Biblioteca nazionale centrale di Roma

★ *Una famosa satira del dispotismo fascista* ★ *Avventure di una Sacra Rappresentazione* ★ *Traguardi di un giovane scrittore*

LE ARTI PLASTICHE

De Chirico "Pictor optimus"

alle « Mergherite »



GALLERIA di ROMA - Arte contro la barbarie - Mirko: *Disegno*

PARLARE di De Chirico è, sempre, fare un esame della nostra coscienza, essendo la sua pittura fra le nostre confessioni più aperte.

Anche le reazioni che suscita, di lode o di biasimo, non riescono mai — direi — al cessare distaccate e placide, ma tanti la sede critica, alla pari di quello determinate da altri pittori; bisogna per forza che ammanano un tono più calorose, di più impegnata partecipazione di noi stessi. Ne sia prova quando di De Chirico si dice male: una *Cerere* come questa, esposta alla Libreria della Margherita, non di si arrontenta di definirla brutta; le si deve agitare contro il paragone coi busti di donna malati nei tondi dei vecchi letti con le spalliere nere di ferro a volute. A un pezzo di maniera, calcinoso, come questo *Paesaggio piemontese* (rifatto di certo da una stampa) vien naturale di accostare la cartellina di un soffitto ottocentesco con la sua vedutina minutissa e convenzionale. Con piena ragione, nell'un caso e nell'altro; e con altrettanta ragione cadono sotto la condanna di "qualunque via dei Babuino" i guerrieri cinquecenteschi che abbeveranno cavalli o guardano spontare la luna nuova, e i soldatini di scuderia, romagnoli strettissimi dei cavalluccì delle giostre, in corsa per consolatissime verzure; sconfitti quella specie d'etichetta per scatole d'antipasto che è il Cocchiere grasso su un fondo di dettagliati moschite, tutto lustro di vernice. Ma la cattiveria con cui si dicono queste cose non è tutta e sola per De Chirico, per le sue tavolette come *Chirone e Achille o Il canto strale d'Orfeo* con scolorai: echi di Böcklin. Una parte è per noi. Quanto al "pictor optimus", pare proprio che si diverta a farci arrabbiare.

Difficilmente m'è capitata una lettura irritante quanto l'*Ebdomero*, ad eccezione di certi passaggi incantati, e sonti da vertigin umane, che mi consolavano ogni tanto. Ma erano rari momenti nel disordine di una materia stranamente pesantissima, ripuginante, dove gli eroi d'Omero convivono con ingegneri e il gran mare dell'Ellade si ritrae al perimetro di una vasca da bagno.

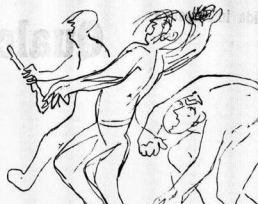
Eppure non ho potuto fare a meno di leggerni tutto il libro di De Chirico, tanto mi pervadeva di noti sanoro non sepolti errori, tanto mi faceva risonare alle orecchie quel fastidioso e nebuloso conversare proprio degli innovatori, del "maestri" dispensatori di un'arcana sapienza, che essi riservano, senza speranza, su una schiera sempre più esigua di seguaci. Ebdomero è tutto De Chirico: la sua cultura farraginosa, e in sua non onesta relazione col Rinascimento e coi Greci; è il documento forse più interessante della nostra crisi che, domani, potrebbe anche chiarirsi e risolversi.

Guardando, alla Margherita, l'*Autoritratto*, ingoffito dal costume rinascimentale, indossato con la disinvoltura di una compagnia, non ho potuto fare a meno di pensare alla bonta degli "scemini-noti" di Ebdomero. De Chirico è, precisamente, un uomo-noia, ma un noia godiana che non si può spiegare di scogliere con la ragionevolezza, col metodo, con lo studio. Eccolo qua, il "pictor optimus", nessuni, grazie al costume, quattrocent'anni distante da noi, seconda l'intenzione della sguardo severo, senza la piuma di struzzo del l'altro fanoso *Autoritratto* della Bienale: egli è la specchio fedele e crepele di certe nostre ambizioni sbagliate, le medesime che portarono alla *Gioconda* dell'ultima Quadriennale, le quali siedono, invisibili ma pronte, negli studi e possono addirare persino le cinegrafie come riempitivi del gran vuoto lasciato in fondo al cuore dalle miglaia e miglaia di fiori secchi, fichi spaccati, bricchi e bottiglie, mucche e pecorai, pagine di guerra e penerini agresti, lo sono timiato di dire che l'ambizione al l'epica, la quale è ritornata con vari aspetti e modi più volte nell'evo contemporaneo (ora ridando il volo alle aquile risonnando dell'arte mitologie, ora interrogando il mondo della meccanica, o rifacendosi vergine alle viste naturali, o cercando le forze sane stilizzate una parvenza di bellusiata primordiale; ora indagando sui frammenti inutili e consunti delle botteghe di ritagliere se mai fosse possibile dar la mastica, a furia di manichini, molle rotte, squadre, cubi e compassi, a una natura consentanea all'uomo moderno, ora consolerendo al placido porto dell'ottocento le irrequietezze guidate da due sentieri contrapposti: la curiosità e il rimpianto) è ben lontana dall'essere morta e non vale porla in un canto o nella soffitta a veleer gli aspetti crudeli delle nostre avventure.

De Chirico è una delle facce della nostra irresoluteza: una chiara e sana faccia, che anche per questa medesima tristezza e vechiala, domanda d'essere, con vantaggio, guardata fino in fondo.

Lasciamo quindi non ultimo "uomo del Rinascimento" che non è più da nato troppo tardi — come diceva qualcuno alla Margherita — ma propriamente folgido del tempo, e consolimarci con la *Vedata di Praga* (1936) l'unico bene De Chirico della mastreiata, con bellissimi smeraldi e acquemarine di cupole e tetti, folti lumi di bianco azzurro e una soffusa calma tristezza nell'acque brune della Moldava.

Fortunato Bellonzi



GALLERIA di ROMA - Arte contro la barbarie - Nino Franchina: *Disegno*

CRONACHE DEL TEATRO

"Santa Uliva"

rappresentata nel cortile della Sapienza

LA RIVOLUZIONE della leggenda di Santa Uliva, (non'ema sia passata dall'astratta martirio della giovinetta palermitana sul principio del secolo, e chinsi il capo vergoe ai passi letti. aroni disse all'usciere: n c'è più bisogno. scale le direzi pizzini

a sempre quella di tutn strade piuttosto spurcidio, nuvole nel cielo lo.

o a vedere i due giovaa mutandine bianche. dormentati. Il fornello o lini dello stabile che si debba morire, Uliva ci nacolta e condotta alla reggia del Re di Bretagna dondi sono inoltre personaioni la scenziano facendole affrontare mille perieli. Riacquistate per divina intercessione la bellissima nuni Uliva giunge alla Reggia dei Re di Castiglia che si innamora della giovinetta e la sposa. Qui la perfida satrigni' del Sovrano, ostile alle nozze, trama ovunque vendetter: mentre il re è alla guerra gli fa giungere un falso messaggio per informarlo che Uliva ha partorito un piccolo mostro; quindi, in viaggio fortunoso approda a Roma per fare ammenda dei suoi molti peccati; e quivi s'incontra con l'Imperatore ed ambedue riconoscono Uliva e avvisse una generale riconciliazione.

E' evidente da codesto brevissimo cenno, quanto lì mentalità e contenuti medioevali sia passato nell'anonimo autore cinquecentesco; nè, tutte queste, d'un solo tratto; che anzi la materia forni argomento ad una quantità di esmpenimenti d'ogni genere di autori italiani, francesi ed inglesi, da Filippo di Desimmanes a Ser Giovanni Fiorentino al Chiarore a Jacopo di Poggio Bracciolini al Molza. Lo spirito medioevale è visibile nel nostro anonimo non soltanto nella orizzontalità narrativa della vicenda ma anche nel simbolico universalismo scenico, per cui i luoghi dell'azione si rinvorrono senza preoccupazioni di unità in ogni parte del mondo. Il terzo, dimenno oggi, propagandistico, sinitischia bellamente dello "strapaesinismo" e tabuola a spese di viaggio. La prospettiva del racconto ricorda assai da vicino certe sintetiche e immaginarie prospettive della pittura dugentesca. Ma c'è un altro, più sottile elemento, dove l'perdità medioevale si mostra con maggiore evidenza: e cioè nel preconcetto e proveì, descalo dell'ingenuo che confonde il fio della narrazione, si che par nei momenti di più viva tensione mai si raggiunge l'aperto e problematico, contrasto dello spirito drammatico; spirito che appartiene ai greci e che ritorirà compliconte di sulle scene e non si vede quasi necessità abbiano con me dire che il primo spettacolo moderno sia stato il grande Shakespeare, ma anche per quel metro felice. La tradizione rimane la prevalente visione d'una stanza del la misteriosa mobilia rattorno rientito di pensiero, pittura del ritorno delle della lor prima espansione immobilizza, (entro un lato, il luogo anteriore dell'opera in un calmo raccoglitorno a luogo sognato; ma o e risolto in tendaggi sui ttenuto, completandoli col oro, il fremito acquietato, me una chioma languenti, al collo illuminato di mi occhi nulli simili alla spiete, spoglio d'ogni signi che la presenza a. Ma gli accenti su fremito, noe, altrove, su bellito, pensieroso, ovvero impositore? I vocaboli sarcotici, sendoli ed altri non sono modelli ora in l'accento, ora l'intensità visione del mondo, aprendo vie nuovi spazi alla fantasia epica e narrativa.

Sicchè i cari romanzeschi anzichè costituire materia viva del dramma, ci stanno in certo senso fine a se stessi: e là, in codesta zona di minor resistenza, va ad inserirsi la sensibilità dell'autore cinquecentesco, che ha la mente ancora occupata da schemi e soggetti medioevali, ma già spazia con gli occhi nella fiorita e decorativa natura. Perciò, pur come negli affreschi del Gozzoli il tema della Natività si trasforma in uno squisito e sontuoso tema di carole, di qui anche l'abbondanza di bizzarri intermezzi dove l'autore si abbandona ad un naturalistico allegorismo di pura marca rinascimentale.

La Rappresentazione di Santa Uliva, ripubblicata da Alessandro d'Ancona nel 1863, non esaurisce le avventure della leggenda; nel 1933 fu affidata a Corrado d'Errico il compito di modernizzarne il testo cinquecentesco, per far rivivere la bella storia nel Chiostro di Santa Croce a Firenze. Il D'Errico intitolò nel libero ritardamento un fatto importante: e cioè il nucleo fiabesco della rappresentazione e certi contenuti e accenti fantastici quali s'erano venuti svolgendo nella novellistica particolarmente dei Grimm e degli Andersen; e se di essi ha centrato la sua riduzione, eliminando ripetizioni ed inverosimiglianze e forzando un testo generalmente adatto alle esigenze di un pubblico moderno, quanto, purtroppo, artisticamente incerto e sfocidato. Giacchè i guai peggiori, in sede propriamente stilistica, non sono tanto le censure e le contaminazioni, quanto le ricuciture e i restauri e le imitazioni dei versi cinquecenteschi, ripieni di una patetica che li porta fortunatamente a scontrarsi e fare spicco coi versi genuini di un mediocre stilista qual'è l'Ansonia. Purcinelli. E il certo eliminazione non si riesce a renderci conto: perchè sopprimere la scena di caccia in cui la prima volta viene ritrovata Uliva lamentante? Un altro abuso in codesto modernizzamo è senza dubbio la sostituzione degli intermenti cinquecenteschi con schemi e figurazioni di balletti, come vengono in voga nel dopoguerra; sicchè non solo si spesta inevitabilmente l'equilibrio del gusto ma si riverte spiacevolmente l'intrusione di motivi profani e vorremo dire mondani, che soltanto la finissima esperienza di un regista può conciliare. Cipeau riuscì, nella rappresentazione del '31, a condurre e mettere in scena. E' chiaro infatti che nella impersona ità stilistica della situazione l'accento di autenticità non si può dove propriamente, se possansi ove non soccorra una messa in scena che caratterizzi senza equivoci la parte poetica della narrazione. Il Copeau fu ravvido felicemente nella ingenuità vedlovesale dell'argomento e lo in quadrò minuziosamente in una decorazione, che ricordasse assai da vicino i gentile e semmario arrelanzata, che è nel gusto dei primitivi. L'incanto che ne seguì, anche per la suggestione del luogo e per l'avventurosa spettabilità favorita dal giardino del chiostro, è ancora oggi ricordato con ammirazione da chi ebbe la fortuna di assistere a quella rappresentazione; torna soprattutto alla memoria come la stessa scena rilevi del testo si ravvivasse e si articolasse favolo. smentita della profonda prospettiva; e come codesta ancora si potesse tutta limita nello della prospettiva, della luce e dell'aria, fosse miracolosamente congiunta, nella regia del Copeau, al ricordo delle più raffinate squisitezze dell'orefeceria gotica: gli intermezzi di Benozzo Gozzoli, le miniature del libro d'ore del Duca di Berry. La favola veleggiava felicemente nel mare della fantasia. Sicchè, dopo un tero lui stesso. Suo padre ha narrato la tremenda lotta sostenuta con se stesso, in tutti questi anni. Quando il fascismo parve definitivamente imporsi, Guglielmo Perrero non ebbe un istante d'esitazione per negare ogni garanzia a sua persona e il suo dovere di pensatore e di scrittore politico: mai egli avrebbe ceduto alla violenza, mai si sarebbe piegato in contraddizione con la sua opera di trent'anni. Ma non tardò ad accorgersi che la sua lotta col dispotismo, non era più sola. Delle lettere mandate in avvertimento, dicendogli, in sostanza: "non possiamo far gran cosa contro di te, ma ci vendicheremo su tuo figlio: egli sarà l'ostaggio".

Leo Ferrero si vide precluso ogni sbocco, in Italia, per i suoi articoli, i suoi inviti, i suoi libri. Gli furono tolte le cattedre, i suoi articoli erano segnalati, riprodotti, discussi. Un giorno la chiesa di Berenice", "Un capolavoro ombroso, inquieto" — ha scritto Guglielmo Ferrero — "incapace di sopportare la minima riprovazione: i sorrisi dell'ironia come gli argomenti della dialettica e il disdegno dell'astensione". Il dispotismo si organizzò, imbavagliò l'Italia servendosi di tutti gli altri strumenti d'oppressione. Leo Ferrero vide il fascismo inferire dapprima contro le idee liberali che gli erano care, poi contro suo padre, ed infine contro la famiglia. Sua moglie, Nerina Rubinstein, figlia di Ruggero Rubinstein, il celebre violinista, fu la mente ancora occupata da schemi e soggetti medioevali, ma già spazia con gli occhi nella fiorita e decorativa natura. Perciò, pur come negli affreschi del Gozzoli il tema della Natività si trasforma in uno squisito e sontuoso tema di carole, di qui anche l'abbondanza di bizzarri intermezzi dove l'autore si abbandona ad un naturalistico allegorismo di pura marca rinascimentale.

La Rappresentazione di Santa Uliva, ripubblicata da Alessandro d'Ancona nel 1863, non esaurisce le avventure della leggenda; nel 1933 fu affidata a Corrado d'Errico il compito di modernizzarne il testo cinquecentesco, per far rivivere la bella storia nel Chiostro di Santa Croce a Firenze. Il D'Errico intitolò nel libero ritardamento un fatto importante: e cioè il nucleo fiabesco della rappresentazione e certi contenuti e accenti fantastici quali s'erano venuti svolgendo nella novellistica particolarmente dei Grimm e degli Andersen; e se di essi ha centrato la sua riduzione, eliminando ripetizioni ed inverosimiglianze e forzando un testo generalmente adatto alle esigenze di un pubblico moderno, quanto, purtroppo, artisticamente incerto e sfocidato. Giacchè i guai peggiori, in sede propriamente stilistica, non sono tanto le censure e le contaminazioni, quanto le ricuciture e i restauri e le imitazioni dei versi cinquecenteschi, ripieni di una patetica che li porta fortunatamente a scontrarsi e fare spicco coi versi genuini di un mediocre stilista qual'è l'Ansonia. Purcinelli. E il certo eliminazione non si riesce a renderci conto: perchè sopprimere la scena di caccia in cui la prima volta viene ritrovata Uliva lamentante? Un altro abuso in codesto modernizzamo è senza dubbio la sostituzione degli intermenti cinquecenteschi con schemi e figurazioni di balletti, come vengono in voga nel dopoguerra; sicchè non solo si spesta inevitabilmente l'equilibrio del gusto ma si riverte spiacevolmente l'intrusione di motivi profani e vorremo dire mondani, che soltanto la finissima esperienza di un regista può conciliare. Copeau riuscì, nella rappresentazione del '31, a condurre e mettere in scena. E' chiaro infatti che nella impersona ità stilistica della situazione l'accento di autenticità non si può dove propriamente, se possansi ove non soccorra una messa in scena che caratterizzi senza equivoci la parte poetica della narrazione. Il Copeau fu ravvido felicemente nella ingenuità vedlovesale dell'argomento e lo in quadrò minuziosamente in una decorazione, che ricordasse assai da vicino i gentile e semmario arrelanzata, che è nel gusto dei primitivi. L'incanto che ne seguì, anche per la suggestione del luogo e per l'avventurosa spettabilità favorita dal giardino del chiostro, è ancora oggi ricordato con ammirazione da chi ebbe la fortuna di assistere a quella rappresentazione; torna soprattutto alla memoria come la stessa scena rilevi del testo si ravvivasse e si articolasse favolo. smentita della profonda prospettiva; e come codesta ancora si potesse tutta limita nello della prospettiva, della luce e dell'aria, fosse miracolosamente congiunta, nella regia del Copeau, al ricordo delle più raffinate squisitezze dell'orefeceria gotica: gli intermezzi di Benozzo Gozzoli, le miniature del libro d'ore del Duca di Berry. La favola veleggiava felicemente nel mare della fantasia. Sicchè, dopo un

più tardi nei suoi "Carnets" — "Io feceva allora dei pianì... credevo alla loro rinascita".

La giovinezza di Leo sbocciò nel caos di passioni, di delitti, di lotti con l'Italia precipitò dopo la guerra: Ariète era caduto in mezzo ai mostri. Ma la sua naturale candida gaiezza, il suo vivace fervore resistettero alla furia di quella tempesta: nelle sue opere di quel tempo "La chiesa di Berenice", "Un capolavoro ombroso, inquieto" — ha scritto Guglielmo Ferrero — "incapace di sopportare la minima riprovazione: i sorrisi dell'ironia come gli argomenti della dialettica e il disdegno dell'astensione". Il dispotismo si organizzò, imbavagliò l'Italia servendosi di tutti gli altri strumenti d'oppressione. Leo Ferrero vide il fascismo inferire dapprima contro le idee liberali che gli erano care, poi contro suo padre, ed infine contro la famiglia. Sua moglie, Nerina Rubinstein, figlia di Ruggero Rubinstein, il celebre violinista, fu la mente ancora occupata da schemi e soggetti medioevali, ma già spazia con gli occhi nella fiorita e decorativa natura. Perciò, pur come negli affreschi del Gozzoli il tema della Natività si trasforma in uno squisito e sontuoso tema di carole, di qui anche l'abbondanza di bizzarri intermezzi dove l'autore si abbandona ad un naturalistico allegorismo di pura marca rinascimentale.

La Rappresentazione di Santa Uliva, ripubblicata da Alessandro d'Ancona nel 1863, non esaurisce le avventure della leggenda; nel 1933 fu affidata a Corrado d'Errico il compito di modernizzarne il testo cinquecentesco, per far rivivere la bella storia nel Chiostro di Santa Croce a Firenze. Il D'Errico intitolò nel libero ritardamento un fatto importante: e cioè il nucleo fiabesco della rappresentazione e certi contenuti e accenti fantastici quali s'erano venuti svolgendo nella novellistica particolarmente dei Grimm e degli Andersen; e se di essi ha centrato la sua riduzione, eliminando ripetizioni ed inverosimiglianze e forzando un testo generalmente adatto alle esigenze di un pubblico moderno, quanto, purtroppo, artisticamente incerto e sfocidato. Giacchè i guai peggiori, in sede propriamente stilistica, non sono tanto le censure e le contaminazioni, quanto le ricuciture e i restauri e le imitazioni dei versi cinquecenteschi, ripieni di una patetica che li porta fortunatamente a scontrarsi e fare spicco coi versi genuini di un mediocre stilista qual'è l'Ansonia. Purcinelli. E il certo eliminazione non si riesce a renderci conto: perchè sopprimere la scena di caccia in cui la prima volta viene ritrovata Uliva lamentante? Un altro abuso in codesto modernizzamo è senza dubbio la sostituzione degli intermenti cinquecenteschi con schemi e figurazioni di balletti, come vengono in voga nel dopoguerra; sicchè non solo si spesta inevitabilmente l'equilibrio del gusto ma si riverte spiacevolmente l'intrusione di motivi profani e vorremo dire mondani, che soltanto la finissima esperienza di un regista può conciliare. Copeau riuscì, nella rappresentazione del '31, a condurre e mettere in scena. E' chiaro infatti che nella impersona ità stilistica della situazione l'accento di autenticità non si può dove propriamente, se possansi ove non soccorra una messa in scena che caratterizzi senza equivoci la parte poetica della narrazione. Il Copeau fu ravvido felicemente nella ingenuità vedlovesale dell'argomento e lo in quadrò minuziosamente in una decorazione, che ricordasse assai da vicino i gentile e semmario arrelanzata, che è nel gusto dei primitivi. L'incanto che ne seguì, anche per la suggestione del luogo e per l'avventurosa spettabilità favorita dal giardino del chiostro, è ancora oggi ricordato con ammirazione da chi ebbe la fortuna di assistere a quella rappresentazione; torna soprattutto alla memoria come la stessa scena rilevi del testo si ravvivasse e si articolasse favolo. smentita della profonda prospettiva; e come codesta ancora si potesse tutta limita nello della prospettiva, della luce e dell'aria, fosse miracolosamente congiunta, nella regia del Copeau, al ricordo delle più raffinate squisitezze dell'orefeceria gotica: gli intermezzi di Benozzo Gozzoli, le miniature del libro d'ore del Duca di Berry. La favola veleggiava felicemente nel mare della fantasia. Sicchè, dopo un

LA MUSICA

Concerto vivaldiano

all' Adriano

CON il concerto vivaldiano la stagione sinfonica all'Adriano ha avuto la sua più bella conclusione. Renzo Lorpi ha organizzato e illustrato questa piccola e successa mostra di opere con quel suo sentimento esatto e illuminato che nella musica del grande violinista veneziano ha trovato il linguaggio cui poter ridurre con maggior convinzione e sicurezza. Un incontro che la voce di Gabriella Gatti ha reso ancor più felice: un timbro e un cantare tanti e appassionati come l'Angelica e l'Armida delle due arie trascritte da Mortari, pianisti oppur virri come le "Chiare onde", alata melodia di una preziosa umanità di accenti qua e là incerspata di trepidi presagi naturalistici, quasi invitativi. Bellissima pagina che Casella ha "ristampato" in carattere moderni e certamente rinfrescato di modi e passaggeggiature nuovi, ma non tale giro-to che perfino l'antico profumo, diremo, di quelle leggiadre movenze liriche è restato.

Il più alto Settecento rivive nei musicisti d'oggi in così spontanea adesione al gusto e di stile ch'essi vi stringano se stessi come se il romanticismo non fosse mai stato, e ogni poro delle invenzioni dal fondo, anima e sensi della musica. Così per le trascrizioni di Casella, per quelle di Mortari, di Torrefranca del *Concerto in sol minore* per oboe e violino e anche per quella di Mortari del *Concerto in la minore*. Concerto che, per non essendo per il nostro pubblico una primizia, come la maggior parte delle altre opere, ancora una volta ha confermato l'impressione di costituire un tale precedente a Bach da assumerne quasi la pur mitica grandezza. Pensavamo, ascoltandolo, che al Bach prepara il cielo della musica, di tutta la musica da venire, Vivaldi ne prepara la terra, se Bach, *come* si sa bene, innalza cattedrali Vivaldi innalza palazzi e giardini di sonno ove si abbandona i primi sogni e risuonano le prime cori di uomini. Vivaldi è il classico più vicino a noi, più "romantico", come ha detto Torrefranca per il *Concerto in sol*. Nelle imprimere e ordinate battaglie dei suoi violini, anche se spesso quadrate dentro una formula, può avvertire un'ansia che non è da dove un giorno irromperà la precipitosa e flagonata bestemmiazione; e nella sanplissime arcate delle sue frasi cauore ci vedi da lungi il primissimo albore — è troppo presto! — di quella che sarà la continua ansia melodica wagneriana. Poi le cattedrali barocche e i giardini vivaldiani furono quasi dimenticati. Se s'è ricordata la recente musica; anche nel ferrore delle ricorse e nella purezza delle trascrizioni si ritrova tutto un appassionato ritorno e una intima simpatia per queste origini.

Ma, per la indubitabilità del cielo e per l'eleganza stessa di noi e dell'arte, è forse ora di ridare alle "costruzioni" della musica contemporanea, tanto presse dall'ansante del Bach e del Vivaldi, più forti e varie voci umane. Ma bisogna la nostra arte — e alludiamo proprio alla migliore — che s'è assettigliata e come rappresa nelle aule un po' squallide fiorro e figure di un sublimato o risaltito preromanticismo, non si scioglie e non si fa più vicina ai tempi che viviamo e ai dolori che soffriamo, consista in noi il vago timore che mancando, e nel giro di poch'anni, dal circolo vivo dei pubblici. Poi, finirà? No: un sentimento, ch'è anche presentimento: deve non si nascondono atteggiamenti sè di oracolo nè di critico empirico di Emanuelli si è sforzato fino ad ora di esemplare poeticamente essi in cui i sentimenti, vincendo le condizioni esterne dell'educazione, della volontà ecc., sono capaci di "cogliervi" a nostra insaputa e far vendetta della facilità con cui ensemble sentimenti, di un furto e infine di un delitto, sono per sè accettabili e magari attraenti per il lettore. Ed è tanto scoperto l'assunto da dichiarasi francamente nel titolo, che hanno il valore esemplativo, di tema. Se *Una educazione sbagliata* (ed. Lettere d'oggi, 1942) sviluppava difatti le conseguenze che una educazione bianta sulla soggezione provocano in un giovane spontaneo quasi prova a liberarsene, in *La Congiura dei sentimenti* (Mondadori, 1944), con più intensa drammatizzazione e con più alte voci di soggettivi romanzeschi viene dimostrata la impossibilità di opporsi, come vorrebbe il protagonista Arrigo Arbò, ai sentimenti, alla passioni ("Ho cercato di non oppormi al corso della mia vita senza freno e di non farla partecipe di nessuna passione perchè non voglio costruire un destino, ma sola che gli umani si industrino a crearmene uno").

Abbiamo accennato, non per caso, a quei sentimenti romanzeschi cui il ricorso Emanuelli ed in effetti resta sul terreno il segno di una coloritura romanzesca, l'aggravio di una complicazione. In parte questa sensazione deriva dal procedimento narrativo che si preferisce chiamare "ad incastro": un meccanismo destro un manoscritto, la confessione di una confessione. Ci spiegheremo meglio dicendo che il racconto svolto in forma diaristica, — ed anche per questo valga l'allusione al settecento — viene avvista da una scritto dell'avvocato Guzzi, borghese provinciale di età avanzata che si trova ad essere il giudice ed in certo modo il testimone dei fatti ottorni ad un suo giovane conoscente, Arrigo Arbò; il quale Arbò racconta poi direttamente come le proprie impossibilità a vivere di pace lo cacciano stranamente in un seguito di avvenimenti singolari in cui egli è coinvolto sena alcuna partecipazione d'animo ed anzi con una passione repugnanza. Il diario dei fiumi si interrompe per dar luogo a quello dell'Arbò (e poi ad altri *documenti*, lettere di altri personaggi, una in ascompegna e le integra di capitolo in capitolo con certe riflessioni moralistiche spesso staccate dalla vicenda e collocate in un'aura di meditazione. La narrazione diretta, sia pure, qui, complicata da una duplicità di "prima persona", è quella che meglio si presta ad un tono edurato e convinto e non per alcune gode tanto favore presso i nostri giovani narratori. Ad Emanuelli serve per introdurre nel racconto intrighi reale riflessive di gusto saggistico che appartengono alla sua natura e alla sua educazione letteraria; serve anche per ò a caricare il discorso narrativo di un interesse qua e là psicometrie lirico e a spostare il tono del linguaggio fuori delle possibilità del personaggio. Non si riesce a vedere un accostamento spesso di media sensibilità in colui che apre il romanzo con una grazia un poco artefatta e cantata: "Ieri ho compiuto settantacinque anni; la giornata d'aprile aveva una grata lievinea ed io libero di ogni affanno, sedevo alla finestra della mia camera, lo sguardo rivolto ad un paesaggio d'acque e di monti. Era una vacanza del cuore, ecc.". Nè questo è l'unico esempio ma soltanto il primo. Ma per conto nostro non tanto rimproveriamo a Enrico Emanuelli di aver ordito alle basiche delle sue risorse di scrittore quanto di avere aggiunto una improbabilità di linguaggio a quella che già deriva inevitamente dal fatti, frutto di una conoscenza del rigore del tema. Giacchè se le vicende che conducono Arrigo Arbò ad essere spettatore e quasi reo di un delitto, sono per sè accettabili e magari attraenti per il lettore, appare invece alquanto artificiosa la posizione morale di esso Arbò di fronte a tali vicende: ossia la via ch'egli di sè apparteneva a sentimenti che poi la trasfigurano, a l'inopportunissimo, in cassa lità di ogni suo gusto. Le sua impassibilità ostinata a tutta una schiera di indifferenti adulti, sentimenti inquisita con esempi anche illustri alla più recente letteratura, e potrebbe anche avere una indiretta ascendenza nell'ultima filosofia (l'esistenzialismo, tanto per intenderci) e insomma si fa ritrarre in un clima più libresco che umano, in una convenzione letteraria. Il che, si potrebbe opporre, è più che naturale, tutta la letteratura, e specialmente la narrativa, essendo una convenzione.

Ma volevamo semplicemente avvertire un possibile pericolo per Enrico Emanuelli, il quale consideriamo tra i più interessanti narratori nuovi, ed è non s'ol punto d'concludere, o ha già concluso, la fase sperimentale.

Libero Bigiaretti

LA VITA LETTERARIA

LEO FERRERO ED "ANGELICA"

CONOSCAMO Leo Ferrero a Firenze nel 1925, quando, ciel, aveva diciannove anni. Immediatamente ebbi la sensazione di trovarmi davanti, oltre che a un raro e maturo ingegno, a un'anima che si infiammava, come ebbe a scrivere di poi suo padre, "a tutti i fuochi celesti": l'amicizia, l'amore, la riconoscenza, l'entusiasmo. Ricordo il fervore che lo animava il giorno in cui andammo a trovarlo, Adolfo Franci ed io, nella villa che, quasi giorni, abitava allora poeta in Viale dei Colli, per chiedergli di leggerci "Cacciaguida senza Maddalena", il dramma che aveva appena finito di scrivere e che due anni dopo, rappresentato a Roma, doveva essere salutato dalla critica non come una "promessa" ma come un'affermazione già matura della nuova generazione. Ci disse che era entrato in rapporti con J. J. Bernard, con Bally e la "Chimère" per costituire una specie di allenza fra i tratti d'avanguardia dei due paesi. "Quella era l'epoca dei grandi progetti" — scriverà

Leo Ferrero lasciò Parigi alla fine del '32 per compiere un viaggio attorno al mondo. Nell'agosto del '33 giunse dall'America la notizia della sua morte avvenuta in un incidente automobilistico nei pressi di Santa Fè. Ricordo che ci parlava del romanzo cui stava lavorando a un signora sua compagna di viaggio, dicendole quanto lo preoccupasse la scena della morte di uno dei personaggi. "A un certo momento" — ha narrato Guglielmo Ferrero — "si vide alla sprovvista e le domandò: Qual'è, secondo lei, l'ultimo pensiero di un morente? In quell'istante avvenne il corso, ed il suo spirito volò verso l'infinito". Non aveva ancora compiuto trent'anni.

Pier Luigi Melani