

del settimo peccato,  
col tuo turcasso critico,  
letterario-politico  
pendulo al destro lato,  
e l'ultima freddura  
d'amichevole compianto  
per la pagina in bianco  
della mia sepoltura:  
nè tu potrai mancare,  
o mio buon Gigi Volpi,  
« che non ti sgomenti ai colpi  
onde struggetti l'età »,  
come cantò una volta,  
al tempo del pascore,  
l'antico trovatore  
Antonio Della Porta.

E nessun altro più  
verrà ad accompagnarvi,  
dei miei compagni d'armi,  
militi e capitani,  
maestri e condiscipoli?  
Verrà Giulio l'arguto  
per darvi il suo saluto  
nei moti oscuri e strani  
della città dei Pepoli:  
e Gigi, giramondo  
roseo tondo e giocondo,  
anche a nome d'Oronzo,  
a masticar la punta  
del solito toscano,  
e a ricordar le fiere  
battaglie giornalieri  
col funereo cassiere  
della « Patria » defunta  
per arrivare al fatto  
di dividerci in quattro  
dieci franchi di bronzo:  
ed anche Alberto il nero,  
che illustra con bell'arte  
sovra nitide carte  
l'epos napoleonico;

e almeno col pensiero  
anche Marco il sardonico,  
anche Giannino il buono,  
e Domenico il fiero  
per farmi sull'avello,  
ambizioso ch'io sono!,  
o amici, in vostro nome,  
uno speech d'occasione.

(Tu no, piccola amica,  
fiore della mia vita,  
povera usignoletta:  
come farebbe sola  
nella casa deserta,  
mamma senza di te,  
se mamma ci sarà?  
Rimani a casa, aspetta,  
piangi ed aspetta... Che?  
Qualcosa che verrà:  
il tempo che consola  
e che va tanto in fretta,  
Giuliana, usignoletta!)

Ma voi, dilette amiche,  
verrete, non è vero?  
sarem vecchi, speriamo,  
tutti, chi più chi meno,  
e avrem stanca la mano,  
ed avremo perdute,  
malinconici eroi  
dalle facce sparute,  
molte penne al cimiero;  
ma me n'andrò sereno  
se ci sarete voi,  
mi parrà sentir meno  
d'aver vissuto « invano »,  
triste e doglioso avverbio  
che dentro al cuor mi sta...

Ma qualcuno di certo,  
qualcuno mancherà!

**GUELFO CIVININI.**

#### CHIOSA

C'è bisogno di presentare più chiaramente ai lettori i cari amici che ho nominato col solo nome di battesimo in quest'autoseppellimento? Di « Sem » ormai, non ce n'è che uno e tutti sanno chi sia. V'è anche, come ognuno sa, un sol « Tomaso » e il « Viandante » è il suo profeta. « Licurgo Tioi » è un multiforme artista-poeta e musicista raffinato, elegante disegnatore, e... medico per forza di cose, come « Adolfo »; Adolfo De Bosis, il mirabile solitario poeta traduttore di Shelley, è anche direttore della Società italiana del carburato di calcio, acetilene e altri gas... « Luciano » e « Ugo » sono troppo ben noti ai lettori del « Corriere » perchè lo debba aggiungere qui il loro cognome: e così per « Marco » e « Giannino » signori della scena, e « Diego » poeta sentimentale, romanziere mondano e critico d'arte, e « Domenico » maestro e cavalier cortese della critica letteraria e drammatica, e scrittore insigne d'ogni buon genere. A « Giulio » aggiungerò l'aggettivo *battagliero* affinchè ognuno riconosca in lui Giulio De Frenzi, simpatico eroe di recenti tenzioni patriottiche. « Gigi » è Luigi Lucatelli, valente giornalista girovago, creatore dell'ormai celebre « Oronzo E. Marginati » del *Travaso delle idee*: e « Alberto » è Alberto Lombroso, direttore della valorosa Rivista di Roma e della *Revue Napoléonienne*. E « Gigi Volpi »? Gigi Volpi è Gigi Volpi, come « Emanuele » Modigliani è Emanuele Modigliani, da non confondersi coll'omonimo cugino riformista livornese. Letterati? No. Autori drammatici? No, almeno finora... Ma uomini di teatro egualmente frequentatori di palcoscenici e di platee romane, assidui a tutte le prime, critici di corridoio e di caffè, arguti, autorevoli, temuti non meno dei loro simili di gazzette, capaci di compromettere l'esito di un lavoro con una barzelletta che fa il giro del teatro. Per questo forse il Consiglio d'amministrazione della Stabile romana ha chiamato recentemente Gigi Volpi nel suo seno, come un

## UN INSEGNAMENTO RAZIONALE DELLA MUSICA

### LA GINNASTICA RITMICA



GINEVRA.  
CONSERVATORIO DI MUSICA.

VEDENDO E. Jaques-Dalcroze nella sala del Conservatorio di Ginevra, dare dopo la lezione delle spiegazioni accessorie alla sua scolaresca elegante e cosmopolita, vien fatto di pensare dove mai si è già conosciuto quest'uomo di media statura, grassotto, dalla testa di meridionale del *Midi* della Francia. Ah, sì, perbacco, lo si è conosciuto in un romanzo di Alfonso Daudet: egli è proprio all'aspetto uno di quei baritoni larghi di cuore e parchi di voce, dal gesto ampio e dal registro ristretto, i cui *eh, té, qué* echeggiano come gaie salve di mortaletti nelle pagine languide del Dickens continentale.

E a tutta prima si rimane un po' sconcertati: presentiamo con timore nell'uomo il *bluff* provenzale, la frottola indigena, la montatura corrispondente agli aspetti esteriori di oratore da tavolino di caffè sulla Cannebière.

Ma avvicinare e parlare solo pochi minuti con Dalcroze vuol dire far dissipare subito questa impressione superficiale e alquanto letteraria (anzi tutto perchè Jaques-Dalcroze è un puro romando, nato all'ombra delle austere catene del Giura).

E chissà, forse egli stesso deve aver sentore di questa impressione prodotta dal suo aspetto, se in tutta Ginevra non è possibile trovare una fotografia del compositore, del musicografo del

importanti dell'Europa: egli è — almeno nei rispetti dell'obbiettivo fotografico — come il profeta velato di Tomaso Moore: non ama farsi conoscere.

Resta ora da cancellare una seconda prevenzione: questa pedagogia del ritmo, impartita da Dalcroze con tenacia di apostolo, spiegata in trattati, in opuscoli, in prospetti scolastici, ha un'origine filosofica, etica; si riattacca a una speciale confessione religiosa, si riferisce a una particolare visione sociologica? Nella patria di Calvino è lecito porsi un tal dubbio. Basta osservare la maggior parte dei ginevrini, la cui anima dev'essere certo costruita rigorosamente ad ingranaggi morali coordinati a un principio astratto dominante — press'a poco allo stesso modo con cui sono collegati gli ordigni delicati e le molle flessuose di un *Vacheron* o di un *Pateck* — per supporre che anche l'anima pedagogico-riformista del prof. Jaques-Dalcroze possa presentare una consimile condizione di schiavitù a qualche metafisica.

Ma anche quest'altro pericolo è sventato.

— Sono partito *tout bêtement* dalla musica, senza pensare a viste generali di estetica trascendentale o di misticismo sociale, nell'organizzazione del mio metodo d'insegnamento ritmico —, rassicura con questa dichiarazione positiva l'inventore.

E prosegue:

— Ho voluto trovare un rimedio facile, pronto, pratico per i numerosi scolari di musica i quali non riescono ad andare in tempo, e non hanno che una imperfetta e fallace percezione del rit-



ESERCIZIO PER L'INDIPENDENZA DELLE MEMBRA.

a volta e nel modo conveniente a tutti i fattori della musicalità che sono in noi. E' così che noi vediamo ogni giorno dei musicisti che hanno della voce e del ritmo, ma non hanno orecchio;

pianisti che non hanno nè orecchio, nè ritmo, nè coscienza del suono, e ai quali non si insegna nè l'arte di ascoltare nè quella di ritmare. Ed ecco perchè ci sono tanti cantanti che stonano e non osservano la misura, tanti direttori d'orchestra che non sanno accompagnare un solista, tanti pianisti che non suonano niente ad orecchio, tanti danzatori infine il cui corpo non interpreta alcuna accentuazione ritmica della melodia danzata e non si piega neppure alle inflessioni della misura.



LA REMISSIONE.

suono; dei danzatori e delle danzatrici che hanno delle abitudini motrici superiormente ben regolate, e nei quali non si sogna a far sorgere la coscienza del ritmo; dei pianisti che non rivelano nessuno de-

ed incessante fra l'orecchio e il cervello, fra il cervello e il corpo. Il corpo tutto intero deve vibrare alle scosse scandite dei periodi sonori, perchè il corpo tutto intero è al ritmo ciò che è l'orecchio alla sonorità. Allo stesso modo che Beethoven sentiva ancora nel cervello quando il suo orecchio più non percepiva i suoni, così un atassico dovrebbe sentire cerebralmente il fremito del ritmo, avendo un giorno conosciuto i fremiti della vita muscolare». La parola dell'innovatore si anima; egli spiega meglio il concetto dominante del suo metodo: — L'istinto della vita mette dalla nascita il fanciullo in possesso di mezzi fisici che l'educazione moderna non riesce a sviluppare in un modo utile e razionale. Le forze vive muscolari, sottomesse alle influenze...



ALCUNE ATTITUDINI CARATTERISTICHE DELLA GINNASTICA RITMICA: L'OSSERVAZIONE.

« Ripeto ciò che tante volte ebbi già occasione di affermare: per essere un musicista compiuto è necessario che esista una comunicazione attiva



INGINOCCHIAITE, CON IL TORSO E LA TESTA INCLINATI IN AVANTI, IL BRACCIO SINISTRO DI A E IL BRACCIO DESTRO DI B SONO TESI ALL'INDIETRO.

non si esercita a dominarle e a dirigerle, e i desideri intellettuali crescono parallelamente alle capacità muscolari senza che gli educatori cerchino di mettere queste a servizio di quelli. Ora i movimenti istintivi dipendono da comandi anch'essi istintivi, i quali devono essere regolati da una intelligenza ragionata e cosciente. La funzione di questa è di impedire all'attività istintiva di esercitarsi quando i movimenti da essa provocati sono inutili. Bisogna dun-

numero ristretto di soggetti, oppure a tutti i fanciulli indistintamente?

— A tutti i fanciulli in generale. Bisogna proprio considerare il ritmo musicale come un riflesso dei movi-



POSIZIONE D'ARRESTO PEL PIEDE.

que anzitutto educare la volontà.

« Mettendomi dal punto di vista musicale ho fondato il mio metodo di ginnastica ritmica su questi principi elementari:

« Ogni ritmo è movimento.

« Ogni movimento è materiale.

« Ogni movimento ha bisogno di spazio e di tempo. Lo spazio e il tempo sono uniti dalla materia che li attraversa in un ritmo eterno.

« I movimenti dei bimbi piccini sono puramente fisici e incoscienti.

« E' l'esperienza fisica che forma la coscienza.

« La perfezione dei mezzi fisici produce la chiarezza della percezione intellettuale.

« Regolare i movimenti è sviluppare la mentalità ritmica.

« La ginnastica ritmica ha per scopo il perfezionamento della forza e dell'agilità dei muscoli nelle proporzioni del tempo e dello spazio (musica e plastica) ».

MARCIA LENTA A DUE COLLE MANI GIUNTE. Le allieve sono collocate di fronte in due file e si tendono le mani. E-se si piegano a destra e a sinistra, formando simultaneamente due mezzi cerchi verticali colle braccia tese.



MARCIA LENTA MISURATA.

menti corporei, e dipendente quindi dal buon equilibrio e dall'armonia di questi movimenti. Se un fanciullo sano, senza tare fisiche, presenta qualche irregolarità nella deambulazione, questa irrego-



ESERCIZIO PER NEUTRALIZZARE L'ASPIRAZIONE CLAVICOLARE E LE ELEVAZIONI DELLE SPALLE.

larità corrisponderà musicalmente a una maniera irregolare di misurare il tempo. Se, per difetto di equilibrio nei movimenti, il fanciullo stenta — a seconda che parte col piede sinistro o col destro

di 2, di 3 o di 4, egli faticherà del pari ad accentuare musicalmente i primi tempi di misure di 2|4, 3|4, 4|4. Se — sopra quattro passi che egli fa — ha una tendenza a fare il quarto più corto del primo, il fanciullo in musica affretterà; rallenterà invece se fa il quarto passo più lungo.

« La deambulazione regolare costituisce insomma il decompositore naturale del tempo in parti uguali: è il modello di ciò che si chiama la misura.

« La ragione principale dell'aritmia di una quantità di individui, vuol sapere in che cosa risiede? E' che essi non sono padroni dei loro movimenti, è che sono inetti a combinarli contraddittoriamente, ad esercitarne

due o più simultaneamente o a farli succedere con rapidità. Essi, in una parola, non possiedono le proprie membra; ne sono ancora gli schiavi!

« Da ciò la necessità è sorta, secondo me, di portare i fanciulli aritmici a prendere possesso delle loro membra, di far loro combinare progressivamente certi movimenti insieme ad altri dello stesso genere esercitandoli simultaneamente con membra differenti, di far loro eseguire infine dei movimenti contraddittori.

« Questi esercizi ragionati, graduali, anche destituiti di significazione estetica, condurranno a un rafforzamento sensibile della volontà, alla messa in azione più rapida dei muscoli motori, alla creazione di un numero maggiore di abitudini motrici da porre al servizio dell'accentuazione e della ritmica plastica ».

— Ma il suo metodo, oltre alla ginnastica ritmica, comprende anche lo studio della portata musicale, quello delle tonalità, degli intervalli e degli accordi, e l'improvvisazione e l'accompagnamento al pianoforte: uno stesso ordine di capacità nervose e cerebrali presiede allo sviluppo di queste attività artistiche?

— Sì, per me tutto ciò è collegato insieme con una logica organica evidentissima. Ma di questo mi lasci parlare più tardi. Per ora permetta che io prosegua a spiegarle come dalla educazione muscolare sorga l'educazione ritmica musicale.

« Una volta che l'accentuazione e la ritmica plastica avranno preso possesso del loro corpo, agli allievi non rimane altro



« LE COUPON DE LAINE »

che mostrare i rapporti intimi che esistono fra queste e la metrica e la ritmica musicali. La concordanza si stabilirà da sé. E se viene rimproverato al mio metodo di condurre alla musica solo con vie tortuose, io rispondo che i procedimenti impiegati sono buoni poiché sono ispirati all'osservazione della natura. Il fanciullo prende interesse a tutti gli esercizi ai quali può partecipare il corpo. Eccitiamo questo interesse e facciamolo servire ai nostri progetti di educazione futura.

« Bisogna mostrarsi fanciullo coi fanciulli: sarò sempre a tempo, quando spiegherò le leggi della musica a dei dilettanti adulti, di rimettermi gli occhiali della pedanteria professionale.

« Come gli esercizi che formano la base del mio metodo costituiscono una vera ginnastica delle membra in quanto fanno agire — oltre ai piedi e alle gambe — le braccia e le mani che battono la misura, il corpo e la testa che tengono un posto importante nelle leggi dell'equilibrio; e come, d'altra parte, uno dei risultati fisici di questa ginnastica è quello di aumentare presso gli allievi il bisogno di respirare, io ho aggiunto alle marce ritmiche degli esercizi di respirazione che mi permettono di regolare negli allievi il funzionamento dell'apparato respiratorio e di sviluppare la capacità della loro gabbia toracica.

« La respirazione è una funzione essenziale che comanda tutte le altre, e lo sviluppo dei polmoni è il risultato principale che possono ottenere coloro che si occupano dell'educazione del fanciullo. Si può proprio dire che gli esercizi di respirazione danno il colpo di frusta salutare a tutte le funzioni vitali, e servono a mantenere in esse un equilibrio che manca allorchè l'educazione fisica è trascurata ad esclusivo profitto dell'educazione intellettuale.

« La ginnastica respiratoria è, da un altro punto di vista, una eccellente preparazione al canto. E' dai polmoni del cantante che dipende l'intensità del suono vocale, a seconda che essi si vuotano con violenza o con dolcezza. Le note sono, è vero, prodotte dalla laringe, ma sono i polmoni quelli che graduano il suono.

« Orbene, poiché è dalla contrattilità del tessuto



polmonare e dalla forza dei muscoli del torace che dipende l'intensità del suono, e poiché il diaframma è il solo muscolo il cui funzionamento non procura alcuna fatica alle pareti toraciche, io ho scritto una serie di esercizi ritmici, paralleli a quelli della deambulazione, i quali hanno per scopo di sviluppare gradualmente negli allievi la spontaneità e il vigore, e di assicurare l'agilità dei movimenti diaframmatici ed addominali.

« Non v'è maestro di canto che non consigli e non faccia fare ai suoi scolari degli esercizi respiratori, ma — almeno ch'io sappia — non esiste un insieme di esercizi progressivamente classificati, regolati e graduati in una maniera strettamente musicale.

« Infine l'esperienza dell'insegnamento mi ha fatto constatare che gli esercizi di ginnastica ritmica, rendendo agili le membra secondo le leggi logiche delle combinazioni ritmiche musicali e dell'armonia plastica, costituiscono un ausilio prezioso alla callistenia, creano l'equilibrio e sviluppano la grazia dei movimenti corporei ».

Il prof. Jaques-Dalcroze ha composto degli studi callistenici molto graziosi e molto interessanti: sono due volumi di canzoni con gesti, di cui egli ha scritto le parole e la musica.

Ecco, ad esempio, *Le coupon de laine*:

Ma grand' mère m'a donné,  
Biribon,  
M'a donné pour mon dimanche,  
Un coupon de laine blanche,  
Et m'a dit: Ma mignonne,  
Mon mignon,

Raisonne, façonne, festonne, boutonne,  
Et fais-toi — biribon,  
Avec ton coupon de laine,  
Et fais-toi — biribi,  
Et fais-toi de beaux habits  
Par douzaines.

Et voici du bout des doigts,  
Et une, et deux, et trois,  
Je raisonne, je façonne, je festonne, je boutonne.  
Et voici du bout des doigts,

Et quatre, et cinque,  
Je me requinque.  
Et six et sept,  
Me voilà prête  
Et huit — allons vite.  
Sept, huit, neuf,

Mes dames, voici mon { premier  
deuxième } habit neuf  
troisième }

Tia la la, tra la la la la, tra la la la...

La Lettura.

La messa in scena di questa canzone è la seguente:

*1a strofa*: Le fanciulle sono disposte in semicerchio. Nel mezzo della scena, da sei a otto piccole soliste, aventi ciascuna sopra un braccio un pezzo di stoffa.

*Misure 1-2*: sulla parola *donné* ogni solista alza le braccia, congiungendo le mani.

*Misure 3-4*: essa spiega la stoffa.

*Misura 5*: dondolio della testa dall'alto al basso.

*Misure 6-7-8*: inclinazione della testa:

a sinistra su *raisonne*  
a destra su *façonne*  
a sinistra su *festonne*  
a destra su *boutonne*

*Misura 9*: Su *biribon*, tre volte agitare l'indice, mentre su *coupon de laine* il dito mostra la stoffa.

*Misura 11*: su *biribi*, tre volte agitare l'indice; su *par douzaines* le due braccia si alzano allontanandosi, come per indicare un mucchio enorme di abiti, ecc., ecc.



Dopo questo intermezzo, che l'inventore ha voluto introdurre nella sua spiegazione, come per mostrare un'esemplificazione chiara, semplice, ingenua, di dottrine apparentemente arcane e sterili, il prof. Jaques-Dalcroze prosegue nella elucidazione del suo metodo.

— Ho già detto che gli elementi che formano insieme il senso musicale sono l'orecchio, la voce, il senso tonale, da un lato, il corpo e il senso ritmico dall'altro.

« Sviluppare simultaneamente tutti questi elementi sarebbe dannoso: il senso tonale si forma solo per mezzo di esperienze fisiche dell'orecchio e della voce; il senso ritmico per mezzo di movimenti del corpo. Per educare il fanciullo bisogna incominciare a sviluppare gli elementi che sono già a sua disposizione, cioè l'orecchio, la voce e l'apparato muscolare. Ma la voce è conveniente lasciarla in disparte, perchè i movimenti della voce sono secondari — dipendendo dal movimento della respirazione. Esclusa la voce, e quindi l'altezza del suono, rimarrebbero da educare solo l'orecchio e l'apparato muscolare — che ambedue hanno per scopo il ritmo. Ma, mentre l'apparato muscolare serve ad eseguire il ritmo, a formare cioè la memoria mediante la esperienza quotidiana, a destare una chiara e sicura rappresentazione del ritmo, l'orecchio invece percepisce il ritmo, serve quindi a formare il giudizio, ad esercitare il senso critico interno. Se si mettono a confronto le funzioni dell'orecchio e dell'apparato muscolare, si arriva a questa conclusione che l'esecuzione deve precedere la percezione e la critica interna, e che perciò all'educazione dell'apparato muscolare spetta il primo posto.

« Così nel mio insegnamento faccio procedere tutte le fasi successive dagli esercizi dell'apparato



muscolare. L'istinto ritmico è la base sulle quale si sviluppano il senso auditivo e il sentimento tonale. »

I risultati ottenuti nelle classi di ginnastica ritmica al Conservatorio di Ginevra e negli altri istituti, dove le idee di Jaques-Dalcroze sono state adottate, sono veramente straordinari. A una teoria così seducente corrispondono effetti brillantissimi. Da ogni parte dell'Europa accorrono nelle sale del palazzo della Place Neuve a Ginevra, allievi giovanissimi e adulti, affatto digiuni di musica o già maturi nell'arte, per i quali esistono corsi di varia durata.

Ma gli scolari preferiti sono i bambini, quelli sui quali è più possibile esercitare un'influenza più profonda. Sono menti fresche, sulle quali non gravano ancora le impazienze proprie delle età più avanzate, e dove complesse e dannose considerazioni generali non hanno ancora turbato la serenità di un'esercitazione che dev'essere spontanea, quasi ignara di sé e dei suoi scopi: di un'esercitazione che tende senza scatti e senza bruschi passaggi a far entrare nella coscienza l'incoscienza, e a rendere sé stessa nello stesso tempo automatica e spontanea.

Il prof. Jaques-Dalcroze non vuole dilungarsi sui risultati del suo metodo e sull'impressione che il mondo musicale ne ha riportato.

Ma per lui parla un ammiratore fervido ed erudito, Jean d'Udine, il quale si esprime in questi termini:

« Jaques-Dalcroze per realizzare il suo sistema veramente geniale di cultura insieme musicale e muscolare si è sforzato di conferire a tutte le durate sonore — semibrevis, minime, semiminime, crome, ecc. — e alle loro modalità — tempi forti e deboli, anacrusi, sincopi — delle traduzioni plastiche, costanti per uno stesso valore, molto logiche e molto chiare. Più questo vocabolario che interessa tutti gli organi umani, testa e torso, braccia e gambe (senza omettere l'apparato respiratorio), più questo vocabolario è semplice, e più esso è agile e si presta all'espressione di tutti i ritmi musicali.

« Per acquistare l'uso, per essere capaci di effettuare simultaneamente, nel loro ordine infinito e senza posa variato, i movimenti corporei che chiamano le combinazioni ritmiche ugualmente

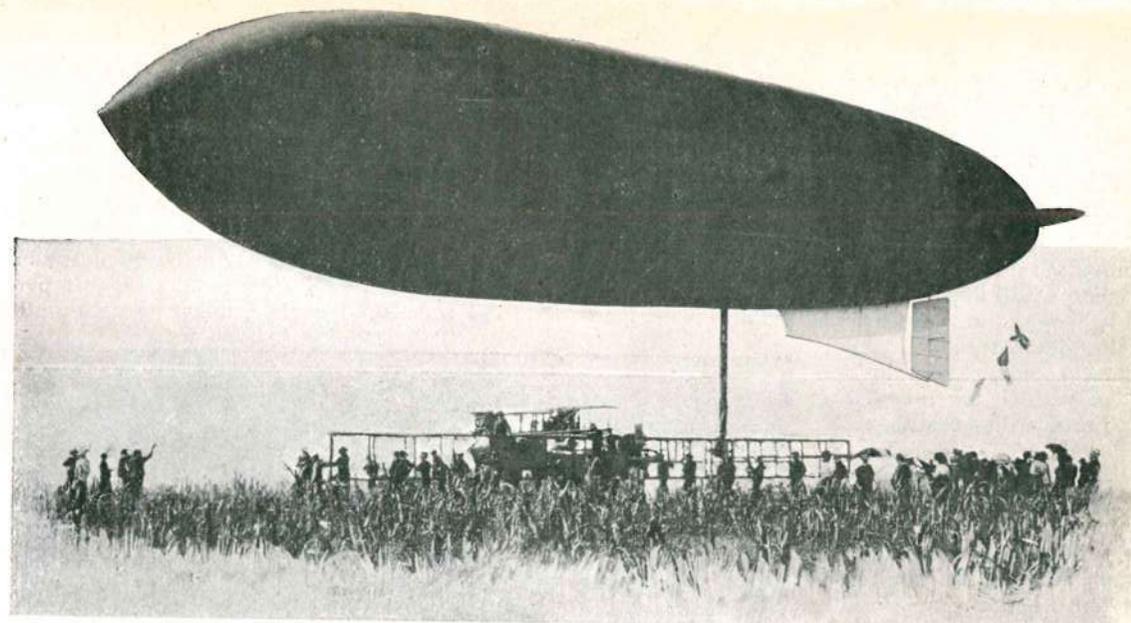
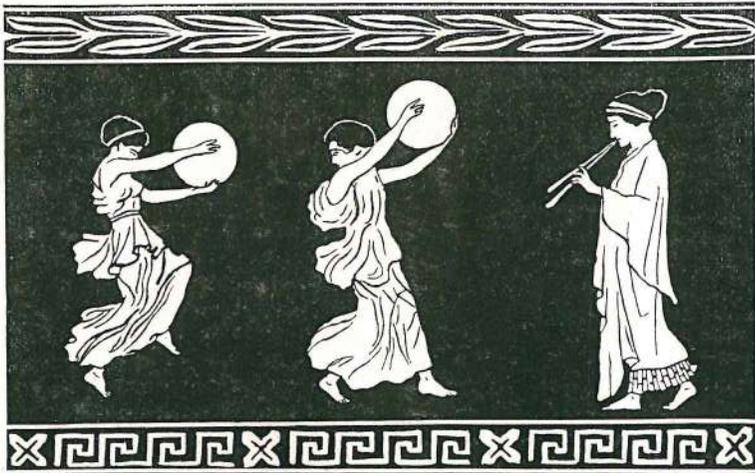
infinite della melodia musicale, è necessario creare nell'organismo delle nuove coordinazioni, vincendo le difficoltà che risultano da attitudini inusitate e da gesti contrastanti. In questa attività, che l'accompagnamento della musica facilita ed idealizza, il cervello prende l'abitudine di comandare ai muscoli, ottiene da essi un'obbedienza rapida, che presto diviene spontanea, realizzazione delle combinazioni preziose di movimenti, affatto trascurate dall'educazione moderna. D'altra parte i nervi si calmano, lo spirito si acqueta, si arricchisce di nuove sensazioni, e la vittoria costante che riporta sul corpo, si traduce non solo nella grazia fisica, riconoscibile anche dopo qualche mese di esercizio, ma ancora in una sorta di pace intellettuale, in una dolcezza trionfante, che nell'antica Ellade era il premio di una perenne euritmia. Dire che il metodo di Jaques-Dalcroze prepara all'intelligenza del solfeggio o che piuttosto non è che un solfeggio di tutto il corpo e che sviluppa l'essere fisico intero, lo rende agile, ne regola gli sforzi riducendoli al minimo possibile per ciascun movimento, è restare al di sotto della verità. Questo sistema non insegna soltanto contemporaneamente la musica e l'equilibrio corporeo, non somma l'una all'altra quest'arte e questa scienza; esso le insegna una per mezzo dell'altra e le moltiplica fra loro. Cosicché si può dire della ginnastica ritmica che essa è una sovrana espressione dello spirito filosofico moderno, insieme metafisico e realista: essa è anche la più sportiva di tutte le arti e il più artistico di tutti gli sports. »

Che cosa ne dice di questa spiegazione il professore E. Jaques-Dalcroze?

Il suo metodo di ginnastica ritmica, sorto spontaneamente dalle esigenze dell'insegnamento, svoltosi dapprima in modo empirico, si è venuto nel corso organizzando in un vero e proprio sistema educativo, ricco di numerosi rapporti con tutta la pedagogia. In questo passaggio dalla pratica alla teoria risiede la bontà di questo metodo, alla cui filosofia l'inventore non aveva

certo pensato, ma della quale non può essere insoddisfatto, anche se taluno gli può aver prestato delle intenzioni che sorpassano la sua visione originale.

**SILVIO  
TANZI.**



Lo ZODIAC.

(Fot. Candiani)

## LA CONQUISTA DELL'ARIA IN DIRIGIBILE



RESZIA si stendeva sotto a noi vasta e fulva.

Proteso sul bordo leggero della navicella del dirigibile, la quale fremeva al palpito del motore, piombavo lo sguardo nelle vie della città, in quelle fenditure buie, profonde e diritte che tagliavano a rete la compatta moltitudine dei tetti: cercavo gli uomini. Li cercavo curiosamente nell'insaziabile meraviglia di quella nuova visione dell'umanità; li guardavo con occhio da estraneo; osservavo la loro vita da insetti sepolti nell'ombra, come se quella non fosse la mia stessa vita; nella gioia del volo non riuscivo a immaginare me laggiù, inesorabilmente attaccato ai ciotoli, minuscolo, confuso nel brulicame nero della folla dalla quale ero salito e nella quale dovevo ridiscendere.

Così guardando fui colpito da un singolare fenomeno. A mano a mano che delle vie si aprivano al mio sguardo, vedevo il loro traffico arrestarsi di colpo per alcuni istanti. Gli insetti umani si fermavano; le carrozze, le automobili, i trams, interrompevano la loro corsa; da un capo all'altro della strada tutto ristava; si faceva una immobilità da incantesimo; un fantastico potere paralizzava la vita. Si sarebbe detto che il prodigio della testa di Medusa si rinnovasse, o che il fatato sonno della Bella del bosco scendesse per brevi momenti, dovuto ad una speciale

virtù del nostro stesso sguardo. Lo stupore degli uomini assumeva per noi questa parvenza.

Mi sono ricordato di un pomeriggio di novembre, a Parigi, in rue de la Paix, due anni or sono. Era l'ora in cui il centro di Parigi diviene più denso di gente, di rumore, di lavoro e di passione. Ad un tratto, come ad un misterioso comando, la folla si fermò, si fece un breve silenzio che permise di udire il rombo dei vicini *boulevards*, tutti guardarono in alto. Guardai anch'io, e vidi un maestoso vascello aereo attraversare la via, basso sui tetti, colossale, leggermente diafano contro al cielo grigio nella lieve bruma fredda. E mi fermai, inchiodato dalla stupefazione, un po' commosso, finché l'apparizione prodigiosa non si eclissò dietro ai cornicioni di un palazzo con un dolce scivolamento da meteora, e finché rue de la Paix, sciolta dall'incantesimo della visione, non riprese il suo moto tumultuoso, mentre il dirigibile *Ville de Paris* portava solennemente in altre zone della Metropoli, in altre moltitudini, l'immobilità e il silenzio della meraviglia.

Non è possibile ancora, neppure a Parigi, abituarsi alla vista di questi giganti navigatori dello spazio, perché vi è in essi qualche cosa che pare esorbiti dalle possibilità umane. Vi è tutta una apparenza di vita, di una vita miracolosa soprannaturale. Ma ben più grande meraviglia proverebbe la folla delle vie se sapesse esattamente di quanto studio e di quanto lavoro un dirigibile è il risultato; se conoscesse gl'immensi sforzi d'intelligenza, di volontà e di audacia che esso costa; se immaginasse quali vittorie contro la fredda e oscura ostilità dell'inconoscibile esso rappresenti.

La storia del dirigibile è una storia di lotte, di catastrofi, di rivincite. Non vi è parte di esso, sia pure una corda, sia pure un nodo d'attacco, che non sia la soluzione di un problema lungamente cercata.