UNA NOVELLA RUSSA
BEBKA
di ALESSIO REMIZOV
nel prossimo numero

CRONACHE D'ARTE

Il più bel settimanale cinematografico:
" STAR "
diretto da ERCOLE PATTI
IN VENDITA IN TUTTE LE EDICOLE
— Peri diol Epoca —

IL CINEMA

La battaglia per l'Ucraina sovietica

di Alexander Dovgenko

Non è la prima volta che al cinematografo la realtà, la cruda realtà dei documentari, si prende una strepitosa rivincita sull'espressione calcolata e preordinata, rimettendo sul tappeto la vecchia antitesi fra arte meditata e arte improvvisa. Per altro — se arte improvvisa può dirsi quella degli operatori di attualità, le cui riprese avvengono secondo angolazioni di fortuna, o adottate per un subitaneo colpo di genio, senza tener conto del luogo dove l'inquadratura andrà a cadere (lo stesso dicasi dell'illuminazione) — arte meditata, meditatissima è, alla fine, lo stesso documentario, in grazia dell'elemento decisivo della sua consistenza, anzi esistenza: il montaggio. Si vedranno allora le sparse membra di un discorso segreto ricomporsi in uno spiegato discorso che sembra venir fuori dalla natura stessa delle cose, e quelle diversissime inquadrature, i loro valori intenzionali e casuali, acquistare, dalla reciproca luce di cui s'illuminano, una straordinaria evidenza; e il giuoco di queste evidenze risolversi in una pienissima ed articolata unità. E' qui che avviene la miracolosa rivincita del reale: in quanto vengono a galla rapporti indubitabili fra ogni aspetto di esso, una sorta di logica che sembra esistere *in rerum natura*, a dispetto delle intenzioni, sconfiggendo il nostro povero volontarismo di uomini che temono il Caso. Il documentario, per dirla con uno scherzo filosofico, è ontologico, è una piccola filosofia dell'essere. Buon per noi che il demiurgo è, alla fine, il montaggio: volontario, intenzionale: il che ci dissuade dalla tremenda tentazione di farla finita coi calcoli e di affidarci per sempre alle cose; resta però il fatto che queste cose, questa "materia", si presta *sempre*, per la sua intrinseca e misteriosa compattezza, alle nostre intenzioni, e sembra addirittura suggerirle.

Il cinema russo (come certo grande teatro naturalistico, certa altissima narrativa europea della fine dell'ottocento) vive tutto sulla scoperta di questa saggezza naturale dello sguardo umano, di questa intrinsecità della nostra sorte all'ordine delle cose. Dovgenko, non da oggi, è uno dei più ispirati registi nel senso di questo illimitato *rispetto per la vita*; e stavolta, dinanzi a fatti e luoghi e persone che toccavano da molto vicino la sua essenza di russo, di ucraino e di comunista, è stato un montatore di incredibile efficacia. Il pulsare e lo stridere della moviola, i suoi miagolii laceranti, si son fatti canto spiegato, poema.

Di una bellezza aperta, distesa, che lascia un'eco nell'aria, come la traccia di un volo, è tutta la prima sequenza, che descrive il felice, fertile paese d'Ucraina prima della guerra, coi boschi di betulle in riva a piccoli laghi, dentro il velame d'un cielo umido e tenero, e l'arsura degli amplissimi campi ove le spighe crescono in rigoglio selvaggio dentro l'ira gloriosa del solleone, e i visi antichi, le bibliche barbe dei contadini che il cacciatore Turgheniev fermava per la via per farsi raccontare, all'ombra di rozze porte, storie tristi di servitù e di speranza; i volti camusi, cotti, felici di robuste ragazze avvolti nei fazzoletti; e città che ricordano i fabbricieri di duomi, i banditi e gli eroi.

Dovunque, la bontà terribile della terra, e una voce che sale da tutte le erbe e le zolle ad ammonirci della continuità del tempo, della nostra sorte comune, del nostro inestinguibile debito alla specie cui apparteniamo.

Qui s'insinua la prima nota funebre, con una evidenza tanto più impressionante quanto più è semplice nella sua solennità: volti cotti, rugosi, impenetrabili di contadine si contraggono appena in un dolore attonito che non ha gesti per significarsi: i corpi si agitano in movimenti legnosi, ritmici, come in un rito religioso di gente primitiva, e un pianto flebile, lungo, monotono si leva a piangere le vittime della barbarie, i cari figli e mariti morti. Sulle scoperchiate casse le donne esterrefatte si piegano a riconoscere la figura amata, si abbrancano senza fiato agli scheletri.

Ma dove il film raggiunge un altissimo valore di simbolo è in tutte le scene che alludono alla ripresa della vita: il professore e l'assistente, magri e laceri, che raspano con disperata ostinazione tra le macerie della scuola per ritrovare i libri e le carte; il seminatore tozzo e barbuto, che appare all'improvviso contro un cielo temporalesco, e una bava di vento gli scompone i capelli; la botola del rifugio che s'apre dopo il bombardamento, e ne esce una madre secca e nera con la sua creatura ignuda in braccio, e dietro, subito, le sciamano impazienti bambini; l'operaio di Poltava, conservato dalla morte come da un sonno, intatto nel suo torace muscoloso e nella chioma infantile, mentre gli si fanno intorno altri visi e corpi identici ai suoi, di gente che prenderà il suo posto.

Quando i liberatori sovietici arrivano nelle città devastate, non assistiamo a quella specie d'allegro delirio che molti "giornali" d'attualità ci hanno mostrato recentemente, in Francia, in Italia, nel Belgio; ma ci troviamo di fronte a folle mute come dinanzi a un miracolo, serie nella felicità troppo grande che le colpisce, con le lacrime sulle ciglia e le mani che si levano come a riconoscere nel cielo l'ombra improvvisa della più antica e tenace fede degli uomini: la giustizia.

Un pubblico delirante, impazzito d'emozione, tratto a partecipare allo spettacolo come non mai, ha seguito il film sottolineandolo dal principio alla fine con applausi e con grida. La musica, a tratti, pareva venisse da una tempesta.

Ruggero Jacobbi



LA MUSICA

Un violino

alla « Sapienza »

Il violino è uno strumento di genere femminile; quello di Gioconda De Vito è maschile. Esso non conosce gentilezza, civetteria e sentimentalismo, nè quell'egoismo pieghevole che ne formano il carattere normale e tradizionale. E' forte, diritto e intraprendente; ha nell'anima e nella voce una sanità e una saldezza in cui non sospetti nemmeno la consunzione e l'affinamento di un uso e di una civiltà plurisecolari. Pensi che così, forse, dovevano suonare Corelli e Viotti; per lo meno con quel suono, che sa di fibra appena stagionata e assestata, con quella mano laboriosa, che dalle corde e dalla bacchetta cerca esclusivamente la musica, la migliore musica, con quello sdegno, in lei non più istintivo ma voluto, verso ogni forma di vizio strumentale.

Si dice che il violino sia strumento difficile. Sì, ma come gli altri. Se ha una difficoltà un po' sua, è di un ordine speciale; e sta nella facilità, proprio, con cui offre allo strumentista tali allettamenti al senso, tanti sottili incitamenti alla piccola retorica, tanti tranelli e così ben predisposti dalla sua stessa tecnica e struttura, che raramente vengono vinti o sfuggiti. E' così perfetto e agevole, così magicamente vivo e personale che quando l'hai sul braccio ti tracina la mano dove il sentimento non vorrebbe e, altre volte, il sentimento dove la mano non può bene. Ecco perchè nel corso di esecuzione di violinisti anche di superiore qualità cogli un vibrato forse eccessivo, un colpo di arco troppo brillante, un portamento che dura o porta il suono più di quanto sia consone allo stile del pezzo. Insomma il violino è difficile perchè infinitamente e imprevedibilmente distraente. (Già, è di genere femminile, dirà il nostro lettore).

Ora, a pensarci bene, il violino di Gioconda, invece, è un personaggio severo, denso di passione e di pensiero, che non sorride e non piange mai, non illude e non sogna, come anche gli è ignoto quel divino pizzico di inutilità e di follia che Paganini vi lasciò. Perciò Beethoven, Brahms, e pochi altri, esso può amare; con un amore esclusivo che soltanto in quelli si riconosce e trova piena corrispondenza. E ogni volta che vorremmo rimproverare alla nostra violinista questa eccessiva limitatezza e aristocrazia di repertorio, ch'è isolamento da tempi e da musiche più vicine all'oggi, ci domandiamo anche se un artista non abbia il pieno diritto di fermarsi là dove può dare il meglio di sè. Come nel *Concerto* di Beethoven, che, anche in questa esecuzione alla Sapienza, ha avuto per noi il significato e la bellezza di un incontro oramai sicuro tra un'arte qui un po' arida e limitata e un modo interpretativo che la potenziasse senza una deviazione o una concessione, tra un linguaggio severo e chiuso (il primo Tempo, per esempio, è solo al secondo tema che s'illumina) e un violino che per virtù intrinseca di suono ne rivelasse tutto il senso lirico, tra una tecnica strumentale dura e qualche volta ardua molto più dell'apparenza (basterebbero quelle ottave con cui entra il solista) e una tecnica esecutiva tanto sicura da scioglierne ogni nodo, ogni asperità.

Veramente si può dire che Beethoven fu eseguito beethovenianamente: con maschio vigore, con classica gravità. Sempre Gioconda De Vito ti conduce spedita per strade dove non senti fiori e brezze romantiche, dove gli occhi ti restano aperti, fissi alla musica. Ma lì per lì non te n'accorgi; te n'accorgi dopo, a concerto finito. Con lei è ogni volta così: il che significa che se non ti ha conquistato fin nel fondo, ti ha pure vinto, e che soltanto quando sei fuori ti liberi dal fascino della sua presenza. Come dire che c'è in lei tutta un'arte interpretativa validissima, ineccepibile, ma vorresti, ecco, per un attimo solo qualche cosa di più; che in questo caso può essere magari qualche cosa di meno: l'ombra di un vizio, il segno di una fragilità, il profumo di una sola ingenuità di sentimento, una concessione al senso, un rapido abbandono al sogno. Non per nulla il violino, quasi a emblema della sua natura, ha daccapo un misterioso riccio, dalle molte graziosissime volute.

Ha diretto il concerto Francesco Mander: una personalità, almeno ai nostri occhi, non ancora configurata. Ma nella Sinfonia *Dal nuovo mondo* specialmente, ne abbiamo intravisto le premesse per una non lontana, sicura rivelazione.

Giorgio Graziosi

LE ARTI

Gino Severini

alla « Margherita »

Alla mostra di Gino Severini, nella bottega della Margherita, colpisce prima degli altri un quadro: *Giunone e Vulcano*; lei rosea, lui bluastro (una *lei* e un *lui* molto approssimativi, quanto al poter dire dove comincia e finisce il corpo di Giunone o comincia e finisce quello di Vulcano), compenetrati dal furore della lotta. Si vedono una mano che impugna una spada, un'altra mano che ficca un'asta di bandiera in una specie di maschera africana, mentre una fabbrica, forse un tempio, crolla nel fondo e una pianticina di verde giallo, in basso, spunta fra i rottami meccanici — molle, ruote dentate e pezzi di serratura — che il Dio dei metalli perde dagli intestini. Accanto a un sedere nasce in un'aiuola nera un manometro con queste due formule: Fe_2O_3, $Fe\ O$ che, se i ricordi di liceo mi aiutano, debbono essere ossidi di ferro. Credevo che il quadro avesse almeno venti o trent'anni; invece no, era proprio l'ultima fatica del Severini: colore ancora fresco.

In fondo questa coerenza del pittore ha un suo significato positivo, in tanto e tanto rapido mutar di opinioni. Una occhiata in giro ci conforta che egli, almeno, non è cambiato. Dipinge oggi con la stessa fede di una volta, quasi le stesse cose: nature morte — belle alcune —, arlecchini su fondi di carta di francia con spoglie d'oggetti spalancati, come volessero mostrarci l'anima. E siano tempere od olii — migliori però le prime — tutto è solitamente lindo e rassettato, colore e disegno. Assenti le maschere e i piccioni: sarà per un'altra volta.

Fare il punto sul Nostro, partendo dai quadri esposti alla "Margherita", non sarebbe giusto: sono poca cosa in confronto ai molti anni di onesto esercizio dell'arte e al felice periodo degli strumenti musicali dipinti tra vassoi di frutta e pagine di musica negli anni 1919-1920 (di questo genere ci sono qui due tempere); dei pulcinella sulle fughe dell'ammattonato geometrico; dei tentativi di estrema castigatezza delle *Maternità* e dei disegni coevi.

Invece è legittima la domanda sulla sorte che è stata riservata all'estetica del numero e del compasso, vedi il Severini teorico, quando scriveva: "Du cubisme au classicisme" (Povolozky éd. Paris); insomma la domanda se, per ottenere questa pittura, era necessario fare il processo all'anarchia artistica dei primi anni del nostro secolo e ricercarne le cause: "*les artistes de notre époque ne savent pas se servir du compas, du rapporteur et des nombres*" e incomodare la piramide egiziana per ricavarne un triangolo ABC da ritrovare nel Partenone o in una sezione di Notre Dame e mescolare Pitagora, Platone e Leonardo e buttare a soqquadro la storia tutta intera per ritrovare le leggi *fisse e inviolabili* senza di cui non è la bellezza numerosa, pura bellezza delle forme dello spirito, ma soltanto l'empirismo, istintivo o sensorio, che si avvicina agli oggetti esteriori della natura, confondendo la vita con l'arte.

Non si riuscirebbe a dire che le tavole geometriche passate in china con la bravura di un alunno d'ordine abbiano portato il Severini molto lontano e che il segreto dei rapporti numerici, ricercato con una fede che tiene al religioso, gli abbia elargito quei doni che s'avrebbe meritato se non altro il fervore e la pazienza con cui è composto il suo trattatello della pittura, di gran lunga il più difficile e pedante tra quanti ne furono mai scritti.

Quel che vive del Severini appartiene a un certo suo garbo decorativo, arcinoto, alla cui paternità ha diritto, almeno in proporzioni uguali col Braque, (non deve essere sempre quest'ultimo, perchè straniero, l'unico padreterno) e ad una riduzione, in tono che direi nobilmente artigianesco, di certi schemi picassiani e persino matissiani; a una narrazione signorile e composta di alcuni temi preferiti, tuttavia ogni volta affrontati con una freschezza nuova e sempre con desto impegno, ripugnando al Nostro — come non ripugna invece ad altri — il ricalcare oziosamente i soggetti consueti, il volgarizzare le trovate. Nella qual cosa è ancora un indice di quella moralità artistica della quale si avverte così vivo bisogno.

★

ZANETTI *alle « Campane »*

Nella mostra personale alla "Campana", Giovanni Zanetti ha dimostrato di aver fatto un passo in avanti, rispetto ai paesaggi di qualche tempo fa, che occupano la seconda saletta. Il colore, schiarendosi, ha indossato certo suo abito di povera festa provinciale. Due vedute del Foro romano, la *Morte di Pierrot* e qualcuna delle *mascherate* sono tra le cose migliori.

Gioverà, io credo, a questa pittura uscire un po' più di frequente all'aperto. Sono convinto che se essa — in cambio di inseguire nel chiuso dello studio parate di fantasmi o pupazzi condotte su facili trame che hanno già un'insopportabile tradizione — se ne andasse a spasso a guardar la gente viva, quel tanto di illustrativo, di cercato e trovato per caso, che ancora le sta indosso, anzichè restare o correre il rischio di aggravare il suo peso, si farebbe a poco a poco remoto. Le streghe, le maschere, i fantocci, i saltimbanchi con quelle medesime divise e con quei medesimi gesti pazzi cederebbero allora il posto a più vive e convinte persone.

Fortunato Bellonzi

IL TEATRO

Fabrizi *al Salone Margherita* - "L'Adolescente" *al Quirino*

Fra gli applausi che non infrequentemente hanno accompagnato il debutto di Fabrizi come attore di prosa un orecchio esercitato avrebbe potuto distinguere facilmente quelli che erano effettivamente diretti ad un risultato artistico da quelli che riguardavano piuttosto il fatto occasionale, la singolarità del fenomeno, l'affezione per il protagonista o per certi casi personali che venivano esposti sulla scena. E' chiaro che in questa duplicità di interessi, la quale sottintende due pubblici, il primo volto alla sostanza e alla concretezza, il secondo alla moda ed alla curiosità, il primo è senz'altro quello che ci riguarda. Va da sè, tuttavia, che proprio in codesta doppia eco e dunque in codesta diversa partecipazione del pubblico a quanto avveniva sul palcoscenico, noi avemmo indirettamente la conferma di essere spettatori di un teatro vivo: il quale contiene appunto la capacità di rivolgersi alle migliori e alle peggiori disposizioni del pubblico, suscitando una polemica scoperta e continua, che, svelata e chiarificata, non può in definitiva non giovare alle ragioni dell'arte.

Le commedie che Fabrizi interpretava non sono gran cosa: la prima, di Fabrizi e Mattoli, tracciava in due atti di onesta semplicità, (*Volemose bene*), il quadro delle gioie, delle ingenue illusioni, delle facili previsioni create dalla liberazione di Roma, veduta, interessante osservatorio, dal sotterraneo di un portiere, (borsa nera, doppio giuoco, pauperismo, uomini alla macchia, grandezze e miserie della vita quotidiana vedute con cordiale simpatia), seguito, svanita l'ebbrezza della liberazione, dal richiamo, non meno veristico e cordiale, alla magra e difficile sostanza della situazione attuale e da una conclusione che invita a deporre ogni soluzione astratta ai nostri dolori e a cercare umilmente nella reciproca comprensione, un'alba di rinascita. La seconda commedia (*Hai fatto un affare!*) descrive in un atto unico la spavalderia di un plebeo arricchito di fronte alla decadenza di una famiglia borghese. Anche qui, dopo un contrasto colorito e di qualche evidenza, la soluzione è cercata in una problematica cooperazione tra i quattrini dell'arricchito e l'ingegno dell'intellettuale in decadenza. Anche qui la conclusione echeggia il "volemose bene" della prima commedia; senonchè, mentre lì la soluzione sgorga relativamente spontanea dall'ambiente di piccola e semplice gente che la commedia descrive, qui la pretesa si ingrandisce fino ad una morale sociale, dove il semplicistico "embrassons nous" è per lo meno tanto problematico quanto le complicate esperienze che giorno per giorno andiamo vivendo.

Peccato dunque essere usciti da quei limiti che formano la verità e la plausibilità di un tale teatro; il quale ha altrettanto diritto di vivere, accanto al dramma poetico, quanto l'ottima fotografia accanto alla buona pittura. Poichè il guaio dell'arte non è affatto, come si pretende, la fotografia; è invece il fotografo che ruba il mestiere al pittore o viceversa; è dunque anche l'autore o l'attore di teatro che tradisce certa sua spontaneità ironica, patetica, cordialmente documentaria, per moralizzare in proporzioni esorbitanti. E noi non ci saremmo trattenuti tanto su codesto argomento se non ci offrisse la premessa necessaria a parlare di Fabrizi, che è l'interprete preciso di un simile repertorio; talmente connaturato ad esso, da non potersi considerare in alcun modo le due cose distinte. Si è parlato a proposito di Fabrizi di Petrolini; e non si potrebbero immaginare, a parte ogni assoluta questione di merito, due attori più diversi. In Petrolini la tastiera romanesca si vale delle note mordaci, individualistiche, corrosive. Petrolini predicava il realismo, la verità; ma in effetti la sua nota più originale era un autentico estro surrealista persino aristocratico nella sua artistica raffinatezza. Petrolini era un mimo di classe eccelsa che reggeva da solo il confronto con la platea. La sua arte si nutriva anzi di quel contrasto portando una materia già corrosa e vetrina a una affilatezza che tagliava e scortecciava senza pietà. E la sua polemica, sotto apparenze popolari, era costantemente rivolta ad una cultura, ad un costume, ad una società e persino ad una letteratura. Non ci dimentichiamo che per un certo tempo Petrolini è stata l'unica voce in Italia a fare del pubblico e pratico antidannunzianesimo: e questo lo pone su un piano che appartiene alla storia del costume in ciò che esso ha di più sottile e intellettuale. Petrolini fu il feroce moralizzatore di un dopoguerra pescecanesco e nazionalista. Egli è la maschera di un popolo colto ed antico e sta a suo agio fra gli universitari della Sorbona e fra il pubblico cosmopolita del Cairo. In lui vivono ancora caustici semi di libertà.

Ma Fabrizi, che fa parlare un popolo ammorbidito da vent'anni di interiore mortificazione, viziato dalla letteratura a rotocalco, dal cinematografo ottimista, dalla mormorazione, dal doppio giuoco, da tutti i mali secolari dell'anima italiana moltiplicati e messi in fascio dalla dittatura, stravolto infine dal brutale risveglio dell'occupazione nazi e della guerra civile, quali corde possiede che sappiano pur minimamente reggere al confronto del mordente petroliniano? Dell'anima romana Fabrizi conosce il sornione buonsenso ed il tono patetico. Il suo popolano è un po' sguaiato, un po' cinico, un po' invadente e sboccato ma in fondo è un pezzo di pane. Tutto sommato il suo semplicismo è stupefacente. In confronto alla ombrosa suscettibilità di Petrolini Fabrizi dà almeno l'impressione di una bonaria docilità. E qui la sua morale finisce. Resta tuttavia al di sotto di questa placida scorza, una "natura" sia pure grezza ed incolta, ma di prim'ordine. Per poco che si dimentichi d'essere Fabrizi, e in queste due commedie accade assai spesso, il nostro attore vive nel personaggio con una semplicità davvero esemplare. Come Petrolini aveva il dono della caricatura surrealista Fabrizi ha il dono dell'istantanea. E in lui è un dono nativo che non s'accompagna a complicazioni o miracoli di sorta. Caricate questa nota e avrete un tono sanguigno e passionale, da dramma popolare, con quel piglio di popolo autentico che sfugge per lo più ai commediografi popolari. Fabrizi è insomma, almeno allo stato potenziale, un attore vero e nuovo e qui è la sua forza: nel sapersi identificare con un personaggio. Nella odierna polemica per un teatro del popolo (polemica in cui sotto i travestimenti critici o classisti o sociali urge un anelito morale) se qualche scrittore in vena di teatro vorrà superare le astrazioni dei programmi e scendere al concreto, pensi a Fabrizi.

* * *

Al Quirino la compagnia Cimara-Maltagliati ricama su un repertorio che predilige le situazioni sottili e le anime morbide. Ricama! Questo è il problema. Infatti un certo teatro (dalla "Prigioniera" di Bourdet al "Greluchon delicat" di Natanson), presuppone una saturazione di cultura; e come sotto il pungolo di tale saturazione i raffinati stati d'animo sfiorano il sussurro psicologico, così pretendono una interpretazione che tenga conto all'estremo di certe finezze, e riscatti in puro ricamo quel tanto di scaduto che in codeste opere non si fa a meno di avvertire. Scaduto come gusto, s'intende. Noi non saremo così incivili da travestire il nostro malumore di fronte a queste opere con crudi rigorismi mentali; "Le greluchon delicat" ("Il magnaccetto delicato" o "L'adolescente", come è stata tradotta), è una commedia costruita con invidiabile scaltrezza; possiede almeno una scena, la spiegazione fra Michele ed Enrico al secondo atto, umanamente gentile, e un finale che non disdice a una tradizione comica secolare. Nè tireremo in campo, sempre a giustificare il nostro malumore, la nostra disgraziata vita di oggi. Sarebbe una sciocca, inutile rappresaglia. Solo desidereremmo vedere quel teatro, specchio d'una società decadente, che incomincia a dare decorosamente gli ultimi tratti, con un distacco che possa farcelo giudicare per quello che è e non per quello che ad uno spettatore disattento oggi potrebbe sembrare. "L'adolescente" è la storia di un giovanetto, Enrico, che suscita un vero amore in Simonetta, una donna di mondo. Enrico ha l'anima delicata e non sopporta di dividere il suo amore con Michele, il ricco amante di Simonetta: d'altra parte Enrico è povero e non sa risolversi ad accettare gli aiuti che con molta semplicità la donna gli offre. Venuto a una spiegazione con Michele, Enrico decide di troncare la sua relazione; ma la donna, messa fra l'amore e il denaro, sembra decidersi per l'amore. Senonchè, con una abilità che potrebbe servire d'esempio a tutti i moderni cultori del doppio giuoco, arriva a un edificante compromesso: Michele, come prima Enrico, sarà da oggi il suo amante segreto. La classica situazione del vecchio e del giovane è completamente rovesciata. Simonetta ha l'anima tranquilla perchè il suo stratagemma, lungi dall'essere un tradimento, non è che una pura necessità professionale; e contento è anche Enrico, che, sicuro del suo amore, si decide finalmente ad accettare un anticipo finanziario da Simonetta, per organizzare una specie di inebriante viaggio nuziale. L'amaro di questa commedia è nella sua vecchiezza e nella sua stanchezza, nel tono lievemente ironico dei personaggi, che parlano una lingua di una geometria lucidissima, spinta talvolta fino a una sorta di cinica crudeltà. Insomma siamo di fronte a una commedia e come tale essa vive e resiste; come tale la sua polemica conserva qualche sapore di attualità. Non è una pittura, è un semplice ricamo; farne un dramma, introdurre cioè elementi patetici dove non è che umorismo corrosivo, significa provincializzarla e invecchiarla; attribuirle una serietà formale che va tutta a scapito della serietà sostanziale. Questo è ciò che hanno fatto, con le migliori intenzioni di questo mondo, gli attori della compagnia Maltagliati-Cimara: e questo è ciò che in sostanza avrebbe fatto qualsiasi attore italiano. Perchè noi, con tutti i nostri difetti, con tutto il nostro presunto cinismo, siamo gente disposta sempre a prendere formalmente sul serio specialmente ciò di cui abbiamo scarsa esperienza. In certe cose siamo vecchissimi, ma in certe altre siamo giovani e ingenui come provinciali; comunque siamo lontani da quella artificiosa leggerezza che sostiene commedie di questo genere e che sottintende una agiatezza letteraria di cui in Italia non è tradizione. Fatta questa riserva, che riguarda principalmente un criterio di scelta, non possiamo non ammirare, per esempio, la passione con cui il giovane Tieri ha impersonato la figura di Enrico. Questo attore ha doti di spontaneità e di freschezza che lo rendono vivo e simpatico; è un raro attor giovane veramente giovane. Cimara fu un amante maturo di esemplare castigatezza, con un che di amaro realmente tonico e corroborante. La signora Maltagliati, che incominciò con qualche manieristica esitazione la parte di Simonetta, mostrò alla fine una varietà di toni che corrispose perfettamente al virtuosistico doppio giuoco della protagonista.

Giorgio Prosperi

LA VITA LETTERARIA

INCONTRO CON GIDE

Arrivai a Parigi al principio del maggio 1904. Alla stazione mi aspettava André Gide, che mi aveva invitato a passare una settimana da lui; egli si mostrava curioso dell'effetto che Parigi avrebbe prodotto su un giovane il quale non vi era mai stato, ma tuttavia ne conosceva mille particolari attraverso le letture.

André Gide abitava allora in Boulevard Raspail, in una casa compresa tra Rue de Grenelle e il boulevard Saint Germain: fabbricato di aspetto borghese, mediocremente parigino che esiste ancora ma il cui pianoterra è oggi occupato da un grande negozio di drogheria. A quell'epoca il boulevard Raspail non era stato ancora aperto: l'insieme del quartiere aveva conservato la sua fisionomia antica.

Gide mi propose di fare la strada a piedi, in modo che io prendessi direttamente contatto con Parigi, senza esserne separato dai sobbalzanti vetri di quei « fiacres » miserabili che in quel tempo, cioè prima della invasione delle automobili, ingombrano i dintorni della Gare de Lyon.

Era una di quelle giornate dal cielo color d'ala di piccione, quà bianco, là più grigio, altrove quasi di ardesia, che io dovevo amare tanto in seguito e che rappresentano l'ornamento prezioso di Parigi, così come quello di Marsiglia è una cupola di lapislazzuli, luminosa di sole e vibrante di maestrale. Quel che mi colpì allora fu la vecchiezza delle case: quel non so che di logoro e di annerito dai secoli che costituisce Parigi. Lasciando la mia città natale provavo il sentimento di emergere da un luogo quasi senza passato, benchè, tutto considerato, l'antica Focea fosse di quasi ottocento anni anteriore alla fondazione della capitale, e di sprofondare nella storia stessa della mia razza. Sentivo familiari, presenti tutti gli avvenimenti formidabili e quasi sempre tragici che i libri di storia mi avevano rivelato: ancora grondanti il loro denso e grandioso furore; quasi lo toccavo con la mano. E tuttavia, nonostante la polvere secolare, che strano biancore, che pallore di conchiglia o di gesso hanno alcune delle vecchie case che si allineano lungo i « quais » della Senna!

E quando vidi Nôtre-Dame, nonostante tutto — voglio dire nonostante tutto quello che mi aspettavo — provai una specie di confuso stupore. Sì, quello era lo scrigno capace di avere raccolto e di contenere alcune delle immagini più belle del nostro passato.

Gide conosceva il mio amore per gli animali, mi propose di fare il mio ingresso in Parigi dalla strada del Jardin des Plantes. Anche lui prova per gli animali una passione altrettanto seria quanto scientifica. I suoi lettori conoscono quell'incantevole piccolo Dindiki che fu il suo compagno di viaggio al Congo e che egli tentò invano di salvare.

Dinanzi ad ogni gabbia, ci scambiammo parole che non erano soltanto quelle di innamorati della natura. Provavamo entrambi quella fraternità con le bestie che è oscura o delicata, e rappresenta la sola fraternità, suppongo, che non soffra di disillusioni.

Davanti ad una iguana che si accarezzava ai pallidi raggi del sole, immobile, con il suo occhio fisso e come intorpidito, André Gide si volse verso di me e mi disse ridendo:

— Non è vero? Lo si direbbe il signor Bergeret.

Effettivamente dovevano uscire dall'ambiente di Gide, le prime serie reazioni contro la gloria di Anatole France. Più tardi io dovevo capire che anche Gide era uomo della stessa generazione e, in un certo senso, della stessa formazione spirituale del padre del signor Bergeret. Aveva qualcuna delle sue vedute sul mondo e il medesimo scetticismo. Come comunista, Gide doveva riprendere, esattamente dove l'aveva lasciato il suo predecessore, il ruolo socialistizzante di Anatole France. L'ironia di quest'ultimo e la discontinua esaltazione di Gide traggano entrambe la loro origine da un razionalismo totale, dallo stesso istintivo orrore del soprannaturale.

E tuttavia Gide portava a noi giovani un elemento che ci trasformava: una specie di adorazione panteista della vita; adorazione che apparentemente contrastava con il dilettantismo dell'abate Jérôme Coignard. Oggi che molte cose hanno cambiato aspetto, oggi che una specie di fanatismo sanguinoso trascina il mondo e comincia a trasparire anche nel pacifico regno delle lettere, ci è necessario riconoscere, nell'uno come nell'altro di questi due scrittori, un'epicureismo delicato. Dopo tutto, questo sapiente epicureismo è una delle tradizioni più forti e sane della saggezza greco-latina, una virtù dell'umanesimo.

E questa iguana, venuta forse dal Messico o dalle Isole Bahama a scaldarsi al sole parigino, e ne delibava sapientemente le delizie prima di morire, ci diede una bella lezione di quella saggezza sensuale su cui l'abate Coignard e Ménalque avrebbero potuto intrattenersi con reciproca comprensione. Ma se mi avessero dette queste cose nel 1904 sarei rimasto molto sorpreso e forse urtato. Non vi è che una critica per le opere dello spirito: il tempo. Ma il tempo, checchè se ne dica, è un critico indulgente, più ancora che severo.

Nella camera che m'era stata riservata, un libro mi aspettava già. Era un opuscolo consacrato da Eugène Rouart all'« Antunois ». Ne provai una specie di orgoglio. Non ero ancora arrivato a Parigi che già dei libri si preparavano ad accogliermi.

Era quella un'attenzione deliziosa. Nessuno, in effetto, era più di me persuaso della mia indegnità nel presentarmi ad una città tanto illustre; nè avevo alcun desiderio di conquistarla al modo di un eroe di Balzac o di Emile Zola.

Se nella mia camera di Rue des Tonneliers, avessi potuto fare grandi progetti per l'avvenire, mi sarebbe bastato uscire dalla stazione dell'Est e mettere il piede sul marciapiede parigino per essere ricondotto alla modestia.

La signora Gide mi ricevette con i modi più affabili e amichevoli, come se mi avesse sempre conosciuto. Ella dava una straordinaria impressione di purezza e di devozione, con qualche cosa di provinciale e di contenuto che diventa commovente a forza di riservatezza e di dolcezza. La sua carnagione sembrava rivelare una salute fragile, ma aveva due occhi neri, brillanti come pietre preziose e denti di una estrema bianchezza. Sembrava fosse sulla terra soltanto per aiutare gli altri nella loro difficile vita. Sempre in ombra e discreta, si sarebbe detto che vegliasse da lontano sulla casa, benchè avesse l'occhio su tutto, ma simile a una luce che vuol restare sempre velata.

Mi ero appena stabilito in casa sua che Gide scomparve. Aveva ricevuto — mi disse — la lettera di un direttore di penitenziario. Si trattava di un nuovo metodo di rieducazione dei caratteri anormali. All'idea dell'ambiente che stava per vedere, che avrebbe conosciuto, Gide già fremeva di impazienza. Raccontò febbrilmente qualcuno dei particolari che avrebbe osservato. « E' del Dolstoiewschi, diceva con la sua voce alta e flautata. Quando se ne fu andato, la signora Gide ritornò sulle parole di lui e con incantevole dolcezza, quasi senza ironia, disse teneramente: « Appena qualche cosa interessa André egli dice sempre che è del Dolstoiewschi ».

Nel corso della settimana che passai in boulevard Raspail vidi Gide molto raramente: egli era sempre fuori. Questa perpetua instabilità di umore è uno degli aspetti del suo carattere che sembra essere sfuggito ai suoi biografi. E' una instabilità che gli impedisce di rimanere dove si trova; lo fa improvvisamente comparire nel momento in cui meno lo si attende e sparire con la stessa celerità; gli rende intollerabili impegni e promesse; lo spinge a nascondersi quanto più può, a meno che non lo richiami una appassionante curiosità.

Di tanto in tanto, andavamo insieme a vedere una mostra di pittura, per la quale aveva un gusto molto fine. Vi fu quell'anno in una galleria una raccolta di ritratti di scrittori; un mattino ci recammo a vederla. Una donna giovane e fresca, elegante, con il viso tondo e l'aspetto di straniera, tenendo per mano un ragazzo si fermò dinanzi al celebre ritratto di Stendhal del Södenmark. Allora così interpellò il ragazzo il quale avrà avuto sei o sette anni: « Ecco, gli disse, qualcuno cui ti appassionerai quando sarai grande! » Non so se la profezia si sia avverata, giacchè non ho mai saputo chi fosse quel bambino, ma la giovane donna era M.me Edwards, che era stata M.me Thaddeé Nathanson e che doveva diventare in seguito Missia Sert. Un istante dopo, un uomo che sembrava sciupato prematuramente e che indossava un bellissimo vestito di stoffa inglese, fermò Gide e con voce acuta e bisciola fece alcune osservazioni sui quadri esposti. Era Jacques Emile Blanche. Nessuno mi conosceva, ma niente mi era sconosciuto di tali personaggi; li ascoltavo in silenzio. « L'eleganza di Jasques Emile mi umilia sempre » mi disse Gide quando il pittore ci lasciò.

Una sera in cui non uscì Gide aperse una cartella e mi mostrò un gran numero di fotografie e di ritratti del più grande interesse. Mi lesse anche la maggior parte delle lettere che gli erano state inviate in occasione dell'uscita de « L'Immoraliste ». Bisogna dire che alla sua apparizione, quel capolavoro era stato accolto da un quasi universale silenzio. Io ero uno dei pochissimi che ne avessero parlato con entusiasmo. Gide voleva farmi conoscere quel che pensavano del libro i suoi contemporanei: tranne qualche eccezione, essi non si mostravano favorevoli. Quel libro stupefacente li irritava più che non li incantasse: la sua forte e segreta bellezza era visibile soltanto a pochi. Mi rammento del biglietto che, in segno di risposta, Pierre Louys inviò allora ad André Gide, con il quale s'era guastato da una dozzina d'anni. Conteneva soltanto un punto interrogativo.

Edmond Jaloux

(Traduzione di L. B.)