

© Copyright by *Fabrizio Serra editore*, Pisa • Roma.

BIBLIOTECA DI «STUDI DESANCTISIANI»

5.

Fondatore e Direttore / *Founder and Editor*

TONI IERMANO

Condirettore / *Co-editor*

GERARDO BIANCO

Comitato di direzione / *Editorial Board*

CLARA ALLASIA (*Università di Torino*), GIUSEPPE CACCIATORE (*Università di Napoli Federico II*), CHRISTOF DIPPER (*Technische Universität, Darmstadt*), GIULIO FERRONI (*Università di Roma «La Sapienza»*), PAOLO MACRY (*Università di Napoli «Federico II»*), SEBASTIANO MARTELLI (*Università di Salerno*), LAURA NAY (*Università di Torino*)

Comitato scientifico / *Scientific Board*

GIAN MARIO ANSELMi (*Università di Bologna*), JOHANNES BARTUSCHAT (*Universität Zürich*), ANDREA BATTISTINI (*Università di Bologna*), RINO CAPUTO (*Università di Roma «Tor Vergata»*), GABRIELE CLEMENS (*Universität des Saarlandes*), SILVIA CONTARINI (*Université de Paris X, Nanterre*), ROMANO PAOLO COPPINI (*Università di Pisa*), EMANUELE CUTINELLI-RENDINA (*Université de Strasbourg*), DANTE DELLA TERZA (*Harvard University*), ARNALDO DI BENEDETTO (*Università di Torino*), PASQUALE GUARAGNELLA (*Università di Bari*), MARIA TERESA IMBRIANI (*Università della Basilicata*), ANTONIO LANZA (*Università dell'Aquila*), NICOLA LONGO (*Università di Roma «Tor Vergata»*), RAFFAELE MANICA (*Università di Roma «Tor Vergata»*), MAURIZIO MARTIRANO (*Università della Basilicata*), NELSON MOE (*Columbia University, New York*), RAUL MORDENTI (*Università di Roma «Tor Vergata»*), GIORGIO PATRIZI (*Università del Molise*), CHIARA TAVELLA (*Università di Torino*), GENNARO SAVARESE (*Università di Roma «La Sapienza»*), GINO TELLINI (*Università di Firenze*), FULVIO TESSITORE (*Università di Napoli, «Federico II»*)

Segreteria di redazione / *Secretary Board*

MICHELANGELO FINO (*Cassino - Coordinatore*), ANGELO IERMANO (*Potenza*), LORENZO RESIO (*Torino*), APOLLONIA STRIANO (*Napoli*)

«*CONTRO LO
STATO D'ASSEDIO*»

MODERNITÀ E MERIDIONALISMO
(DA DE SANCTIS AGLI ANNI
DEL BOOM E OLTRE)

A CURA DI TONI IERMANO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMXX

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2020 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

UFFICI DI PISA: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. 0039 050542332, fax 0039 050574888, fse@libraweb.net

UFFICI DI ROMA: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. 0039 0670493456, fax 0039 0670476605, fse.roma@libraweb.net

*

ISBN PRINT 978-88-3315-246-2

E-ISBN 978-88-3315-254-7

SOMMARIO

GERARDO BIANCO, TONI IERMANO, <i>Presentazione</i>	11
L'ARRETRATEZZA, LE SFIDE, IL CONTESTO	
TONI IERMANO, <i>I Gattopardi e i Sedàra nelle terre degli sbarchi. Da Garibaldi agli americani</i>	17
SEBASTIANO MARTELLI, <i>Assedio e crepuscolo dell'identità meridionale nella letteratura degli anni Cinquanta</i>	47
GIUSEPPE LUPO, <i>Civiltà della terra, civiltà delle macchine. Il Meridione nella sfida all'industrializzazione</i>	69
UOMINI E CARATTERI DEL MERIDIONALISMO	
GERARDO BIANCO, <i>«Appello ai liberi e forti» cent'anni dopo. Sturzo, i cattolici e la questione meridionale</i>	77
DONATO VERRASTRO, <i>Il «politico del possibile». Il controcanto meridionalista di Francesco Saverio Nitti</i>	87
LE STORIE, LE IMMAGINI	
GIANNI OLIVA, <i>La coscienza del divenire: storia e dimensione esistenziale nel Gattopardo</i>	101
ANGELO IERMANO, <i>Mafioso di Alberto Lattuada, ovvero la Sicilia come luogo della psiche</i>	109
MARIA TERESA IMBRIANI, <i>I 'vinti' del Sud tra reale e immaginario: noterella a proposito de L'eredità della Priora di Carlo Alianello</i>	121
MODELLI PERDURANTI	
FAUSTO PELLECCCHIA, <i>Pulcinella, anarchetipo filosofico</i>	133
RAUL MORDENTI, <i>Lo stato d'assedio: una costante nella storia d'Italia fra Otto e Novecento</i>	151
PROPOSTE DI RICERCA	
APOLLONIA STRIANO, <i>Roberto Bracco tra il progetto politico di Giovanni Amendola e l'attività teatrale</i>	165
MICHELANGELO FINO, <i>Dramma individuale e farsa risorgimentale ne Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa</i>	177
ARIANNA VAUDANO, <i>L'assedio e l'assediato: modernità e tradizione nel Sud di Ernesto De Martino</i>	185
TIZIANA D'AGOSTINO, <i>Volti letterari del Mezzogiorno: La chiesa di Canneto di Felice Del Vecchio</i>	193

COMITATI NAZIONALI
EDIZIONI NAZIONALI



COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL BICENTENARIO
DELLA NASCITA DI FRANCESCO DE SANCTIS
(1817-2017)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA
CATTEDRA DI LETTERATURA ITALIANA

*

ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER GLI INTERESSI
DEL MEZZOGIORNO D'ITALIA



Attanasio Soldati, *Periferia*, olio su tela, 1930. Milano, Museo del Novecento.

ROBERTO BRACCO
TRA IL PROGETTO POLITICO
DI GIOVANNI AMENDOLA
E L'ATTIVITÀ TEATRALE

APOLLONIA STRIANO

RIASSUNTO · Nel 1924 il drammaturgo napoletano Roberto Bracco fu scelto da Giovanni Amendola come candidato all'ultimo Parlamento democratico, nella lista dichiaratamente antifascista dell'Unione. Bracco, fedele al suo forte senso morale, coraggiosamente accettò, subendo la dura censura del regime sulla sua attività artistica. Improvvisamente si trovò ad essere emarginato, oscurato da autori più giovani e dallo stesso Luigi Pirandello, favorevoli al fascismo. Iniziò così per lui un percorso irreversibile, di dolorosa marginalità. Eppure, non si discostò mai dalle sue scelte estetiche e politiche, fedele a se stesso e ad un alto, irrinunciabile principio di libertà.

PAROLE CHIAVE · Giovanni Amendola, Roberto Bracco, Luigi Pirandello, Fascismo, Antifascismo.

ABSTRACT · *Roberto Bracco between the political project of Giovanni Amendola and the commitment to theatre* · In 1924 the neapolitan playwright Roberto Bracco was chosen by Giovanni Amendola to be a candidate in the party list of Unione, openly anti-fascist in the elections for the last democratic Parliament. Bracco, loyal to his moral sense, bravely accepted, suffering the Fascist censure on his writing and artistic production. All of a sudden he was excluded, obscured by youngest writers and criticized by authors and intellectuals such as Luigi Pirandello, who supported fascism. This was the beginning of a long journey of marginality and isolation that he travelled respectful of his own choices and *faithful to his high principles of freedom*.

KEYWORDS · Giovanni Amendola, Roberto Bracco, Luigi Pirandello, Fascism, Antifascism.

Ad un certo momento l'umiliazione
costa a qualsiasi uomo assai più del rischio della vita.

GIOVANNI AMENDOLA

NELL'ULTIMA pagina della sua *Storia della letteratura italiana* Francesco De Sanctis si soffermava sulla situazione del teatro italiano nella seconda metà dell'Ottocento:

Abbiamo il romanzo storico, ci manca la storia e il romanzo. E ci manca il dramma. Da Giuseppe Giusti non è ancora uscita la commedia. E da Leopardi non è ancora uscita la lirica. Ci incalza ancora l'accademia, l'arcadia, il classicismo e il romanticismo. Continua l'enfasi e la rettorica, argomento di poca serietà di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E, questa volta, non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti.¹

Apollonia Striano, astriano@unior.it, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

¹ Cfr. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi, 1962, vol. II, p. 815. In merito cfr. le osservazioni di A. PALERMO, in *Letteratura e Contemporaneità*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 14-15.

Questa constatazione – che risale al 1870 ed è visionariamente strutturata come un assunto di moderna sociologia della letteratura – conteneva spunti di riflessione e vitali suggestioni per consentire, a quanti si misuravano con la scrittura teatrale, di riformulare le proprie priorità estetiche. Nei decenni successivi ad essa, infatti, gli autori hanno superato la consuetudine del dialetto nei testi drammaturgici, sperimentando altre soluzioni linguistiche. Ne è derivato, ha osservato Nicola De Blasi:

un italiano parlato adatto al teatro, proprio perché movimentato e oscillante ..., oltre che largamente aperto al contatto con i dialetti. Un italiano parlato, movimentato e in interferenza con il dialetto, esisteva con buona probabilità anche prima dell'unificazione nazionale, ma solo in casi particolari ... le forme prossime al parlato erano fissate sulla pagina scritta. Intorno alla metà dell'Ottocento, invece, anche per effetto delle istanze di una tendenza realista, a partire dall'orientamento di Manzoni verso il modello di una lingua parlata, la lingua di uso corrente ha conquistato un suo spazio nella letteratura e anche nel teatro, aprendosi progressivamente alle interferenze con il dialetto e alle mescolanze di registri.¹

Dunque, la scrittura per il teatro successiva all'Unità ha innanzitutto lavorato per definire il proprio canone linguistico, individuandolo in una mirabile combinazione di italiano e dialetto, così duttile da essere ripresa e rimodulata nel corso di tutto il 1900.² Del resto, la validità di questa soluzione era sostenuta dal successo di autori -tra i quali Roberto Bracco³- che avevano raggiunto e coinvolto il vasto pubblico medio.⁴

Il discorso teoretico, tuttavia, non era stato esercitato solo su questa questione: ne era conferma il saggio di Luigi Capuana sul *Teatro italiano contemporaneo*,⁵ nitida espressione di coscienza militante, ordinatrice sulla magmatica materia della contemporaneità.⁶

¹ N. DE BLASI, *Eduardo*, Roma, Salerno ed., 2016, pp. 248-249. Osserva De Blasi: «La simbiosi possibile tra teatro e uso del dialetto permette di sottolineare che le fortune di italiano e dialetto sono strettamente intrecciate. Il contesto teatrale, per necessità e per definizione costruito sulla lingua parlata, favorisce l'apertura al dialetto e all'italiano regionale, cioè a una varietà intermedia in cui gli elementi dialettali ... si combinano con una morfologia prevalentemente italiana e con una fonetica per lo più italianeggiante» (ivi, p. 252). E ancora: «Lo sforzo di conciliazione tra il dialetto e la lingua è quindi funzionale a una caratterizzazione dell'ambiente che tuttavia non ostacoli la comprensione (è la vecchia idea degli uomini di teatro che, almeno da Andrea Perucci in poi), desiderano farsi capire da pubblico» (ivi, p. 271).

² Così, in merito, Eduardo De Filippo: «Lo sforzo di tutta la mia vita è stato quello di cercare di sbloccare il teatro dialettale portandolo verso quello che potrei definire, grosso modo, Teatro Nazionale Italiano. [...] La differenza tra il teatro dialettale e quello cosiddetto Italiano è che quest'ultimo non ha né tradizioni né repertorio; i nostri grandi commediografi sono dialettali: Goldoni, Ruzante, Machiavelli, Pirandello (ivi, p. 250).

³ Sulla vita e sull'attività di giornalista, scrittore, drammaturgo di Roberto Bracco (Napoli, 1861-Sorrento, 1943) si vedano le monografie di A. DI NALLO, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba, 2003 e di P. IACCIO, *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992. Dopo l'editore Sandron di Palermo fu Carabba di Lanciano a proporre, organicamente, in venticinque volumi, i lavori teatrali, le novelle, le poesie e gli scritti vari di Bracco, tra il 1935 e il 1942.

⁴ Questo dato risulta paradossale rispetto all'urgenza proclamata, nel corso dell'Ottocento, di dover superare il teatro dialettale per realizzare il teatro in lingua. In merito cfr. C. GIOVANNARDI, P. TRIFONE, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino, 2015.

⁵ L. CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo, Pedone Lauriel, 1872. Nelle pagine introduttive, Capuana spiegava la necessità della disposizione partecipativa al contesto non solo per il critico, ma anche per il drammaturgo: «Lo scrittore non può sempre tenersi isolato dall'atmosfera morale che circola nella sala alle prime rappresentazioni. [...] Per quanti sforzi uno faccia a poggiare in alto, nella regione serena dell'arte, non può sollevarsi tanto da non sentire il rumore confuso del pubblico e non darsene pensiero. Molto meno poi può tenersi in guardia contro nemici più potenti perché più intimi, le sue convinzioni personali» (ivi, pp. VII-VIII). Sull'incessante riflessione di Capuana sul teatro, cfr. L. CAPUANA, *Cronache teatrali (1864-1872)*, a cura di G. Oliva, Roma, Salerno ed., 2009.

⁶ A. PALERMO, *Ottocento italiano. L'idea civile della letteratura*. Cattaneo, Tenca, De Sanctis, Carducci, Imbriani, Capuana, Napoli, Liguori, 2000, p. 123.

Capuana si era interrogato, innanzitutto, sul nuovo ideale di teatro. In uno scrittore popolare e amato come Bracco aveva individuato l'interlocutore più adatto con cui aprire un confronto dialettico, per giungere ad una definizione rigorosa, esemplare e antiretorica della modernità, tanto vagheggiata quanto nebulosa e insidiosa, per chi non ne avesse chiara percezione:

L'ideale nuovo? Ma è attorno a voi, davanti a voi; è la vita che freme e si agita nei vostri contemporanei, si manifesta nei loro atti, nei loro gesti, nella loro voce, e che è tanto più poesia quanto è più realtà [...]. Voglio fare una profezia: Chi attuerà con un capolavoro il così detto nuovo ideale dell'arte drammatica sarà colui che saprà avere, in una volta, e l'abilità di mano di Monsieur Scribe, e la forza di concezione di caratteri dell'Augier, e la penetrazione concettosa del Dumas, l'aspra crudezza del Becque, e quel qualcosa che tutti questi quattro non avevano ancora, cioè l'impronta particolare della nuova originalità. E sarà moderno, modernissimo, anche perché, neppure volendo potrà essere altro.¹

La risposta di Bracco, calibrata sulla valenza ironica e denunciataria dell'intervento del critico, sottolineava come esso andasse oltre la sua stessa esperienza di drammaturgo, nell'intento di stigmatizzare una moda diffusa ed esiziale, appunto «la fisima del nuovo ideale».²

Rispetto ad essa Bracco proclamava fermamente la propria distanza e il convincimento che il nuovo dovesse avere altri tratti.³

Capuana replicava, evidenziando il rischio del teatro a tesi. Anche Bracco, pronto ad accogliere le inclinazioni del pubblico, si era avvicinato ad esso. Istintivamente, tuttavia, lo aveva superato, affidandosi all'intensità e alla compiutezza della forma, intrinsecamente colma delle idee:

Tu mi hai fatto il torto di credere che io mi allarmi della *ingerenza dei pensatori nell'arte della scena* [...]. Ma i tuoi più felici lavori drammatici e anche le tue novelle più riuscite sono appunto quelli dove l'arguta osservazione psicologica, il concetto morale e sociale, lo sdegno del pensatore e l'ironia si sono stupendamente nascosti sotto la densità della forma, come soleva dire il De Sanctis.⁴

La posizione assunta da Bracco – che in equidistanza dalla tradizione e dalle mode più recenti dichiarava la sua indipendenza e le sue ragioni estetiche – sottintendeva un'importante rivendicazione per sé e per la generazione cui apparteneva. Esprimeva, cioè, la consapevolezza di essersi addossato – insieme a tanti altri autori – il compito difficilissimo di riformulare i codici della scrittura drammaturgica e di averla adoperata per raccontare l'Italia e il suo giovane spirito di nazione.⁵

Non solo. Si stavano configurando prepotentemente altre richieste da parte del pubblico, non più appagato dalla rappresentazione realistica della società, ma incline a vedere in scena dinamiche familiari, la mutevolezza degli stati d'animo, l'istinto, le passioni umane.⁶

¹ L. CAPUANA, *Nuovo ideale?*, «Rivista teatrale italiana», a. I, I, 1901, pp. 291-295, qui a p. 295. In merito, cfr. DI NALLO, *op. cit.*, p. 46 e passim.

² R. BRACCO, *Per i giovani (a Luigi Capuana)*, «Rivista teatrale italiana», a. I, I, 1901, pp. 339-342, qui a p. 339.

³ Ivi, p. 342.

⁴ L. CAPUANA, *Schiarimento*, «Rivista teatrale italiana», a. I, II, 1901, pp. 56-58, qui a p. 57. In merito cfr. PALERMO, *Ottocento italiano*, cit., pp. 127-128.

⁵ Cfr. R. BRACCO, *Nell'arte e nella vita*, Lanciano, Carabba, 1941, vol. XXIII, p. 168.

⁶ Sul suo rapporto con Freud è lo stesso drammaturgo a fornire spiegazioni, dichiarando che per molti anni era stato "freudista" senza neppure sapere che Freud esistesse (cfr. BRACCO, *Nell'arte e nella vita*, cit., vol. XXV, pp. 156-157).

In questa tensione, Bracco attingeva alla lezione e al formulario Henrik Ibsen,¹ verificandoli e sviluppandoli nel contesto che meglio conosceva. Ne erano derivati lavori di taglio psicologico,² spesso frutto di quella contaminazione tra generi definita “ibridismo”, che in questa fase stava generando molteplici, proficue intersezioni tra teatro e letteratura,³ mediate da un intenso processo di riscrittura e talvolta di rifacimento.⁴

Nel suo laboratorio dell'avantesto, nel passaggio da un genere all'altro, Bracco calava e approfondiva tratti e motivi introspettivi. Si muoveva con il coraggio di un autore avanguardista, mai eludendo il confronto né con le tematiche più attuali né con i simulacri visivi e l'articolato codice del cinema,⁵ che si stava fortemente affermando.⁶ Tuttavia, nonostante l'incessante sperimentazione e il proposito di non disattendere le richieste del momento, la sua poetica iniziava a risultare estranea, lontana dall'immaginario del pubblico e della critica. Lo scrittore – osserva Antonella Di Nallo – sembrava

¹ «Sul fatto che Bracco avesse introdotto in Italia Ibsen o, comunque, che ne avesse diffuso copiosamente le tematiche principali, non vi sono molti dubbi. Glielo riconoscevano molti critici e perfino Croce. Le controversie si facevano però accese quando si doveva chiarire di che tipo di *ibsenismo* si trattasse. Croce dava un giudizio ampiamente positivo nei riguardi di un'operazione che tentava di adattare i canoni propri della cultura nordica a una mentalità e a un ambiente mediterraneo. (...) Molto meno teneri erano i critici di altre tendenze, come Piero Gobetti che accusava Bracco di aver reso in una maniera superficiale ed edulcorata le tematiche ibseniane (...). Non dissimile è la posizione di Silvio D'Amico» (IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., p. 35, n. 21). Una parte cospicua della critica riteneva che Bracco avesse semplificato e riformulato alla sua maniera i motivi centrali del drammaturog norvegese, al punto da indicarlo, ironicamente, come l'“Ibsen di Piedigrotta”. In merito cfr. DI NALLO, *op. cit.*, p. 95 e *passim*.

² Cfr. *I fantasmi* (1910), *Il piccolo santo* (1912), *I pazzi* (1922).

³ La pratica dell'ibridazione è articolata: può riguardare il passaggio dalla letteratura al teatro, così come osserva Giorgio Bàrberi Squarotti in *Le sorti del tragico. Il Novecento italiano: romanzo e teatro* (Ravenna, Longo, 1978) oppure – ed è Giovanni Nencioni ad affermarlo in *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato in Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici* (Bologna, Zanichelli, 1983) – il rapporto tra lingua letteraria e lingua di scena.

⁴ La trasposizione più frequente era relativa alla novella, da cui derivava il dramma. Bracco, Verga, Di Giacomo si servivano di questa soluzione costantemente. Non erano i soli: dei quarantatré testi che costituiscono le *Maschere nude* (Milano, Treves, 1918-1921, 4 voll.) di Pirandello, ventinove provengono dalla produzione narrativa.

⁵ «Non minore predisposizione dimostrò Bracco per il cinema anche se considerava questa nuova attività secondaria rispetto al teatro. Dal 1912 fino al 1923 consentì la trasposizione cinematografica della sua produzione più conosciuta dal *Diritto di vivere* (1912), a *Don Pietro Caruso* (1916), a *Una donna* (1916), *Nellina* (1917), *La piccola fonte* (1917), *La principessa* (1917), *Maternità* (1918), *Il perfetto amore* (1918), *Il piccolo santo* (1920), *La fine dell'amore* (1922), *Notte di neve*, *La moglie scacciata*. Da questa lista manca ancora la trasposizione forse più famosa, *Sperduti del buio* (1914), ridotta da Bracco insieme a Nino Martoglio» (P. IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., p. 33). *Sperduti nel buio*, osserva Iaccio, viene unanimemente considerato il primo esempio di film neorealista italiano. In merito, ancora: «Altra cosa era il genere verista, che fu quello più consistente e che vide coinvolti, dalla prima metà degli anni Dieci in poi, autori del calibro di Roberto Bracco, Salvatore di Giacomo, Matilde Serao, sul versante della scrittura di soggetti originali o di riduzioni dal loro repertorio, e Elvira Notari, per citare il nome di un regista, anzi di una regista, sul versante dei realizzatori» (P. IACCIO, *Pionieri del cinema napoletano. Le sceneggiature di Vincenzo e i film perduti di Eduardo Scarpetta*, a cura di P. Iaccio, M. B. Cozzi Scarpetta, Napoli, Liguori, 2016, p. 19).

⁶ «All'apparire del cinematografo, pur con tutte le riserve che il (vecchio) mondo del teatro attribuiva alla nuova forma di spettacolo, di sicuro si faceva strada l'idea che finalmente fosse stata inventata una forma di comunicazione che rendesse meno effimera la memoria della recitazione degli attori sulle tavole del palcoscenico» (IACCIO, *Pionieri del cinema napoletano*, cit., p. 20). E ancora: «Per gli autori di teatro (ma anche di romanzi o novelle), invece, si trattava di affidare la loro produzione, interamente o quasi, alle qualità di traduttore in immagini di un “regista” (o direttore di scena, come allora si diceva comunemente) che, in un modo o nell'altro, li espropriava della loro caratteristica di creatori di un racconto da presentare al pubblico. Anche nel caso in cui erano coinvolti in una trasposizione cinematografica e potevano influire sui caratteri della realizzazione, il loro ruolo non andava oltre quello che, con lo sviluppo industriale del cinema, divenne lo sceneggiatore. Ed è noto, ancor oggi, quanto gli sceneggiatori ritengano la loro opera svalutata, o comunque poco considerata, rispetto a quella del regista che viene considerato “l'autore” del film, anzi il solo autore del film» (ivi, p. 21).

partecipare con affanno alla complessa fase di transizione in cui viveva, attraversata contemporaneamente da resistenze verso il passato e verso il futuro.

In questo contesto caotico e sfuggente, nell'intento di fornire coordinate, il critico Adriano Tilgher¹ provava a teorizzare il ruolo dell'artista, indicandolo in colui che crea una sintesi dove prima non c'era che un caos in tempesta, colui che restituisce forma all'informe sperimentato dentro di sé; informe che è nuovo senso, nuovo gusto, nuova esperienza della vita. Questo senso della vita «tanto più coincide con quello del tempo suo, quanto più l'artista esce dai limiti angusti della sua personalità empirica e parla per tutti».²

Fu proprio la stroncatura di Tilgher nel 1922 al dramma *I pazzi*³ ad iscrivere definitivamente Bracco nell'alveo del «teatro vecchio».⁴ Ne seguì una polemica che durò a lungo e che coinvolse i principali commediografi e critici.⁵ Bracco aveva affidato al *Preambolo* della *pièce* le ragioni delle sue scelte artistiche, al contempo definendo la propria concezione di modernità: un «teatro senza teatro», specularmente «a una forma di vita».⁶ In questa dimensione, l'autore aveva potuto percorrere il dissidio fra follia e salute nelle creature immaginate, consegnando l'essenza dei suoi personaggi non alle parole e agli atti quanto al contesto, all'ambiente, al complesso segnico della scena. Nella solida convinzione che «l'Arte non offre, non indica, non suscita soluzioni di problemi»: può soltanto «tradurli in visioni che parlino alla sensibilità, senza troppo incomodare la mente».⁷

Inutilmente. Bracco risultava improvvisamente superato,⁸ al punto – sintetizzò Piero

¹ Filosofo e critico, Adriano Tilgher (Resina, 1887 - Roma, 1941), dichiaratamente antifascista, fu tra i collaboratori del «Mondo» fondato da Giovanni Amendola.

² DI NALLO, *Roberto Bracco*, cit., p. 17.

³ R. BRACCO, *I Pazzi*, Palermo, Sandron, 1922.

⁴ A. TILGHER, «*I pazzi*» di Roberto Bracco, «Il Mondo», 8 giugno 1922.

⁵ Adriano Tilgher intravedeva nei *Pazzi* la ripresa di tematiche del giovane teatro pirandelliano. Di parere opposto era Lucio D'Ambra, che ne difendeva l'originalità. Ma il dibattito andò oltre: «La polemica, animatissima, s'incentra poi sulla contrapposizione fra teatro vecchio e teatro nuovo, fra la nuova drammaturgia pirandelliana e le stanche, ormai superate riproposizioni di cui si accusa il teatro di Bracco. Disquisizioni estetiche si coloreranno poi di implicazioni politiche, precludendo spesso la possibilità di inquadrare serenamente una produzione di tutto rispetto» (DI NALLO, *op. cit.*, p. 11).

⁶ «Esso è, in vero, – quale che sia il valore estetico che contenga – la continuazione, il compimento, la sintesi, il culmine sillogistico di molte opere mie d'indole tragica, forse non pregevoli e tuttavia non spregiate e non ancora a me discare. E mi sembra che ciò debba risultar netto a chiunque abbia avuta la cortesia di guardare al cammino che io, illuso o disilluso, alacre o accidioso, ho percorso fin qui nel campo scenico, tra la volubilità delle platee e quelle della ribalta, sempre serbandomi più tenero dei miei lettori che non delle une e dell'altra, sempre sognando un po'... un teatro senza teatro. (È una mia antica e fissa idea che si possa non destinare al teatro – cioè alla rappresentazione – un'opera a cui 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? ...). Il costruito del dramma [...] non è da enunciare in una baldanzosa conclusione, né in una sbandierabile sentenza, ma bensì in due interrogazioni, trepide e pur pungenti: - Dove finisce, nell'animale umano, la saggezza e dove comincia la follia? - Quali sono, nel nostro mondo, i pazzi e quali sono i savii? Ecco, nella trama e nella sostanza, il mio dramma, che le due interrogazioni rivolge a me stesso e all'umanità. L'umanità non risponde. E non rispondendo nemmeno io. [...] L'Arte non offre, non indica, non suscita soluzioni di problemi che anche la Filosofia invano affisa o sviscera o espone scervi di scorie. Al più al più, si sforza di tradurli in visioni che parlino alla sensibilità, senza troppo incomodare la mente. I *pazzi* del mio dramma sono appunto una visione composta dall'Arte: – dalla povera Arte di un pazzo ... o di un savio. Febbraio, 1922» (BRACCO, *Preambolo*, cit., pp. 5-7). Sul dramma cfr. anche A. CASADIO, *Nel laboratorio di Roberto Bracco. L'evoluzione della lingua e dello stile da Sandron a Carabba*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2016.

⁷ BRACCO, *Preambolo*, cit., p. 7.

⁸ È interessante riproporre il giudizio di un giovane di allora sul teatro di Bracco: si tratta di quello di Giorgio Amendola, figlio di Giovanni, che da ragazzo aveva frequentato il drammaturgo: «Roberto Bracco era un uomo delizioso. Aveva conosciuto grandi trionfi europei come commediografo. Abbandonata la sua iniziale vena partenopea, di sorridente buonsenso e di malinconica rassegnazione, si era cimentato con temi più ardui,

Gobetti – che non gli veniva tanto rimproverato di aver fatto teatro vecchio quanto di aver praticato moduli contemporanei.¹ Era doppiato da Luigi Pirandello e dal pirandellismo,² dal “metateatro” a cui, in quel periodo, stavano lavorando gli “Undici” e Massimo Bontempelli.³

A questo intellettuale in difficoltà si era rivolto Giovanni Amendola,⁴ che dal 1919 era impegnato in una capillare battaglia liberale e democratica per contrastare il fascismo, a partire dal Meridione.⁵ Riteneva infatti che all’origine del successo di Mussolini vi fosse stata la reazione di una precisa classe sociale, a cui era estranea ampia parte del ceto medio del Mezzogiorno, che non si identificava in posizioni reazionarie.⁶

Nel 1924 Amendola aveva proposto Bracco tra i candidati della lista dell’Unione – in

che gli avevano dato grandi successi, ma anche posto difficili problemi che non riusciva più a districare. Lo avevano chiamato “Ibsen italiano” e questo appellativo faceva sorridere i giovani leoni dei loggioni romani. Bracco sapeva che io ero appassionato di teatro (...). Mi chiese se i giovani ammiravano e apprezzavano il suo teatro. Come rispondergli? Rimasi in silenzio imbarazzato. Non volevo dirgli delle bugie, ma nemmeno confessargli apertamente il mio pensiero. Egli comprese da solo. Con un sorriso amaro concluse che i giovani lo consideravano ormai un vecchio superato. Non osai contraddirlo. Ne rimasi addolorato e mortificato, perché avevo cominciato a volergli bene per le sue belle umane doti di coraggio e di ottimismo. Era ricco di giovanili speranze e di ardente combattività, malcelate da un sorridente scetticismo, e aveva una grande ammirazione per mio padre. Godeva a Napoli di un grande prestigio e manteneva un utile collegamento tra Matilde Serao e Amendola. Bracco mi accompagnò da Matilde Serao, ormai una vecchia signora. Trovò che io ero un “bel guaglione” e sorrise, come a dire che lei se ne intendeva. Ma “tu sei più chiaro e più allegro di tuo padre”, che “è sempre troppo severo, sembra uno ‘stipone inserrato””, uno di quei vecchi armadi di noce alti e scuri, ben chiusi» (G. AMENDOLA, *Una scelta di vita*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 85).

¹ «E a Bracco non rimproveriamo di aver fatto del teatro vecchio, siamo desolati che abbia voluto fare del teatro nuovo» (P. GOBETTI, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 680).

² In merito cfr. G. OLIVA, *Pirandello, Bracco e il pre-pirandellismo*, in *Pirandello e Napoli*. Atti del Convegno di Napoli, 29 novembre-2 dicembre 2000, a cura di G. Resta, Roma, Salerno ed., 2002.

³ M. BONTEMPELLI, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1987 («I Meridiani»), p. 948: «Stefano [Landi] e Orio [Vergani] insieme con altri nove (o dieci) fondammo nel settembre di quell’anno [1924] la compagnia degli Undici, con un capitale di cinquantacinquemila lire. Si prese in affitto il teatrino di via Odescalchi che Vittorio Podrecca abbandonava per portare in giro nel mondo le sue gloriose marionette; fu affidata a Virgilio Marchi architetto la direzione dei lavori di riadattamento della sala e del palcoscenico. Chiedemmo timidamente consigli e aiuto a Pirandello; il quale si buttò a tutt’uomo nell’avventura, preparò un vario e ricco repertorio, incitò più d’uno (soprattutto giovani) a preparare copioni, scelse la compagnia e fu il regista ... di tutte le rappresentazioni. [...] Ero uno degli Undici ... e Pirandello m’invitò a scrivere una commedia per il nostro repertorio».

⁴ La svolta politica di Giovanni Amendola (Napoli, 1882 - Cannes, 1926), la cui famiglia proveniva da Sarno, iniziò al suo ritorno dal fronte, dove, convinto interventista, era giunto volontario e aveva ottenuto una medaglia al valore. Eletto deputato nel 1919, l’anno successivo divenne Sottosegretario alle Finanze nel governo Nitti e nel governo Facta fu Ministro delle Colonie.

⁵ Nel salernitano, le elezioni del 16 novembre 1919 furono segnate dall’antagonismo tra i liberali sostenitori di Nitti, confluiti appunto nella lista del Partito democratico con il simbolo della Stella, e quelli di Giolitti. Il primo schieramento ottenne grandi consensi. In merito cfr. E. D’AURIA, *Le elezioni politiche dal 1919 al 1924 in provincia di Salerno*, Assisi-Roma, Ente Nazionale per le Biblioteche, 1973; A. CAPONE, *Giovanni Amendola*, Roma, Salerno ed., 2013, p. 209 e *passim*. Amendola, che insieme ad Andrea Torre (Torchiara, 1866 - Roma, 1940) si era impegnato nella creazione della lista della Stella, stabili con quest’ultimo accordi per lo scambio delle preferenze (cfr. in merito GIORGIO AMENDOLA, pref. a G. AMENDOLA, *Contro il fascismo nel Mezzogiorno: lotta politica nel Salernitano (1919-1925) nella corrispondenza con Benedetto e Gherardo Marone / Giovanni Amendola*, a cura di A. Marone, Napoli, Storia di Napoli e della Sicilia, 1978, p. 8).

⁶ Giuseppe Galasso si è a lungo soffermato su quelle che ha definito “isole” liberali e democratiche nel Mezzogiorno, «spesso a fondamento notabile, cioè fondate sulla presenza di notabili che non hanno voluto o potuto inserirsi, come in genere si è inserito il notabilato, nel fascismo» (G. GALASSO, *Mezzogiorno e fascismo*, in *Mezzogiorno e fascismo*. Atti del convegno nazionale di studi (Salerno, 11-14 dicembre 1975), Napoli, ESI, 1978, pp. 2-7).

cui erano coinvolti Vincenzo Arangio Ruiz,¹ Guido della Valle,² Guido De Ruggiero,³ Raffaele Ciasca,⁴ Emilio Scaglione,⁵ protagonisti della più alta *intelligentia* liberale – costituita il 20 maggio di quell'anno a Napoli.⁶

Amendola aveva seguito la sua ampia visione, un'intuitiva interpretazione della realtà, che implicava – inevitabilmente anche per l'agone politico – considerazioni di natura ideologica ed insieme estetica. Egli stesso era approdato alla politica dopo esperienze totalizzanti: quella del fronte, per esempio, dove, convinto interventista, era giunto volontario e aveva ottenuto una medaglia al valore. Altrettanto decisiva era stata la forte consapevolezza etica maturata negli anni giovanili dedicati agli studi e alle ricerche di teosofia, di filosofia religiosa e di filosofia.

Nella sua formazione, Benedetto Croce era stato un importante, talvolta difficile, interlocutore⁷ con cui si era confrontato spesso, anche durante la militanza ne «La Voce».⁸

Bracco, dunque, era apparso ad Amendola un candidato ideale per il tratto evidente della sua onestà intellettuale, per essersi fatto interprete delle esigenze del pubblico e del suo Paese, senza mai disattendere le proprie totalizzanti, profonde motivazioni.

E incredibilmente, Bracco – che mai nei suoi lavori aveva manifestato inclinazioni politiche militanti – aveva aderito al progetto, assecondando uno slancio tanto irrazionale quanto nobile.⁹

¹ Vincenzo Arangio Ruiz (Napoli, 1884 - Roma, 1964) fu tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*. Di radicata fede liberale, fu Ministro di Grazia e Giustizia nel primo Governo di Unità nazionale e nel terzo Governo Bonomi.

² Guido della Valle (Napoli, 1884-1962) si formò tra studi filosofici e psicologici nell'Università di Napoli. Nel 1907 iniziò la sua attività di insegnamento scolastico, contestualmente approfondendo i suoi interessi di pedagogia. Nel 1911 fu chiamato ad insegnare pedagogia all'Università di Messina e a dirigerla la scuola per la formazione dei maestri. Con l'avvento del regime fascista, esercitò la propria resistenza aderendo alla Unione di forze democratiche del Mezzogiorno, impegnandosi in comizi e partecipando alle elezioni come candidato. Dopo la liberazione, riprese l'attività politica e continuò, fino al 1954, l'insegnamento all'Università di Napoli.

³ Guido De Ruggiero, (Napoli, 1888 - Roma, 1948), laureatosi in Giurisprudenza presso l'Università di Napoli, iniziò ad occuparsi di filosofia, gravitando nell'orbita dei giovani crociani. Fu tra i collaboratori de «La Critica», «La Rivista di Filosofia», «La Cultura», «La Voce». Liberale e antifascista, fu tra i più solidi sostenitori di Amendola e tra gli intellettuali più impegnati contro il regime. Dopo aver sperimentato anche la detenzione, quando finì la dittatura iniziò a militare nel Partito d'Azione. Nel 1944, fu Ministro della Pubblica Istruzione.

⁴ Nato a Rionero in Vulture nel 1888, Raffaele Ciasca, laureatosi in lettere a Napoli, dopo aver partecipato alla Grande Guerra si trasferì a Firenze per poter studiare con lo storico Gaetano Salvemini (Molfetta, 1873 - Sorrento, 1957). Conseguita la laurea anche in Giurisprudenza, iniziò la carriera universitaria, insegnando Storia moderna presso le Università di Messina, di Cagliari, di Genova e, infine, di Roma. Liberale di ispirazione cristiana, nel 1948 diventò Senatore nel collegio di Melfi per la Democrazia Cristiana.

⁵ Emilio Scaglione, giornalista e dichiarato antifascista, nel 1943 fu condirettore del «Risorgimento», il primo quotidiano napoletano fondato dopo la Liberazione e guidato da Paolo Scarfoglio.

⁶ L'Unione meridionale in breve raggiunse duemila sostenitori. Il 14 agosto 1924, sull'onda dell'emozione suscitata dal ritrovamento del cadavere di Matteotti, i democratici di Amendola ottennero che l'Unione meridionale confluisse nel ben più ampio e significativo progetto dell'Unione nazionale. In merito cfr. CAPONE, *Giovanni Amendola*, cit.

⁷ Cf. in merito *Carteggio Croce-Amendola*, a cura di R. Pertici, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1982.

⁸ Il rapporto tra i due subì un'interruzione nel 1920, per un episodio accaduto durante la campagna elettorale di Amendola nel salernitano, episodio che Croce definì «meschinissimo» ma che ad Amendola parve segno della diffusa ostilità politica maturata verso di lui e i suoi seguaci (ivi, p. xxx e *passim*). Soltanto dopo un lungo periodo di silenzio, Amendola riprese la consuetudine epistolare con il filosofo. Propose a Croce di elaborare una risposta pubblica e inequivocabile al *Manifesto degli intellettuali fascisti*, redatto da Gentile e apparso su tutti i giornali italiani il 21 aprile 1925. Il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* apparve su «il Mondo», il 1° maggio del 1925.

⁹ «Fu un raro, rarissimo esempio di coerenza intellettuale e di tensione etica che gli consentirono di non avere mai nessun dubbio, nessun ripensamento o in qualsiasi altro modo vogliamo chiamare una delle tante

Mario Venditti – nipote del drammaturgo, anch'egli dedito alla letteratura¹ – così ricordava l'incontro tra lo zio e Amendola:

«Siete lo scrittore – aveva detto – cui nulla può essere estraneo della vita, per diritto e per necessità fondamentale del suo spirito...»; ed egli, dopo aver accettato l'invito, spiegò in una intervista di aver dato il suo nome ad una lista di opposizione perché pensava -oltre tutto- che un'opposizione ci dovesse essere e che si potesse servire l'Italia anche così. Ma di quella intervista non vi sarebbe stato bisogno. La libertà era per lui l'aria stessa della storia e quindi dell'arte (...); e di ogni menzogna e di ogni espressione di prepotere egli era inflessibile ed altero nemico.²

Bracco fu eletto nell'ultimo parlamento democratico.³

A fronte di questo importante risultato e della vasta eco suscitata sulla stampa dalla sua candidatura,⁴ il fascismo iniziò ad intraprendere una sistematica operazione di rimozione nei suoi confronti. I giornali cominciarono a rifiutarne la collaborazione, le rappresentazioni dei suoi lavori teatrali furono impedito e le nuove commedie sottoposte a censura.

Quest'ostilità non gli impedì di continuare ad esporsi pubblicamente. Il 18 agosto del 1924, dopo il drammatico ritrovamento della salma dell'onorevole Giacomo Matteotti, Bracco in una lettera al quotidiano napoletano «Roma», invocava l'intervento del Re, perché il Paese potesse liberarsi dal governo di Mussolini e rinascere, in una necessaria "reintegrazione morale":

Caro Direttore,

l'idea lanciata dal vecchio «Roma» risponde a una necessità nazionale. Questa necessità è indicata precisamente dal Governo dominatore, che, al cospetto delle Opposizioni troppo esigue e troppo numerose nel campo parlamentare e perciò incapaci di creare una successione, si vanta appunto di non poter temere che un altro Governo gli succeda.

In sostanza, il vecchio «Roma» vagheggia la costituzione d'un partito che, nel vasto concetto della democrazia, possa riunire tutto l'enorme numero di italiani di fede democratica affinché si formi un possente e permanente blocco atto ad abbattere il Governo d'oggi, scongiurando, a un tempo, il pericolo della reazione rossa.

Senonché – osservo – la costituzione di questo magnifico partito resterebbe estranea al campo parlamentare, come già resta estranea ad esso la grande maggioranza del Paese, ansiosa di reintegrazione morale. E quindi non mi pare che il problema della successione sarebbe finito.

vie, più o meno traverse, che permisero a tanti uomini di cultura sotto il fascismo di continuare indisturbati a svolgere la propria professione. Fu un intellettuale intransigente. (...) Un esempio scomodo per il mondo della cultura di quegli anni, non meno che per il mondo della cultura del periodo successivo al fascismo, che aveva molti peccati da farsi perdonare» (P. IACCIO, *L'Incontro* in R. BRACCO, *Lettere a Laura*, Napoli, Di Mauro, 1994, p. 9).

¹ Mario Venditti (Napoli, 1889 -1964) autore dei versi, dopo essere stato al fronte, sigillò idealmente quest'esperienza con la raccolta *Il cuore a trapezio. Cinquantanove poesie* (Ferrara, Taddei, 1921). Si dedicò poi all'avvocatura ma continuò ad alimentare i suoi interessi letterari fondando a Napoli l'associazione culturale Compagnia degli Illusi. Nel 1940 con Carabba pubblicò *L'uomo che cammina*.

² M. VENDITTI, *Roberto Bracco*, Napoli, Marotta, 1962, p. 114.

³ «Le ragioni del successo personale riscosso da Bracco le possiamo ampiamente desumere dalle lettere di adesione, che conservò gelosamente, e che gli pervenivano copiose fin dall'annuncio della sua candidatura. Gli scrissero vecchi amici e conoscenti del mondo del giornalismo e del teatro, intellettuali e professionisti di provincia ma soprattutto una quantità di anonimi elettori che gli confessavano come il suo gesto li avesse spinti a uscire allo scoperto e a credere che il fascismo non avesse ancora vinto. L'estrazione sociale della maggior parte dei suoi sostenitori è quella della borghesia intellettuale e delle professioni, di orientamento moderato ma preoccupata dell'involuzione autoritaria che si sta avendo nel paese» (IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., p. 63).

⁴ Cfr. ivi, p. 58 e *passim*.

Un sol fatto potrebbe assicurare al nuovo partito la vagheggiata soluzione: – l'intervento del Re. Cioè: lo scioglimento della Camera.

E perché non dovrebbe intervenire il Re se si convince che l'Italia non è più quella che volle o permise o tollerò la marcia su Roma?¹

Il giorno seguente, sempre sul «Roma», Amendola stesso – in una coraggiosa intervista – continuava a sfidare Mussolini:

– Quel che penso – ci ha risposto l'on. Amendola- si esprime perfettamente col latinetto “Quos vult perdere” e quel che segue. Giacché se è vero che l'Italia recalcitra, ogni giorno più stanca e insofferente (...) è altrettanto vero che Governo e partito dominante sembra si siano proposti di rendere sempre più intollerabile l'imposizione medesima. Per cui, cieco e sordo dinanzi agli avvenimenti, il fascismo continua ad intimare al popolo italiano il cinico e brutale dilemma: o rassegnarsi o battersi.²

Incalzato sulla possibile reazione dell'opposizione, non indietreggiava:

Le opposizioni, abituate da qualche tempo a “vivere pericolosamente” sul serio non nutrono eccessivi timori. Aggiungo poi che la vita sotto il perpetuo ricatto della minaccia e della violenza, intollerabile sempre per gli uomini di coraggio e di onore, alla lunga diventa intollerabile per tutti. Per cui, in definitiva, non riesce possibile ad alcuno subordinare in via permanente il proprio diritto alla prepotenza e alla violenza altrui. Ad un certo momento l'umiliazione costa a qualsiasi uomo assai più del rischio della vita. È questo che il fascismo, i fascisti e il loro capo hanno il gravissimo torto di non comprendere e per questa incomprensione pagheranno assai caro.³

A queste parole si appigliò Mussolini per accusare, sul «Popolo d'Italia», Amendola di lavorare per scatenare un'insurrezione.⁴

La posizione politica assunta sicuramente non giovava alla ricezione della produzione di Bracco. Già liquidato come passatista, coinvolto apertamente contro il regime, si trovava a dover fronteggiare Pirandello, modello legittimato anche per aver aderito al fascismo pubblicamente.⁵

¹ R. BRACCO, «Roma», 18 agosto 1924.

² *Conversando con l'on. Amendola*, «Roma», 19 agosto 1924. E ancora: «Giacché gli avversari, mentre accusano le Opposizioni di non voler la pace dell'Italia, in realtà non trovano pace nella inquieta coscienza, sicché non ha tregua l'esterna manifestazione del loro animo incerto, disorientato, privo oramai di una comunicazione con l'anima nazionale. Ed io, che non ho la consuetudine dei comizi, avevo deciso di pronunziare una parola chiara ed onesta, che poteva servire utile e tempestiva informazione anche sull'altra sponda. Ma gli avversari, mentre non tollerano tranquillamente il pesante silenzio di questa stagione, paventano altresì il suono della parola o la lettura degli scritti avversari. Da quando hanno deciso di “vivere pericolosamente” al minimo stornir di fogli di carta stampata, perdono la calma: sicché le diffide e i sequestri si susseguono ed oramai si è giunto ... a infierire contro le manifestazioni satiriche».

⁴ *Il funerale cafone di Sarno*, «Il Popolo d'Italia», 21 agosto 1925.

⁵ «Non può non essere benedetto Mussolini, da uno che ha sempre sentito questa immanente tragedia della vita, la quale per consistere in qualche modo ha bisogno d'una forma; ma subito, nella forma in cui consiste, sente la morte; perché dovendo e volendo di continuo muoversi e mutare, in ogni forma si vede come imprigionata, e vi urge dentro e vi tempesta e la logora e alla fine ne evade: Mussolini che così chiaramente mostra di sentire questa doppia e tragica necessità della forma e del movimento, e che con tanta potenza vuole che il movimento trovi in una forma ordinata il suo freno, e che la forma non sia mai vuota, idolo vano, ma dentro accolga pulsante e fremente la vita, per modo che essa ne sia di momento in momento ricreata e pronta sempre all'atto che la affermi a se stessa e la imponga agli altri. Il moto rivoluzionario da Lui iniziato con la marcia su Roma e ora tutti i modi del suo nuovo governo mi sembrano, in politica, l'attuazione propria e necessaria di questa concezione della vita» (L. PIRANDELLO, *La vita creata*, «L'Idea Nazionale», 28 ottobre 1923).

L. PIRANDELLO, *Richiesta pubblica di iscrizione al Partito Nazionale Fascista*, «L'Impero», 19 settembre 1924: «Eccellenza, sento che per me questo è il momento più propizio di dichiarare una fede nutrita e servita sempre in silenzio. Se l'E.V. mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista, pregierò come massimo onore tenermi il posto del più umile e obbediente gregario. Con devozione intera».

Restava tuttavia ancorato alla sua scelta di libertà, firmando nel 1925 il *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, nella cui condivisa progettualità democratica finalmente sembravano essersi ricomposti gli antichi dissidi tra Amendola e Croce.

Nella notte tra il 31 ottobre e il 1° novembre del 1926, le squadre fasciste distrussero la sua casa presso Santa Teresella degli Spagnoli.¹ Nelle stesse ore, entrarono anche nel vasto appartamento di Croce in Palazzo Filomarino, trattenendosi tuttavia dal commettere gli scempi e la devastazione “crudelissima e sapiente” che avevano operato contro il drammaturgo.²

L'episodio – cui seguirono altri, che lo indussero ad allontanarsi da Napoli – venne iscritto da Bracco in una circostanza ancora più dolorosa: la perdita della propria consapevolezza e forza creativa, emblematicamente rappresentata dalla riduzione in cenere di un dramma inedito, al quale attribuiva la possibilità del proprio riscatto artistico.³

¹ «Il 31 ottobre, quando si sparse la notizia dell'attentato contro Mussolini da parte del giovane Anteo Zamboni, le squadre fasciste, ormai padrone della situazione, si diedero all'assalto, a Napoli come altrove, delle case degli oppositori. L'abitazione di Bracco fu tra le prime ad essere prese di mira e il commediografo scampò alla furia degli assalitori solo grazie alla fortunata coincidenza che lo trattenne a cena fuori in compagnia di Paolo Scarfoglio. Quando si apprestava a rincasare si rese conto di uno strano assembramento nei pressi del suo palazzetto situato in una viuzza dei popolari Quartieri Spagnoli. Fu individuato da un paio di energumeni armati di bastoni che presero ad inseguirlo con intenzioni non certo amichevoli. Bracco dovette la salvezza alla sua presenza di spirito, oltre che ad una rapida fuga, e riuscì a portarsi al sicuro nella centrale via Toledo dove stazionavano nuclei di carabinieri. Non altrettanto fortunata fu la sorte toccata alla sua abitazione sottoposta ad una “devastazione crudelissima e sapiente” come scriverà egli stesso. Si accanirono particolarmente nello studio dove rovesciarono i cassetti, arraffarono manoscritti, di cui qualcuno inedito, fecero scempio dei libri. non contenti di ciò rovesciarono in strada tutto quello che poterono e lo diedero alle fiamme» (IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., pp. 75-76). Testimone diretto della devastazione della casa di Bracco fu Giorgio Amendola: «Salii infine nella casa di Bracco, che già conoscevo, in Santa Teresella degli Spagnoli. Qui le devastazioni erano più gravi, tutti i libri erano stati tolti dalle librerie, calpestati e offesi. Con i manganelli avevano sfasciato ogni cosa. Trovai Bracco solo, seduto per terra, tra i suoi libri, piangente. Mi abbracciò e mi disse: “Vedi che disastro hanno fatto. Perché? Potevano prendersela con me, ma perché con i libri, che cosa hanno fatto di male questi poveri libri!”. Bracco riordinò poi alla meglio la sua casa, ma i libri restarono a terra accatastati, come a testimoniare l'ingiuria compiuta» (AMENDOLA, *Una scelta di vita*, cit., p. 167).

² L'episodio squadrista in casa Croce viene riportato dal filosofo nei *Taccuini*: «1 novembre / Stanotte, alle 4, siamo stati svegliati da un gran fracasso di vetri rotti e di passi affrettati: era una dozzina o una quindicina di fascisti, venuti con un *camion* a devastarmi la casa: hanno rotto tutti i vetri, sfondato quadri, e spezzato vasi e mobili delle stanze per cui sono passati. Gettatomi dal letto, mi sono affacciato dalla stanza per domandare che cosa fosse: mi hanno risposto: “Fascisti, fascisti” e un tale ha aggiunto volgari parolacce. Mentre infilavo i calzoni e mettevo le scarpe, mia moglie si è precipitata loro incontro, passando per altre stanze, ed essi, alla presenza e alle parole, hanno smesso di colpo, si sono chiamati a raccolta, hanno spenta la luce gettando la casa nell'oscurità, e sono dileguati. Ci siamo affacciati al balcone, e li abbiamo visti rimontare nel *camion* con gli altri che facevano la guardia giù al portone. – A giorno, ho ripreso le letture storiche e gli appunti dai libri letti e segnati; ma c'è stata poi tale folla di amici, venuti a chiedere notizie dei fatti di stanotte, che ho potuto continuare a stento il lavoro, dal quale mi ero proposto di non distrarmi» (*Taccuini di lavoro. 1917-1926*, cit., p. 503). Fausto Nicolini ricordava gli effetti negativi per il regime – e per Mussolini – scaturiti dall'assalto a casa Croce: «Come si vede, i danni materiali, appetto al non avvenuto saccheggio della biblioteca, potevano essere considerati trascurabili. Restava, sì, l'affronto morale. Ma, da esso, solo a ricever nocimento fu proprio il Mussolini. Sensibilissimo, qual era, a quanto si scrivesse di lui nei giornali esteri, dovè rassegnarsi a leggervi per parecchi giorni unanimi deplorazioni del fattaccio e, insieme con enormi esagerazioni (per esempio, l'incendio della biblioteca) e frasi a effetto (per esempio, “profanazione del tempio della scienza”), anche qualcosa che rispondeva in tutto e per tutto a verità: che i fascisti napoletani, in fondo, non avevano fatto se non eseguire ordini venuti dall'alto. Persino un giornalista italiano, Ettore Marroni, di cui il “duce” s'avvaleva come informatore politico all'estero, gli scrisse da Berlino: “Come v'è saltato in mente di fare invadere la casa del Croce? Queste cose non vi giovano. Volete ripetere lo scandalo della cattedrale di Reims?» (F. NICOLINI, *Croce*, Torino, UTET, 1962, p. 365).

³ Del dramma inedito bruciato dai fascisti, Bracco scrive in tante occorrenze, anche nell'ambito della corrispondenza con l'amico Gherardo Marone (custodita nell'Archivio Marone Napoli, in Biblioteca Nazionale).

Per Bracco era questo il segno del compiersi del suo destino, tanto da avvertire di essere morto nonostante la sua miracolosa resistenza al dolore.

Si ritirò a Sorrento. Qui talvolta incontrava Croce, al quale fu fortemente legato.

Il Senatore aveva pienamente compreso la centralità del suo lavoro, tutto empaticamente dispiegata sull'uomo, sulla sua contraddittoria ma straordinaria natura:

L'opera del Bracco rimarrà come una delle più cospicue del teatro italiano di tra l'otto e il novecento; e chi ora la ripercorre, non è solo condotto a notare, non senza malinconia, a quanti problemi sentimentali, morali e sociali volgesse la mente la generazione a cui egli appartenne, e quanti affetti accogliesse nella sua anima, ma, nonostante il prevalente carattere teatrale, vi sentirà un'umanità che negli autori posteriori di teatro si è inaridita o, come accade nel Pirandello, [...] è contaminata dalla prepotenza di un sofisticato sottilizzare e filosofare a vuoto. Perciò anche quando, abbattutasi contro il Bracco la violenza degli avversari politici, alle rappresentazioni dei suoi drammi furono frapposti divieti ed ostacoli, le rare volte che il pubblico italiano poté tornare a rivederli sulle scene li salutò con gioia e li seguì col cuore di altri tempi.¹

Quando l'amico si spense a Sorrento, in una nota scritta nell'aprile del 1943, Croce spinse oltre il suo giudizio, soffermandosi sul valore altissimo anche del cittadino:

Roberto Bracco fu esempio, dappertutto e in ogni tempo raro, di artista che non ha spento in sé, per l'esercizio dell'arte sua e degli interessi svariati che vi si annodano, l'uomo e il cittadino. Egli partecipò alle cose della nostra patria con quella passione che è amore e che è indignazione, con l'ardore della fede, con la costanza di chi sa di non poter a niun patto piegare la persona o muovere la voce a fare o dire il contrario di quel che sente o pensa. Il mondo del giornalismo e del teatro, che era stato il suo mondo e che in lui si cingeva dei ricordi di una vivace giovinezza e di una fulgida fortuna, sembrava rinascere ogni qualvolta qualcuno degli antichi amici o degli interpreti dei suoi drammi si recava a fargli visita; ed allora egli vi si riattaccava di un balzo, e ne rievocava figure e personaggi, con commozione, con perspicace giudizio, con intelligente argutezza, narratore felicissimo. Ma a quel mondo, e alla preminenza e agli onori che ancora gli prometteva, non aveva esitato a fare intera rinuncia, unicamente per dire e tener fermo il suo no, il no che la coscienza gli imponeva. Coloro, che in questi ultimi anni gli sono stati vicini, hanno sperimentato, insieme con la bontà e la gentilezza dei suoi affetti, la solidità del suo carattere morale, che dalle prove degli eventi, senza niente perdere di spontaneità e semplicità, riceveva risalto.²

La rinuncia alla quale si riferiva il filosofo era avvenuta nel 1936.

In quel periodo, grazie al lavoro di intercessione e di mediazione di amici influenti, il regime non sembrava più così rigidamente ostile al drammaturgo, ormai anziano e malato.³ L'attrice Emma Gramatica,⁴ interprete di alcune sue opere, chiese al Ministro

Ne era al corrente lo stesso Croce, da quanto è possibile evincere dalla monografia di Fausto Nicolini: «Non soltanto amico carissimo ma battagliero compagno di fede politica del nostro Benedetto era Roberto Bracco, a cui i fascisti, oltre avanie d'ogni sorta (tra cui il costante veto opposto alla rappresentazione dei suoi lavori teatrali), invasero, nella stessa notte che al Croce, la casa, bruciandogli tutte le carte, tra cui pare fosse un dramma inedito» (NICOLINI, *op. cit.*, pp. 468-469).

¹ B. CROCE, *Letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1957, vol. VI, pp. 207-211, qui a p. 210.

² Nota scritta nell'aprile del 1943 in Sorrento, dove Roberto Bracco si spense il 20 di quel mese (ivi, pp. 210-211).

³ I mediatori erano Ugo Ojetti e Lucio D'Ambra. In merito, cfr. IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., p. 170 e *passim*.

⁴ Emma Gramatica (Borgo San Donnino, 1874 - Roma, 1965), per la sua incisiva capacità interpretativa, debuttò ancora adolescente in teatro accanto ad Eleonora Duse nella *Gioconda* (1899) di Gabriele D'Annunzio. Attrice di impostazione verista, si misurò con successo anche con il cinema e gli sceneggiati per la televisione.

della cultura popolare Dino Alfieri¹ di aiutarlo con un sussidio. Il sostegno finanziario fu erogato ma Bracco non lo accettò. L'attrice fu costretta a restituire la somma, accompagnata da una lettera dello stesso Bracco ad Alfieri:

Eccellenza, desidero vivamente che le giunga l'espressione della mia gratitudine per la cordialità con cui ha chiesto notizie della mia salute alla mia insigne interprete Emma Gramatica.

Anche desidero pregarla di non raccogliere, per un eccesso di bontà, le voci allarmanti che corrono sulle mie condizioni economiche a proposito del male grave e forse inguaribile dal quale sono stato colpito. La mia lealtà di galantuomo mi consiglia di dichiarare a Vostra Eccellenza – così vigile amico della grande famiglia degli artisti italiani – che io dispongo dei mezzi necessari per curarmi scrupolosamente, per soccorrere quotidianamente le mie sofferenze.

E se, come mi si fa sperare, la benefica autorità di Vostra Eccellenza libererà la mia produzione d'arte (teatro e novellistica), negli ambienti teatrali e librari, da qualche divieto e da qualche preoccupazione – ormai superata – che ne hanno limitata l'efficienza in questi ultimi, io potrò affrontare con serenità sempre più salda gli onerosi capricci del mio male, i tradimenti del mio bilancio finanziario.²

Bracco ancora una volta rivendicava quel diritto alla libertà che lo aveva trattenuto da ogni compromesso e così continuava a scontare l'indipendenza delle sue azioni e delle sue parole.

Come di quelle – insuperabili – che aveva adoperato per ricordare Amendola, sepolto il 7 aprile del 1928 a Cannes:

Qui vive Giovanni Amendola, aspettando.

Aggredito sulla strada di Serravalle, presso Montecatini, Amendola era stato colpito selvaggiamente dagli squadristi che gli avevano teso un agguato, con la complicità dell'onorevole Carlo Scorza.³ Non si ristabilì e, nonostante gli interventi chirurgici cui si sottopose a Parigi, il 7 aprile del 1926 si spense in una piccola clinica di Cannes.

La sua tragica scomparsa assunse – nell'immaginario di quegli intellettuali che con lui avevano condiviso la resistenza al regime – un valore tangibile, il concreto segno della rapida involuzione dei tempi, del veloce precipitare degli eventi.

Il 7 aprile del 1950, le sue spoglie furono trasportate in Italia, a Salerno.

La nuova iscrizione funebre fu preparata da Croce, lucido soliloquio dell'anziano filosofo sopravvissuto ai suoi amici e alla follia della recente storia:

Alla minaccia/ di cieca ruina per la libertà/ della patria nostra/Giovanni Amendola/ insorse/
con l'azione e con la potente eloquenza/ e offerse nella appassionata difesa/ la propria vita/
monito restando e ricordo sacro/all'Italia.⁴

¹ Edoardo Alfieri (Bologna, 1886 - Milano, 1966) fu Ministro della cultura popolare nel governo Mussolini dal 1937 al 1939.

² Lettera di Bracco ad Alfieri, Napoli, 12 novembre 1936 (Fondo Del Vecchio), ora in IACCIO, *L'intellettuale intransigente*, cit., pp. 172-173.

³ Sul ruolo e le responsabilità di Carlo Scorza (Paola, 1897 - Castagno d'Andrea di San Godenzo, 1988) nell'aggressione ad Amendola, cfr. AMENDOLA, *Una scelta di vita*, cit.; C. RASTRELLI, *Carlo Scorza. L'ultimo gerarca*, Milano, Mursia, 2010.

⁴ NICOLINI, *Croce*, cit., p. 447.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2020

(CZ 2 · FG 13)



© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.