

1954

GALLERIE

L'AVIAZIONE DI RAFFAELLO

DI ALFREDO MEZIO

PARLARE di Picasso come di un fenomeno manieristico e nello stesso tempo sottolineare il carattere realistico della sua opera potrebbe sembrare una contraddizione in termini. L'occasione di un chiarimento su questo punto ci viene offerta da un saggio sul realismo di Picasso, inserito in un fascicolo speciale della rivista «Ulisse» sull'arte contemporanea e le ragioni della sua equivoca popolarità.

Abbiamo scritto che i confronti tra opere o artisti appartenenti a differenti latitudini storiche sono da evitare come la peste, e lo confermiamo a costo di darci la zappa sui piedi. Questi confronti, quando non sono dettati da una precisa necessità, illudono con la semplificazione di problemi che riposano su dati precisi e spesso irrisolvibili. Maniera e manierismo suonano nel linguaggio corrente con un senso peggiorativo che deriva dalle interpretazioni degli scrittori sei e settecenteschi, per i quali lo stesso Michelangelo rappresentava una forma di degenerazione in contrasto con i canoni della bellezza e dell'arte classica. Dire oggi di un pittore che è un manierista significa dargli press'a poco dell'imitatore, allo stesso modo che non si può parlare di Maniera senza sottintenderci una buona dose di preziosità e di ricercatezza. Insomma al concetto di maniera è rimasto sempre appiccicato un che di astrattizzante e di intellettualistico, persino nelle categorie formalistiche che gli storici tedeschi derivarono dall'analisi dell'arte italiana, quelle categorie che hanno dato origine al paradosso di una visione dell'arte che - si - fa - da - sé, e di una storia dell'arte senza gli artisti. Ora, il manierismo fu sì un fenomeno intellettualistico, ma fu anche una scuola di spiriti inquieti, tormentati, caratterizzati da una forma di insoddisfazione spirituale che somiglia stranamente alla pazzia di tanti artisti moderni.

Sappiamo che l'arte non consente mai due soluzioni simili dello stesso problema. Il manierismo ha una sua specificazione storica al di fuori della quale esso perde o vede alterato il suo carattere. Ciò non toglie però che in epoche diverse possano prodursi delle circostanze che offrono un curioso parallelismo. Gli artisti del Cinquecento, cresciuti in un'epoca di ricca produzione intellettuale, accentuarono nella loro opera la parte della cultura, e furono portati a giocare la partita principalmente sul terreno dell'eleganza formale. La famosa « lezione » di Cézanne è stata per l'arte contemporanea un'apertura paragonabile per l'ampiezza delle conseguenze soltanto a quella di Michelangelo e di Raffaello per la cultura figurativa del Cinquecento. Con un po' di buona volontà si può spingere l'analogia anche più in là: Manet, Degas e Renoir, artisti che si collocano storicamente se non cronologicamente alle spalle di Cézanne, assolvono per i moderni la stessa funzione di richiamo a un temperato naturalismo che ebbero gli Andrea del Sarto e i Fra Bartolommeo per i tormentati del michelangelismo. La misantropia che porta a forme di insolita acutezza in certi ritratti del Pontormo può ricordare la solitudine e la nevrosi in cui maturano le laceranti rappresentazioni di un Soutine.

Nella produzione di Picasso bisogna distinguere una cultura di riporto, quella che si rifà direttamente e scopertamente al gigantismo e all'astrazione antica, e questa è la meno manieristica poiché procede da un rifacimento caricaturale che arriva fino al pamphlet; e una cultura che è « d'oggi », ed è la più vera, perché dotata di un forte potere d'invenzione, e perciò di realismo. C'è dunque un Picasso che si rifà ai testi storici del manierismo, stilista, cerebrale, libresco, cercatore insaziato di forme; e c'è un Picasso che pur richiamandosi a Raffaello, a Ingres, ai Negri o ai vasi greci porta sempre al piede la palla della sua formazione cezanniana: manierista nel significato pieno della parola, cioè pittore di pratica e di maniera o, come si direbbe oggi, pittore di testa. E' su questo terreno che il confronto

tra i begli spiriti del Cinquecento, per dirla col Dolce, e i cerebrali d'oggi può diventare un gioco illuminante e fecondo. Ed è in questo senso che Picasso assolve eroicamente il compito di simbolizzare le contraddizioni della barbarie moderna.

Ed ecco un aneddoto per chiudere un discorso che altrimenti minaccia di farsi troppo serio. C'è alla Pinacoteca di Napoli un dipinto apocrifo che è una delle tante copie di un cartone michelangelesco di Venere e Amore. Negli inventari esso è stato attribuito successivamente a Giovanni Bellini, al Bronzino, ad Alessandro Allori, poi a Giorgio Vasari, e ultimamente a un manierista nordico. Qualcuno ha proposto a Molajoli (ma non si dice che la proposta sia stata accettata) di assegnarlo a Picasso con la datazione approssimativa del 1917-21, corrispondente all'epoca cosiddetta « Inges » dell'artista. E' una proposta romanzesca, ma che ha il merito di spaccare al millesimo il tempo stilistico del dipinto, e di restituire finalmente a Picasso un'opera che gli appartiene per diritto di famiglia, non diversamente da quell'incredibile Madonna del Rondani, che in pieno Cinquecento registra una delle punte massime a cui sia arrivato il picassismo di osservanza raffaellesca.

Realismo, irrealismo, obiettività e non-obiettività, astrazione, numero d'oro ecc. sono delle etichette che possono divertire soltanto i critici d'arte. L'applicazione di queste formule alla sua pittura ha trovato sempre Picasso ostile e pieno di diffidenza. Nel 1917, egli si trova a Roma con la Compagnia dei Balletti Russi, per mettere in scena « Parade », e ne approfitta per visitare la Cappella Sistina e la Loggia. Tutta la vita di Picasso si può leggere come un continuo tentativo per sfuggire al demone del virtuosismo. Ed eccolo ora di fronte a quegli Italiani che hanno sollevato i trucchi e le convenzioni all'altezza delle più sublimi invenzioni. Il giornalista Michel-Georges-Michel che segue gli spettacoli di Diaghilev per la cronaca mondana, ci riferisce le battute di questo storico colloquio con i Classici: « Qualunque sia il piacere che possano darmi le linee tormentate di Michelangelo, preferisco abbandonarmi con serenità a quelle di Raffaello, pure, sicure e libere, come in pieno cielo, quasi che non abbiano ostacoli davanti a sé... Non è stato Leonardo che ha inventato l'aviazione, ma Raffaello... ». Un pizzico di fumisteria e di blague è il sale di tutte le ammirazioni di Picasso.

ALFREDO MEZIO

★
GLI ISCRITTI alla sezione italiana dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte si sono riuniti recentemente a Roma per discutere lo statuto del loro organismo. Durante una colazione offerta dal Turismo, l'on. Romani ha brindato al successo della campagna per la difesa del paesaggio promessa da scrittori e artisti. Il Commissario del Turismo ha annunciato che sono in corso dei provvedimenti per eliminare intanto i cartelloni pubblicitari dalle strade nazionali.



Venezia, 1900. L'estrazione del Lotto alla loggetta del Sansovino. Due anni dopo (2 luglio 1902) crollava il vecchio campanile di San Marco.

LA LAGUNA. "ORGANICA"

L'OPERAZIONE WRIGHT

DI ANTONIO CEDERNA

GLI ARGOMENTI che Roberto Pane, sul *Mondo* della settimana scorsa, ha portato in appoggio all'edificio progettato dall'architetto americano Frank Lloyd Wright sul Canal Grande, sono affini a quelli di altri wrightiani, a Firenze, a Milano, a Venezia: non crediamo quindi di tradirne la sostanza se, per ragioni di chiarezza, li generalizziamo e li semplifichiamo.

Cominciamo dall'opportunità, per fare posto a Wright, di demolire una casa alla sinistra di palazzo Balbi. I wrightiani sostengono che essa è « del tutto insignificante »: a noi pare significantissima, e siamo del parere che non va demolita a nessun costo. Essa (a tre piani e intonacata di rosso) fa da ottimo *pendant* a un'altra simile a destra del palazzo (a quattro piani, intonacata di giallo sporco): entrambe fanno da *complementary* necessario, insostituibile accompagnamento ambientale al palazzo stesso. Palazzo Balbi (fine del '500) è quello che è, fa l'effetto che fa, anche perché sorge tra queste due case modeste. Qualunque sia il progetto di Wright, esso distruggerebbe un complesso importante, unitario, armonico, « organico » davvero.

Le due case in questione si sono addossate a palazzo Balbi nel Sei-Settecento. Invece che l'insigni-

ficanza esse sono un *excellent* campione della sapienza, della giustezza, della discrezione con cui nei tempi andati si sapeva e si poteva accostare l'umile al solenne, l'utile al bello, il nuovo al vecchio. Sono l'indice del tono nobile e civile, cui sapeva elevarsi anche l'edilizia anonima e corrente. Sono un *chiarissimo* esempio di come una volta, per tante ragioni, si sapeva e si poteva comporre un ambiente dignitoso, omogeneo, articolato, umano, con edifici diversi per stile, qualità e proporzioni. Definire insignificante una di queste due case, per poi demolirla, (Elio Zorzi, rappresentante ufficiale di Wright per la Lombardia e le Tre Venezie, ha « svalutato » quella di sinistra parlando di certi fantasmi che di notte la frequentano) significa condannare i nove decimi dell'Italia monumentale, da Teglio in Valtellina a Noto in Sicilia: tutta Roma, tutta Venezia, stanno insieme a furia di case « insignificanti », che ne costituiscono il tessuto vitale.

E' estremamente pericoloso definire insignificante la casa rossa a sinistra di palazzo Balbi: significa, al contrario di quanto credono i wrightiani, fare esattamente il gioco degli speculatori e degli sventratori d'Italia, che hanno costruito e vanno costruendo a Venezia il Danielino, il Bauer e le altre schifezze che Roberto Pane giustamen-

te condanna. *Dall'Unità* oggi mezza Roma è stata distrutta con quel pretesto: il palazzo Torlonia, il palazzo Piombino, la Torre di Paolo III, i Borghi, l'Augusteo, e via dicendo, tutto è stato distrutto perché definito insignificante. E insignificanti furono definite due anni fa dagli sventratori capitolini le case di Via Margutta, di Via del Babuino, di Via Vittoria e del Corso, quando si trattò di giustificare lo sventramento del quartiere tra Via Condotti e Piazza del Popolo: sul quale ancora pende la minaccia di « Sua Maestà il Piccone ». (V. I. *.)

GLI SVENTRATORI aspettano argutamente che l'operazione Wright si compia: essi avranno finalmente un precedente illustre (e straniero, e contemporaneo) per procedere con gioia sempre più furibonda alla distruzione d'Italia. La prova lampante che ciò sia vero, ce la offre Marcello Piacentini (I) nel suo ultimo libro (*Considerazioni sull'urbanistica*, ecc., dicembre 1953, p. 74), dove si mostra estremamente prudente, estremamente benigno, addirittura incoraggiante verso l'esperimento Wright. E perché? Perché sa benissimo che dopo Wright, di cui egli non si crede naturalmente da meno, egli potrà ottenere di sopraelevare il Colosseo, di costruire una nuova Quirinetta in piazza Navona (tutta fatta, si badi, di case « insignificanti ») e infine di piantare millequattrocento obeliski lungo la Via Appia Antica, i cui ruderi, da tempo riconosciuti del tutto insignificanti dalle nostre autorità, sono già stati incorporati entro settanta nuove case bastarde. Attraverso il varco illustre aperto da Wright, mille mestieranti, wrightiani o meno (è noto che in Italia i buoni architetti che riescono a costruire sono un paio di dozzine), trasformeranno l'Italia a immagine e somiglianza dell'E 42.

Dicono i wrightiani che oggi si deve costruire nello stile della buona architettura contemporanea. Bella scoperta: ma dipende dove. E poi che c'entra? Sul Canal Grande non si tratta semplicemente di costruire o di ricostruire: si tratta di demolire da cima a fondo una casa a sinistra di palazzo Balbi, una casa che non è stata bombardata, che non vacilla pericolosamente, che sta benissimo dov'è e com'è, che forma un bellissimo complesso monumentale e ambientale. Se vacilla davvero c'è solo una cosa da fare: iniezioni di cemento.

I wrightiani dicono anche che il Canal Grande è un complesso ibrido, pieno di cose brutte, e che quindi una cosa nuova come la ca-

sa di Wright non può disturbare: dicono contemporaneamente che il Canal Grande è vario e pieno di cose belle, e che quindi una bella cosa come la casa di Wright non può stonare. Mettiamoci d'accordo: o il Canal Grande è ibrido, e allora non c'è ragione di aggravarne la situazione: o il Canal Grande è bello e vario e tollerante, allora ragione di più per lasciarlo stare.

I WRIGHTIANI accusano i contrari a « Wright-sul Canal Grande » di far baccano intorno a Wright, invece che contro le porcherie come il Danielino e simili: noi, allora, che di porcherie del genere ci occupiamo da tempo, invitiamo i wrightiani a dare l'esempio, a non sprecare autorità ed energia in cause da nulla come quella di Wright-sul-Canal Grande, ma di impiegare tutte (molti di essi sanno manovrare con grande abilità negli uffici « competenti », in favore di Wright) in iniziative più serie. Li invitiamo a denunciare i progetti degli speculatori, a fare iniezioni di coraggio alle autorità, a svergognare pubblicamente gli abusi, le storture, le mille assurdità urbanistiche ed edilizie che minacciano Venezia. Li invitiamo contemporaneamente a studiare dalla mattina alla sera (essi che sono architetti, urbanisti, professori di storia dell'arte, ecc.) i problemi fondamentali di Venezia, *disadattamento* sovrappopolazione, approvvigionamento, ingrandimento sulla terraferma, conservazione del carattere della città, ecc. ecc. E' troppo facile battere Wright, è meno facile ma assai più meritorio combattere contro le società immobiliari.

Oggi c'è un fronte unico per le persone benenate, quello su cui si difendono con fanatica intransigenza gli ultimi resti del nostro patrimonio artistico. E non si cura un morente infilandogli nei capelli un raro pennacchio, quale sarebbe oggi in Italia la nuova casa di Wright.

La manovra dei wrightiani porta con sé altre insidie. Essa indirettamente finisce coll'appoggiare, in campo urbanistico, il barbaro principio di « adeguare una città antica alle esigenze di una città moderna », col semplicistico mezzo di sovrapporre la città moderna all'antica, sventrando l'antica. E questo oggi che avremmo, se volessimo, mezzi, forza ed esempi grandi come il mondo per realizzare il contrario, cioè lo sviluppo della città moderna lasciando incolore l'antica. Roma ha ragioni di traffico che Venezia non ha: ma, rapportato a Roma nei suoi riflessi urbanistici e data la mentalità, la fame e la coscienza dei pianificatori romani, l'esperimento Wright-sul-Canal Grande non può che dare una spinta a esperimenti del tipo Palazzo delle Telecomunicazioni ai piedi del Quirinale.

Per ragioni storiche, artistiche e ambientali, per ragioni di urbanistica chiaroveggente, il Canal Grande come la Via Appia Antica, come il centro di cento altre città, sono capitoli chiusi, sigillati, perfetti, intoccabili. Non importa assolutamente nulla se l'architetto autorizzato o meno a costruirvi sia un genio o un disgraziato: quando sentiamo dire che Wright è grande come Michelangelo, noi rispondiamo « tanto meglio », ma aggiungiamo subito che, fosse anche diecimila volte più grande di Michelangelo, egli non deve costruire sul Canal Grande o sulla Via Appia Antica: nemmeno il Padreterno oggi vi può più costruire. Il fatto poi che chiunque vi costruisca non infirma il principio: si sa che i *gangsters* dell'Appia sono bene organizzati.

Che sul Canal Grande nessuno debba demolire e ricostruire, nè in bene nè in male, ce lo conferma la debolezza degli altri argomenti addotti dai wrightiani. Essi dicono che, siccome anche gli antichi, dai paleocristiani ai neo-classici, hanno ininterrottamente distrutto e ricostruito, ecc., così anche noi dobbiamo distruggere e ricostruire. Noi ragioniamo esattamente al contrario: gli antichi sono dei pessimi maestri. Nel Medioevo hanno annientato meravigliosi monumenti classici, nel Rinascimento hanno annientato meravigliosi monumenti classici e medioevali, nei secoli seguenti hanno annientato meravigliosi monumenti classici, medioevali, rinascimentali e barocchi. Gli antichi (e sempre e soltanto per ragioni di ignoranza o di economia) hanno ridotto in calce migliaia di statue greche e romane, hanno cotto nelle fornaci montagne di templi, palazzi e sepolcri, hanno polverizzato sconfinata distese di mosaici e di affreschi, hanno stritolato giganteschi monumenti che sembravano destinati a durare eternamente, dal Circo Massimo al Settizonio, dalla basilica vaticana al palazzo del Laterano, favoloso museo di arte cristiana, caduto sotto Sua Maestà il piccone di Sua San-



Venezia. I turisti del 1900.

tà Sisto V, « tra i gemiti di tutta la città ».

Gli antichi, quando a conservazione dei monumenti hanno potuto quasi esclusivamente imporre, le parziali bestemmie. Tutti gli uomini d'ingegno, da S. Ambrogio a Cassiodoro, dal Petrarca agli umanisti, da Raffaello al Gregorovius, hanno sempre alzato la voce contro l'incessante strazio delle « povere reliquie » di Roma. Il fatto poi che molti di essi, essendo architetti e sotto il patronato di Mastro Ruinante, abbiano in pratica smentito i loro buoni sentimenti, conta meno: dovevano pur ubbidire e campare.

Noi dobbiamo comportarci in maniera opposta agli antichi. Dobbiamo farlo perché, nel frattempo, è accaduto qualcosa che ci rende assai diversi e migliori degli antichi. È accaduto infatti che noi oggi non intonachiamo più le nostre case con polvere di statue antiche, non costruiamo più i nostri alberghi col travertino del Mausoleo di Adriano, non copriamo più il tetto dei nostri uffici colle tegole dorate del Pantheon, non usiamo più i sarcofagi come vasche da bagno, non trasformiamo più il Partenone in deposito di esplosivi: oggi nemmeno desidereremmo trasformare un ninfeo in distributore di benzina, una basilica in salone dell'automobile. Ce lo vietano alcune severe discipline che nel frattempo abbiamo inventate, l'archeologia, la storia dell'arte, l'estetica, che ci hanno insegnato a rispettare l'opera d'arte, a intenderla, come dicono, « storicamente », per la qual cosa la conservazione fisica dell'opera ha, crediamo, una certa importanza. E per la conservazione fisica dell'opera abbiamo inventato altre utili istituzioni, quali il restauro e il museo, che ci rendono orgogliosi e ci fanno spendere grandi quantità di studio e denaro: abbiamo infine inventato tutta una legislazione apposita, vigilata da una legione di funzionari, scelti con ben nota severità, quanto a doti morali e di cultura, e via dicendo. E tutto ciò non già caduto dal cielo, ma prodotto « necessario » della storia, della civiltà, del progresso, o come altro si dice. Allora, se ciò è vero, se vogliamo essere moderni davvero, se vogliamo essere con la storia (alla quale tanto tengono i wrightiani), dobbiamo adeguarci a quanto la storia ha prodotto, dobbiamo fare proprio quello che non hanno fatto gli antichi, conservare cioè gelosamente invece di distruggere alla leggera: niente Wright quindi sul Canal Grande. (111)

Ma, dicono i wrightiani, come ogni epoca ha lasciato la sua impronta, e siccome un palazzo barocco sta bene accanto a una chiesa romanica, così anche Wright starà bene accanto al tardo-cinquecentesco palazzo Balbi. Noi, a causa del ridicolo mistero che i wrightiani vi hanno steso intorno, conosciamo il progetto di Wright solo per qualche insufficiente riproduzione: ma non importa affatto conoscerlo per essergli immediatamente contrari. E' di Wright, cioè di un grande architetto contemporaneo, quindi è costruito secondo certe leggi comuni a tutta l'architettura contemporanea, quindi non va costruito sul Canal Grande. Non ci va costruito perché, sia detto chiaramente, la bella architettura contemporanea non può andare d'accordo con la bella architettura passata. Della brutta architettura contemporanea e della ignobile cosiddetta architettura cosiddetta contemporanea, tipo Danielino, Ara Pacis ed E 42, non importa nemmeno parlare.

L'architettura contemporanea non può essere accostata all'antica, perché è nata da una frattura della tradizione architettonica, quale non s'era mai data in tutta la storia dell'architettura, dai faraoni a Napoleone Bonaparte. Per qualche millennio, pur attraverso tanta varietà di stili, alcune cose sono rimaste costanti: i materiali, pietra calcia mattoni, mattoni calcia pietra, e alcuni fondamentali elementi statici, determinati da quei materiali, parete portante e copertura, colonna e arco, pilastro e architrave, pur attraverso tanta varietà di soluzioni. Per questo ogni stile nuovo è potuto nascere anche proprio materialmente dagli stili precedenti: il travertino del Colosseo (I secolo dopo Cristo) è servito egregiamente per S. Pietro in Vaticano (XVI-XVII secolo dopo Cristo); come, nella tragedia di Amleto, « i pasticci del funerale hanno guarito freddi le tavole nuziali » (e sempre per le solite e identiche ragioni di economia). Cento chiese in Italia sono state, come è noto, più volte ricostruite nel corso dei secoli, mantenendo spesso intatti molti caratteri di ogni stile successivo, da S. Maria Maggiore, paleocristiana, rinascimentale, barocca, settecentesca, al Duomo di Siracusa, greco del quinto secolo avanti Cri-

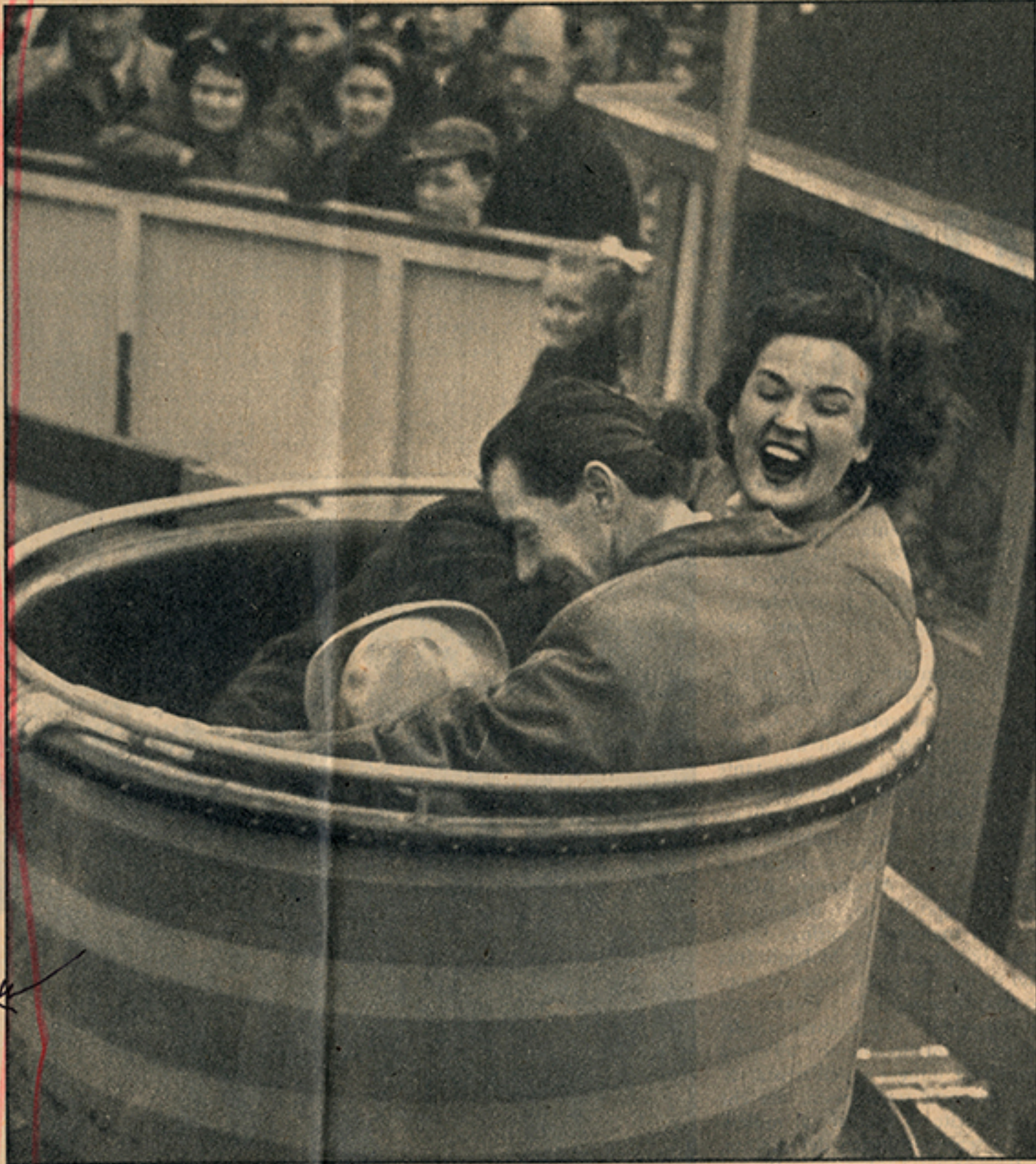
sto, medioevale, settecentesco: e questo, proprio per quel denominatore comune garantito dalla costanza dei materiali e quindi di alcuni fondamentali principi statici. Tanto è vero che nessuno oggi pensa di « ricostruire » in stile organico S. Clemente, il Duomo di Milano o il Camposanto di Pisa.

Oggi non possiamo « trasformare », senza distruggerlo, un monumento antico: i wrightiani facciano un nuovo passo avanti verso la coerenza e riconoscano che nemmeno si può ragionevolmente « accostare » Wright a un palazzo della fine del '500. L'architettura contemporanea è figlia di un fenomeno abbastanza recente e abbastanza decisivo nella storia, chiamato rivoluzione industriale, che in pochi decenni ha cambiato la faccia del mondo. La rivoluzione industriale, oltre ad aver segnato la fine dell'artigianato e l'inizio della produzione in serie, ha portato alla scoperta di materiali nuovi e rivoluzionari, quali il ferro, la ghisa, l'acciaio, il cemento armato: la costruzione a scheletro che ne è derivata e la conseguente abolizione di ogni struttura muraria apparente e insieme portante, ornamentale e insieme funzionale, ha cambiato in pochi decenni la faccia dell'architettura. Tanto è vero che i nuovi e rivoluzionari materiali hanno potuto sviluppare pienamente le loro possibilità proprio in quegli edifici che per forza di cose erano rimasti ignoti a tutta l'architettura antica: grandi magazzini, gallerie delle macchine, mercati coperti, palazzi di cristallo, grattacieli, eccetera, eccetera. Mutati i materiali, mutati i principi statici, mutata la faccia dell'architettura che può permettersi un'intera parete o un'intera cupola di vetro, non ha più nulla a che fare con quella che per qualche millennio l'ha preceduta. La « continuità » tra la Casa sulla Cascata di Wright e Palazzo Farnese è inesistente come la continuità tra una *Gaillac* e una *carozza* (mezzo col quale, per alcuni millenni, gli uomini si sono mossi), tra una televisore e un dittico cerato, tra la televisione e la lanterna magica. Accostamenti che vanno bene in un museo della tecnica, non sul Canal Grande: un edificio contemporaneo può essere sopportabile in un ambiente antico solo a condizione che non si veda, come capita in parte alla stazione ferroviaria di Firenze.

Dicono ancora i wrightiani: non interessano i materiali diversi, non interessa la tecnica mutata, interessa la poesia, l'arte: se la casa di Wright è bella, allora starà bene accanto a palazzo Balbi. Tutto può essere, mio caro Sancio: tra mille anni, quando avremo un radar al posto del cervello, saremo forse in grado di apprezzare la poesia combinata Wright-Balbi. Per ora, anche perché non ci teniamo affatto a fare i precursori, quella « poesia » ci pare una favola da esteti.

L'architettura contemporanea deve crescere e moltiplicarsi solo in relazione con e in dipendenza da un'urbanistica contemporanea, ossia nei nuovi quartieri e nelle nuove città che gli urbanisti illuminati studiano di costruire come sviluppo delle vecchie città, per salvar queste dalla distruzione e insieme per offrire agli uomini un ambiente finalmente adatto alla loro vita. Wright-sul-Canal Grande, sia detto senza offesa alle persone rispettabili che sostengono la strana idea, non è un'iniziativa di cultura, ma un capriccio di gente annoiata, una velleitaria ambizione di provinciali.

ANTONIO CEDERNA



Londra. Come si divertono i grandi.

IL NOVELLINO

L'ODORE DEL PECCATO

DI ROMEO GIOVANNINI

DOPO la vestizione i superiori del nostro seminario usavano assegnare a ciascuno dei nuovi vestiti un santo da tenere come modello. Si trattava in genere di santi morti giovani, come San Luigi Gonzaga, San Stanislao Kostka, Santa Teresa del Bambin Gesù, Gemma Galgani: santi dalle virtù chiare e facili ad essere imitate anche da un ragazzo. Ero appena tornato dal refettorio, dove in quel giorno di festa sono ammessi a colazione anche i genitori e i fratelli perché possano godersi la vista del loro pretino, quando il rettore mi chiamò per dirmi che mi aveva assegnato come patrono San Stanislao Kostka. Mi osservò a lungo, fino a farmi confondere, come se volesse finire di sincerarsi che questo santo mi s'attagliasse, poi andò a un armadietto e tirò fuori una medaglia e un'immaginina dove il santo era raffigurato con la testa reclinata sulla spalla e in atto di stringersi al petto un fascio di gigli. « Tieni questa medaglietta », mi disse mettendomela al collo, « sempre con te, e l'immaginina davanti agli occhi sullo scrittoio, e a ogni pensiero e azione della giornata, volgigli un'occhiata, e rifletti: « Penserebbe, farebbe così San Stanislao? ». Mi dette anche la vita del santo scritta dal padre Ce-

sario, da leggere nei ritagli di tempo fra una lezione e l'altra giacché il regolamento proibiva di leggere libri estranei alla scuola durante le ore di studio. Prima di congedarmi mi carezzò il collo dicendomi che il mio portamento e il mio aspetto gli davano a ben sperare che sarei presto diventato un seminarista esemplare.

La sera dopo il « Sia lodato Gesù Cristo », siccome avevo il letto proprio sotto la lampadina notturna, misi fuori il libretto che prima di uscire dallo studio avevo nascosto sotto la veste, e, più attratto dalla curiosità di conoscere il Santo che i superiori avevano giudicato confacente al mio temperamento (i santi patroni si scelgono con questo criterio) che per vera devozione, alla luce gialla e fiavole, e tenendomi mezzo nascosto sotto le lenzuola per paura che qualche compagno mi vedesse e facesse la spia al prefetto, lessi il libretto da cima a fondo. Quella lettura non mi fece chiudere occhio tutta la notte, e dovevo influire decisamente su tutta la mia vita di seminarista.

Quel che più mi colpì, fu l'infanzia di San Stanislao; era somigliantissima alla mia: la stessa ripugnanza e disgusto, fin da bambino, per i compagni d'età, i loro giochi e i loro discorsi; (questo sentimento,

congiunto all'umiliazione di vedermi deriso continuamente e trattato di donna per via del mio fare schivo era stata la causa principale della mia decisione a rinchiudermi in seminario); come San Stanislao, ero stato anch'io precocemente turbato dal senso del peccato, fino a sentirne fisicamente il cattivo odore (questo particolare senso di nausea che io provavo senza riuscire a rendermene conto preciso, e che attribuiro ora al fiato del confessore se mi capitava di provarlo mentre mi confessavo, ora al tanfo delle mie vesti e del mio corpo se mi trovavo davanti ai superiori, giacché ci si cambiava appena una volta al mese e il bagno si faceva sì e no tre volte l'anno, fu la cosa che più mi stupì nel trovarla chiarita in quel libretto con tanta semplicità). Fu insomma per me una scoperta: vedevo a un tratto me stesso sotto una nuova luce: m'ero tormentato e avevo fatto oggetto di vergogna e d'infelicità ciò che invece era un segno di elezione da parte di Dio. Mi dissi che quella scelta del rettore era stata una ispirazione della Grazia. Per tutta la notte, mi rivoltai nel letto, in preda ad un'agitazione esasperata, resa ancora più acuta dal forte mal di capo prodotto dallo sforzo del leggere quasi all'oscuro; pensavo al

modo come iniziare subito la mia nuova vita, compiendo qualche atto di abnegazione che mi invogliasse a principiare l'imitazione del mio santo; infine, verso l'alba così sudato com'ero, mi alzai, andai al lavandino freddissimo e sempre umidiccio, m'inginocchiai coi ginocchi nudi per terra e pregai a lungo, esaltandomi nel sentire il freddo che mi entrava dentro le ossa facendomi scuotere in tutto il corpo dai brividi. Mi riscossi avvertendo nel corridoio lo scalpiccio di qualcuno che andava al gabinetto, e tutto sconvolto, col cappotto gettato sulle spalle che lasciava vedere le lunghe mutande di fustagno, passai accanto all'importuno senza levargli gli occhi in faccia e tornai nel dormitorio. Sotto le lenzuola tremavo tutto dalla febbre che mi era montata e alla sveglia non riuscivo a reggermi in piedi; ma mi alzai lo stesso: il pensiero della comunione che avrei fatta in quel nuovo stato di fervore, delle occasioni di mortificazione che mi aspettavano nel corso della vita quotidiana, mi facevano passare sopra al malessere. In chiesa, colla aria cruda (s'era in carnevale), la febbre crebbe; andai alla balaustra per la comunione quasi vagellando; alla vista dell'ostia, fra il brillio delle candele, l'odore dei fiori, il bianco delle tovaglie, mi sentii lì lì per venir meno, e il rettore dovette accorgersene perché stette un momento ad osservarmi; ma quando ebbi ricevuta la particola fu come se una corrente tiepida mi si fosse sparsa per le membra lavandomele e facendomi vedere tutto chiaro. « E' Gesù, contento dell'ospitalità dentro il mio corpo », mi dissi; e raggomitolo nella mia panca lo sollecitavo a parlarmi; la febbre non diminuiva, anzi forse aumentava per via di tutta quella tensione, ma non mi dava noia, al contrario, mi faceva piacere, soprattutto perché dava alla mia mente una lucidità straordinaria; il refettorio illuminato, quando scendemmo per il caffè latte, mi inasprì il mal di capo mettendomi un senso di nausea; gli oggetti, però, che per il malessere vedevo distaccati, acquistavano qualcosa di casto che si confaceva al mio nuovo modo di vedere le cose; davanti a virtù che avevo scoperto. A studio e a scuola ogni poco levavo fuori l'immaginina di San Stanislao e nella sua faccia bianca e patita con trasalimento riconoscevo me stesso.

La febbre trascurata mi faceva deperire di giorno in giorno, mi sentivo tuttavia tranquillo e ordinato e il terribile mal di testa che m'era rimasto e che doveva accompagnarmi per tutti i sette anni di seminario, era diventato come un buon amico che mi ricordava ad ogni istante le mortificazioni alle quali m'ero impegnato e mi faceva vivere come se dovessi morire da un momento all'altro, specie per via di quell'odore di morto che mi pareva esalasse dalla pelle del mio corpo e particolarmente da quella delle mani fatta secca e raggrinzita per la febbre continua. I miei familiari non mi riconoscevano più: i primi tempi, bastava un nonnulla, come l'odor dello spigo fra la biancheria, il fumo di un comignolo, voci che la sera salissero dagli uscii giù nella strada, a rimettermi in mente con turbamento e rimorso; ora me n'ero dimenticato completamente; o se ci pensavo, lo facevo con una specie di ripugnanza, rammentandone solo i particolari sgradevoli: la tovaglia macchiata di vino, le bestemmie di mio padre, i muri sporchi. La loro visita mi dava più fastidio che altro, e li accoglievo duramente, impedendo loro di usarmi tenerezze, per non dovermi più riaffezionare. « Ormai non appartengo più a voi, ma a Dio », rispondeva loro mentalmente, con un'occhiata fredda; la mia freddezza non passava loro inosservata. In qualsiasi attaccamento per le persone, fossero pure il padre e la madre, sapevo ora che c'era qualcosa di peccaminoso: difatti quando mia madre veniva a trovarmi le stavo davanti a testa bassa, colle mani infilate dentro le maniche della veste, badando a lasciare sempre uno spazio vuoto fra me e lei sul sofà, per evitare qualsiasi contatto.

Durante quel primo anno posso dire di non averla mai guardata in faccia. Si immagini quel che dovesti provare davanti alle mie sorelle: esse portavano le sottane al ginocchio, odoravano di profumi, ed esageravano in mia presenza, o almeno a me pareva, la loro civetteria apposta per farmi dispetto e godere del mio impaccio vedendomi così cambiato. Avrei voluto cacciare via con alcuna di quelle apostrofi che udivo spesso dai superiori quando parlavano delle vanità mondane; ma la loro frivolezza non me ne dava il coraggio. Arrivai alla fine a chiedere al rettore che gli proibisse di mettere piede in seminario, spiegandogliene la ragione. « Non ce n'è bisogno », mi rispose il rettore. Aggiunse, facendomi arrossire, che durante quel primo mese dopo la vestizione mi aveva studiato attentamente e credeva di potere stare lui mallevadore della mia virtù davanti a Dio.

ROMEO GIOVANNINI



Londra. Come si divertono i bambini.