

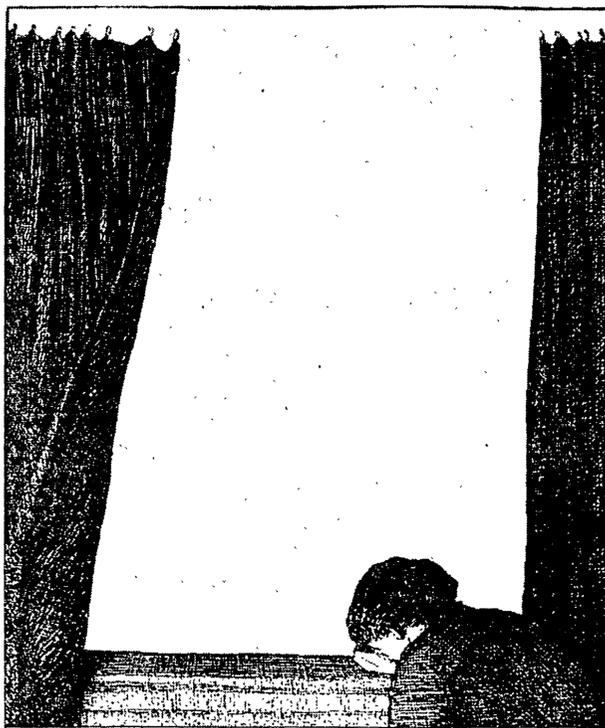
Il ragazzo e la paura

Per leggere bene «Il gelo» di Romano Bilenchi (Rizzoli, pagg. 95, L. 9.500, prefazione di Geno Pampaloni) bisogna afferrare prima tutto il senso e l'immagine del titolo. L'autore ci aiuta nella prima e nell'ultima pagina. Egli scrive: «Il gelo del sospetto è dell'incomprensione si levò fra me e gli uomini quando avevo sedici anni, al tempo della licenza ginnasiale». E poco prima di concludere: «E piangevo per la mia innocenza che credevo di aver perso, per il muro di gelo che la famiglia di Sandra aveva finito di erigermi contro, e dietro il gelo per quello che sarebbe stato di me». E dunque un gelo che in luogo di penetrare in un corpo e pervaderlo, riempie il vuoto tra individuo e individuo, tra il ragazzo che in questo libro parla in prima persona attraverso il filtro della memoria e il mondo. È un gelo che si levò tra me e gli uomini, un gelo che si erge, che diventa muro invalicabile.

Tutto il racconto è segnato da una spaccatura verticale: un di qua dove il ragazzo fa i suoi primi passi verso gli altri e un di là dove si muove, per respingerli, la società degli altri. Questa è la storia individuale. C'è poi la storia del mondo di fuori, e anche questa a descrivere paesi, uomini e cose, divisi da quel medesimo muro di gelo. Le prime pagine di un racconto tra i più belli che sia dato leggere, rivelano la trasfigurazione di un paesaggio caro allo scrittore: una regione di castelli e di rocche (si dice regione nel senso studiato da Emilio Benini: il dominio materiale e morale che si instaura tra linee rette di confine, tracciate da colui che è sacerdote o è «re») che non è più né Toscana né altro luogo conosciuto con un nome, ma paese trasformato dalla memoria. È erto, verticale, alto sulle vette. Si direbbe che quella sia la regione di una nobiltà che il ragazzo ha in sé e immagina anche negli altri.

Il racconto segue la discesa fino a un paese diverso e ostile, non più segnato dalla nobiltà dei pensieri e dei sentimenti ma dall'ignobiltà e dalla volgarità di mercanti e di avari bottegai. Il gelo si erge, o si addensa, tra quella regione, che non dispiace definire gotica (il paese e gli uomini descritti dal professore durante le gite, o che apparivano nei racconti del nonno), e questa: tra la nobiltà e la volgarità. Il gelo rende solida e visibile la differenza tra il ragazzo, il suo mondo interiore, le sue attese, da una parte, e i piccoli borghesi che esso incontra, la brutale stupidità che li distingue, la loro sordida pochezza, dall'altra. Il gelo è anche il confine tra un mondo immaginato come luogo dell'intendersi e la solitudine.

È un libro di lucida amarezza, nel quale si avverte nuovamente quella convinzione che già trovammo espressa nel racconto «La rosa non finita»: la vita è mistero e disperazione. Nel racconto «Il gelo», Bilenchi ci dice perché la vita è disperazione: perché la nobiltà dei pensieri e dei sentimenti non regge alla prova, perché la volgarità e la stupidità di gente piccola e chiassosa distruggono quella nobile regione di



Un'illustrazione del 1913 di J.V. Cissarz. A destra: Romano Bilenchi



Nel nuovo racconto di Bilenchi «Il gelo» lo scontro irreparabile tra il mondo di un adolescente e «il mondo di fuori»

castelli e di rocche. Non sono caduti gli ideali (e qui troviamo uno dei segni della modernità di questo libro): gli ideali si sono rivelati come voglie di gente sciocca e volgare. O, per non eccedere in prestiti da parte nostra, si sono trasformati in violenta richiesta di beni materiali, oltretutto, di scarso pregio. Ecco una delle rare intromissioni dello scrittore: «Non era possibile vivere fra gli altri uomini se a un tratto si scagliavano gli uni contro gli altri con tanta ferocia». Non è un pericoloso ideale di purezza quello che Bilenchi dà per perduto (gli ideali di purezza sono stati ereditati da quei piccoli borghesi moralisti e malcontenti posti sotto accusa): egli dà per perduto l'illusione nel potere di una nobiltà interiore che riesce a esprimersi e a rendere abitabile il mondo.

La stupidità si trasforma in violenza. Gino, il personaggio chiave che determina con i suoi

atti la svolta del racconto, è stupido e feroce. Un gioco che ha un evidente carattere di rito è quello che i ragazzi fanno ormai senza innocenza. Essi svuotano una zucca, la trasformano in «morte secca» e vi accendono una candela dentro. Di colpo, la candela si spegne e Gino, che uccide gli animali per darli in pasto ai calabroni, con la sua roncola colpisce la ragazza Alba. Qui si rompe il libro, qui si innalza il muro di gelo tra il ragazzo che racconta il mondo esterno. Un campo di girasoli si trasforma in una foresta da attraversare con timore e persino con paura in compagnia di un individuo violento, e gli stessi girasoli, simboli di solare quiete, si tramutano in piante voraci: non si offrono alla luce, non allietano lo sguardo, ma badano al loro «pasto di sole». La violenza cova sotto il tocco lieve dello scrittore, che non alza mai il tono della voce, ma lavora sulla parola, in pro-

fondità, affidandosi a un lettore di gusti difficili, poco incline alla narritività sequenziale e clamorosa.

Ciò che sorprende in questo racconto è la trasfigurazione del mondo in cui si muovono solitamente i personaggi bilenchiani. Non è più un mondo reale, ma un mondo di simboli. È una trasfigurazione che avviene mediante la descrizione delle immagini trasformate dalla memoria. Lo scrittore non cerca di restituirci la realtà, ma ci dà invece la descrizione delle immagini che la memoria è andata via via trasformando fino al momento in cui la parola le ha fissate sulla carta. È questo un metodo che deroga alle regole di un realismo da lungo tempo tramutato in codice normativo (anche nei suoi travestimenti neoavanguardistici) e della narritività, e che fa di Bilenchi uno scrittore del nostro tempo, interamente calato nella crisi di una civiltà (si torni per un attimo con la mente a quella «caduta» degli ideali nelle abitudini di una volgare piccola borghesia), che aveva prodotto esorbitanti progetti di palingenesi.

Per la prima volta lo scrittore fa criticamente, letterario, scienza e tecnica. È caduta l'antichità, è caduta la leggenda dei padri (il nonno esce da queste limpide pagine con i difetti di un uomo come tanti), è posta in discussione la figura della donna madre e della donna adolescente. A rivelare la crisi del discorso intorno alla donna, che attraverso tutta l'opera bilenchiana, è ancora una volta il ragazzo Gino. Egli dice: «Un giorno o l'altro una ragazza te la trovo, così comincerà a conoscerla e non te la dimenticherai più». Perché? Il giovane protagonista a cui Gino si rivolge, le amerà per sempre, o le odierà per sempre? Quella di Gino è pietà per le donne oppresse per secoli, o è timore di un potere delle donne? La sua parola è ambigua, indecifrabile, ma la dose di sottintesa minaccia che contiene è molto forte.

Si direbbe che in quella promessa ci sia soprattutto paura, una paura che mette in guardia da un possibile mutamento, intorno al quale si arrovela il più avanzato pensiero femminile: e se le donne riuscissero a fare cultura, politica, letteratura, scienza come donne, e non più come tributarie del pensiero e dei metodi maschili, che cosa accaderebbe di diverso? Gino ha paura di questa prospettiva diversa. Non ha capito quanto essa sia liberatrice per tutti, donne e uomini. Questo grande tema della nostra crisi è rivelatore. Non si dice che Bilenchi lo affronta, ma il tema affiora da sé, si fa sentire.

In conclusione: non c'è tranquilla continuità tra il Bilenchi del «Conservatorio di Santa Teresa» e della «Sicilia» e il Bilenchi del «Gelo». Una superficie si è scomposta, la crisi si è aperta un grande varco. Se vi è continuità formale e stilistica, essa passa attraverso questa crisi. Il muro di gelo è il discrimine tra ciò che il ragazzo aveva creduto di sapere e ciò che non conosce, tra le prefigurazioni e le inattese diversità.

Ottavio Cecchi

E le sedicenni cercano voce...

Chi sono le ragazze d'oggi? Quelle che si trovano a fruire di libertà fino a dieci-quindici anni fa impensabili, strapate a un prezzo che loro — o per lo meno molte di loro — ignorano, oppure conoscono solo nell'ottica fredda e lontana del «sentito dire». Quelle che noi, che abbiamo attraversato tempi ben più duri, non possiamo invidiare di invidiare un po', perfino a volte con un'ombra di risentimento per il loro disinvolto uso e — così a noi pare — scarso apprezzamento di tanto faticate conquiste. Quelle che, ciò nonostante avvertono, non possono non avvertire, il pesante discrimine che tuttora separa le loro possibilità di vita da quelle aperte ai loro coetanei.



Franca Basaglia ripercorre il «vissuto» di un femminismo che rischia di essere dimenticato

Per tanti versi un pianeta sconosciuto queste ragazze, attorno a cui, se ne viene interrogato perplesso, si interrogano perplesse le «vecchie» del movimento. Per tante di loro, in quasi tutti i termini, esiste un «problema femminile»? Quante di loro sono state raggiunte dal movimento femminista? E in che modo? In tutta la sua complessità di analisi e di proposte? Oppure semplificato e appiattito in un minimo di rivendicazionismo, assimilato al costume più spicciolo e al più elementare senso comune? E come evitare che la ricchezza della elaborazione culturale delle donne si disperda, come fornire alle nuove generazioni sufficienti conoscenze di qualcosa che ha richiesto anni di riflessione collettiva, esercizio di tante intelligenze e sensibilità, conflitti inconfessati o partecipati, concorso di contributi diversissimi e tutti ugualmente necessari?

Considero queste cose leggendo «Una voce - Riflessioni sulla donna» di Franca Basaglia (Ongaro, appena pubblicato dal Saggiatore (pp. 149, L. 6.500), e mi dicevo che forse proprio un libretto come questo potrebbe assolvere la difficile ma necessaria funzione di informare adeguatamente quante — giovanissime o anche no — del femminismo non hanno altra nozione che il «sentito dire», altra esperienza che un costume poco o tanto liberalizzato. Anche il fatto che non si tratti di un saggio unico ma di una raccolta di scritti di epoche diverse e di diversa destinazione, lo rende a mio parere adatto a porsi come «manuale minimo» del problema femminile, di una materia cioè così difficile da sistematizzare e racchiudere entro una struttura analitica definita. Le tre parti che compongono il volumetto infatti non solo si completano a vicenda, ma in qualche

modo rappresentano le tappe di una storia femminista individuale, non troppo dissimile da quella di tutte le femministe e del femminismo «storico».

La prima parte (ma la seconda in ordine cronologico) è costituita dalla giustamente famosa voce «Donna» dell'«Enciclopedia Einaudi», apparsa nel '78. Ed è questo, ovviamente, in ottemperanza alla funzione, il momento di più ferma e distaccata lucidità. Veloce compendio di una vicenda umana che fin dai suoi più lontani ricordi è documentata di ciò che la diversità della donna (diversità naturale rispetto all'uomo), perfettamente simmetrica alla diversità naturale dell'uomo rispetto a lei) diventa attraverso il giudizio che la definisce solo in rapporto al maschio: «diversità tradotta in disuguaglianza». Sintesi il più possibile completa di una cultura che — nella voce dei filosofi, dei narratori, dei legislatori, dei poeti, nella storia — è stata istituzionale e nella norma non scritta dei vivere quotidiano, nei tabù, nei pregiudizi, nei simboli, nella produzione dell'immaginario — è contenuta o processo di invenzione della naturalità della subordinazione. Breve excursus attraverso la rivolta femminile, passando per le strette dell'emancipazione per approdare al movimento di liberazione, colto nei suoi contorni più pregnanti, in tutta la sua capacità di invenzione della «politica» così come viene inteso e praticato nelle sue forme consuete.

La donna, insomma, vista nella complessità delle questioni che la riguardano, proposta con la chiarezza e la «scientificità» che si addice alle pagine di un'enciclope-

dia, senza tuttavia rinunciare a porre interrogativi, prospettare rischi, avanzare riserve, con una «implicazione» diretta e ravvicinata, che conserva intera al discorso la sua qualità di problema aperto, di dibattito ancora bruciante dopo la prima messa a fuoco di nodi essenziali, così come si delineava nella seconda metà del decennio scorso.

La problematizzazione più penetrante è la caratteristica della seconda parte del libro, dichiarata «d'altro mondo» nella forma stessa di problema aperto, di dibattito ancora bruciante dopo la prima messa a fuoco di nodi essenziali, così come si delineava nella seconda metà del decennio scorso.

In rivolta contro il suo proprio corpo, se è il corpo che «la donna si è trovata a dover strumentalizzare al fine di strumentalizzare l'uomo per poter esistere». In rivolta contro l'immagine entro cui si sente imprigionata, contro il sistema chiuso in cui si vede calata, contro rivendicazioni che lasciano intatto il rapporto tra la donna e l'uomo, tra la donna e la realtà, contro la miseria di un'«emancipazione» la quale «fa parte di un programma integrativo generale che stabilisce il ruolo della donna a seconda delle necessità». In rivolta contro il compagno che tutto questo avalla, impersona e rappresenta, fin dal '68 Franca Basaglia ha il coraggio di dire: «Il nemico non è lui. Ha cioè il coraggio di ricordare a se stessa che non c'è mai stata uguaglianza nata dall'uccisione del padrone; di capire che le donne non possono rischiare di passare attraverso la conquista del potere, di strappare il potere al maschio per esercitarlo su di lui; di assicurare che la lotta delle donne «esige la trasformazione dell'uomo e del mondo»; di sapere che «finché esiste un schiavo nessuno può essere libero».

Si, credo proprio che a una giovanissima del tutto ignara di femminismo proponerle in lettura questo libretto: dove è tutto l'essenziale da sapere e tutto al meglio.

Carla Ravaoli

Il mistero della Madonna dei Fusi: è di Leonardo?



Un particolare della Madonna dei Fusi

Il dipinto è arrivato da New York a Vinci: ora forse, vedendolo, i critici si metteranno finalmente d'accordo sul suo autore

Le celebrazioni leonardesche connesse con il cinquantenario dell'arrivo del grande toscano a Milano (1482) paiono curiosamente seguire un percorso inverso rispetto allo sviluppo cronologico delle esperienze esistenziali, artistiche e concettuali di Leonardo, ora nelle esposizioni, conferenze e convegni che si terranno a Milano, a cominciare da questo mese, che verrà indagato il significato della presenza di Leonardo nella città lombarda durante la sua prima e più lunga permanenza del 1482-1489 (si ritorna, com'è noto, nel 1506-07 e nel 1508-13), al servizio di Ludovico il Moro. Posteriori a questo periodo sono i mirabili disegni di paesaggio e di natura della Biblioteca di Windsor, gli esposti a Malibu e a New York, che si potranno ammirare dal 26 maggio nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Del 1506-08 sono i fogli minutamente annotati di Leonardo, ora nella collezione di Windsor, gli esposti a Malibu e a New York, che si potranno ammirare dal 26 maggio nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano.

Basti soltanto pensare agli accenti alla costruzione di un sottoragno, che preferi non rendere compiutamente noti, conscio che questa invenzione sarebbe divenuta strumento di guerra e di rovina per gli uomini («Come e perché io non iscrivo il mio modo di star sotto l'acqua quanto io posso star senza mangiare, e questo non pubblico e divulgo per le maniere degli uomini, li quali useranno le assennazioni del fondo dei mari col rompere i navili in fondo e sommergerli insieme colli uomini che vo son dentro»).

In questo fervore d'iniziativa leonardiana acquista particolare preminenza la piccola ma felicissima esposizione «Leonardo dopo Milano», aperta il 16 maggio a Vinci nel Castello dei Conti Guidi, ospite d'onore il presidente del Consiglio — curata dallo stesso Pedretti, con la collaborazione di Alessandro Vezzosi, Gigetia

Regoli, Paolo Galluzzi. La mostra, che indaga il periodo di Leonardo dal 1482-1503, in cui Leonardo, partito da Milano, fu prima a Mantova, poi a Venezia, forse a Ferrara, quindi a Firenze, s'incarna nell'esposizione di un dipinto, la «Madonna dei Fusi», quello non altrettanto noto di New York, esposto per la prima volta in Italia.

Questo dipinto è stato oggetto, nei giorni scorsi, di un acceso dibattito attribuito ospitato nelle pagine del quotidiano fiorentino «La Nazione», teso a dimostrare l'autografia non leonardiana dell'opera. Non vale la pena di tornare qui su quegli articoli se non per notare che l'attribuzione di un quadro, specialmente quando si tratta di opere di difficile soluzione, andrebbe accertata sull'originale e non sulle riproduzioni fotografiche e che le polemiche avrebbero dovuto per lo meno attendere l'apertura dell'esposizione e la visione diretta dell'oggetto della contesa.

Nella piccola tavola, dipinta a olio, il gruppo della Madonna e del Bambino domina un paesaggio montuoso verde e bruno scuro che sfuma in bianco ed azzurro verso l'orizzonte lontano, dove Pedretti rileva sintomatiche consonanze con l'orografia dolomitica che Leonardo avrebbe osservato nel corso del soggiorno in Veneto. Le due figure si dispongono armoniosamente lungo una diagonale della campitura rettangolare: la Vergine, volta verso destra, cinge al petto il bambino e lo osserva con espressione mesta e consapevole, tipicamente leonardesca; sul suo volto le tinte si fondono mirabilmente e trascorrono dal bianco delle parti rilevate e illuminate, al rosa e al violetto delle cavità orbitali, della guancia, del collo in ombra. Il bimbo, paffuto e atletico, si protende verso destra e rimira un aspo che tiene tra le mani. Si tratta di un simbolo di felicissima invenzione, come gentilmente mi spiegano Alessandro Vezzosi e Gigetia

Dalli Regoli. L'aspo, infatti, strumento cruciforme della tessitura di un simbolo della vita (il filo della vita), ma anche della morte di Cristo, quindi della Crocefissione e della Redenzione, e sostituisce il tradizionale attributo del cardellino e dell'agnello, non altrettanto ricolti di ambigua valenza metaforica.

Il dipinto dovrebbe corrispondere a quello descritto il 14 aprile 1501 in una lettera inviata da Firenze, da Pietro Novellara, alla Duchessa di Mantova Isabella d'Este: «Il quadretto che fa a una Madonna che siede come se volesse inaspire fusi, e il bambino posto il piede nel cestino dei fusi (una particolare che l'artista poloniese) ha preso l'aspo, mira attentamente quei quattro raggi che sono in forma di croce, e come desidero di essa croce ride e tienla salda, non la volendo cedere alla mamma che pare gliela voglia torre... Era stato eseguito per Florimond Robertet, segretario di Luigi XII di Francia, appassionato collezionista di creazioni artistiche italiane.

Opera di Leonardo dunque, come sostengono gli organizzatori della mostra, o da escludere dal suo catalogo? Opera che certo dipende da un'invenzione dell'artista alla cui esecuzione mise mano, assieme a lui, anche la bottega; opera che mantiene un taglio minuto, aggraziatissimo ma non sovente, e dove non ritroviamo compiutamente svolti quei valori tonali e atmosferici, quella sintesi di uomo e natura, figura e paesaggio che s'ammira in altre opere, sicuramente autografe, dell'artista. Siamo d'altra parte vicinissimi, più che in nessun'altra delle versioni note di questa stessa composizione, all'originale idea di Leonardo: certamente più che nella versione di Blumharrig Castle a Thornhill, anch'essa attribuita da noi studiosi dell'artista italiana al pennello del maestro.

Nello Forti Grazzini

E' IN EDICOLA la SATIRA di PINO ZAC con

