



FRANCO ARATO

“IL LUOGO COMUNE DELLA FEDELTÀ”

Gli esordi teatrali di Riccardo Bacchelli

ABSTRACT: Universally recognized as one of the most influential Italian novelists of the XX century, Riccardo Bacchelli (1891-1985) was strongly engaged, mainly in his youth, also in theatre. Among the titles of the years 1918-1930 are: a semi-parodic rewriting of Shakespeare’s *Hamlet* (1918-1923, on stage only in 1956); the historical drama *Spartaco e gli schiavi* (1920); the one act *La notte di un nevrastenico* (1925, on stage in Rome at the *Teatro degli Indipendenti*, directed by A.G. Bragaglia), that eventually became a *libretto* for an acclaimed *opera buffa* by Nino Rota (1960); several *pastiches*, as *Una mattina a Bologna* (1930), written with the flair of Goldoni’s comedies. Tempted both by the ambiguities of modern literature and by the Neoclassical *rappel à l’ordre*, Bacchelli’s early theatre seems to deserve today a critical reappraisal.

KEYWORDS: Parody, Classicism, Rewriting.

Riccardo Bacchelli ha ventotto anni quando pubblica sull’appena nata “Ronda,” tra l’aprile e il settembre 1919, il suo *Amleto* (“più che un dramma vero e proprio – ebbe poi a scrivere – è figura poetica ardita, estesa e meditata, in forma di dramma”; Bacchelli 1961-74, I, 196): può già vantare una fantasia narrativa tutta bolognese (*Il filo meraviglioso di Lodovico Clò*, 1911), un fresco libretto di versi liberi (*Poemi lirici*, 1914: prossimo ai crepuscolari e, per le scelte metriche, a Whitman),¹ alcune pagine autobiografiche dettate sul fronte di guerra, dov’era stato ufficiale di artiglieria. Il teatro rappresenta a quel punto della sua carriera una strada inesplorata: per la recitazione – sia propriamente teatrale, sia radiofonica – lungo mezzo secolo Bacchelli scriverà moltissimo, con alterna fortuna. Soprattutto giovanile però la ‘vocazione teatrale’: non fuori posto la formula goethiana per uno scrittore che nel suo estro di sperimentatore di generi fu paragonato dall’amico Antonio Baldini proprio all’autore del *Meister* (Saccenti 1973, 89). Ma suonano pur singolari le cautele con cui un altro amico, Vincenzo Cardarelli, presentò ai lettori della “Ronda” la pièce, che in sostanza tenne a battesimo la rivista, venendo dietro solo a un breve racconto di Lorenzo Montano (*alias* Danilo Lebrecht). Il giovane e promettente scrittore bolognese, si domandava Cardarelli, aveva

¹ Sullo sperimentalismo metrico di Bacchelli vedi da ultimo Massia 2021, 353-373.

deposto precocemente le armi, rinunciando a essere originale e inaugurando “un periodo di attività artistica troppo esclusivamente formale”? Non proprio:

Noi crediamo – precisava il prefatore – di essere più giusti ritenendo che, perplesso sul limite di questa singolare e riconosciuta necessità, sfiduciato della lirica che si fa ai nostri tempi e bisognoso di estendersi a scapricciarsi a suo agio, [B.] abbia voluto per il momento, con un moto imprevisto, prendere il partito di attendere, e regalarci intanto, come per non perdere il tempo, questo sorprendente scherzo metafisico. Il poeta respira in queste pagine e sembra felicissimo dell'infrazione fatta alla regola. Nessuno vorrà riprenderlo di questa sua libertà. (Cardarelli 1919, 18)

Cardarelli sottolineava in particolare l'ingegnosità della riscrittura dei dialoghi con Ofelia: “deve essere stata per l'autore una delle tentazioni più provocanti e efficaci.” *Amleto* rappresenterebbe dunque una sorta d'occasione, o pretesto, per tenere la mente in esercizio e anche per, diciamo così, prosaizzare quella vena lirica che lo scrittore bolognese aveva sino a quel momento diffusamente esercitato. Bacchelli si divertì molto a rivestire l'eroe-antieroe shakespeariano in abiti succintamente borghesi, descrivendolo in preda a un cinismo che rende quasi fatui i tentennamenti morali e metafisici dell'archetipo (per Contini v'era senz'altro rappresentata “la crisi dell'intellettuale, corrosiva delle radici dell'azione”).² Si prenda la scena seconda dell'atto primo, che corrisponde ad *Hamlet* I, 5, con l'apparizione dello spettro del padre. Quando in Bacchelli lo spettro rimprovera i viventi colpevoli, dicendo che “hanno perduto l'anima mia mentre dormivo,” Amleto controbatte, sofisticato, attaccandosi alla grammatica, con una *excusatio non petita*:

Hanno? In questo plurale è il veleno. Se mi dicessero: Sali sul parapetto del bastione a mare, così alto che i fuochi in cima agli alberi delle navi in rada di quassù appaiono galleggianti sul livello nero del mare. Ascoltalo laggiù che succhia il greto, il serpente primigenio. Ebbene, non potrei. E così pure non vorrei credere a questo plurale. Non potrei salire, se il mio amore fosse prossimo a subire violenza carnale, nemmeno per salvarla potrei. Ecco una verità che fa stomaco. Malaugurato plurale. (Bacchelli 1961-74, I, 236)

E alla domanda se anche la madre fosse stata complice di tanto delitto, ricevuta conferma dallo spettro, se ne esce con un incongruo: “Ah, quanto mi piacerebbe poter dubitare della maternità come si può della paternità. Ma è inutile. È incontestabilmente

² Contini 1982, 307. In generale, sulle esperienze teatrali di Bacchelli: Saccenti 1973, 107-125; Palmieri 1966; Ariani 2001, 186-187; Langella 1990 (il contributo più ampio e ragionato sul teatro di Bacchelli). Per la possibile suggestione sull'*Amleto* delle interpretazioni shakespeariane di Ruggero Ruggeri si sofferma Bragaglia (2010, 72-77), in un libro che è una fresca testimonianza personale da parte di un attore intrinseco del Bacchelli maturo.

mia madre” (*Ibid.*). Sulla stessa linea è il dialogo con Ofelia che piacque a Cardarelli (1919, III, 7, corrispondente *grosso modo* a *Hamlet* III, 1):

OFELIA: Sembra che abbiate la febbre, Signore.
 AMLETO: È l'impazienza.
 OFELIA: Perché parlate così precipitoso e oscuro?
 AMLETO: La mia gioia è troppo grande, per non balbettare dolorosamente.
 OFELIA: Mi spaventate, Signore.
 AMLETO: Non temere; io ti proteggerò, non ti farò mai male e non lascerò che tu ne soffra. Non lo credi possibile?
 OFELIA: Non mi pare possibile, ma mi pare di crederci.
 AMLETO: Credici, partiamo.
 OFELIA: Ma dite davvero?
 AMLETO: Mi farai morire d'impazienza. In Italia! Dobbiam fuggire in Italia, domani, preparati.
 OFELIA: Oh no, Signore, perché vi mettete in testa di queste cose? (Ivi, 291)

È una parodia? Non esattamente: l'autore ha messo una lieve patina, una sordina ironica al celebre dialogo, così che le fiamme originali dell'indignazione e della follia sono sostituite dalle piccinerie linguistiche, con tanto di sogno d'evasione in Italia (però neanche l'ombra del sensuale paese dei limoni, per dire, del *Meister*: “*Dahin, dahin! / Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn*” [...]). Alla fine del dramma, Amleto quasi rinuncia alla vendetta: abulico e vile come un personaggio di Oblomov (o di Svevo), misantropo la sua parte, infilza Laerte sì, ma muore quasi senza combattere, muore, in sostanza, di noia. Poco prima aveva allineato i personaggi del dramma come avrebbe fatto un critico teatrale ottuso:

Passai i miei giorni fra voialtri, e la mia fu la tragedia d'Amleto fra i luoghi comuni. Tu, Orazio, sei il luogo comune della fedeltà. Il Re è il luogo comune della colpa e del dominio. Mia madre, della donna fragile e del rimorso. Ofelia, povera Ofelia. E dove lascio lo Spettro, che è la vendetta? E la saggezza di Polonio, l'avventatezza di Laerte, l'ipocrisia dei due? Non crediate, tutti vi ho apprezzato, ognuno invidiato, a tutti ho dato ragione contro di me, vi ho odiato tutti. (Ivi, 337-338)

Bacchelli non sceglie una diretta deformazione umoristica, cifra che era stata dei futuristi in lotta con le convenzioni teatrali, e sarà magari di un figlio ‘popolare’ dei futuristi, il Campanile delle tragedie in due battute; mantiene invece, pur con molti ed evidenti ammiccamenti metatetrali, un impianto realistico, compiacendosi di lunghe parafrasi del testo shakespeariano, declinato anche in un lessico filosofico e latamente politico (a un certo punto della prefazione menziona, per Claudio, la “tortuosità improvvisa dell'avveduto e risoluto politico machiavellico, coronato delinquente, che va

a cercare fin l’Inghilterra per far uccidere l’inerme Amleto”).³ In fondo, si potrebbe dire di questo esperimento quello che Amleto dice di Orazio: “il luogo comune della fedeltà,” perché l’autore riproduce un testo notissimo, qua e là banalizzandolo, lievemente irridendolo, un po’ come capita a una compagnia teatrale – consapevolmente o, se mediocre, inconsapevolmente – quando mette in scena, storpiandolo, un classico di tal forza.

Amleto fu ripubblicato nel 1923 con vari monologhi aggiunti che poi, a ragione, l’autore riconobbe incongrui, preferendo tornare alla più asciutta versione primitiva. In quella forma lo recitò nel 1953 come radiodramma Fernando Farese, finché il 14 settembre 1956 la pièce finalmente approdò sulla scena solenne del Teatro Olimpico di Vicenza per la regia di Enzo Ferrieri, vecchio amico di Bacchelli. Siamo all’apice della gloria letteraria dello scrittore bolognese, che durerà sino ai primi anni Settanta (e cui fece seguito un sostanziale, ingiustificato oblio):⁴ quella messinscena s’avvalse dei costumi di un giovane Pierluigi Pizzi, delle musiche di scena dell’altrettanto giovane Bruno Maderna; nel cast, Amleto era l’acclamato Tonino (Antonio) Pierfederici (che nel 1954 aveva interpretato la parte di Lucky nel primo *Aspettando Godot* italiano, allestito da Luciano Mondolfo), il re di Danimarca, Raffaele Giangrande, popolare allora soprattutto nel cinema, la regina, Enrica Corti, attrice dal ricco repertorio (da Čechov a Shaw), mentre Ofelia era la venticinquenne Monica Vitti. Chi ha studiato la recita e il copione⁵ ha avuto buon gioco nel dimostrare che Bacchelli allora si rassegnò a operare moltissimi tagli, soprattutto nei monologhi (basti dire che gli atti da cinque scendono a tre). L’allestimento vicentino fu subito dopo ripreso, con qualche mutamento nel cast, al Teatro del Convegno di Milano: certo quell’*Amleto*, allora ricevuto in generale con favore, o almeno con rispetto,⁶ non è mai entrato in repertorio. La riscrittura – pare di dover dire – non possiede una forza drammaturgica tale da potersi imporre al pubblico di oggi. Si tratta di un brillante esperimento mentale, di una dimostrazione filosofica che Bacchelli volle dare a se stesso e agli altri: “Amleto è un eroe e una forza eroica – sono ancora parole di autocommento –, ma cadente e posseduta. Il suo modo di stare davanti agli uomini e ai fatti è una maledizione, una perdizione” (Bacchelli 1961-74, I, 225). ‘Sciopero dei personaggi’, secondo la famosa formula debenedettiana rivisitata da

³ Ivi, 226. Bacchelli reagì a caldo alle critiche di Eugenio Giovannetti, che aveva valutato la pièce un mero “rifacimento di quello originale”, con un pezzo polemico (“Ronda”, settembre 1919: Bacchelli 1961-74, XXII, 200-202).

⁴ Tra le iniziative che provano a rompere questo silenzio, la ristampa de *Il diavolo al Pontelungo*, a cura di M. Veglia, Milano, Mondadori, 2018, e de *Il figlio di Stalin*, a cura di R. Palumbo Mosca, Roma, Minimum Fax, 2022.

⁵ Vedi Mancini 1987, che tra l’altro recupera un’interessante documentazione fotografica.

⁶ Uno scrutinio delle recensioni sulla stampa quotidiana (spicca un pezzo di Salvatore Quasimodo) è ivi, 97-101.

Montale? (Montale 1971, XII). Almeno in questo senso, siamo di fronte a una tentazione modernista.

Appartiene a una costellazione letteraria diversa il dramma storico in quattro atti *Spartaco e gli schiavi*, scritto nel 1919 e pubblicato ancora sulla “Ronda” nel gennaio-aprile 1920. Si direbbe che Bacchelli avesse voluto colmare con quel testo una lacuna manzoniana: è noto che l'autore dei *Promessi sposi* progettò dopo l'*Adelchi* uno *Spartaco* del quale rimane solo un fascio di appunti preparatori. In prosa è naturalmente l'affollato dramma di Bacchelli, che, a quanto ci risulta, non fu mai messo in scena. Se al tempo di Manzoni per l'opinione pubblica europea il remoto gladiatore romano era ridiventato attuale nel fuoco delle discussioni sull'abolizione, o riproposizione, della schiavitù (Napoleone nelle colonie americane l'aveva restaurata, dopo la cancellazione voluta dai costituenti), non c'è dubbio che per Bacchelli l'addentellato storico fossero la rivoluzione bolscevica e i falliti conati rivoluzionari in Europa occidentale: *spartachisti* si chiamarono, è noto, i comunisti tedeschi guidati da Karl Liebknecht e da Rosa Luxemburg. Il nostro scrittore avvertiva fortemente la questione sociale ma, da cattolico liberal-conservatore qual era, aborrisce il filantropismo di stato⁷ e, ancor più, ogni forma di rivolta o rivoluzione: come testimonia il romanzo storico-satirico *Il diavolo al Pontelungo* (1927: l'altro capolavoro in prosa dopo *Il mulino*), irridente, picaresca rievocazione dell'abortito moto anarchico orchestrato a Bologna nel 1874 da Michail Bakunin e Andrea Costa. Spartaco è mostrato nel dramma prima della rivolta (rivolta mai proposta sulla scena, e che i fautori stessi sanno bene sarà fallimentare) come una specie di profeta che odora non d'incenso ma di Natura divinizzata. La sua descrizione della remota Tracia materna (I, 1) ha qualcosa, per rimanere a Manzoni, della narrazione del diacono Martino dell'*Adelchi*, con un sovrappiù, però, di agonistico sensualismo:

Il mio cuore è pieno di quei silenzi boscosi, dove fluisce il rigoglio dei fiumi perenni: di quelle sacre reverenze onde v'entravamo e, inciampando, non ardivamo d'uscirne in piedi, ma sulle mani e le ginocchia, per rispetto, come ci aveva tratti a terra il nume; delle sacre parole che indicano ai popoli fedeli le primavere sacre, quando sia da migrare; dell'arcano degli altari muscosi. Sospiro i freddi temprati, i ghiacci ardenti al sole, la neve dove a prova tuffavamo tra giovani i corpi fumanti, le caccie, quando uscivamo alla posta notturna del lupo, oppure al cervo irsuto di brina. Sospiro i miei inverni; qui non trovo aria; e quelle tane fumose, i nostri sepolci riposi gioviali. E sul fronte dei compagni è rimasto, quando, urtando scudo a scudo, intonavamo il clamore di guerra. (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 163)

⁷Uno sberleffo nei confronti del filantropismo è l'atto unico del 1925 *L'amico dell'uomo* (Bacchelli 1961-74, XIV/I, 121-141), che ha come protagonista un mendicante cieco, dal nome antico di Belisario, circondato dalla benevolenza di tutti, ma non del “filantropo” (ironicamente da lui apostrofato “quel galantuomo dal nome greco”), che chiede tra l'altro, per ragioni di igiene pubblica, che al mendicante sia sottratto l'amatissimo cane.

Persino quegli “altari muscosi” rimandano agli “atri muscosi” del celeberrimo coro. Spartaco chiede giustizia, ma modera gli ardori di vendetta dei suoi sodali, lui nobile guerriero serenamente presago della morte. Il tono è aulico e solenne: “I romani ci vogliono vivi. Me, non mi avranno, e neppure morto prima di combattere come non ancora. Io non intendo di lasciarli finire quel fosso onde vogliono serrarci e struggerci miserabilmente. Oggi, piuttosto il sole ridiscenderà prima di mezzogiorno, che io non li assalga anche solo. E si parlerà lungamente della memorabile ultima battaglia di Spartaco” (Ivi, 272; IV, 14). Spartaco è insomma il contrario dell’Amleto antieroe sbeffeggiato qualche anno prima.

Qualcosa del gusto archeologico di *Spartaco*, ma con un’ancora più diretta filiazione letteraria, hanno altre cose teatrali di questi anni centrate sulla figura dell’Andromaca omerica (e virgiliana): l’atto unico *Presso i termini del destino*, poi trasformato nei “tre atti tragici” de *Il figlio di Ettore* con “l’epilogo burlesco in due tempi,” o dramma satiresco, *Nóstos*. La storia editoriale e scenica è complicata, rimandando a un tempo molto dilatato, dai primi abbozzi apparsi sulla “Ronda” nel 1922 a una redazione più compiuta del 1928, a un paio di messe in scena, su testi rivisti e corretti, assai più tarde: al Teatro Ruzante di Padova nel 1952 fu rappresentata la seconda stesura (con il nuovo titolo, poi abbandonato, di *Le dolenti dell’ultima notte*);⁸ a Como (Villa Olmo) nel 1957 l’ultima versione con l’appendice satiresca.⁹ Bacchelli ricordò anni dopo che il ruolo di Andromaca era stato inizialmente pensato per Eleonora Duse (lettrice più che incuriosita dell’*Amleto*: dallo scrittore incontrata due volte nel 1922); il viaggio americano, poi la morte improvvisa della grande attrice nel 1924 impedirono la realizzazione del disegno. Anche qui l’attualità bussa inevitabilmente alle porte: “avevo tratta e sostanziata la figura della vedova e madre – scrive Bacchelli –, la tragedia delle donne dei vinti nell’ultima notte di Troia, dall’esperienza allora recente della Guerra Europea e di tante sorti e venture e passioni umane e politiche” (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 11). Nell’atto unico *Presso i termini del destino* prevale il tono dell’oratorio lirico-drammatico, in cui la protagonista risulta, con un occhio all’*Andromaque* di Racine, vistosamente cristianizzata;¹⁰ sarà sufficiente un esempio, dalla versione del 1928, cioè la *lamentatio* di Andromaca sul corpo del morente giovane guerriero Corebo, l’innamorato di Cassandra (qui fonte non è l’*Iliade* ma l’*Eneide*):

⁸ Con la regia di Gianfranco De Bosio e, tra gli interpreti, Grazia Cappabianca, Graziana Patrioli e Ottorino Guerrini.

⁹ Le due recite a Villa Olmo annoverarono nel cast Fausto Tommei (attore fedele a Bacchelli), Leo Gavero, Umberto Ceriani, Elio Jotta, Rina Centa e Myriam Crotti; scrisse le musiche di scena per *Il figlio di Ettore* Luciano Chailly.

¹⁰ Un’impegnata analisi delle fonti greco-latine in Mazzoldi 1997.

Corebo, amico nostro, ultimo amico, potresti essere ancora più infelice. Tu muori giovane, e per quella in cui hai poste tutte le tue ragioni, e non vedrai l'alba di questa notte. Veder quest'alba io la chiamo la peggior disgrazia. Felici gli uomini animosi come te! Voi avete in mano vostra la fine coll'armi in pugno, onorata e pronta; ma noi donne attende un malanno umile, lento, detestabile, l'amarezza e la morte d'ogni ora. All'alba tu non soffrirai più, noi cominceremo a rimpiangere di non essere con te. (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 21)

In questa eloquenza c'è una vena che non è forse improprio definire leopardiana. Testi scritti alla maniera delle *Operette morali*, del resto Bacchelli disseminò qua e là sulla “Ronda,” dal brevissimo *Dialogo tra Dionisio e Filosseno* (aprile 1920: satira sui rapporti tra poesia e potere)¹¹ al *Dialogo di Seneca e di Burro* (sul numero di maggio della stessa annata);¹² si sa quanto Leopardi abbia significato per gli uomini di quella rivista: in Bacchelli c'è anche l'adesione a una polemica contro la civiltà borghese che trova conforto nei politici-antipolitici *Paralipomeni*.¹³ E un vivace dialogo a più voci è *Nóstos*, dove si evoca il rimpatrio, il ritorno a casa su una barca dove siedono il personaggio eponimo, appunto il figlio Nóstos (soprannome inventato da Bacchelli: reca l'urna con le ceneri di Ettore), e Tersite, quest'ultimo accompagnato dalle proprie schiave (dai nomi egualmente parlanti: La Pia, Gaia, Suasiva, L'Ape). I vinti non meritano forse pietà (argomenta Tersite)? Eccoli irrisi, invece, i greci vincitori, gli imperialisti:

“Non ti sei accorto (*col dito teso*) che non avevano ancora smesso di massacrare, saccheggiare, bruciare, e già si guardavano in cagnesco invidiandosi le prede, le conquiste, gli onori (*sarcastico*), gli onori! Le colonie, i protettorati, la potenza, le zone d'influenza e di penetrazione...” (Bacchelli 1961-74, XIV/II, 129)

Tersite è insomma non il malvagio della tradizione, ma l'antieroe demistificatore, secondo un'interpretazione novecentesca abbastanza diffusa, ed è capace persino di evocare le future orge dei vincitori, se a un certo punto allude a “motivi e mosse di *Rock and Roll*” (Ivi, 153), cioè alla musica orgiastica che, profetizza, conquisterà la Grecia (ovvia allusione all'americanizzazione dell'Europa dopo la prima e, soprattutto, la Seconda guerra mondiale). L'intraprendente personaggio Nóstos è latore di un sarcasmo diversamente atteggiato:

La mia ambizione è che questa vecchia e rabberciata e pur cara paranza diventi una flotta di splendide navi che portin beni, ricchezza, vita, in tutti i porti del mondo greco e barbarico, col

¹¹ Ristampato col titolo *Ad Metalla* in R. Bacchelli, *La Ruota del tempo*, Bologna, L'Italiano, 1928.

¹² Poi in Bacchelli 1961-74, XXII, 275-278.

¹³ Su “La Ronda” del giugno-luglio 1920, all'interno di due impegnate riflessioni intitolate *I paralipomeni della Batrocomiomachia*: Bacchelli 1961-74, XXV, 31-72; sul leopardismo di Bacchelli ha belle osservazioni Langella 1990, 110-112.

nome, la fama, la bandiera di Nóstos. Per cominciare, mi occorre l'esclusiva, il monopolio commerciale del silfio, e me lo guadagnerò con quelle benemerenze! (Ivi, 148)

Siamo in presenza di esperienze volutamente anacronistiche, in cui batte il cuore del moralista-moralizzatore: il passato destava sempre, irresistibilmente, l'interesse dell'umanista Bacchelli anche quando si trattava non di *vis* tragica ma di fantasia comica. Nel medesimo giro d'anni gli riesce di ricreare un tempo molto più vicino, il Sette-Ottocento teatrale affettuosamente accarezzato e insieme un po' messo alla berlina: ecco allora *La famiglia di Figaro. Commedia borghese in cinque atti in prosa* (Ivi, 276-367; risalente al 1925-1926: tra Beaumarchais, Mozart e l'amatissimo Rossini, quest'ultimo oggetto nel 1941 di un'acuta biografia); *Una mattina a Bologna* (1930), divertimento “per servire da introduzione a una recita dell'*Avaro* di Goldoni” (Bacchelli 1961-74, XIV/I, 57-81). È lo spirito del tempo: si ricordi il caso di Gian Francesco Malipero, scopritore e restauratore delle antiche musiche italiane e autore, tra l'altro, della *pièce Il finto Arlecchino* (1925), che ripropone gli scenari settecenteschi. Il gusto del *pastiche* è sempre vivo nel Bacchelli musicofilo e amico di musicisti, lui stesso essendo fecondo librettista: al 1923 risale la farsa in tre atti *Il medico volante* per le note del giovane Antonio Veretti, un brillante allievo di Franco Alfano destinato a una carriera di disponibile eclettismo (macchiata appena da un eccesso di deferenza verso il potere: scriverà persino una cantata dal titolo *Un saluto al Duce*). *Il medico* è un gradevole intarsio su temi della commedia dell'arte, che possiede un ritmo indubbiamente felice: il protagonista è un Colafronio degli Esposti, ovvero Cola, burbero benefico e *deus ex machina*, che cura il corpo e ancor più la mente dei suoi clienti riappacificando litiganti e amanti.¹⁴

Ma il più riuscito pezzo comico del Bacchelli di questi anni è senz'altro *La notte di un nevrastenico*, rappresentata al Teatro degli Indipendenti di via degli Avignonesi a Roma, il 12 aprile 1925, con indiscutibile e per l'autore doloroso insuccesso (ricordò con autoironia: “il fiasco fu tondo, pieno, bello, clamoroso e tumultuoso”; Bacchelli 1961-74, XIV/I, 186): gli Indipendenti, animati dal geniale Anton Giulio Bragaglia, rappresentavano il teatro d'avanguardia più o meno erede del futurismo, in una stagione di ormai imperante classicismo (la sede era allocata nella cantina di un palazzo non lontano dai ruderi delle Terme di Settimio Severo). *La Notte* fu resuscitata, oltre trent'anni dopo, il 9 febbraio 1960, in forma di libretto, qua e là rimaneggiato dall'autore, per l'omonima operina buffa di Nino Rota: che venne invece accolta alla Scala di Milano con grande favore. C'era stato, a dire il vero, un passaggio intermedio, la ripresa nel 1956 al Teatro delle Maschere di Fausto Tommei: proprio in quell'occasione Rota l'aveva visto e apprezzato. La trama è semplicissima e, stavolta, del tutto contemporanea. Siamo

¹⁴ Per Veretti Bacchelli scrisse anche una fantasia coreografica, *Il galante tiratore* (1933), ispirata al *Galant tireur*, il quarantatreesimo dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire: Bacchelli 1961-74, XIV/I, 267-274.

nell'albergo d'una grande città durante una fiera: un viaggiatore di commercio, Alberto, è accolto con mille cautele dal portiere, che lo invita al rispetto d'uno scrupoloso silenzio, perché nella stanza accanto dorme, o meglio tenta di dormire, Prodocimo, tipo di formidabile nevrastenico insonne, che per garantirsi meglio la pace ha l'abitudine di prenotare tre stanze d'albergo, la sua e le due accanto. Ma in tempo di fiera, con la città affollata (è inverno, in sovrappiù nevica), il portiere fa uno strappo, anzi due: affitta la stanza di sinistra al viaggiatore, quella di destra a una coppia di focosi amanti. L'evocazione dell'insonne può far venire in mente qualche verso dei giovanili *Poemi lirici*, dove, nel componimento *In città*, l'autore così rimuginava: “La città mi colma di noia, ci fosse almeno / qualcuno che non possa dormire, un dimagrito / ambizioso, un delinquente in ansia, delle stanchezze / insopportabili, donne ardenti in segreto / con delizie e terrori mistici, gelosia,” con l'elenco che segue di outsider o anticonformisti, persino i “santi che soffrono in Cristo” (Bacchelli 1961-74, I, 58). Ma il nevrastenico della commedia non è tanto innocuo o volto al sacrificio. Nonostante le cautele, l'inevitabile accade, la vita si prende la rivincita sul cupo silenzio della nevrosi: l'insonne si sveglia, arriva a minacciare gli astanti con una pistola, li caccia via, riguadagna, stremato, il letto, ma ormai – annunciano i rumori della città che si risveglia – è l'alba. Già nella versione del '25 il testo possedeva tutte le caratteristiche di un libretto in attesa della musica (il pubblico di allora s'accorse forse di trovarsi di fronte a un'opera, per così dire, monca): dialoghi serrati, equivoco di voci, enfatici concertati. Basterà citare qui la divertente scena del nevrastenico che raduna intorno a sé i ‘colpevoli’:

PORTIERE: Avete detto avanti, signore?

PROSDOCIMO: Ho detto carogne!

PORTIERE: Ai vostri comandi (*Agli altri: facchino, cameriere, cameriera, lift, sopraggiunti*). Meno male che non ha il revolver.

PROSDOCIMO: Dentro tutti! (*Li fa entrare, chiude e intasca la chiave*). Per farsi rispettare da voialtri ci vuol questo. (*Prende dal comodino la rivoltella*). Al muro. (*Passeggiando davanti ai terrorizzati addossati al muro*). Esercito di prodi, così vi si tiene! (*Canta*) “Se quel guerrier io fossi” ... (*esagera la scena a piacere*) “io fossi” ... “io fossi” ... (*smontato, intasca il revolver*). E ora due parole fra me e voi. Sapete di che cosa è capace un nevrastenico?

GLIALTRI: Sì.

PROSDOCIMO: Sapete che cosa soffre un insonne?

GLIALTRI: Così, così.

PROSDOCIMO: Guardatemi bene negli occhi. Tutti. Vedete, ci vedete dentro quel che patisce un insonne?

GLIALTRI: Pietà di noi! Ci vediamo tutto quel che vi pare. (Bacchelli 1961-74, XIV/I, 207-208)

Naturalmente l'alterco finisce pacificamente (è una farsa, non una tragedia): con la promessa – tardiva – da parte di tutti di far piano, anzi pianissimo.

Quali conclusioni trarre dal nostro viaggio un po' a rotta di collo in un decennio di produzione teatrale svolta all'insegna d'una disponibilità culturale senza paragoni? Dell'aria del tempo Bacchelli forse subodora appena i paradossi del cosiddetto teatro del grottesco (Chiarelli, Rosso di San Secondo), con tanto di movenze umoristiche (Pirandello però rimane fuori dal quadro).¹⁵ Tuttavia è troppo storicisticamente munito per non avvertire la tentazione della 'grande maniera': i classici e lo stesso Manzoni, che non osa imitare nel verso ma insegue in una sintattica prosa (un'anticipazione, in fondo, del grandioso manzonismo del *Mulino*). Una via d'uscita in questo bivio (la tragedia o la parodia? l'antico o il moderno?) è forse nella musica: i libretti che lo scrittore offre ai contemporanei (oltre ai citati Veretti e Rota, più tardi Ildebrando Pizzetti e Bruno Bettinelli) sono il culmine dell'azzardo modernista che volle concedersi, da anarchico conservatore quale fu, questo intelligentissimo custode della tradizione letteraria.

¹⁵ Si veda il giudizio di Ariani (2001, 186), che parla di una “suntuosità arcaicizzante” corretta da qualche “raro umore sulfureo”, anche se esclude l'influenza diretta dei “fermenti futuristi e grotteschi”. Un recente, convincente quadro d'insieme sul teatro degli anni Dieci-Venti in Italia in Mazzocchi – Petrini.

BIBLIOGRAFIA

- ARATO, F. 2007. “Notte senza sonno: da Bacchelli a Rota.” In Id. *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento*, 53-63. Novi Ligure: Città del Silenzio.
- ARIANI, M. 2001. “Prosatori drammaturghi: una caleidoscopica koinè.” In M. Ariani, G. Taffon. *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, 185-192. Roma: Carocci.
- BACCHELLI, R. 1961-1974. *Tutte le opere*, XXVIII volumi. Milano: Mondadori.
- BRAGAGLIA, L. 2010. *Riccardo Bacchelli e il teatro*. Bologna: Persiani.
- CARDARELLI, V. 1919. Premessa a: R. Bacchelli. “Amleto.” *La Ronda letteraria mensile* I/I, aprile: 17-18.
- CONTINI, G. 1982 [1940]. “Il Mulino del Po e la carriera letteraria di Bacchelli.” In Id. *Esercizi di lettura*, 302-324. Torino: Einaudi.
- GRAZIOSI, E. 1990. “Dai Poemi lirici ad Amore di poesia.” Nel vol. coll. *Riccardo Bacchelli lo scrittore lo studioso*, 71-106. Atti del Convegno di studi, Milano, 8-10 ottobre 1987. Modena: Mucchi.
- LANGELLA, G. 1990. *Il teatro di Bacchelli dalla finzione alla verità*, 107-150.
- MANCINI, A. 1987. “L'Amleto di Bacchelli.” *Ariel* II/1: 91-145.
- MASSIA, F. 2021. *Il fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*. Modena: STEM Mucchi.
- MAZZOLDI, S. 1997. “L'Andromaca cristiana di Riccardo Bacchelli.” *Studi novecenteschi* vol. 24: 367-378.
- MAZZOCCHI, F., PETRINI, A. (eds.). 2019. *La grande trasformazione: il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*. Torino: Accademia University Press.
- MONTALE, E. 1971. Presentazione di: G. Debenedetti. *Il romanzo del Novecento*, IX-XVIII. Milano: Garzanti.
- PALMIERI, E.F. 1966. “Appunti su Bacchelli teatrante.” In M. Fubini (ed.). *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, 77-104. Milano-Napoli: Ricciardi.
- SACCENTI, M. 1973. *Riccardo Bacchelli*. Milano: Mursia.