

LETTERATURA STRANIERA

« LA DAME AUX CAMÉLIAS » E IL TEATRO FRANCESE DELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO.

Si suol dire, nelle storie letterarie, che la *Dame aux camélias* segna una data solenne nella drammatica francese dell'ottocento, e più esattamente bisognerebbe dire nella storia teatrale ormai di un intero secolo, perchè l'eroina di quel dramma è stata impersonata da attrici celebri, e ha fatto versare nei teatri fiumi di lacrime, sgorganti non solo dagli occhi delle donne pietose ma dei giovani e degli uomini maturi, che erano costretti a trarsi di tasca il fazzoletto come io rammento che accadeva alla rappresentazione che ne dava Eleonora Duse, e lo stesso effetto si è ripetuto ai nostri giorni, quando quel dramma è passato al cinema; oltrechè, parallelamente, una simile commozione è stata propagata da una famosa e popolarissima opera musicale italiana. Al fine teatrale quel dramma era singolarmente adatto: l'eroina, una giovane donna, ministra di voluttà, bella, gentile, delicata, sulla cui testa l'autore aveva messo come un'aureola e che ispirava a tutti affetto e tenerezza e quasi una sorta di rispetto; e l'autore schivava di designarla col nome che socialmente si suol dare alle altre della sua stessa condizione e la fregiava del soprannome che le veniva dal fiore che essa prediligeva e del quale soleva adornarsi. Anche il Verdi intitolò il suo melodramma con un eufemismo, *La traviata*, nel quale la dolce musica ha impedito che si sentisse il ridicolo del titolo, che d'altronde non è stato ricevuto in quel senso nella lingua italiana, perchè, a dir vero, le creature come le Margherite Gautier non sono già «traviate» dal sentiero della virtù, ma sono invece, per vocazione naturale, «avviate» ai floridi giardini che le attirano di là da quel sentiero e nei quali talvolta trovano il dolore e la morte.

L'eroina merita di esser chiamata eroina, non solo per il suo posto nel dramma, ma perchè a suo modo volle compiere un eroismo. Presa per la prima volta da una passione d'amore, investita dal fuoco di cui arde il suo amante e che pare che la purifichi, abbandona il

tenore suo di vita e si ritira con lui in campagna, dimentichi entrambi del mondo. Ma nel mondo c'è la famiglia del giovane, una famiglia rispettabile, sulla quale quella relazione amorosa getta un'ombra di discredito, e una sorella che sta per sposarsi e incontra ostacoli e un vecchio padre che soffre del dolore della figliuola. E quel padre si risolve ad andare personalmente a colei, e a metterle sotto gli occhi il male che ella opera inconsapevole e a supplicarla di rompere il legame che ha stretto col figlio. Commosa, persuasa, ella si risolve: romperà quel legame, e di ciò fa promessa. Ma in qual modo? Forse col darsi la morte, non potendo vincere la grande passione? O, come la religione consiglia, col distaccarsi dal mondo ed entrare nella via del ravvedimento e della penitenza? Ella è troppo altamente eroica da ricorrere a questi espedienti e a queste vie traverse, che, sacrificando lei, non salvano neppure l'altro, l'uomo amante. Il sacrificio di sè deve essere ben più completo e più doloroso; l'operazione chirurgica deve essere compiuta su entrambi, strappando a lei la felicità che aveva ottenuta con quell'amore, e forse spegnendo la sua vita fisica, e distruggendo nell'altro l'amore stesso nella sua radice, col convertirlo in disprezzo e in odio. E, senz'altro, esegue il terribile atto chirurgico col rituffarsi nella sua vita di prima, col cuore infranto ma con la coscienza di aver salvato l'uomo che l'ama e coloro ai quali egli è legato da sacri doveri.

L'amante, che ignora, e deve ignorare, il motivo dell'improvviso abbandono, pensa, com'è inevitabile, di lei tutto il peggio che ella ha voluto che pensasse; e, affrontandola, l'oltraggia in pubblico, la vitupera, le fa sentire nel disprezzo e nell'odio lo strazio che egli ha sofferto e soffre, l'amore che non si è spento in lui. Ed ella a questo colpo non resiste, e si ammala e discende verso la morte, che sopraggiunge dopo che si è riconciliata con tutti, anche con l'uomo amato, il quale ha finalmente conosciuto la realtà che gli era rimasta nascosta, l'eroismo per amore, e le s'inginocchia accanto al letto e l'adora quasi una santa.

Come si vede, l'opera è teatralmente pienissima ed efficacissima, toccando tutte le corde che più facilmente e fortemente vibrano: l'ammirazione per la bellezza, l'attrazione per il peccaminoso, lo straordinario delle risoluzioni estreme, il sacrificio risolutamente accettato e nobilmente sostenuto, la consolazione per il finale riconoscimento e trionfo della virtù, la giustizia del premio che all'eroina si conferisce, quello che solo dalla morte ella poteva ottenere: il perpetuarsi dell'esser suo nel disperato desiderio del sopravvivate che ella aveva amato.

Ma, tra il delirio che il dramma del Dumas levò nelle platee di tutto il mondo, pur si fece udire il biasimo per il partito a cui l'eroina si appiglia di operare il bene dell'uomo amato e della famiglia di lui - col riimmergersi nella vita della cortigiana: obiezione che sotto apparenza di giudizio morale toccava, in verità, il difetto estetico che si sentiva in quel dramma. La poesia, come la vita tutta, non ha mai altro tema che la dialettica del rapporto tra l'alto e il basso nell'uomo, tra l'idealità morale e la sensualità; dialettica che devia e si arresta quando i due termini vengono trattati come sostanzialmente identici di natura, e con essa si perde l'incanto della poesia, della sua gioia e della sua malinconia. Una cortigiana è una creatura umana e può, come ogni altra creatura umana, sentire e fare con purezza il puro bene; e si ricordi con quanta realistica verità e senza enfasi e ricerca di effetti il candido Terenzio la introducesse nelle sue commedie. Ma colei che, per produrre un bene, compie azione contraria al rispetto di sè stessa come persona umana, metterà in atto un suo proprio capriccio, ma non mai compirà un eroismo. « Mais qu'allez-vous faire? », — le domanda il padre di Armando quando vede Margherita che promette, risoluta. E lei: « Si je vous le disais, monsieur, ce serait votre devoir de me le défendre ». Neppure quel padre, per desiderio che avesse che la relazione dannosa a lui e ai suoi si spezzasse, avrebbe potuto accettare una turpitudine, sia pure che quella giovane donna la volgesse contro sè stessa per impeto di falsa generosità. L'autore aveva fatto, con quella innovazione, una « trovata » teatrale, se anche ne aveva incontrato, come sembra, un esempio o uno spunto nella vita reale di una donna che egli aveva conosciuta e che gli aveva ispirato il dramma (vita reale sulla quale sono stati pubblicati parecchi volumi, d'indagini storiche, che recano conferma del fanatismo destato dal dramma teatrale); ma, con ciò stesso, aveva rinunciato a far vera e propria poesia.

C'è nella *Dame aux camélias* quel romanticismo vistoso e alquanto grossolano che si compiaceva nel riunire gli estremi e che ideava volentieri i briganti umanitarii, i buffoni tragici e le cortigiane eroiche: costruzioni di testa, artificiose, e perciò non poetiche, sebbene di grande moda allora. Anche lo stile di questo dramma fa avvertire il difetto di poeticità. Ecco Margherita, che per la prima volta si sente innamorata: « Qui m'eût dit, il y a huit jours, que cet homme, dont je ne soupçonnais pas l'existence, occuperait à ce point, et si vite, mon cœur et ma pensée? M'aime-t-il d'ailleurs? Sais-je seulement si je l'aime, moi qui n'ai jamais aimé? Pourquoi ne pas se laisser aller aux caprices de son cœur? Que suis-je? Une créature du hasard! Laissons donc

le hasard faire de moi ce qu'il voudra. C'est égal, il me semble que je suis plus heureuse que je n'ai encore été... » (II, 5). Povere e stentate riflessioni, e non parole dell'anima. Ed eccola innamorata, parlare come chi tratti un affare: « Je suis jeune, je suis jolie, je vous plaisais, je suis une bonne fille, vous êtes un garçon d'esprit. Il fallait prendre de moi ce qu'est bon, laisser ce qu'est mauvais et ne pas vous occuper du reste » (II, 13). E, presso a morte, recita questo discorsetto lambiccato e infiorato di sentenze: « Mais si, un jour, une belle jeune fille t'aime et que tu l'épouses, comme cela doit être, comme je veux que cela soit, et qu'elle trouve ce portrait, dis-lui que c'est celui d'une amie qui, si Dieu lui permet de se tenir dans le coin le plus obscur du ciel, prie Dieu tous les jours pour elle et pour toi. Si elle est jalouse du passé, comme nous le sommes souvent nous autres femmes, si elle te demande le sacrifice de ce portrait, fais-le lui sans crainte, sans remords; ce sera justice et je te pardonne d'avance. La femme qui aime souffre trop quand elle ne se sent pas aimée... ».

Nè mi pare che in altro qualsiasi dei drammi del Dumas si incontrino alcuna disposizione o alcun tratto poetico, anche in quelli nei quali si tentano conflitti violenti di passione, com'è *La femme de Claude*, la donna totalmente, profondamente malvagia, « peste sociale », che semina dappertutto corruzione e delitto e che invano si è tentato di correggere o raffrenare, e sulla quale non resta perciò che applicare la sentenza che la natura impone: ammazzarla (« Tue-la »), come una bestia malefica. Così Claude, lo scienziato, l'inventore, il lavoratore, iperbole di ogni sorta di perfezione intellettuale e morale, è, dopo una sequela di atroci esperienze, costretto a perentoriamente minacciare colei che è o è stata sua moglie, se ancora una volta si porrà sulla sua via o cercherà di sedurgli un giovane suo scolaro prediletto; e a eseguire la minaccia è costretto, dopo averle ricordato gridando l'avvertimento che le aveva già dato, quando la coglie sul punto in cui ha indotto quel giovane ad aprire la cassaforte dove è chiuso il documento di una sua grande scoperta e a sottrarglielo; ed egli abbatte la donna con un colpo di fucile. E non è il caso di ricordare altri drammi, come *La princesse de Bagdad* e simili, che non fecero alcuna presa e furono presto dimenticati. Anche il dramma dei suoi ultimi anni, *Denise*, la giovinetta perfetta, che si è sacrificata generosamente per salvare la sorella dell'uomo che ama, non riesce esteticamente persuasivo, tutto pieno com'è di polemica e didascalismo, con intramesse dissertazioni come son quelle del personaggio che è il portavoce dell'autore — personaggio che il Dumas adopera in molti dei suoi drammi, e talvolta felice-

mente, — il quale somministra pensieri di questa sorta peregrini: « La vérité absolue voulez vous la savoir?... C'est de respecter la première femme que l'on a connue et aimée, sa mère, dans toutes les femmes que l'on rencontre ensuite... C'est de n'associer à sa vie, et pour l'éternité, qu'une seule femme, celle que l'on épouse, et de n'avoir qu'une raison dans le mariage, l'amour ».

Perchè il Dumas, famoso per i suoi motti arguti, era di coloro che credono alla riforma morale dell'umana società per mezzo di leggi adatte, che porterebbero via i mali sociali, l'adulterio, la prostituzione, l'affarismo e altrettali, nella credenza che nascano da cose esterne e perciò siano rimovibili; e a questa missione che si era data attese con parecchi dei suoi lavori di teatro, che usò accompagnare con prefazioni, polemiche esplicative, e talvolta con speciali trattazioni teoriche. Quello che s'intitola *Les idées de madame Aubray* (1867) mette in iscena la zelatrice di uno di siffatti programmi, che è — come dichiara il figlio di lei — nè più nè meno che di « protéger la femme, dans le présent et dans l'avenir, contre le danger de l'ignorance, de la misère et de l'oisiveté, contre cet envahissement de l'amour vénal qui tue le travail, l'honneur, tout, hélas, chez les plus belles filles. Nous voulons armer ces malheureuses d'un métier, d'un art, d'une instruction, d'une morale simple et compréhensible qui nous garantisserait contre les mauvais exemples, bien tentants, il faut le dire, et nous voulons en faire de épouses, des compagnes et des mères. Le rêve de ma mère, elle le croit réalisable, c'est de reconstruire l'amour en France. L'amour est une passion. Et par conséquent une force qui comme toutes les forces de la nature, l'homme peut diriger et rendre utile. L'amour est le plus grand moyen de bonheur, de civilisation, de perfectibilité, que l'humanité ait à son service, et le détruire ce serait détruire Dieu lui même, ce qui est impossible ». Vero è che quando questo bravo figlio, che è valido aiuto della madre nella sua opera umanitaria, vuol metterla personalmente in pratica, pagando di persona, e sposare una onesta donna che è stata abbandonata da chi le ha dato un figlio, la madre, contro tutte le sue idee e le sue prediche, scatta e si oppone recisamente. Ma è una finta dell'autore, un modo di dimostrare che questo pregiudizio del costume corrente ha la sua forza, ma una forza che si può vincere e si vince. Perchè quella povera donna, grata com'è ai benefizii dei quali la signora Aubray le è stata larga, pensa subito di ricambiarli col proprio sacrificio, onde, dopo aver ricordato l'errore da lei commesso per inesperienza e ingenuità, soggiunge come confessandosi: « A côté de cette faute qui a une

excuse dans la misère, il y en a d'autres qui n'ont pour cause que la fantaisie et le desordre. Certaines femmes en arrivent à ne plus rougir des faits et à ne plus se souvenir des noms. J'ai été une de ces femmes. Je vous l'avoue et je vous quitte». E, insomma, vuol fare come Margherita Gautier, staccando da sé il giovane che l'ama col muovere in lui disprezzo e aborrimento. Ma, a questo punto, la signora Aubray, che non può reprimere la voce della coscienza, prorompe, comandando al figlio: « Elle ment!... Épouse-la! ». È il riscontro al « Tue-la » dell'altro dramma.

Ma, mettendo da banda il Dumas moralista riformatore e utopista, il quale di rado si affacciò ad altri problemi che non fossero dell'amore e delle donne (nel dramma *La question d'argent*, alla domanda « che cosa sono gli affari », egli risponde con una risposta che divenne proverbiale, ma che la scienza economica certo non approverebbe: « Les affaires? C'est l'argent des autres »), giova fermarsi su altri suoi drammi nei quali il tema della donna e dell'amore esce dalla polemica e dallo zelo riformatorio, e si fa pacata osservazione, spesso bonaria e affettuosa, i quali sono le sue cose migliori e ancora oggi si leggono con diletto, come *Le demimonde* e, sopra gli altri, *L'ami des femmes*.

Nell'uno e nell'altro c'è la figura, che abbiamo già notata, del personaggio, che partecipa all'azione e anzi ne determina le situazioni e le soluzioni, e nel tempo stesso, osserva, definisce e descrive la società a cui si riferisce; sdoppiamento dell'autore in queste due commedie, fresco e brioso, non artificiale e intruso come altrove. Il *Demimonde* è quella « società equivoca », che dal Dumas fu introdotta in letteratura quasi come una scoperta e di cui la sua commedia fece entrare nell'uso il nome: « una società (egli dice) in cui non ci sono mariti e nondimeno le donne che la compongono ne hanno o ne hanno avuti ». Olivier, che la paragona a un paniere di mele che somigliano a quelle fresche e sane e tuttavia ciascuna ha un puntolino che le prova viziate, ben conosce quelle donne, e segue con particolare attenzione la più furba e intelligente tra esse, la cosiddetta baronessa Susanna d'Ange, e contro di lei difende un generoso giovane che sta per cadere nelle sue reti e sposarla, e protegge un'onesta giovane donna. La quale, a lui che le domanda perdono per il modo che ha dovuto tenere per giovarle: « Je fais plus que vous pardonner » — dice, in un'effusione di gratitudine, — « je vous remercie de m'avoir ouvert les yeux avant qu'il soit trop tard. Seulement, je vous demanderai, quoi qu'il arrive, si l'on médit de moi, de me défendre un peu, et je vous promets, en échange, de trouver le moyen de rester une honnête femme ».

Susanna d'Ange lo sa suo avversario e si studia di mitigarlo con l'abilità del sorriso. A lui che le ha cantato sul viso una sequela di verità scottanti, essa si raccomanda: « Si M. de Najac se lie avec vous... tâchez de ne pas dire toutes les sottises que vous avez dites tout à l'heure ». E, astuta e agile com'è, gli sfugge sempre; ma, in ultimo, in un momento di distrazione, si lascia ingannare e perde la lunga guerra. « Quand je pense (commenta Olivier vittorioso nel giuoco) qu' il n'aurait fallu à cette femme, pour faire le bien, qu' un peu de l' intelligence qu' elle a dépensée pour faire le mal! ». Ma, in tutte queste sue schermaglie, Olivier non perde mai il suo buon umore. Dice sinteticamente al giovane ufficiale francese d'Africa che disegnava di sposare la baronessa d'Ange (anche questo motto è diventato proverbiale): « Il faut venir de l'Afrique pour avoir de ces idées! ». Quando un'altra di quelle donne gli esprime il suo proposito: « Je retournerai avec mon mari », riflette tra sè e sè, godendo nella comicità dell'immaginazione: « Voilà un homme qui aura de la chance! Et quand on pense qu'en ce moment il ne se doute peut-être de son bonheur! ».

De Ryous, nell'*Ami des femmes*, è veramente l'amico delle donne, il conoscitore indulgente dei loro difetti e dei limiti invalicabili dell'esser loro. Svela conversando a un gentiluomo che gli era stato suo rivale e rivale non senza fortuna in un amore, che è ora per entrambi essi un passato; e l'altro, al ricordo, scatta di sdegno, e chiama quella donna « coquine »; ma De Ryous gli spiega che non si tratta di questo, che egli è ingiusto, perchè quella donna non era un cattivo soggetto, e forse anche lo amava: solo che non bisognava chiederle quello che non si deve chiedere a nessuna donna, la verità, che non dicono mai. Apprende che una signora ha solennemente dichiarato che in casa propria essa non riceve se non donne irreprensibili, e si restringe a osservare: « Comment elle fait pour entrer chez elle? ». L'opera sua principale, nel corso della commedia, è di compiere con sagacia e lungo studio l'impresa di riunire un marito e una moglie, che si sono divisi, che si tengono irconciliabili, e che non altro inconsapevolmente e intensamente bramano se non di riconciliarsi. E al pari delle donne, sa comprendere e aiutare le fanciulle, come gli accade con Balbine, che egli si accorge che si è innamorata di un imbecille, noioso e ridicolo, invaghita della barba di costui. La fanciulla non parla di quella fiamma che nutre in sè, e parla invece di voler lasciare il mondo e farsi monaca, e assedia i genitori, che, invece d'impegnare una battaglia, acconsentono. Il dialogo coi genitori si svolge così: « *Laverdet*. — Ta mère m'a communiqué ta lettre, pleine de fautes d'orthographe. Nous

accedons à tes desirs. — *Balbine*. — Oh! papa, oh! maman, oh! mes chers parents! *L.* — Tu es bien décidée? *B.* — Oui, papa. *L.* — Tu n'auras pas de regrets? *B.* — Non, papa. *L.* — Tu ne préférerais pas faire un voyage? *B.* — Mais non, papa. *L.* — Ou aller deux ou trois fois au spectacle? *B.* — Oh, papa (*avec exaltation*), non! Je le sens, Dieu m'appelle. *L.* — Eh bien, il ne faut pas le faire attendre. Prépare tous tes petites affaires, ce soir, et, demain matin, ta mère te conduira au convent. *B.* — Merci, papa. *L.* — C'est bien sœur de charité que tu veux être? *B.* — Oui, papa, celles qui ont des grands bonnets». Ma De Ryous ha per suo conto provveduto, inducendo col suo consiglio l'imbecille a tagliarsi la barba; sicchè, quando egli ri-compare, Balbine sulle prime non lo riconosce e domanda chi è quel signore e, saputo, scoppia in una risata frenetica e scappa nel giardino, donde risuona l'eco del riso che continua. E al padre che domanda a De Ryous che cosa sia accaduto, questi risponde: — « Ne faites pas attention. C'est l'amour de votre fille qui s'envole ».

Anche in questa commedia il buon umore non si perde mai. E a una signora che si lamenta che non si lasci mai vedere da loro, De Ryous, baciandole la mano, si scusa: « Je suis si occupé ». E l'altra: « Vous n'avez rien à faire ». Ed egli ha pronta la replica: « C'est ce qui me prend tout mon temps ». Ma un saggio amico a sua volta lo batte, perchè, obietta a chi gli suggerisce di sposarsi: « Et si l'on ne peut pas vivre avec sa femme? », l'amico gli risponde filosoficamente: « On peut toujours vivre avec sa femme quand on a autre chose à faire ». E lui: « Et si elle se sauve avec un monsieur? ». E quello, con una diversione altresì filosofica: « Oh! le pauvre monsieur! » (1).

(1) Mi duole, ma non so cosa farci, che il mio giudizio sia l'opposto di quello dato dal Doumic, che si legge nella grande storia della letteratura francese, diretta dal Petit de Julleville (VIII, 98): « *L'ami des femmes* est une tentative curieuse plutôt qu'heureuse de théâtre psychologique (?): obscure, décevante, la pièce n'a réussi ni dans sa nouveauté ni même à la reprise qui en a été faite récemment: outre ses défauts de construction, elle en a un autre, celui de mettre sous nos yeux un des types les plus déplaisants qui soient: le type du monsieur qui connaît les femmes. La fatuité d'un M. de Ryous nous indispose contre lui et nous fait du même coup entrer en défiance contre plusieurs des personnages du théâtre de Dumas qui sont ses proches parents ». Vero è che ivi anche (p. 99), le *Idées de Madame Aubray* sono salutate come l'opera in cui l'ingegno dello scrittore ha toccato il suo sommo: « Aucune autre de ses pièces n'a plus de plénitude, de saveur et déjà d'étrangeté. S'il fallait choisir une œuvre tout a fait caractéristique du talent de l'écrivain, c'est celle-là qu'on devrait choisir! ».

Se mi si concede a questo punto una parentesi autobiografica, ossia di richiamare un tratto della mia vita giovanile, dirò che fino ai venti anni io non avevo conoscenza di teatro, perchè la mia famiglia faceva vita molto raccolta, e, recatomi poi a Roma presso Silvio Spaventa, avevo passato le serate in casa sua ad ascoltare le conversazioni politiche o scientifiche che le animavano, e forse neppure una volta uscii di sera. Ma, tornato a Napoli, cangiai ordine di vita e la sera presi a frequentare il teatro di prosa con grande passione, e poichè la mia ignoranza in questa parte era quasi totale, per alcuni anni mi fu dato godere una sequela di *premières*, chè tali riuscivano per me tutti i drammi composti negli ultimi decenni dal Dumas, dall'Augier, dal Sardou e dagli altri autori di quel tempo, che mi sfilavano davanti in ischiera ciascuno per la prima volta, recitati dalle ottime compagnie che allora si avevano in Italia. Nuotai così nella profusa ricchezza che mi veniva apprestata, e non criticai ma molto amai quegli autori che mi procuravano tanto interessamento e tanto diletto. Ma ora, quando torno col pensiero su quelle opere o alcune ne leggo, sono meravigliato del poco che ancora ne resta o ne rientra nel mio cuore.

Sì, certo, non poche felici rappresentazioni di caratteri e di costumi sono in quelle, come del pari, nella ricchissima letteratura romanzesca e novellistica dello stesso tempo, che ebbe in questa parte uno scrittore che pareva a noi un maestro e al quale oggi non si rende, mi sembra, la giustizia che merita, Emilio Zola; e vi sono satire e celie e caricature che ancora portiamo nella memoria e che citiamo volentieri. L'Augier, per esempio, in collaborazione con Jules Sandeau, contrapponeva, nel *Gendre de monsieur Poirier*, i figli dell'antica nobiltà e gli uomini della trionfatrice borghesia, questi adusati al lavoro e perseguitanti l'utilità e la ricchezza, insensibili a ogni altra cosa, e quelli adusati al comando e all'ozio e pieni dell'orgoglio di una vuota e frivola superiorità; e lo stesso Augier, nelle *Lionnes pauvres* ritrasse le donne che si vendono quanto o più delle altre che la società dispregia, ma serbando le apparenze della rispettabilità e sono più delle altre rovinose. E il Sardou mandò in giro sui teatri l'avvocato Rabagas, la nuova forma dell'antico demagogo greco, che eccita il popolo contro coloro che rappresentano l'autorità ma passa ai servigi dell'autorità tosto che se ne offre il modo, e allora, cambiando vocabolario e stile, definisce il popolo « canaglia »; ovvero egli prendeva a ritrarre le mogli, insofferenti di mariti che pur hanno tutte le qualità personali e sociali che si possono desiderare, e tramutanti in personaggio ideale il qualsiasi sciocco che si è messo a corteggiarle e affrettanti coi voti la

legge del divorzio; ma quando a una di loro si fa credere che la legge è stata votata e che l'uomo del suo ideale può ora diventare il nuovo suo marito, basta al marito reale, che è saggio, profittare del momento in cui pare raggiunta la *cueillaison du rêve*, per chiedere galantemente alla moglie di passare con lui l'ultima serata, recandosi insieme a cena; e in quell'incontro lo sciocco, che già ormai ha preso agli occhi della donna la figura di marito, e con ciò ha perduto l'attrattiva del frutto proibito, si scopre per quello che è, un imbecille, e il marito vero, nella figura di semplice amico, si leva in alto, rifulge e riconquista la moglie: come accade in *Divorçons*. E il Pailleron mise in iscena le signore cupide di spiritualità e di letteratura, attornianti delle loro premure, delle loro ammirazioni, delle loro esclamazioni entusiastiche e del loro fanatico culto un letterato che a ciò si presta, e del quale ogni parola, atto e gesto le esalta (non escluso il titolo del nuovo libro di prossima pubblicazione che egli a loro confida come un segreto e che è *Mélanges!*), e contrastano, conversando con lui, soltanto quando pare che egli non creda abbastanza alla idealità dell'amore, al «*réfuge psychique des pures extases*». Queste rappresentazioni e caricature piacciono, si approvano, fanno sorridere; ma in fondo, come fu detto dell'*esprit*, corrono per le strade, o correvano per lo meno una volta in Parigi (ora anche in questo la Francia sembra immalinconita); e, d'altro canto, le *femmes savantes* del Pailleron non attingono la severa classicità di quelle del Molière, che conoscevano la terminologia filosofica cartesiana e volevano (come i miei lettori ben ricorderanno) «*établir une espèce d'amour Qui doit être épuré comme l'astre du jour: La substance qui pense y peut être reçue; Mais nous en bannissons la substance étendue*».

Ma quando si passa a domandare — che è poi la domanda sostanziale — che cosa quel ricchissimo teatro abbia dato alla poesia, alla poesia che non muore, si rimane, nel fare i conti, un po' mortificati. Ho detto per quale ragione intimamente poetica non mi piaccia la *Dame aux camélias*, nè d'altronde poetico fu mai l'ingegno del Dumas; soggiungo che scevro di poesia è anche l'Augier, il cui *Gendre de monsieur Poirier* è lodato da taluni storici della letteratura come «*le deuxième chef d'œuvre*» del moderno teatro francese (il primo sarebbe la *Dame*): si veda come in quella commedia, per innalzare il tono superando le due opposte caricature dell'aristocratico e del borghese, s'introduca una giovane donna, la figlia di Poirier, che sarebbe una sorta di Cordelia distillata e potenziata, ossia una figura ultraconvenzionale. Si veda anche come nel *Fils de Giboyer* sia disegnato il carattere di un padre che, vivendo una vita che sa riprovevole, altro non brama e ad

altro non lavora che a porre suo figlio in grado di attuare la purezza morale alla quale egli per suo conto ha rinunciato. « Tu veux donc continuer cet horrible métier? Pauvre père! » (il mestiere del libellista), gli dice il figlio. « Ah! (risponde Giboyer). Je ne demande qu' une preuve de reconnaissance, c'est de me laisser achever mon œuvre. Je n'ai pas besoin de ton respect ». « Mais j' ai besoin de te respecter, moi! » (risponde il figlio). « Quelle raison impie veux-tu établir entre ma tendresse et mon honneur! Lequel des deux souhaites-tu qui emporte l'autre? ». *Le mariage d'Olympe* fu da lui scritto contro la moda che narratori e poeti avevano formata di vagheggiare « la réhabilitation de la femme perdue », così esaltando le teste dei giovani con le idee della « rédemption par l'amour, de la virginité de l'âme et d'autres paradoxes philosophiques », e dipinge in contrapposto la realtà volgare di quelle donne, radicalmente incorreggibili, per metter capo alla risoluzione che più tardi doveva imitare ed eseguire il marito della *Femme de Claude*, e l'uomo offeso, gridando: « Justice! », ammazza anche qui la donna perversa. Non mancano in quella letteratura drammatica rappresentazioni dolorose, affannose, violente, di quelle che tengono sospesi gli animi degli spettatori nei teatri (ne ha il Sardou, e ne aveva persino Giorgio Ohnet, l'autore del fortunatissimo *Maitre de forges*); ma codeste sono cose che non hanno da vedere con la creazione poetica.

Se non cedo a una persistente impressione giovanile, delle tante donne adultere di quei drammi salverei soltanto Frou-Frou, quella *Froufrou* che composero l'Halévy e il Meilhac, e alla quale Aimée Desclée dette la sua arte e che io udii non so se recitare o cantare in Napoli dalla voce d'oro di Sarah Bernhardt: Frou-Frou, chiamata così dagli amici perchè trasvola di divertimento in divertimento nella vita lussuosa e oziosa nella quale è nata, da tutti festeggiata, che non ha trovato mai ostacoli dinanzi a sè, che ha attuato sempre i suoi capricci di donna, che non ha niente da fare e tuttavia è così di continuo in moto che non ha il tempo di pensare, sicchè, in un momento di dispetto, abbandona tutti coloro che l'amano, il marito innamorato, la sorella devota e paziente, il suo bambino e se ne va con un giovane che da tempo la corteggiava; e subito dopo, nella città straniera nella quale i due si soffermano, sentono l'uno e l'altro l'orrore di quello che hanno fatto, l'abisso che hanno aperto, i dolori che hanno suscitati, e alla follia momentanea succede l'aspettazione dell'espiazione incombente: il giovane è ucciso in duello, la madre di lui muore, il marito offeso è un uomo distrutto, ella si ammala a morte e si trascina alla

casa che aveva abbandonata per morirvi, e muore compassionando sè stessa, col mormorare nelle sue ultime parole: «Froufrou, pauvre Froufrou!»: quasi una bambina, che ha provocato inconsapevole una rovina, la quale avvolge e travolge e fa morire anche lei, colpevole solo di essere quella deliziosa creatura che pareva che l'aria portasse, lieve, di fiore in fiore.

Checchè si pensi di questo dramma, che si potrà forse dire lieve esso stesso, solo al termine del mio corso di frequenza teatrale che non si rinnovò più negli anni appresso, due opere, che erano veramente di poesia, vennero ad arricchire il secolarmente glorioso teatro francese: *La parisienne* e *Les corbeaux* di Henri Becque, delle quali ho discusso altrove, ma sono portato a riparlarne qui per protestare contro i giudizi che ne leggo nelle storie letterarie della Francia. Scrive René Doumic ⁽¹⁾: « Son œuvre maîtresse et presque unique, *Les corbeaux* (1882), est remarquable par la simplicité de la conduite et la sobriété de la forme, mais est d'une âpreté de pessimisme qui en a toujours fait la représentation pénible ». È giudizio serio quest'accusa di pessimismo? Ed è poi, quel dramma, tutto pessimismo, pessimismo di proposito, negazione di poesia? E come c'entrano gli spettatori del teatro, che soffrono dello spettacolo perchè turba le loro digestioni? E perchè con disdegno si passa sotto silenzio *La parisienne*? Ma il Doumic — si dirà — era un accademico e dirigeva la *Revue des deux mondes*. Vediamo dunque quel che in proposito dice il Lalou ⁽²⁾: « Intéressantes les deux pièces de Becque le sont surtout par une manière de stylisation à rebours. Becque élimine tout parti pris, il transporte au théâtre les scènes de la vie quotidienne minutieusement observées et cruellement reproduites; il réduit l'intrigue à un rôle de simple lien. Mais ici encore il y a choix: la vie réelle n'a pas cette méchanceté soutenue ni cette égalité de platitude qu'il lui prête; son point de vue amer se révèle dans la férocité de certains mots, dans le contraste entre les situations et les paroles des acteurs. L'art de Becque est indéniable: on en éprouve vite les limites ». Il Lalou non sarà accademico, ma crede ancora di poter misurare l'arte sulla cosiddetta vita reale, quale per di più a lui piace asserire che sia; e crede di avere il diritto di rimproverare a un artista l'« amarezza », che, come il pessimismo, è tutta amara solo in chi non è artista. E passiamo a un terzo, al Thibaudet, che scrisse una storia letteraria che il Bergson

(1) « de l'Académie de France », *Histoire de la littérature française* (ediz. trentacinquesima, Paris, 1917), p. 597.

(2) R. LALOU, *Histoire de la littérature française* (Paris, Crès, 1923), pp. 87-99.

(a dir vero, poco competente nella materia) levò al cielo, e che introduce nel suo giudicare le notizie sulla varia fortuna toccata a quelle opere nei teatri, e dice di *Les corbeaux* « pièce si mal supportée par le public », che tuttavia diè origine a una « révolution dramatique », analoga a quella promossa dalla *Dame aux camélias* trent'anni innanzi, e che « il faut voir ici ce qu'elle emportait plus que ce qu'elle apportait », concedendo che fosse « un des meilleurs styles de théâtre qu'on eût écrit au XIX siècle », e soprattutto che avesse concorso alla rappresentazione del « mondo degli affari »; e, passando alla *Parisienne*, dopo avere anche qui a denti stretti concesso che è « ben fatta », insinua che può anche essere poesia, ma subito dopo salta a parlare di *vaudeville* e asserisce in modo poco comprensibile che nel Becque di sotto al calvinista c'è un *vaudevilliste*, che s'ignora; e, infine, lo taccia di mancare di spontaneità, forse perchè non compose un dramma dietro l'altro, sui più diversi argomenti e della più diversa qualità, come un Sardou (1).

L'ingiustificabile avversione che cotesti critici francesi, quasi scomodati nelle loro idee e costretti ad ammirare ciò che si ostinano a non ammirare, dimostrano per un geniale artista francese, e la scorrettezza metodica dei loro giudizi, m'inducono a qualcosa che non ho mai fatto finora e che è di qui ristampare alcune parti di un mio scritto, vecchio di più anni, sui drammi del Becque, e particolarmente sui *Corbeaux* e sulla *Parisienne* (2).

« I due drammi — io dicevo — nei quali il Becque diè la misura di sè stesso, prendono il nostro animo appunto come forti e delicate creazioni di fantasia poetica, cosa ben diversa dalla lussureggiante e superficiale combinatoria della immaginazione; e quanto all'odio e al pessimismo, dove è mai, in quei drammi, l'odio e il pessimismo unilaterali e astratti, manifestazioni del fanatismo e dello spirito polemico e satirico, che sono quelli che solo possono condannarsi in opere di poesia? C'è, invece, in essi bontà e umanità e pietà e tenerezza: ce n'è nei *Corbeaux*, in quella famiglia di onesta gente che nella buona e nella avversa sorte, e sotto le unghie dei predatori, respira rettitudine, purezza, coraggio; in quella madre Vignerou, che non sa se non amare e piangere, in Judith volenterosa, in Maria giudiziosa, nella povera Blanche; il Becque, scrivendo anni dopo intorno alla genesi di

(1) ALBERT THIBAUDET, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Paris, Stock, 1936), pp. 493-95.

(2) Si veda nelle mie *Conversazioni critiche*, serie III, pp. 382-394.

quel suo dramma, confessava: 'J'aime les innocents, les dépourvus, les accablés, ceux qui se débattent contre les forces de toutes les tyrannies'. Ma l'umanità si sente anche nella *Parisienne*, dove non c'è gente che gode ma gente che soffre, come l'amante Lafont, e come la stessa Clotilde, freddissima e abilissima nell'amministrare tutt'insieme l'azienda domestica e il suo intimo particolare 'bonheur', ma a tratti povera creatura anch'essa, a cui spuntano sul ciglio lacrime, nelle quali 'il y a un peu de tout', e senza dubbio anche la nostalgia della fedeltà e della costanza, che sistematicamente tradisce. Quasi commento e quasi castigo del suo arido 'bonheur' sono le scene *Veuve!*, pubblicate postume, in cui continua l'ispirazione del dramma principale. 'A choisir entre mon mari et lui (mormora tra sè e sè Clotilde, mentre l'amante entra a visitare la salma del marito), c'est peut-être lui que j'aurais préféré perdre!' ».

E similmente, dopo aver mostrato nei *Corbeaux*, il mondo dei corvi, la gente rapace, intenta solo ai suoi lucri, che si piega per motivi affatto egoistici ed utilitarii a dar favore alle creature virtuose che prima avevano spietatamente sfruttate ed oppresse, io facevo osservare: « Ma non per quel contatto con le passioni degli esseri inferiori Maria e i suoi si abiettarono e si corrompono e si fanno simili a loro: e forse renderanno migliore anche Teissier e gli sveglieranno quel tanto di buono che dovrebbe essere, insieme con le altre cose, nella sua anima di vecchio usuraio. Ricordate come si presenta alla sua fidanzata e lei, che gli tende la mano, bacia sulle gote: 'Ne rougissez pas. C'est ainsi que les accords se font dans mon village. On embrasse sa fiancée sur la joue droite d'abord, en disant: Voilà pour M. le Maire; sur la joue gauche, en disant: Voilà pour M. le curé' ».

E sarà opportuno che qui io soggiunga che, nello stesso scritto, mostravo che il Becque, oltre che drammaturgo-poeta, fu un eccellente critico letterario, con idee nettissime in questa materia, e combatteva acutamente i difetti dei critici del suo paese, e primo forse notò e dimostrò l'inintelligenza del Taine, allora molto celebrato, in cose di arte. Io ho collocato nel mio pensiero il suo nome accanto a quelli del Baudelaire e del Flaubert come dei tre soli che in Francia intendessero profondamente i problemi estetici e in certo modo riempissero la lacuna che per questa parte si avverte nella filosofia francese.

B. C.