un piano, finirà per spedire Amarildo addirittura in Finlandia. Tutti e due sanno che nulla di quello che dicono accadrà, ma solo così la notte si giustifica, e il terroso José Joaquim, il levigato Amarildo, riprendono un colloquio tra lo sgraziato Commercio e l'inamovibile Grazia, che è tutto il Brasile. Le mulatte gli si attaccano addosso, José Joaquim diventa tutto sesso e Amarildo già si rassegna ad un compito quotidiano. Io non c'entro più, voglio andarmene, ma indugio ancora un po', mentre i quattro ballano mi diverto a immaginare quel che fra poco accadrà su due letti d'albergo. José Joaquim frenetico, a scosse, piccolo e storto, sul corpo della mulatta; e Amarildo immobile, con le braccia dietro la nuca, a farsi accarezzare dalla sua, con noia e dolcezza. Pago il conto, me ne vado prima che ritornino al tavolo. Fuori le luci sono intense, spaccano il nerume dei sassi, il rigoglio polveroso degli alberi, fingono un'operistica scenografia di deserto.

Questa volta non esplose, José Joaquim; non fu un'apparizione. Venne su, lento lento, dalla sua malinconia, da un'inerzia che lo faceva sembrare ammalato.

Disse che la compagnia di Amarildo era partita per il Portogallo, dove avrebbe lasciato certamente un paio di mulatte: i portoghesi le adorano e spesso le sposano, «non è vero? Lei lo sa meglio di me, la nostra razza si è fatta così»; da Lisbona lo *show* sarebbe ritornato mestamente in Brasile, ma José Joaquim aveva già provveduto a far pubblicare fotografie e notizie di grande successo. (Così Amarildo passerà per trionfatore, e fra un anno non ricorderà più nulla, comincerà a credere anche lui d'aver compiuto un'impresa formidabile, la racconterà e se la sognerà, felice, per tutta la vita). José Joaquim narrò, ma a voce bassa, stranamente immoto, queste cose e anche che la mulatta era 'buona' e che gli era dispiaciuto vederla andar via; lui aveva una francese per le mani, ma le francesi sono sporche, «non è mica come da noi, che ci si mette sotto la doccia tre volte al giorno». Ma neanche questa era la causa della sua malinconia: era un vuoto, un girare intorno a un centro grigio, scavato chissà dove in lui; qualcosa che lui stesso non sapeva e che cominciava in forma di stanchezza, finiva in forma di preghiera.

<sup>4</sup> *Saudade*: intraducibile parola portoghese per indicare un sentimento di mancanza e lontananza, di perdita e di memoria, di nostalgia (G.).

«Un giorno o l'altro me ne vado», mormorò all'improvviso.

«E poi ti piangi Parigi per anni e anni».

«Me la piango per sempre, ma ora mi piango tutto».

«Tutto il Ceará? Tutto il Brasile?».

«Tutta la vita, che non si sa cosa sia».

*Que a gente não sabe o que é*: una frase da canzonetta, lo so, ma chi può impedire a un coboldo del Ceará di far delle frasi da canzonetta, quando esce per un momento dalla sua vertigine? C'era un'ombra sulla fronte di José Joaquim, l'ombra di una cosa diversa; che non era, più, una cosa da fare.

Io, come sempre, avevo delle cose da fare, ma restavo con lui. Vidi, non so perché, una marina bianca: steccati con bandiere, netti; e albeggiare, lontano, un bastimento, come un cetaceo. Mi arrivava l'odore del sale, sentivo lo scrostarsi delle vernici; salpavo, sapendo che José Joaquim non mi avrebbe seguito. Il suo paesaggio naturale è arido, sterpaglia; ma in quel momento lui non aveva paesaggio, non era in nessun luogo, non si trattava di ricordi o di nostalgie, ma d'una mancanza. Assoluta. Mi parve di vedere come tutto lui, dentro, girasse intorno a quel cerchio grigio, a vuoto.

«Avrei dovuto fare l'ingegnere», proclamò di scatto. «Una professione mette a posto un uomo».

Era un'altra uscita banale, certo. O magari non lo era; aveva un altro senso. Si fa finta di capire un José Joaquim, ma poi non è vero, un José Joaquim è prima di tutto una cosa. Una cosa viva, naturalmente. Ma le cose sono cose, anche se vive; e non ci è dato di interpretarle. Si descrivono e basta. Come ora il suo viso, macchina strana d'ossa saltate in fuori, di bitorzoli, di buchi, ombra di ciglia, sguardo ridotto a fessura da una contrazione nuova, seria. Un po' di sole lo tagliava in due. Si era al Châtelet, seduti al bar vicino al teatro; faceva ancora caldo, ed io avevo le mie cose da fare, sempre quelle, e non mi decidevo ad andarmene, sentivo in José Joaquim quel motore di pena e di perdita che girava, lo sentivo come se facesse rumore, ed era anche mio.

«*Quem sabe*», dissi, «se un po' di pioggia...».

José Joaquim, con la testa, rispondeva di no.

*(Accaddero cose incredibili in quella fine di primavera o principio d'estate. Riuscii a mettere a posto tutte le mie cose da fare, ed ero ormai pronto a tornare a Roma, avevo salutato tutti, non avevo più bisogno di nulla, avevo persino una valigetta piena di fogli scritti a macchina, puliti puliti, di cui andavo orgoglioso e che mi guardavo bene dal rileggere, per non mutare in dubbio l'orgoglio. Insomma ero quasi felice. Allora accaddero cose incredibili. L'aria sudaticcia, la polvere, la congestione delle mattine e dei pomeriggi, il languore strascicato della Senna, m'inghiottirono come una savana. Non potevo staccarmi di lì, non potevo far nulla, non parlavo con nessuno, mi trasportavo come un sacco da un caffè all'altro, da un marciapiede all'altro, da una spalletta a una spalletta di ponte. Spesso mi dimenticavo di mangiare. Parlavo da solo, recitavo per le strade certe poesie imparate da ragazzo, mi ferma-*

*vo ad ascoltare le canzoni trasmesse dalle radio dei bar o dai transistor dei turisti. Pian piano m'accorsi che la mia vista s'indeboliva, tutto m'appariva con un tremolio quasi d'acqua, come se vedessi le cose attraverso una ragnatela lucente. Tutte le donne mi sembravano ballerine, scorporate e trasparenti sugli asfalti, dietro i vetri dei tram, pronte a prendere il volo. Una mattina vidi al Pont du Carrousel<sup>5</sup> il cieco osservato e immaginato da Rilke, gli corsi incontro, era una specie di mucchio rossastro – carne foglie lutulenza tremore – sulla pietra grigia, ma quando arrivai presso di lui non c'era più, c'era solo un banchetto pieghevole che sollevai all'improvviso e subito un americano me lo strappò dalle mani gridando, e io scappai via per il ponte brontolando «I'm sorry, i'm terribly sorry», e raggiunsi la bottega di un antiquario, nella vetrina c'era un ritratto del Settecento, una donna in parrucca dal profilo somigliante a quello di Bidault. Due giorni dopo svenni in Place de l'Alma, proprio davanti al ristorante Saint-Denis, e nel momento di crollare a terra ebbi l'impressione d'essere avvolto nel domino nero di una donna mascherata uscita da un ballo a cui mi ricordavo d'aver preso parte, forse da ragazzo, forse in un film, forse in sogno. Mi ritrovai seduto a un tavolino di caffè, un poliziotto m'aveva praticato la respirazione artificiale, alcuni curiosi parlavano come campanelle come zanzare come foglie intorno alle mie orecchie, e io non avevo la forza di aprire gli occhi, sudavo freddo, i pantaloni mi s'incollavano alle natiche. Dicevano, le voci: «è un principio d'insolazione», finché una – abi, squillante – azzardò: «magari è fame, crepa di fame». Al che il poliziotto reagì, con un certo disprezzo che mi parve riguardasse più me che l'autore della pietosa supposizione: «macché fame, gli ho guardato in tasca, ha un milione di vecchi franchi». Riaprii gli occhi e mi pareva di aver l'obbligo di uccidere qualcuno).*

«È successo anche a lei?» chiese José Joaquim.

«Anche a me, ma dammi del tu», risposi.

«A me sono successe cose tremende, cose gravi», brontolò cupo il cearense, ma non le volle raccontare.

Eravamo di nuovo nel mio albergo, la cameriera olandese era venuta a portarci due limonate, in camera mia, ci aveva sbirciati con un sorriso, scambiandoci forse per due pederasti. José Joaquim era disteso per terra, su uno scendiletto, e si era tolto le scarpe. Non l'avevo mai visto così buio; minatore d'un fondo (dell'estate e della città) che solo lui conosceva e che gli lasciava tracce sulla pelle e nella voce. Raccontava della sua decisione di ritornare in Brasile, e dei mille rinvii della decisione stessa, e poi della successiva decisione di non uscire mai più da Parigi. Raccontava dell'ultima volta che aveva fatto l'amore con la sua francese, e che questa si era spaventata nel sentirlo invocare Ogúm ad alta voce, proprio al momento dell'orgasmo.

<sup>5</sup> *Pont du Carrousel*: vedi l'omonima poesia di Rilke nel *Libro delle immagini, e passim* i *Quaderni di Malte Laurids Brigge* (G.).

«Ma tu credi a Ogúm? Credi agli dei? Sei della linea di Umbanda?» chiesi io. «Figurati», scoppiò José Joaquim. «Sono marxista».

Proprio non me l'aspettavo. Senza fiato, lo ascoltai scatenarsi:

«No, volevo solo spaventare Martine». (Nel pronunciare il nome di lei era davvero uno gnomo sogguardante, astruso). «O volevo salvarla. O volevo salvare me stesso. Certo sarebbe una bella cosa, essere un negro vero, bahiano magari, che tiene in casa i suoi santi, e gli dà da bere la *pingá*<sup>6</sup>, perché i santi sono ubriacconi, e parla con Cosma e Damiano<sup>7</sup> a qualunque ora della notte, e gli basta una candela accesa, una corona di fiori bianchi buttata in mare a Iemanjá, per riscattarlo da ogni male. Dio, Dio, cosa siamo noi? Cosa sono io, dico. Soltanto io, certo. Che diavolo farei a Bahia<sup>8</sup>? O a Copacabana? O a Porto Alegre<sup>9</sup>. Né un buon negro al Nord, né un furbo meticcio a Rio, né un austero bianco al Sud; non sarei niente. Resto qui, mi lascio morire».

«Ma lavori, ti agiti, fai soldi, vivi insomma», tentai io, ma pigro, incapace di staccarmi da quel bordo di letto.

Lui si rotolò sul tappetino, si grattava la testa ricciuta e la schiena sul legno d'una colonna del letto.

«Vivo, sì, ma senza pensare abbastanza alla morte. Senza familiarità con la morte. E allora, che vita è?»

Mi parve di vedergli gli occhi iniettati di sangue; poi crollò, si attorcigliò tutto, era il fagotto da me intravisto al Pont du Carrousel, il cieco sul ponte, *grigio termine a imperi sterminati*, ma Rilke lo aveva visto eretto, *l'inalmovibile stilita – intorno a cui girano il tempo e gli astri*<sup>10</sup>, io invece ero arrivato tardi, nell'ora del disfacimento, e tardi anche per questo, perché al momento di toccarlo il cieco non c'era più. E ora avevo paura di toccare José Joaquim, di guardarlo troppo, perché poteva sparire anche lui, e rimanermi in mano – che cosa? Un altro sedile pieghevole? Una rugginosa statuetta di Exú<sup>11</sup>, di quelle col sesso filiforme, dove per superstizione s'infilano biglietti da due *cruzeiros*?

«In fondo», proclamò, dal suolo, José Joaquim, «l'unico che ha ragione è Fidel Castro».

FINE

<sup>6</sup> *Pinga*: lo stesso che *cachaça* (G.).

<sup>7</sup> Nomi di due santi oggetto di particolare venerazione in Brasile.

<sup>8</sup> São Salvador o Bahia, capitale dello stato brasiliano di Bahia.

<sup>9</sup> Nella capitale dello Stato del Rio Grande do Sul Jacobbi trascorse i suoi ultimi anni brasiliani, tra il 1958 e il 1960, fondando e dirigendo il Corso di Studi Teatrali dell'Università locale e organizzando una propria compagnia, il Teatro del Sud. Cfr. R. Jacobbi, *Teatro in Brasile* cit., p. 121.

<sup>10</sup> Ulteriore riferimento ai versi di *Pont du Carrousel* di Rilke (cfr. qui la n. 5).

<sup>11</sup> Exú: divinità africana, venerata nella *macumba* (G.).

## AVVERTENZA

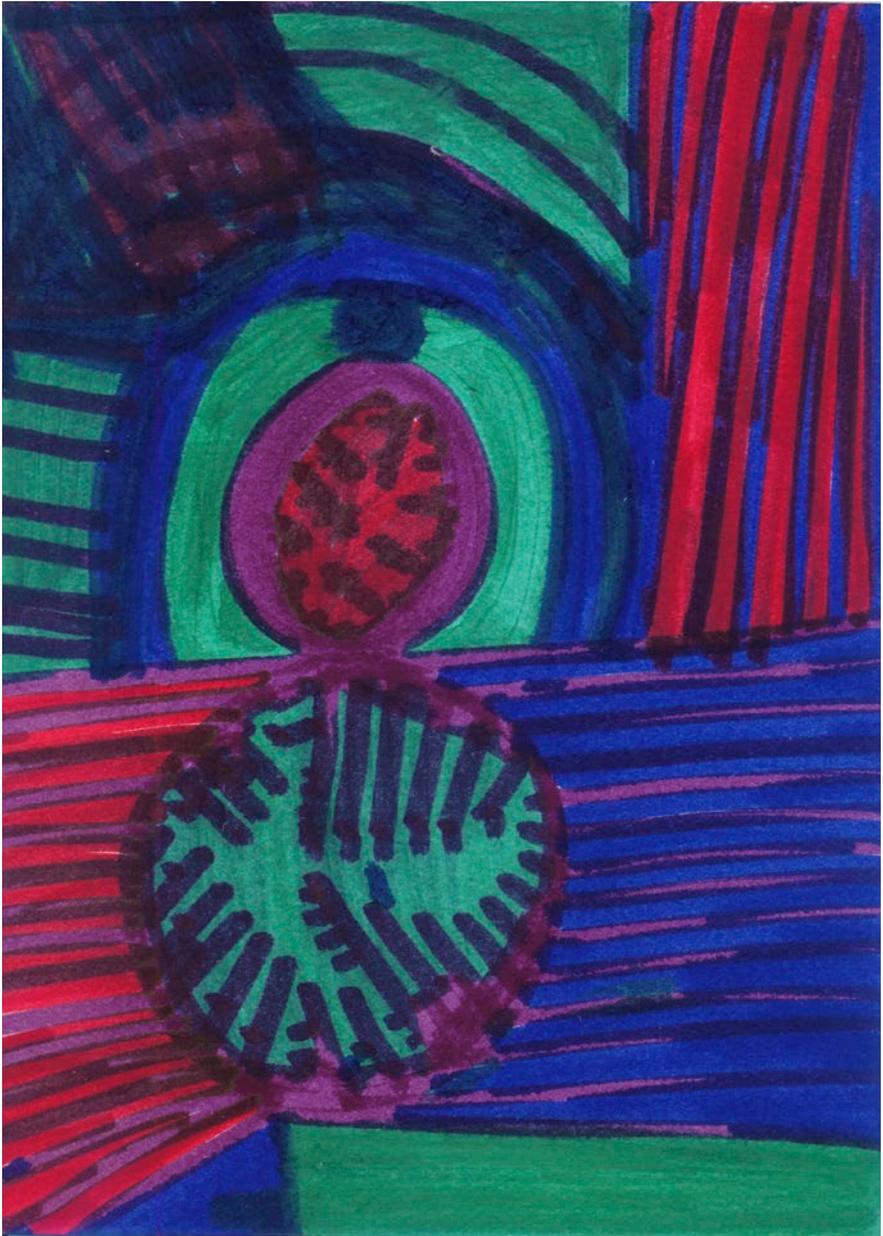
La parte centrale del romanzo, *Le notti*, iniziata a Porto Alegre nel 1958, è stata scritta interamente a Roma nel 1960. È tutta inedita.

Il prologo (*La ragazza di Kansas City*) fu scritto e pubblicato in portoghese, a São Paulo. Risale al 1957. Tradotto e rifuso nel 1966, uscì sul «Corriere di Sicilia». L'epilogo (*Il brasiliano a Parigi*) fu scritto a Milano nel 1963 e pubblicato nello stesso anno, come racconto, sul «Caffè» di Giambattista Vicari.

Gli 'intermezzi' di Stefano Carli sono stati scritti e riscritti fra il 1966 e il 1967. Insomma il libro – che racconta la storia di un decennio – ha poi, anche lui, una storia lunga dieci anni.

R. J.





Sebastiano Carta (senza titolo. Collezione privata).

## INDICE DEI NOMI

Sono segnalati in tondo i rimandi all'introduzione e alla nota al testo, in corsivo le annotazioni d'autore (G.) che figurano come glossario al romanzo.

- Aragon, Louis 28n.  
Balletto, Antonio 24n.  
Bandeira, Manuel 27, 37n., 118n.  
Barros, Adhemar de 111n.  
Barthes, Roland 17n.  
Bartolini, Francesca 22n.  
Becker, Cacilda 125 e n.  
Biagini, Enza 13n., 34n.  
Bigongiari, Piero 9 e n., 11n., 28, 29n.  
Blanchot, Maurice 13n., 34n.  
Bloch, Pedro 9n.  
Bo, Carlo 30n.  
Boal, Augusto 9n.  
Bodini, Vittorio 29n.  
Bontempelli, Massimo 47n.  
Bopp, Raul 29n.  
Braga, Edgard 27, 33 e n., 45n.  
Brettoni, Augusta 13n.  
Calvino, Italo 22 e n., 23 e n.  
Calvo, Aldo 26n.  
Camilleri, Andrea 23n., 28n., 29n., 31n., 33n.  
Carli, Stefano 14 e n.  
Carta, Elisabetta 61n.  
Carta, Sebastiano 61n., 144  
Caymmi, Dorival 10, 11, 125n.  
Celi, Adolfo 26n.  
Chamisso, Adalbert von 22 e n.  
Coletti, Vittorio 24n.  
Contini, Gianfranco 41 e n.  
Dantas, Francisco 95 e n.  
Debenedetti, Giacomo 32n.  
Días Gomes, Alfredo 9n.  
Dolfi, Anna 9n., 10n., 20n., 21n., 23n., 24n., 25n., 28n., 29n., 30n., 32n., 34n., 36n., 39n., 42n., 45n., 55n., 57n., 59n., 61, 62, 63, 64, 71n., 84n., 103n.  
Dragoni Jacobbi, Mara 12 e n., 18n., 21n., 23 e n., 24 e n., 25, 55 e n., 56 e n., 57n., 59 e n., 61  
Drummond de Andrade, Carlos 27, 29n.  
Eliot, Thomas Stearns 27, 36n.  
Éluard, Paul 28n.  
Fantacci, Silvia 10n., 55n., 104n.  
Faulkner, William 25n., 30n., 31n., 40n., 42n.  
Figueiredo, Guilherme 9n.  
Gadda, Carlo Emilio 41n.  
Garboli, Cesare 48n.  
Gatto, Alfonso 23n., 28, 29n.  
Genette, Gérard 14n., 15n., 16n., 17n.  
Géricault, Jean Louis Théodore 33  
Goldoni, Carlo 15n., 112n.  
Gomes, Eduardo 93n.  
Goni, Michele 103n.  
Goulart, João 111n., 117n.  
Hemingway, Ernest 25n., 30n., 31n., 42n.  
Jacobbi, Laura 61  
Kostelanetz, Andre 84 e n.  
Kubitschek, Juscelino 117n., 125n.  
Lacerda, Carlos 119n.  
Lima, Jorge de 27

- Lucentini, Franco 22  
 Lunetta, Mario 45n.  
 Luperini, Romano 25n., 45n.  
 Luti, Giorgio 35n.  
 Luzi, Mario 29n.
- Machado, Carlos 10, 47  
 Machado, Cristiano 93n.  
 Machiedo, Mladen 40n., 59n.  
 Macrí, Oreste 9n., 11n., 12n., 14n.,  
 18n., 20n., 23n., 26, 27n., 28 e n.,  
 29n., 32n., 38n., 39n.  
 Manica, Raffaele 32n.  
 Massine, Léonide 88 e n.  
 Matarazzo Sobrinho, Francisco 79n.  
 Matarazzo, Maysa 131n.  
 Melachrino, George 84 e n.  
 Memmo, Francesco Paolo 23n.  
 Mendes, Murilo 27  
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 21n.  
 Mondrian, Piet 117n.  
 Montale, Eugenio 28, 31n., 32n., 36n.,  
 44n., 45n.  
 Morais, Vinícius de 27  
 Muratori, Ludovico 15n.
- O'Neill, Eugene 93 e n.  
 Orvieto, Paolo 13n.  
 Ossola, Carlo 46n.
- Parronchi, Alessandro 29n.  
 Penna, Sandro 35n., 48n.  
 Pessoa, Fernando 32 e n., 86n.  
 Pinto, Walter 121n.  
 Piromalli, Antonio 9n., 28n.  
 Polidori, Francesca 9n., 55n., 71n.  
 Pratolini, Vasco 23 e n., 24 e n., 28n.,  
 29n., 33n., 35n.  
 Punzo Pratolini, Cecilia 23
- Quadros, Jânio da 111n.
- Radiguet, Raymond 28  
 Ramat, Silvio 39n.  
 Ratto, Gianni 26n.
- Rebora, Clemente 28, 32n.  
 Ribeiro, Luiz Severiano 104n.  
 Ricardo, Cassiano 27  
 Riconda, Giuseppe 31n.  
 Rilke, Rainer Maria 36n., 60, 86n.,  
 141n., 142n.  
 Risner Morineau, Henriette 95n.
- Saint-Réal, César Vichard de 25n.  
 Salgado, Plínio 128n.  
 Sauvajon, Marc Gilbert 125n.  
 Sbarbaro, Camillo 32n., 44n., 47n.  
 Scarlatti, Giuseppe Domenico 72 e n.  
 Schiller, Friedrich 125 e n.  
 Schopenhauer, Arthur 31n.  
 Sereni, Vittorio 29n.  
 Serrador, Francisco 46n.  
 Shakespeare, William 21n.  
 Sica, Beatrice 28n.  
 Stegagno Picchio, Luciana 9n., 59n.  
 Steiner, Rudolf 126  
 Stendhal (Henri Beyle) 25n.  
 Strehler, Giorgio 112n.  
 Succhiarelli, Luca 45n.  
 Sued, Ibrahim 117n.
- Tabucchi, Antonio 34n.  
 Turi, Nicola 25n., 30n., 31n.
- Ungaretti, Giuseppe 13n., 28, 46n.
- Valéry, Paul 86n.  
 Vannucci, Alessandra 9n., 26n., 57n.,  
 113n.  
 Vargas, Getúlio 85n., 93n., 104n.,  
 109n., 119n.  
 Vega Carpio, Félix Lope de 21n.  
 Verri, Alessandro 15n.  
 Verri, Pietro 15n.  
 Vicari, Giambattista 19
- Weston, Paul 84 e n.
- Zampari, Franco 80n.  
 Ziembinski, Zbigniew 85 e n., 125n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *Ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melognano di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile (in corso di stampa)*.

32. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione).
33. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA  
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogo, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.



