

## “Opus signorile”. Giuseppe Tomasi di Lampedusa lettore di Stendhal

L'apatia appare a quelle svolte della storia borghese (anche antica), dove, di fronte all'irresistibile tendenza storica, i *pauci beati* si rendono conto della propria impotenza.

THEODOR WIESENGRUND ADORNO-MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'Illuminismo*

### Introduzione

Scopo principale di queste pagine è verificare se sia estendibile anche al Tomasi saggista il fortunato epiteto di «gran signore», che Montale coniò a proposito del Tomasi romanziere. Da un'attenta lettura della tomasiana *Lezione su Stendhal* (19XX) sembra che si possano trarre diversi elementi a sostegno di tale ipotesi. Prima di procedere su questa strada esegetica si rende necessario un chiarimento preliminare su cosa esattamente si vuole intendere, nel caso di Tomasi saggista, per “interpretazione signorile”. Qui si tratta di scrutare modalità e moventi di un accostamento saggistico all'oggetto studiato che è dispotico e osmotico al tempo stesso. Si è di fronte ad un approccio critico che, distendendosi nei modi della più decisa affermazione di sé e del proprio punto di vista, cerca di imporre il proprio dominio sull'autore e sull'opera analizzati, e in particolare finisce col conferire ad entrambi i caratteri signorili e semi-divini di un sovrumano distacco dalle irrilevanti vicende terrene.

La lettura che Tomasi fa di Stendhal è così apertamente faziosa da apparire a tratti sconcertante. Ma prima di indicare i motivi più riposti che stanno all'origine di questa faziosità bisogna mostrarne i momenti culminanti. «Lo so, ma affermo che non me ne importa niente»<sup>1</sup> sentenzia Tomasi, con piglio signorile ed assertivo, a proposito della supposta violenza e terribilità delle vicende narrate da Stendhal nella *Certosa di Parma*. Per lui, infatti, anche se il romanzo in questione presenta personaggi orribili, si svolge in ambienti inquietanti degni del Piranesi – uno su tutti, la Torre Farnese – e si articola in avvenimenti storici nefandi e dolorosi, la *Certosa* è ancora un libro la cui lettura infonde sensazioni di pacatezza e serenità. Per Tomasi dunque Stendhal avrebbe addirittura «fallito il colpo: voleva dipingere l'Inferno, ha creato il più adorabile Purgatorio dantesco»<sup>2</sup>. E subito specifica: «La

<sup>1</sup> GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA [T], *Stendhal*, in *Opere*, introduzione e premessa di GIOACCHINO LANZA TOMASI, a c. di NICOLETTA POLO, Milano, Mondadori, 1995, p. 1813.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

*Chartreuse* ribocca di drammi, ma a me appaiono come scogli sommersi sotto una forte ma quieta corrente di acqua pura che da essi non è turbata. *Per me essa è il trionfo dell'atarassia*; i suoi personaggi si muovono in una *calma divina*, cigni aggraziati che solcano la corrente letèa<sup>3</sup>. Dall'orizzonte del romanzo vengono dunque accuratamente espunti i turbamenti delle passioni, siano esse di natura politica o amorosa. Sembra davvero che in Tomasi non si salvi nulla degli elementi interpretativi più comunemente adoperati nella lettura di Stendhal. Si prenda la classica triade stendhaliana di "rapidità", "energia", "passione", e si vedrà come essa venga totalmente rivoltata; è come se il saggista apponesse ad ognuno dei suoi termini un segno contrario, e desse vita così alla serie antitetica di "lentezza", "pacatezza", "atarassia".

Ma c'è dell'altro, perché Tomasi, enfatizzando il valore artistico della *Certosa*, finisce per mettere in sordina quello del *Rosso e il nero*. Un'operazione che scandalizza innanzitutto lui stesso. Fino a poco tempo prima, infatti, aveva sostenuto la superiorità del *Rosso* sulla *Certosa*, ma nel breve giro di un anno cambia idea. Questa curiosa e repentina metanoia viene così giustificata: «Le mie insopprimibili tendenze storiografiche, mi avevano fatto velo: come documento artistico di un'epoca storica il *Rouge et Noir* vale di più. Dal punto di vista lirico, artistico, umano la *Chartreuse* primeggia<sup>4</sup>. Prima ancora del giudizio espresso, va notato il criterio di distinzione tra i due romanzi, che gli è fatalmente sotteso. La prima opera possiede agli occhi di Tomasi una caratura realistica e uno spessore storico molto più rilevante della seconda. Il carattere tragicamente storico del *Rosso* sarebbe dunque, a differenza di quello della *Certosa*, ineludibile.

### 1. Trauma della storia e divina «fusione»

Ci si deve a questo punto chiedere che cosa possa essere successo, nell'arco dell'anno che precede la stesura del saggio stendhaliano, di così importante da far cambiare fino a tal punto opinione a Tomasi. Ricordiamo che le lezioni di letteratura francese vengono stese nei primi mesi del 1955. La vera novità dal carattere di certo dirompente è che a partire dall'autunno del 1954 Tomasi inizia a lavorare al suo romanzo, *Il Gattopardo*. Cercherò di mostrare in che senso la redazione di questo libro abbia pesato sull'orientamento interpretativo dato al saggio su Stendhal.

Intanto va precisato che i binari lungo i quali si sviluppa quella che ho chiamato "lettura signorile" di Stendhal sono due. Il primo batte i sentieri del contenuto e postula una *Certosa* eterea, i cui personaggi appaiono dolcemente distaccati dalle drammatiche vicende storiche che vivono. Il secondo si situa sul versante della forma. Tomasi individua nei modi della narrazione stendhaliana, e in particolare nella gestione del tempo e nell'orchestrazione dei punti di vista narrativi, un dispositivo formale che permette non solo di dominare pienamente la materia del romanzo, ma anche di orientare continuamente lo sguardo del lettore. La parola-chiave con

<sup>3</sup> *Ibidem*, c. n. Per inciso va detto che Tomasi adopera il ricercato aggettivo «letèa» anche nel *Gattopardo* a proposito della fluente chioma di Angelica. Siamo all'altezza della scena del ballo, scritta con tutta probabilità dopo la redazione della lezione su Stendhal.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 1824.

cui indica questo potente controllo dello scrittore sulla propria materia finzionale è «fusione». Il concetto viene ribadito troppe volte in questo saggio per essere lasciato cadere; esso va analizzato anche in prospettiva del proprio romanzo, a cui intanto Tomasi continua a lavorare. Sono diversi i passi da citare: «Incontriamo nella tecnica di Stendhal quel suo modo di rendere *coincidenti e quasi uniche le tre persone* che collaborano durante la lettura di un libro: l'autore, il personaggio, il lettore<sup>5</sup>. Poco dopo Tomasi ritorna sul problema in modo ancora più esplicito, e notando la difficoltà di Stendhal nel dispiegare il suo talento narrativo nella forma novella, aggiunge che in quest'ultima «è, fra l'altro, impossibile, data la brevità dell'azione, di riuscire a *fondere la triplice personalità* dell'autore, del protagonista e del lettore, *fusione* che costituisce il "settimo cielo" dell'arte stendhaliana<sup>6</sup>. Tomasi, poco dopo, si spinge ancora più in là, e sempre a proposito della fusione narrativa operata da Stendhal usa la metafora della divinizzazione: la sua via infatti «può definirsi il metodo di *far narrare la storia a Dio*. Stendhal *in veste di divinità*, conosce i più riposti pensieri di ogni personaggio, li addita al lettore che fa partecipe della propria *onniveggenza*, non lascia nulla in ombra<sup>7</sup>.

Per comprendere appieno l'estrema importanza che questo dominio dall'alto assume nel sistema espressivo e concettuale di Tomasi, è utile leggere la pagina di un altro saggio, incluso nelle sue *Lezioni sulla letteratura inglese*, e dedicato agli scrittori tardo-vittoriani. Qui, dopo aver fatto riferimento alla calamità del terremoto di Messina, l'autore tesse l'elogio dei momenti storici di crisi, ed in particolare dei loro traumatici strappi iniziali: «momenti appassionanti da rivivere, questi, nei quali tutto il mondo ignora ciò che lo aspetta mentre un occhio acuto conosce di già ciò che infallibilmente succederà, momenti di crudele rapimento nei quali *l'uomo che sa può davvero credersi uguale a un dio*»<sup>8</sup>. Dallo Stendhal divino e onniveggente della «fusione» narrativa a questa sapiente divinità storico-politica che conosce in anticipo lo sviluppo degli eventi futuri, il passo è davvero breve. Questo interesse per gli inizi delle crisi «da rivivere» risulta d'altronde pienamente coerente con la scelta di far partire il racconto del *Gattopardo* con una data decisiva e periodizzante per la storia d'Italia, e di Sicilia: il maggio del 1860. Ma dietro questa intenzione di dominio, da esercitare sul corso storico come su quello narrativo, si percepisce la rimozione di una paura: che la storia sia effettivamente un moto reale di trasformazione, e che disegni traiettorie sociali dinamiche e incontrollabili; al limite, rivoluzionarie. Questa paura ha radici potenti nell'io dello scrittore. Ce lo rivela chiaramente, pur senza volerlo, lo stesso Tomasi quando nel primo capitolo dei suoi *Ricordi d'infanzia* identifica i primi ricordi della sua esistenza con momenti ancora una volta traumatici e incontrollabili, la cui natura è per altro significativamente discordante. Il primo evento ricordato è politico: si tratta dell'uccisione del re Umberto I – siamo nel 1900; il secondo è di nuovo legato al terremoto messinese del 1908. Nella lezione stendhaliana Tomasi cita e fa proprio questo

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 1785, c.n.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 1789, c.n.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 1799, c.n.

<sup>8</sup> T, *Letteratura inglese*, in *Opere*, cit., p. 1126, c.n.

luminoso concetto di Freud: «Ci si deve sempre meravigliare dell'abilità del proprio inconscio»<sup>9</sup>. Si osservi ora la destrezza *felicitamente rivelatrice* con cui l'inconscio tomasiano sembra liberarsi per un attimo da ogni istanza di controllo; dunque all'*involutaria* associazione, operata dalla memoria autobiografica, tra due catastrofi di così diversa natura, e di così diverso significato; essa è coerente con la lucida propensione dello scrittore a fondere insieme storia e natura, e fa comprendere come in Tomasi ogni dinamica sociale traumatica, che miri a sovvertire l'ordine sociale consueto delle cose, venga equiparata, più o meno inconsciamente, allo scatenamento di forze oscure e irrazionali, sommamente pericolose, innanzitutto perché non controllabili. Nel *Gattopardo* la novità storica dell'ascesa dei Sedàra e della fine dell'imperio borbonico è vista proprio nei termini di una catastrofe "naturale" a cui bisogna necessariamente adattarsi.

## 2. Le prolessi dell'«uomo che sa»

Questa tendenza alla costruzione di uno sguardo d'autore onniveggente, che si appunta dall'alto sui vari momenti di frattura storica, è ben visibile nel romanzo. Ci sono infatti diversi casi in cui Tomasi, come il suo Stendhal, riesce a dar vita alla «fusione» dei punti di vista di autore, protagonista e lettore. In questo senso salta agli occhi il reiterato uso, di tipo demistificante, della prolessi. L'anticipazione di eventi che si situano fuori dall'orizzonte temporale del romanzo è un modo molto astuto e redditizio per creare un piano ideale di condivisione e complicità tra autore, personaggi e lettore. Si pensi alla scena del ballo nella parte sesta del romanzo, ambientata nel novembre del 1862. Il lettore, seguendo lo sguardo del Principe, che progressivamente sgrana i contorni della folla danzante, e se ne distanzia, sente a sua volta salire verso l'alto il suo punto di focalizzazione sulla scena. Ci si accorge di star lentamente guadagnando una posizione astratta, basata sul principio del *pathos* della distanza, e simbolicamente affine a quella che nei soffitti istoriati della sala occupano le figure divine e mitologiche, mentre proiettano, con indulgente clemenza, i loro ironici sguardi verso il basso: «Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate»<sup>10</sup>. Ma ogni divinità deve sempre sottostare ad un dominio superiore che la travalica. All'autore questo sguardo saliente nell'aria, sfumato e sapiente, non sembra bastare più; la patina "olimpica" viene dunque orrendamente squarciata da Tomasi con la fulminea previsione di un futuro terribile: «Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario»<sup>11</sup>.

Ma ci sono ancora altri casi in cui l'uso della prolessi si connette a elementi di rottura storica – oppure epistemologica. Si può ricordare l'accento, nell'ultimo capitolo del libro, all'odio fra italiani e austriaci che si sarebbe scatenato poi nel

<sup>9</sup> Cfr. T, *Stendhal*, cit., p. 1800. La citazione, di cui Tomasi non riporta la fonte precisa, viene adoperata a proposito del carattere inconscio della «fusione» stendhaliana. Il brano di Freud è citato in originale: «Man soll sich immer vor der Geschicklichkeit seines Unbewussten wundern». La traduzione in italiano è di chi scrive.

<sup>10</sup> Cfr. T, *Il Gattopardo*, in *Opere*, cit., p. 210.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

corso della "imminente" Prima Guerra Mondiale; oppure il commento di Tomasi ad un «*lapsus*» di Sedàra, con riferimento alla psicoanalisi freudiana<sup>12</sup>. Non è davvero un caso, quindi non può stupirci, il fatto che tutte le prolessi qui osservate si leghino a momenti di crisi; a quelle fasi cioè che lo scrittore aveva definito «appassionanti», perché fanno sentire «l'uomo che sa» simile a un dio. Il lettore viene dunque messo allo stesso livello di onniveggenza che appartiene allo scrittore, in virtù di quella tecnica della «fusione» di cui Stendhal viene riconosciuto maestro.

Il nesso stabilito da Tomasi fra manipolazione dei piani temporali, dominio sulla narrazione e «fusione» è evidente non solo in questo uso della prolessi, ma anche in altri passi del saggio su Stendhal. Ad esempio quando si parla dell'abilità stendhaliana nel trattamento del tempo, tra accelerazione e rallentamento. Chiosa Tomasi: «dalla *fusione* di questi due sistemi il romanziere [...] viene a risultare come *padrone del tempo*»<sup>13</sup>. Ancora una volta dunque dominio del «padrone» e «fusione» sembrano procedere a braccetto. Questa concomitanza è confermata dall'ultimo capitolo del *Gattopardo*. Esso, ambientato com'è a trent'anni di distanza dal capitolo che lo precede, e addirittura a cinquanta dall'inizio del romanzo, è percorso da una diffusa nostalgia per un passato memorabile ormai estinto. Il tutto è filtrato da un sguardo evidentemente analettico. Il tempo perduto rievocato da Concetta ed Angelica, personaggi principali di questo finale, è rappresentato però dal romanzo stesso che Tomasi ha appena raccontato, e di cui il lettore ha appena fatto esperienza. Ecco di nuovo un esempio di divina coincidenza, strenuamente voluta, fra autore, protagonista, e lettore. Quest'ultimo, preso in mezzo tra le brucianti accelerazioni in avanti della prolessi, e l'estenuante agonia di questi tormenti analettici, finisce per trovarsi nella medesima posizione del lettore stendhaliano, preda inerme degli accorgimenti della «fusione» in virtù dei quali «non è più un estraneo che *contempla l'azione* ma quasi sempre *uno degli attori dell'azione stessa*»<sup>14</sup>. Da questo passo cruciale del saggio su Stendhal si comprende bene come la divina fusione di Tomasi si collochi esattamente agli antipodi di quelle estetiche moderne che al contrario hanno fatto dello straniamento e della distanza critica tra opera e lettore le loro stelle polari espressive. Si può sostenere dunque che tale «fusione»,

<sup>12</sup> Per queste prolessi vedi *ibidem*, pp. 246 e 110.

<sup>13</sup> Cfr. T, *Stendhal*, cit., p. 1798, c.n. La pregnanza di questo passo tomasiano non è sfuggita a ROMANO LUPERINI, che così la commenta in un saggio le cui linee interpretative appaiono a chi scrive largamente condivisibili: «Il pieno possesso del tempo, interdetto alle persone comuni, diventa marchio di distinzione, insieme, dei nobili e degli scrittori» (*Il "gran signore" e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, in *Controttempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 136).

<sup>14</sup> T, *Stendhal*, cit., p. 1800, c. n. È interessante notare come questa idea tomasiana del coinvolgimento del lettore all'interno della trama sia esattamente antitetica a quella espressa a suo tempo, ma quasi con le stesse parole, dal padre del romanzo storico italiano. Nella poetica di Manzoni infatti è un principio cardine quello della non coincidenza fra l'opera e il suo fruitore. Si può citare a riguardo un luogo d'oro della *Prefazione al Carmagnola* in cui l'autore si scaglia contro un malinteso principio di verosimiglianza artistica. Questo principio si baserebbe su un «falso supposto, cioè che lo spettatore sia lì *come parte dell'azione; quando è, per così dire, una mente estrinseca che la contempla*» (ALESSANDRO MANZONI, *Prefazione al Carmagnola*, in *Opere varie*, a c. di MICHELE BARBI e FAUSTO GHISALBERTI, Firenze, Sansoni, 1943, p. 220, c.n.).

con questi spiccati tratti divinizzanti, può essere intesa come un modo peculiare di dominare il lettore, attraverso la creazione di un preciso modello catartico di fruizione artistica.

A questo punto bisogna tornare al saggio su Stendhal. È chiaro ormai come in esso l'idea della «fusione» narrativa divinizzante non sia altro che il corrispettivo formale di quella pacatezza olimpica e di quella trasognata «atarassia» che Tomasi attribuisce alla trama e ai personaggi della *Certosa*. Ma questa «lettura signorile» di Stendhal è ancora pronuba di ulteriori sviluppi interpretativi. Bisogna procedere più a fondo, oltre le parole e i concetti che Tomasi esplicitamente formula. Anche il critico ha diritto al proprio implicito. Per fare questo però è necessario mettere in corto circuito l'ideologia dello scrittore e la sua prassi poetica, in un gioco incrociato di specchi fra saggio e romanzo. Vedremo che ad autorizzare questo taglio interpretativo sono, al di là di ogni presa di posizione metodologica di chi scrive, proprio alcuni momenti *spuri* della scrittura tomasiana; passaggi che, se ben osservati, possono ambire all'invidiabile *status* critico di prove "oggettive".

### 3. Le «alghe» di Tomasi

Il *Gattopardo* è passato alla storia come il romanzo che racconta la decadenza dell'aristocrazia siciliana, o meglio la sua compromissoria sopravvivenza sotto mentite spoglie borghesi. Tancredi, nipote del Principe, incarna perfettamente questa visione trasformistica del potere, che poi si traduce nel machiavellismo più deteriore del «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi». Sta dipinta in queste parole la risposta storica che i ceti nobiliari siciliani hanno dato alle istanze politiche più radicali, repubblicane prima, e via via sempre più a carattere socialista poi. Risposta consistita nella formazione di un blocco sociale conservatore che cooptasse, oltre che il clero, gli esponenti più in vista dell'alta borghesia, emergente e famelica. Ora tutto questo nel romanzo è riassumibile in un solo cruciale sostantivo. E a pronunciarlo è la bella, ancorché ormai anziana Angelica del finale. La figlia di Sedàra, discutendo con Concetta, caldeggia con entusiasmo l'idea di far partecipare un giovane rampollo della famiglia Salina alla sfilata di commemorazione dello sbarco dei Mille. Ecco le sue parole: «Non ti sembra un bel colpo? Un Salina renderà omaggio a Garibaldi, sarà una *fusione* della vecchia e della nuova Sicilia»<sup>15</sup>. La parola «fusione» qui sintetizza quel processo storico di coesione sociale fra signori e alta borghesia, che si è dispiegato, in Sicilia come altrove, in funzione antipopolare, e a cui si è appena accennato. La «fusione» politica rappresenta dunque il contrario della conflittualità sociale, ed è sinonimo di unità tranquilla e pacificata delle classi dominanti sotto il segno di quell'immobilismo storico da esse sempre agognato. Ma per comprendere meglio il senso politico di questa espressione bisogna di nuovo mettere in tensione il saggio e il romanzo. È infatti proprio nella lettura faziosa di Stendhal e della *Certosa* che si può leggere in controluce il tentativo di Tomasi di mettere alla prova un modo di concepire la storia, la società, i rapporti fra le classi che poi caratterizzerà l'ide-

<sup>15</sup> T, *Il Gattopardo*, cit., p. 247, c.n.

ologia del *Gattopardo*. Questo modo può essere indicato in una formula icastica: giustificazione dell'esistente – o anche, in termini nietzschiani, *amor fati*.

Tra le maglie di questo sottile lavoro manipolatorio, che ha come fine, conscio o inconscio che sia, la costruzione di uno Stendhal *ad hoc* in funzione del *Gattopardo*, si è impigliato però un grumo metaforico non del tutto disciolto. Il Tomasi saggista è un felino guardingo e spietato che azzanna l'oggetto della sua scrittura, ma finisce per lasciare una minuscola impronta digitale sulla maniglia dei suoi inchiostri. Come si è già detto Tomasi parla della *Certosa* e dei suoi personaggi nei termini, sorprendenti, di un «trionfo dell'atarassia» e della «calma divina». I turbamenti delle passioni sarebbero dunque banditi da questo romanzo in favore di una serenità olimpica e di una inscalfibile apatia di stampo signorile. Il concetto è ribadito attraverso l'uso di un paragone a cui bisogna riservare molta attenzione: «[nella *Certosa*] le passioni violente sono come avvolte *da viluppi di molli erbe acquatiche* e trascinate da un lento fiume oblioso e pigro»<sup>16</sup>. Ora si dà il caso che scorrendo le pagine del romanzo ci si imbatta nella stessa metafora, applicata ad un contesto differente, quindi rivelatore. Siamo nel punto in cui Padre Pirrone, dialogando col Principe, lamenta il fatto che il patrimonio della Chiesa si stia ridimensionando notevolmente, per via delle vicende rivoluzionarie, a favore dei nuovi ceti borghesi in ascesa. La risposta che il sacerdote ottiene da Salina sembrerebbe esprimere una sostanziale accettazione rassegnata dell'esistente; ma ciò che importa è che essa è veicolata da un paragone davvero eloquente: «Viviamo in una realtà mobile alla quale cerchiamo di adattarci *come le alghe si piegano sotto la spinta del mare*»<sup>17</sup>. Ma le «alghe» politiche del Principe non sono altro che le serafiche «molli erbe acquatiche», elette dal saggista a cifra poetica della *Certosa*. Queste ultime dunque, oltre ad opporsi al turbinio delle passioni politiche ed amoroze del romanzo stendhaliano, e proprio per questo, aggiungerei, finiscono per svelarci indirettamente il vero ruolo auspicato dal Principe di Salina per i ceti dominanti: non tanto adattarsi passivamente alla nuova temperie politica, ma piuttosto frenare, ammorbidire e attutire l'urto rivoluzionario degli eventi in atto, rallentando il cambiamento storico, fino al punto di imbrigliarlo del tutto. Salina aveva appreso in modo incontrovertibile la necessità di questa prassi dalle parole del nipote Tancredi. Quest'ultimo, intuendo che gli eventi del 1860 possano assumere una piega radicalmente sfavorevole agli interessi dei signori, si affilierà ai garibaldini sbandierando allo zio, che lo ascolta con aria sempre meno perplessa, la seguente lucida motivazione: «Se non ci siamo anche noi quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»<sup>18</sup>. I «ceti-alga» del Principe si muovono al fine preciso di bloccare in anticipo ogni possibile sviluppo progressista; e fanno tutto questo fingendo inizialmente di piegarsi «sotto la spinta del mare» rivoluzionario. Le alghe si fondono dunque alle impetuose correnti marine col preciso scopo di arrestarne il flusso veemente.

Questo modo luciferino di aggredire la crisi storica in atto smentisce in modo

<sup>16</sup> T, *Stendhal*, cit., p. 1811, c.n.

<sup>17</sup> T, *Il Gattopardo*, cit., p. 50, c.n.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 39.

clamoroso tutto ciò che il Principe dice e pensa nel *Gattopardo*. La tristemente nota ideologia dell'atavico fatalismo siciliano, l'affermazione per cui i siciliani assonnati non desiderano cambiare nulla delle proprie condizioni di vita; in fin dei conti la stessa apatia signorile del protagonista, appaiono come momenti di falsa coscienza. Da un lato il Principe ostenta rassegnazione e nobile distacco, immobilismo e *amor fati*; dall'altro interviene attivamente nei processi storici per manipolarli e indirizzarli. Il Principe di Salina è disposto addirittura ad ingoiare il boccone amarissimo della «fusione» tra un Salina – il nipote Tancredi – e una socialmente volgarissima Sedàra – la bella Angelica – pur di far sì che la sua progenie continui a mantenere il secolare esercizio del dominio sociale.

Questa contraddizione ideologica, che si accampa nel cuore del romanzo, matura e si rispecchia dentro un'altra contraddizione, stavolta saggistica, inerente al Tomasi lettore di Stendhal. Come si è già detto si assiste ad una repentina *rimozione* del *Rosso e il nero*, la cui drammatica storicità appare con tutta evidenza non occultabile. L'energica rapidità del *Rosso*, la sua tragicità, non possono essere rovesciate di segno da Tomasi. Qui non si può proprio parlare, come per la *Certosa*, di trionfo della lentezza, della pacatezza, e dell'apatia eterea. La rimozione della storicità diviene dunque operazione difficoltosa, non priva di strascichi e residui; e fomenta, all'interno del *Gattopardo*, ulteriori discrasie. Si rifrange ad esempio nella contraddittoria condotta del Principe, sempre al limite fra tradimento apparente della propria classe – rinfacciatagli dal popolano subalterno Don Ciccio Tumeo – e sostanziale fedeltà alla medesima riassunta nel noto adagio del nipote «se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi». E sfocia infine in una contraddizione «stilistica» che fa «fallire il colpo» a Tomasi, allontanandolo dal suo ideale di scrittore sobrio e «magro». Essa è stata acutamente notata da Fortini in un saggio datato 1959, e significativamente intitolato *Contro il Gattopardo*. L'autore ha dunque avvertito qualcosa come una cruciale indecisione di Tomasi tra «un «tempo» veloce e un «tempo» lento»<sup>19</sup>. Ma alla luce del saggio stendhaliano, si potrebbe anche dire: tra il «tempo» drammatico e concitato del *Rosso* e quello trasognato e sinuoso della *Certosa*. Per Fortini la prima contraddizione non risolta nel *Gattopardo* è quella fra modelli letterari settecenteschi e decadenti:

la contraddizione stilistica del libro mi pare insomma risieda in questo: *la forma mentis ironico-epigrammatica, con la sua velocità e mobilità, mal si accorda alla densa materia delle descrizioni [...] quel passo, quell'andatura fra settecentesco e libertino o meglio fra Anatole France e Maupassant, mal si lega con le esigenze di una narrativa che abbia veramente come propria meta i modelli del decadentismo*<sup>20</sup>.

La critica di Fortini è complessiva; non investe solo il piano formale, ma anche la sostanza della trama e la costruzione dei personaggi. Il libro di Tomasi sarebbe totalmente dominato dal punto di vista del protagonista; i personaggi minori finirebbero per essere relegati al rango di macchiette prive di spessore. In questo senso

<sup>19</sup> Cfr. FRANCO FORTINI, *Contro il "Gattopardo"*, in *Saggi ed epigrammi*, a c. e con un saggio introduttivo di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori, 2003, p. 725.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

la loro funzione non è solo quella di far risaltare, grazie alla propria inconsistenza, la grandezza della figura del Principe, ma anche quella di confermarne in tal modo l'ideologia ferocemente elitaria e individualista. Dice Fortini che il romanzo «fa l'elogio del sempre uguale». E che quella rappresentata da Tomasi è «una Sicilia senza astratti furori, e senza sindacalisti»<sup>21</sup>. E sembra quasi che per un attimo nella voce del saggista riecheggino una pagina di Auerbach a proposito dell'*Odissea*, che fatalmente ci sovviene: «Nei poemi omerici la vita si svolge *solamente nella cerchia signorile* [...]. Come immagine d'una società *questo mondo è del tutto immobile* [...] *dal basso qui non giunge nulla*»<sup>22</sup>. Eppure in fin dei conti questo Fortini così lucidamente critico trova un elemento da recuperare all'interno del romanzo; si tratta però di un aspetto che al Tomasi della «fusione» non sarebbe piaciuto. Fortini legge il *Gattopardo* con occhiali brechtiani. Lo si comprende molto bene quando ad un tratto afferma che «l'autore ha avuto il lampo di genio di presentarci come *relativamente cieco e sordo anche il suo eroe*»<sup>23</sup>. Questa relativa cecità del Principe salverebbe almeno in parte il romanzo. Essa deve essere messa in collegamento con un'altra cecità, senza dubbio cruciale, riconosciuta da Fortini ai personaggi brechtiani del *Romanzo da tre soldi*. Il saggio in questione è del 1958, quindi di pochissimo antecedente a quello su Tomasi. Ecco la frase da rileggere: «*la cecità del personaggio è la condizione perché lo spettatore veda*»<sup>24</sup>. Il precetto estetico, e politico, brechtiano, introiettato con convinzione da Fortini, privilegia l'instaurarsi di una vistosa divaricazione, o meglio di un conflitto dialettico, tra personaggio e lettore; con la cecità del primo assunta come premessa necessaria per la veggenza del secondo; tale conflitto è con tutta evidenza antitetico all'orizzonte della «fusione» o coincidenza tomasiana tra autore, personaggio e lettore. Si delineano così due poetiche dai fini opposti.

Mentre per il «brechtiano» Fortini l'opera deve produrre le condizioni per una *liberazione* del lettore, anche da se stessa – «la conclusione dell'opera è al di là dell'opera»<sup>25</sup> dirà – e per una presa di coscienza radicale, secondo Tomasi al con-

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 727.

<sup>22</sup> Cfr. ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999, p. 26, c. n. È curioso notare come questa preminenza signorile del mondo omerico venga doppiata, ma ad un differente livello, intanto di tipo ideologico, e quindi stilistico, dall'istanza di dominio espressa, secondo Auerbach, dalla scrittura biblica. Sempre nello stesso capitolo di *Mimesis* il critico dice: «Le storie della Sacra Scrittura non si prodigano, come fa Omero, per attirarsi la simpatia, non ci lusingano per allearci e incantarci; *ci vogliono assoggettare*, e, se ci rifiutiamo, siamo dei ribelli» (*ibidem*, p. 17). Con questi due passi sembra davvero costituirsi un involontario dittico sul carattere signorile del realismo occidentale, a partire dai suoi albori. Con un'equa spartizione fra piano del contenuto – i personaggi omerici – e piano ideologico-stilistico pertinente alla Bibbia. È plausibile chiedersi se sia davvero così azzardato rintracciare degli elementi per un cauto parallelo fra questo «assoggettare» delle Sacre Scritture e la divina «fusione» inoculata, a diversi livelli, dalla scrittura e dall'ideologia «signorili» di Tomasi.

<sup>23</sup> FORTINI, cit., p. 730, c. n.

<sup>24</sup> FORTINI, *Brecht o il cavallo parlante*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 345. Il saggio brechtiano si trova incluso nella raccolta *Verifica dei poteri*, la cui prima edizione, per i tipi del Saggiatore, risale al 1965.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

trario essa deve avvinghiarlo a sé, e irrimediabilmente dominarlo, in un abbraccio che può rivelarsi vischioso e mellifluido.

#### 4. Il «felino» insanguinato

Tomasi dunque ha davvero preso di petto quel groppo di questioni politiche che nel momento storico da lui vissuto gli apparivano più urgenti e dirompenti: la fine della separazione fra classi sociali fino a poco tempo prima inequivocabilmente distinte, il terremoto del progressismo e della democrazia, l'affermarsi di istanze ugualitarie, tendenzialmente sovvertitrici dell'ordine sociale costituito. E ha affrontato questi nodi nella sua opera letteraria con l'astuzia del signore che assume provvisoriamente, e in modo strumentale, panni da servo. L'alga di cui il principe parla a Padre Pirrone si piega alla corrente, si fonde e si confonde con essa; ed è così che le resiste, smorzandone l'irruenza, e controllandone il movimento. L'opzione a favore dell'apatia signorile del Fabrice della *Certosa* e l'elogio della «fusione» narrativa stendhaliana rappresentano la traduzione estetica di tale volontà politica di dominio. Tale «fusione» incarna infine anche il drammatico contrappasso sociale inflitto a un ceto che aveva fatto invece dell'aristocratica *distinzione* il perno della propria condotta umana, pubblica e privata.

Ma c'è ancora un punto del *Gattopardo* in cui sembra brillare per un attimo l'immagine metaforica di questi processi storici. Alla fine del memorabile scambio di battute fra il Principe e il popolano Don Ciccio Tumeo, «devoto» alla monarchia fino al punto di votare inutilmente «no» in occasione del plebiscito unitario, Tomasi conclude l'episodio con un paragone sintomatico: «E mentre discendevano verso la strada sarebbe stato difficile dire quale dei due fosse Don Chisciote e quale Sancio»<sup>26</sup>. Ancora una volta l'autore mette dunque a fuoco, ad un livello fortemente simbolico, il tema della indistinguibilità – o *fusione* – fra signore e servo. E ci regala un'immagine inquietante ed ironica al tempo stesso delle saldature storico-sociali che verranno. Ma questa ennesima fusione non si consuma senza ulteriori sofferenze per il Principe. Se si ripensa al dialogo tra i due si può vedere come siano diversi i passi in cui Don Fabrizio si sente offeso da quello che Tumeo si permette di dire. Don Fabrizio però è un «gran signore», e sa controllarsi; sa bene che per poter dominare gli altri bisogna imporre prima di tutto a se stessi il più ferreo controllo di istinti e passioni. La feroce repressione di questa rabbia, continuamente esercitata lungo tutto il colloquio stringendo con violenza i pugni delle mani, lascia però di nuovo una traccia che, benché nascosta, finisce per risultare ugualmente tangibile. Un altro segno di sofferenza si incide nella scrittura felpata di Tomasi, oltre che sui palmi «leonini» di Don Fabrizio. Subito prima che il dialogo si concluda con l'immagine cervantina della «fusione» tra il Principe e il suo servo, a proposito del primo si dice: «I pugni si riaprirono, *i segni delle unghie rimasero impressi nei palmi*»<sup>27</sup>. Queste unghie nascoste, e garbatamente affilate, appartengono però, oltre che al gattopardo romanzesco, ad un altro felino letterario inventato da Tomasi.

<sup>26</sup> Cfr. T, *Il Gattopardo*, cit., p. 121.

<sup>27</sup> *Ibidem*, c.n.

In un'altra lezione sulla letteratura francese, scritta grosso modo nello stesso torno di tempo di quella stendhaliana, Tomasi ritrae magistralmente la figura di Jean Racine. E gli ritaglia addosso una veste metaforica i cui filamenti dorati provengono ancora una volta dall'officina del romanzo. Un processo di osmosi letteraria, forse del tutto inconscio, sembra legare, nella mente di Tomasi, Racine e il Principe di Salina. I punti di tangenza sono ripetuti e vistosi. Nella prima parte del saggio, dedicata alla vita del poeta francese, ad un tratto l'autore si sofferma sul carattere del giovane Racine. Esso è sì pieno di difetti, ma tutti molto ben dissimulati da un fascino pacato e travolgente: «Fascino da “felino”» – dice Tomasi – «che *nasconde le unghie sotto il velluto del pelame*»<sup>28</sup>. E come se già non bastasse questo dettaglio “morelliano”, quasi da paradigma indiziario, delle unghie nascoste, accade poi che i contorni di questa curiosa “coincidenza” si addensino, invece che diradarsi. Non c'è dubbio, ad esempio, che il pelame metaforico di Racine sia della stessa natura di quello “reale” del Principe. Dice infatti più avanti Tomasi, sempre insistendo sulla metafora di Racine come felino: «La bellissima pantera si presenta a noi nella mollezza delle sue forme, *nel color di miele del suo pelame*»<sup>29</sup>. Ora se c'è un connotato fisico ripetutamente menzionato, dunque destinato a identificare immediatamente, e per sempre, il Principe del *Gattopardo*, questo è il colore fulvo della sua peluria. E questo elemento descrittivo si materializza subito, fin dalle primissime battute del romanzo, con la medesima espressione usata nel saggio: «I raggi del sole calante di quel pomeriggio di Maggio accendevano il colorito roseo, *il pelame color di miele del Principe*»<sup>30</sup>. Racine è dunque «felino», poi è «pantera» morbida e feroce; alla fine sarà ancora «tigre» assetata di sangue. Nella conclusione del saggio Tomasi ritorna sul dettaglio dell'unghia, aggiungendone un altro con cui ancora meglio si esprime il dominio che il poeta Racine ha esercitato in modo inesorabile sugli altri e su se stesso. Racine è «questo *signore* ammodo che *così ben nasconde le unghie insanguinate*»<sup>31</sup>.

Queste osservazioni sul rapporto osmotico che inevitabilmente Tomasi instaura con Racine, tramite il protagonista del suo romanzo, richiedono un di più interpretativo. Si potrebbe notare una prima coincidenza di natura biografica. Nelle prime pagine del saggio Tomasi non manca di sottolineare gli eventi per cui la casa natale di Racine venne distrutta. Siamo nel 1918, e a causa degli scontri della Prima Guerra Mondiale fra gli eserciti tedeschi e francesi la cittadina di La Ferté-Milon, insieme alla casa di Racine, vengono rasi al suolo. Tomasi non ha bisogno di aggiungere nulla, ma il lettore dei suoi *Ricordi d'infanzia* sa bene quanto abbia pesato psicologicamente sullo scrittore il bombardamento di «Casa Lampedusa» in occasione della Seconda – stavolta – Guerra Mondiale. Ma si può rintracciare anche una sottile affinità di natura psicologica fra il Racine di Tomasi e il Principe. Entrambi sono almeno in parte dei traditori delle proprie origini. Racine viene dipinto come un novello Faust che vende l'anima al diavolo pur di

<sup>28</sup> T, *Racine*, in *Opere*, cit., p. 1606, c.n.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 1634, c.n.

<sup>30</sup> T, *Il Gattopardo*, cit., p. 21, c.n.

<sup>31</sup> T, *Racine*, cit., p. 1642, c.n.

ottenere la gloria poetica. Così il suo momento di maggiore potenza creativa viene spiegato dal saggista con l'allontanamento polemico dal gruppo di Port-Royal; celebre *milieu* filosofico-religioso quest'ultimo, all'ombra del quale il giovane Racine si era formato e da cui aveva copiosamente spiccato i fiori morali, e culturali, più fulgidi e odorosi. Racine si sarebbe consegnato al demone della creazione poetica per ottenere in cambio l'eterno della gloria. Anche il Principe vende l'anima; ma al diavolo della conservazione politica. Accettando il liquido compromesso da «alga» dell'alleanza con Sedàra sacrifica infatti la propria fedeltà alla classe aristocratica di appartenenza. E consuma tale tradimento inseguendo a sua volta la propria chimera di eternità: la speranza che anche per la propria discendenza possa perpetuarsi il possesso di atavici privilegi. L'unghia nascosta di Don Fabrizio e quella nascosta e insanguinata di Racine sono la testimonianza più chiara di un'incertezza psicologica, e di un procedere mentale ambiguo e contraddittorio, improntato a una sorta di fatale doppia verità.

Le rimozioni di Tomasi – questo si è tentato in fin dei conti di mostrare in queste pagine – si rifrangono incessantemente nel prisma sfaccettato della sua opera. Le sue *Lezioni*, a partire da quella stendhaliana, se osservate con pazienza e in controtuce, si rivelano dunque come delle mirabili sinopie, in cui l'esercizio di tali rimozioni viene portato ad un livello così “esplicito” da acquisire valenze finanche catartiche. Per il lettore-servo che può così liberarsi dalle spire della «fusione» con Tomasi; ma anche per lo stesso Tomasi, qualora si volesse aiutarlo a liberarsi, almeno in parte, da quel «gran signore» che fu autore del *Gattopardo*.

Se fosse possibile *concludere* un saggio, e dunque anche questo, ancora con delle parole, sceglierei quelle con cui Benjamin sigilla le sue pagine su Kafka. In esse viene ricordato lo strepitoso schizzo dedicato da Kafka a Sancio Panza, che diviene finalmente «uomo libero», affrancandosi dalle follie del suo padrone Don Chisciotte. Questo brevissimo racconto, paragonato da Benjamin all'altro apologo di Kafka, in cui il cavallo Bucefalo si libera del suo famoso cavaliere, viene infine così commentato: «Uomo o cavallo, non è più così importante, purché il peso sia stato tolto di dosso»<sup>32</sup>.

Nessuna «fusione» dunque fra servo e signore. *L'opus signorile* esiste. Del suo peso, sempre più gravoso, nessuno è riuscito ancora a liberarsi.

GIOVANNI PALMIERI

## Nuovi bagliori dall'*Incendio di via Keplero* di Gadda\*

Ho promesso a Valentino Bompiani un volume di racconti intitolato: *L'incendio di via Keplero*. Essi sono in gran parte pronti. Devo ultimarne tre. È inutile che aggiunga l'ovvia constatazione; ciò che riesco a scrivere non è che una parte, e forse la meno significativa, di ciò che bolle in pentola.

GADDA, xxxxxxxxxxxx

### 1. Caporetto in Gadda

Troppo è stato scritto da Gadda e dalla critica perché sia necessario spiegare qui, con ragionata e lunga teoria di citazioni, ciò che rendeva al nostro autore problematico, quando non impossibile, sia dal punto di vista letterario che da quello morale, lo scrivere della guerra. Non a caso il *Taccuino di Caporetto*, che Gadda non voleva fosse pubblicato neanche dopo la sua morte, verrà pubblicato postumo solo dai figli di Alessandro Bonsanti (Sandra e Giorgio), a cui Gadda l'aveva consegnato. Scrivono i curatori al proposito: «Finché visse, Gadda non volle che questo taccuino venisse alla luce. In esso erano fissati, quasi ora per ora, i momenti della tragedia nazionale che egli continuò a sentire come propria»<sup>1</sup>. Corrado Stajano, che intervistò il nostro nel 1968, ebbe a scrivere in quell'occasione: «Caporetto era sempre stata la sua ossessione»; «La piaga di Caporetto, per esempio, non si è ancora rimarginata, e a ogni fine ottobre Gadda è più cupo del solito, il dolore e il lutto si perpetuano, gli amici lo sanno e non osano invitarlo neppure a uscire di casa»<sup>2</sup>. Eppure l'urgenza espressiva che compulse Gadda a scrivere le smaltate di luce, abbaglianti, prose militari del *Castello di Udine*, raggiunse anche la rotta di Caporetto, l'estremo tabù della sua angosciata ritrosia. Soltanto che di Caporetto non si poteva scrivere a lungo direttamente. Era necessario occultare, nascondere, cifrare la tragedia dentro all'ironia.

Ma cosa fu realmente Caporetto per Gadda? Non solo la cocente delusione del volontario e il crollo della patria ma anche la crisi della sua etica militarista e la fine delle sue aspirazioni giovanili. Con Caporetto veniva infatti meno quell'anelito confuso verso una grandezza non meglio individuata che lo aveva spinto in guerra.

\* xxxxxxxx

<sup>1</sup> CARLO EMILIO GADDA [=G], *Taccuino di Caporetto. Diario di guerra e di prigionia (ottobre 1917- aprile 1918)*, a c. di SANDRA e GIORGIO BONSANTI, Milano, Garzanti, 1991, p. 7.

<sup>2</sup> CORRADO STAJANO, *Maestri e infedeli. Ritratti del Novecento*, Milano, Garzanti, 2008, p. 8 s.

<sup>32</sup> WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, p. 305.