

CHIARA GALASSI

*Roberto Bracco: il teatro in una società che cambia*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CHIARA GALASSI

*Roberto Bracco: il teatro in una società che cambia*

*Il teatro che l'autore vuole realizzare è 'senza teatro'. Il drammaturgo napoletano, scrittore originale, influenzato da idee ibseniane, lascia molto spazio al lettore. Egli vuole realizzare un'opera che ognuno può recitare nella propria mente senza l'intervento della scena. Questa originale idea è stata oggetto di grande discussione critica.*

Se si considera la varietà di tutta la produzione letteraria di Bracco, che oltre a essere vasta è anche varia, si comprende lo sgomento di Benedetto Croce, quando confessa a Pasquale Parisi, biografo dello scrittore:

Sono così molteplici gli aspetti che Bracco ha assunti che non v'è uno scrittore, in Italia, che mi abbia tanto imbarazzato quanto lui ed è per questo che non ne ho ancora potuto scrivere degnamente<sup>1</sup>.

Pirandello invece avrebbe espresso al giornalista Nino Marfoglio: «Desidero che Roberto Bracco sappia che soltanto il suo teatro ho letto e soltanto da lui ho avuto qualche segno che mi sarà utile»<sup>2</sup>.

Tutta la produzione teatrale dello scrittore ha senza dubbio sentito l'influenza delle varie correnti teatrali dell'epoca. In alcune commedie traspare il naturalismo di Henry Becque, nei drammi sociali, il socialismo di Hauptmann<sup>3</sup>, in quelli psicologici, il neo-idealismo di Ibsen. Ma nonostante le evidenti analogie esistenti ed evidenti nei temi trattati da Bracco e il maestro norvegese, di natura diversa è invece la loro realizzazione di fatto, che deriva da intenti opposti. Mentre Ibsen crea personaggi quasi simboli di un'idea, intransigenti e sublimi, mirando così alla dimostrazione di una tesi preconcepita nel suo pensiero, Bracco, il cui fine è l'analisi dell'animo umano, dà vita a personaggi molto più deboli e comuni.

E tale metodo analitico traspare sino da quando giovanissimo critico teatrale, in occasione della messa in scena di *Giacinta*, di Luigi Capuana, Bracco scrisse vari articoli, dal gennaio 1888 fino al debutto dell'opera il 16 maggio, quando pubblicò due interventi sul «Corriere di Napoli».

Uno segnalava lo spettacolo che si sarebbe tenuto e i nomi degli attori<sup>4</sup>, nell'altro si ferma ad un'analisi vera e propria della scrittura di Capuana e al modo intellettualmente elaborato di porsi al pubblico<sup>5</sup>. Successivamente Bracco entrò addirittura in polemica con Luigi Capuana il quale in un articolo apparso sulla «Rivista Teatrale Italiana»<sup>6</sup> dice che l'opera d'arte drammatica doveva essere incentrata senza esprimere troppi concetti, poiché gli spettatori preferivano ai pensieri filosofici l'azione che spiegasse la vita e le varie passioni. Per Bracco invece<sup>7</sup>, filosofia e scienza dovevano passare attraverso la preparazione del drammaturgo e venire rielaborate dall'artista per la rappresentazione, poiché era molto più interessante un teatro dietro al quale si muovevano idee solide.

Occorre considerare inoltre che reali problemi turbavano la cultura europea: l'oggettività del reale, l'esistenza o meno di una verità universale, la possibilità di conoscere il mondo, l'unità coerente della persona umana, e che il teatro risentiva di tante innovazioni: i Manifesti e le sperimentazioni dei futuristi, l'espressionismo tedesco, il surrealismo, il teatro del grottesco. Era

<sup>1</sup> P. PARISI, *Roberto Bracco, la sua vita, la sua arte, i suoi critici*, Milano-Palermo, Remo Sandron, 1923, 116.

<sup>2</sup> G. OLIVA, *Giuseppe Mezzanotte e la Napoli dell'Ottocento tra giornalismo e letteratura*, Bergamo, Minerva Italica, 1976, 152.

<sup>3</sup> L. TONELLI, *Roberto Bracco*, «L'Italia che scrive», Anno V, n. 2, Febbraio 1922, 1.

<sup>4</sup> BABY, *La Giacinta di Capuana*, «Corriere di Napoli», Napoli, 14-15 maggio 1888, a. XVII, n. 135, 3.

<sup>5</sup> BABY, *Luigi Capuana. Autore drammatico*, «Corriere di Napoli», Napoli, 15-16 maggio 1888, a. XVII, n. 136, 3.

<sup>6</sup> L. CAPUANA, «Rivista Teatrale Italiana», Napoli, 1901, a. I, vol. I, 291-295.

<sup>7</sup> R. BRACCO, *Per i giovani (a Luigi Capuana)*, «Rivista Teatrale Italiana», Napoli, 1901, a. I, vol. I, 339-342.

così il teatro la metafora privilegiata e il luogo deputato a rappresentare la condizione umana con i conflitti e i drammi che la caratterizzano.

Il teatro italiano nei primi vent'anni del Novecento non era affatto omogeneo, era un vero e proprio insieme di tanti e diversi teatri. C'erano ancora commedie 'facili' sui modelli del secondo Ottocento francese, che non analizzavano la società come aveva fatto il teatro verista e naturalista, ma offrivano rappresentazioni per una serata piacevole, coinvolgendo la sensibilità dello spettatore soltanto in maniera 'epidermica'.

Negli anni Venti e Trenta c'era stata una sperimentazione teatrale molto intensa. Già il teatro del primo Novecento si rivelava arretrato rispetto alla lirica e alla narrativa. Infatti per il teatro gli anni della sperimentazione iniziarono soltanto alla fine della prima guerra mondiale. Questo sfasamento cronologico conferisce al teatro un aspetto disordinato, di ricerca di composizione frammentaria che le altre parti della ricerca letteraria stavano già superando. Le conseguenze furono il fascino caratteristico delle età di crisi e di ricerca, ma ponevano in evidenza la debolezza delle opere. Il teatro però non è fatto solo di opere e di autori ma anche, e forse soprattutto, di impresari, di attori e dell'organizzazione dei loro lavori, di gusti ed esigenze del pubblico, di rapporti fra scrittori, capocomici, attori, impresari. Sono tutti elementi che interagiscono fra loro, si influenzano e vengono influenzati. In periodi di crisi, di cambiamenti veloci nella concezione del mondo e dell'arte, ognuno di questi elementi entra in crisi, i vecchi sistemi saltano, e prima che si costituisca un nuovo teatro, finalmente accettato, occorrono anni e fatiche. Ma quelli erano anni di crisi e c'era anche il cinema a complicare il rinnovarsi del teatro. Scrittori e critici erano disorientati nel rapporto con questa nuova forma rivoluzionaria dello spettacolo. C'erano poi anche altri generi di spettacolo a convogliare gli spettatori nelle varie sale, che in qualche modo facevano concorrenza al teatro: il varietà, l'operetta che si era affiancata all'opera lirica, l'avanspettacolo, il tabarin. I critici più attenti che guardavano al teatro non solo in quanto 'testo' ma anche come 'spettacolo', di frequente si occuparono del varietà - pagine di Gramsci e Gobetti - che attirando un pubblico vario, principalmente borghese, incuriosivano anche gli intellettuali, mentre ai futuristi sembrava addirittura la forma di spettacolo più moderna, quella dalla quale poteva svilupparsi un'arte nuova.

Avanspettacolo e varietà erano anche laboratori di tecniche e generi che a volte attiravano l'attenzione di un pubblico borghese e di intellettuali snob. Ettore Petrolini, Totò, Raffaele Viviani, i De Filippo, Leopoldo Fregoli, tutti percorsero questa via, e da invenzioni estemporanee giunsero a una recitazione studiata, quindi alla scrittura. Da guitti divennero attori e Viviani, De Filippo, Petrolini furono autori, mentre molte delle loro ricerche divennero teatro di livello letterario. Cambiava intanto anche il pubblico dei teatri, si allargava, era molto variegato. Così fiorì un teatro piccolo-borghese, medio, che continuò per il ventennio, quello dell'ultimo Ottocento con una produzione negli anni Trenta di buon artigianato. C'erano pure delle novità nell'organizzazione dello spettacolo. Si passava dal divo attore a tanti attori di buon livello nella compagnia, si affermava la figura del regista per interpretare i testi, mentre al posto del vecchio capocomico, nascevano i teatri stabili.

La produzione era quindi piuttosto vasta con diversi livelli e poetiche. C'era il teatro di consumo, quello sperimentale, del 'grottesco' che voleva far pensare, la cui poetica era difficile da definire e descrivere, dove si incontravano tutti i problemi che animavano la cultura e la società dell'epoca, che poteva sì ricordare un Pirandello in forma ridotta, in un teatro sperimentale, con intenzioni innovatrici, ma incapace di raggiungere risultati importanti.

Questo il teatro di quegli anni, sovversivo negli intenti, un insieme di spunti emotivi con esiti diversi da opera a opera, da scrittore a scrittore, un teatro sperimentale confuso che finiva con il disorientare il grande pubblico. C'era anche l'aspirazione di un teatro che pure nei tratti 'borghesi' esprimesse il senso tragico della vita; non la grande tragedia, ma quella degli uomini di ogni giorno, fatta di passioni nella vita di genterella comune, quel tanto di tragico che il drammaturgo riesce a intravedere oltre le apparenze e scoprire quanto di universale e di eterno si trova nel mondo attuale.

Su un altro livello ancora, troviamo un teatro che allora venne considerato popolare, ma in seguito diventò sempre più 'letteratura' con gli autori e le loro opere sempre più famosi. Per

ricordare i più conosciuti; Petrolini, Raffaele Viviani, che continuò la tradizione del teatro in 'lingua' napoletana, Edoardo Scarpetta, Salvatore di Giacomo. Viviani, osteggiato dal fascismo per ragioni ideologiche (il fascismo non amava il dialetto), rinnovò il teatro dialettale della tradizione, offrendo di Napoli una rappresentazione popolare ma non folcloristica, intessuta di interessi e ambizioni sociali. Ci fu Edoardo De Filippo, figlio d'arte, che nel 1931 con i fratelli Peppino e Titina fondò una sua compagnia e giunse a una fama mondiale, a un teatro 'd'arte'.

Da queste considerazioni, supportate da una sia pur breve analisi, è evidente che in questo inizio di secolo non ci fu un teatro organico, sintesi fra mondo e arte, specchio della società di allora. Del resto, un 'teatro' nel senso alto della parola richiedeva quello che ancora mancava in Italia: una società varia e complessa, ma organica. Se si considera oggi il cammino percorso nel periodo fra le due guerre, si comprende che il teatro non poteva essere che quello che fu e chi lo osserva oggi non può non rendersi conto del suo faticoso maturare.

La voce di Roberto Bracco in questo vasto panorama presenta caratteristiche del tutto particolari e universali insieme. È l'autore italiano, accanto a D'Annunzio più rappresentato all'estero. Fatto molto significativo, se si tiene conto che il nostro teatro del tempo, nel contesto di quello europeo, era tenuto in scarsa considerazione. Egli ha un taglio decisamente moderno, anche se la critica spesso gli rivolge accuse di imitazione e non solo del drammaturgo norvegese. Quando lo scrittore pubblica *I Pazzi*, Adriano Tilgher colloca quest'opera fra quelle di un 'vecchio teatro' che doveva ormai scomparire e che la patina di modernità, come la relatività della pazzia nel mondo, che Bracco aveva volontariamente innestato, era stata mutuata da Luigi Pirandello, il più illustre rappresentante del nuovo teatro che sostituiva i problemi morali del XIX secolo con quelli esistenziali, motivo d'angoscia per gli uomini del tempo. E l'articolo di Tilgher così terminava:

Ho una gran paura che, come già tanti anni fa da Ibsen, così oggi Bracco si lasci montare la testa da Pirandello, mettendosi ad agitare problemi che, quando non sorgono dal di dentro è inutile andarli a prendere fuori<sup>8</sup>.

Fra coloro che la pensavano diversamente e che replicò a queste accuse sulle pagine del suo giornale «Epoca», ci fu Lucio D'Ambra. Sorse così una lunga polemica che coinvolse numerosi altri critici e che in poche settimane fu alimentata da più di duecento articoli<sup>9</sup>. Il primo articolo di D'Ambra sottolineava l'onestà artistica di Bracco che non doveva subire tali accuse per il solo scopo di rendere moderna la sua opera. Bracco però fu soltanto lo spunto iniziale per la polemica accesa fra i due critici nei confronti della tradizione teatrale. Da una parte Tilgher che, pure attribuendo un valore sociale innegabile al teatro dell'Ottocento il quale aveva espresso pienamente i valori dell'Italia post-unitaria, considerava ormai esaurita la sua funzione e riteneva necessario che gli «autori del vecchio teatro si decidessero a ritirarsi in silenzio»<sup>10</sup> mentre con opere quali *I Pazzi* di Bracco, esso si ostinava «a vivere, o meglio a simulare una vitalità che non ha più, togliendo l'aria e la luce al nuovo che da tutte le parti aspira a farsi strada»<sup>11</sup>. Di parere opposto D'Ambra che in un articolo pubblicato nella «Nuova Antologia»<sup>12</sup> riconosceva proprio nel drammaturgo un precursore del teatro nuovo per quell'arte dell'inespresso che egli aveva inaugurato nel *Piccolo Santo*, che non rivelava apertamente i sentimenti dei personaggi, lasciando che il pubblico li comprendesse da brevi accenni. Quest'arte fu il centro principale della poetica elaborata dai 'Compagnons de la Chimère', uno dei movimenti principali del nuovo teatro che si avvaleva della partecipazione di Amiel, Sarment, Obey e tale rivendicazione sarà condivisa pure da un autorevole critico francese,

<sup>8</sup> A. TILGHER, «MONDO», 8 giugno 1922.

<sup>9</sup> A. STAUBLE, *Tra ottocento e novecento: il teatro di Roberto Bracco*, Torino, I.L.T.E., 1959, 192.

<sup>10</sup> R. CRISTALDI, *E forse verrà un giorno... Confidenze di Roberto Bracco*, Milano, Airoldi, 1949, 103.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> L. D'AMBRA, *Rassegne drammatiche: conclusioni intorno a I Pazzi di Roberto Bracco*, «Nuova Antologia», 1 agosto 1922, 274.

Maurice Muret<sup>13</sup>. L'articolo di D'Ambra sosteneva anche che pur essendoci affinità verbali con alcuni concetti pirandelliani, sostanzialmente diversa era l'arte dei due drammaturghi. Mentre il Siciliano si era creata una sua filosofia sull'essere e il sembrare dell'uomo e poneva in evidenza tale conflitto in tutti i suoi drammi, Bracco perseguiva il solo scopo di penetrare nell'oscuro dell'animo umano e analizzarne i più intimi e strani moti che in esso si agitano. La polemica terminò lasciando i due critici più convinti che mai delle loro idee, anche se l'opinione più condivisa da altri critici (De Donno, Ripellino) fu quella di D'Ambra.

Roberto Bracco però che pure dichiarava di non occuparsi della critica di Tilgher che, a suo parere, voleva solo «favorire Pirandello»<sup>14</sup>, replicò animosamente. In una lettera del 17 settembre 1925 a Personè<sup>15</sup> ribadiva quanto aveva affermato nella prefazione de *I Pazzi*, che il dramma risaliva al 1918, quattro anni prima della pubblicazione (1922), e i primi appunti dell'opera avevano preceduto addirittura *Il Piccolo Santo* (1909) e affermava anche che spesso non si dava pensiero di leggere quanto in Italia e all'estero veniva pubblicato<sup>16</sup>.

Con tali precisazioni Bracco voleva dimostrare di avere scritto la sua opera quando di Pirandello «non erano ancora apparsi i suoi lavori ai quali furono paragonati o avvicinati *I Pazzi* nei pettegolezzi della critica»<sup>17</sup>.

Fra le opere del drammaturgo siciliano a cui lo scrittore si riferisce vi è certamente la commedia *Sei Personaggi in cerca d'autore* del 1921 (quindi posteriore al suo dramma) e a proposito della quale lo stesso D'Ambra aveva riscontrato delle affinità, anche se formali, con *I Pazzi*<sup>18</sup>. Bracco invece non riesce proprio a intravedere alcuna analogia fra il suo dramma e le opere di Pirandello, considera il dramma *I Pazzi* profondamente legato alle sue opere precedenti e contrassegna la sua originalità nei confronti del grande drammaturgo siciliano affermando: «L'arte non offre, non indica, non suscita soluzioni di problemi» ma «Al più al più si sforza di tradurli in visioni che parlino alla sensibilità, senza troppo incomodare la mente»<sup>19</sup>. Si possono infatti notare personaggi e situazioni singolari al confine fra saggezza e follia in molte sue opere, dal *Trionfo* a *La Piccola Fonte*, da *I Fantasmi*, al *Piccolo Santo*.

Egli infatti, stanco di essere considerato un imitatore di grandi scrittori, per avere espresso le loro stesse tendenze, si definisce «soltanto...bracchista»<sup>20</sup> che ha tratto ispirazione soltanto dal suo animo dove riecheggiano ansie e problemi dell'epoca, quelli caratteristici del decadentismo presenti in varie opere, di vari autori.

In un'altra lettera a D'Ambra, egli cita il dramma *Princesse Isabelle* del poeta belga Maurice Maeterlinck che «ha avuto una visione analoga a quella che ebbi io quando scrissi *I Pazzi*...il suo pensiero e il mio si sono incontrati nel medesimo mistero umano, nei medesimi meandri della vita»<sup>21</sup> anche se «la sua opera non ha nulla di comune con il mio dramma»<sup>22</sup>. Nonostante l'analogia dei temi, basati entrambi sui nessi amore-follia, i personaggi bracchiani sono spiritualmente più complessi e tormentati per cui il dramma non possiede un intreccio lineare, che si conclude con il classico trionfo dell'amore, caratteristico invece nel dramma di Maeterlinck.

Questi drammi, appena considerati, anche se presentano indubbia affinità, sono da ritenere diversi, come differenti sono le opere di Bracco da quelle di Pirandello, anche se pervase dagli

<sup>13</sup> U. GALEOTA, *Roberto Bracco*, Napoli, Arti Grafiche Ardenza, 1967, 23.

<sup>14</sup> CRISTALDI, *E forse verrà un giorno...*, 176.

<sup>15</sup> L. PERSONÈ, *Lettere inedite di Roberto Bracco*, «L'Osservatore politico letterario», Anno III, 1957, n. 8, 65.

<sup>16</sup> «Io persisto nell'ignoranza. Da dodici o tredici anni non metto piede in una sala di teatro di prosa. Non ho letto nessuno dei lavori scenici prodotti in questi ultimi tempi. Ho il mio studiolo pieno di volumi intonsi, i quali stanno qui perché offertimi in omaggio». Da L. PERSONÈ, *Lettere inedite di Roberto Bracco*, «L'Osservatore politico letterario», Anno III, 1957, n. 7, 82 e ssg.

<sup>17</sup> PERSONÈ, *Lettere inedite...*, 277.

<sup>18</sup> D'AMBRA, *Rassegne drammatiche...*, 277.

<sup>19</sup> R. BRACCO, *I Pazzi*, Milano-Palermo, Remo Sandron, 1922, Preambolo.

<sup>20</sup> PERSONÈ, *Lettere inedite...*, 71.

<sup>21</sup> CRISTALDI, *E forse verrà un giorno...*, 153.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

stessi problemi, e sono frutto di temperamenti che hanno analizzato soggettivamente le angosce del nuovo secolo.

Il tema della pazzia è un problema ampiamente dibattuto nei primi anni del Novecento, quando si è persa la fiducia nella scienza e nella razionalità e il letterato pare alla ricerca di un modo di vita alternativo, idealista e irrazionale<sup>23</sup>. L'attenzione per questi problemi è testimoniata anche dal consolidarsi della psichiatria e della psicanalisi che proprio in questo momento, nonostante l'ostentato disprezzo per la scienza, ricevono i loro fondamenti.

Tutte queste polemiche non invogliarono certo Bracco a dare il permesso di rappresentare il dramma, tenendo fede così a quanto aveva affermato nel preambolo de *I Pazzi*, in cui rivela che

È una mia antica e fissa idea che si possa non destinare al teatro - cioè alla rappresentazione - un'opera a cui si sia data l'impronta della scena. Non è forse presumibile che l'artista abbia prescelta questa impronta soltanto perché è quella più vicina a una forma di vita?<sup>24</sup>

Questa enunciazione sembra quasi una confessione esistenziale, destinata a lasciare degli interrogativi aperti piuttosto che delle conclusioni. E a Dario Niccodemi, direttore di una compagnia teatrale che gli chiese il permesso di rappresentare *I Pazzi*, lo rifiutò dicendo: «No, Dario! *I Pazzi*, no! È teatro senza teatro...*I Pazzi* no!»<sup>25</sup>.

Bracco infatti ha concepito sempre la scrittura teatrale come riflessione sulla vita nella forma più aderente alla vita stessa, quella drammatica, dove platea e ribalta sarebbero soltanto un accessorio, non lo specifico della composizione.

Sembra da un lato la riproposizione della classica formula goldoniana dell'identificazione fra vita e teatro con una punta di nuovo realismo, dall'altro la sconfessione delle teorie teatrali che condizionano necessariamente all'effettiva *performance* la scrittura teatrale<sup>26</sup>.

È da dire che questo dramma non fu fra i suoi più significativi successi, scritto in un clima politico sfavorevole, mentre stava prendendo la decisione di intraprendere la carriera pubblica. Lo scrittore fu eletto deputato al parlamento per il partito socialista nel 1922, proprio dopo la pubblicazione de *I Pazzi*, e fece parte del gruppo di Amendola. Egli fu molto attento ai problemi sociali secondo una direttiva laica e propria del socialismo umanitario, ma fu proprio questa sua passione civile e la sua fermezza politica, insieme alla sua sensibilità popolare, a danneggiarne gravemente la fama. La rappresentazione romana del dramma fu disturbata da manifestazioni fasciste ostili e tutto il suo teatro fu messo al bando durante tale periodo.

*Damnatio memoriae*, la vecchia abitudine del potere mai estraneo al lavoro degli scrittori e degli artisti. *Non fu sì santo né benigno Augusto / come la tuba di Virgilio suona*<sup>27</sup>.

Nel 1926 fu estromesso dal parlamento e si ritirò a vita privata.

---

<sup>23</sup> P. ROSSI, 1890,1900. *Alcuni letterati italiani e la loro immagine della scienza*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso dell'A.I.S.L.L.I., Palermo, Manfredi, 1976, 232-271.

<sup>24</sup> BRACCO, *I Pazzi*..., Preambolo.

<sup>25</sup> O. VERGANI, *Roberto* 1920, «Scenario», anno XVII, n. 7, 1-15 aprile 1953, 6 e 8.

<sup>26</sup> F. TATEO, in *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, (Hg.) Manfred Lentzen, ESV Erich Schmidt Verlag Editore, Berlin, 2008, 127.

<sup>27</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXXV, 26, v. 1-2.