di un mediocre impiegato, attorno al quale la vita assume inevitabilmente gli aspetti più sconcertanti e più grigi. Con la medesima compiacenza che lo aveva spinto a dipingersi elegante, intelligente e infallibile, ora accumula su se stesso i più informi rottami. Lo « smog » della civiltà meccanica incombe sulla città; e la salvezza sembra risiedere nei superstiti margini di un idillio, nei lavandai della cooperativa *Bertulla*, per esempio, che riempiono i prati della periferia di bianchi panni stesi. Sarà l'ultima, questa incarnazione dimessa, mediocre? Ne dubito. I diversi volti di Calvino hanno sempre avuto la stessa verità delle figure del caleidoscopio. L'immagine più intera che Calvino abbia mai dato di sé è ancora, tuttavia, quella del *Barone rampante*, dove Cosimo Piovasco di Rondò, che per ribellione al padre fugge su un leccio e non ridiscende più a terra, trascorrendo tutta la vita fra gli alberi, certo giudica il mondo e gli uomini e ama e progetta riforme, ma sempre fra i più straordinari volteggi, burlescamente, senza abbandonarsi e rivelarsi mai del tutto, sempre fra gli alberi.

Il gattopardo

Si afferma, sovente, che i personaggi di un romanzo non possiedono una vera esistenza, una « personalità », e non sono altro che la provvisoria stilizzazione di un senso delle cose e della vita. L'unica vera realtà sarebbe il libro: l'organismo del libro. Senza dubbio. Ma dimentichiamo troppo presto quei casi in cui il volto, le caratteristiche fisiche, i movimenti, le abitudini di un personaggio si sono imposti subito, e così violentemente, alla fantasia di uno scrittore, l'hanno riempita, popolata, ossessionata di sé, fino al punto che la concezione del mondo, la disposizione prospettica, addirittura lo stile sembrano esser nati dopo, desunti miracolosamente da quella figura. Per quale ragione mai, ad esempio, il mediocre autore de *I gattini ciechi* (pubblicato in un numero de « L'Espresso » poteva coesistere con chi scrisse il bellissimo romanzo *Il gattopardo*? Fino nei più minuti particolari, persino nelle zone d'ombra, negli errori formali che, evidentemente, un'ultima revisione

avrebbe soppresso, il romanzo di Lampedusa è illuminato dalla straordinaria figura del protagonista, Don Fabrizio Salina.

« Lui, il principe, intanto si alzava: l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito... Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita sapevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato; e fra villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni per la riparazione di forchette e cucchiai che la sua contenuta ira, a tavola, gli faceva piegare in cerchio. Quelle dita, d'altronde, sapevano anche essere di tocco delicatissimo... I raggi del sole calante ma ancora alto di quel pomeriggio di maggio accendevano il colorito roseo, il pelame color di miele del principe; denunciavano essi l'origine tedesca di sua madre, quella principessa Carolina la cui alterigia aveva congelato, trent'anni prima, la Corte sciattona delle due Sicilie. Ma nel sangue di lui fermentavano altre essenze germaniche ben più incommode per quell'aristocratico siciliano, nell'anno 1860, di quanto potessero essere attraenti la pelle bianchissima ed i capelli biondi nell'ambiente di olivastri e di corvini; un temperamento autoritario, una certa rigidità morale, una propensione alle idee astratte che nell'*habitat* morale molliccio della società palermitana si erano mutati rispettivamente in prepotenza capricciosa, perpetui scrupoli morali e disprezzo per i suoi parenti e amici... ».

Feudatario nell'animo, il principe di Salina che si trova a vivere, a Palermo, negli anni della conquista garibaldina, è tuttavia così privo di illusioni e di speranze, così lucidamente cinico, da saper vedere oltre le passioni e gli interessi suoi e della sua classe, e quelli della borghesia che incomincia a formarsi. Pigro, egoista, sensuale, capriccioso e collerico, dedica molto del proprio tempo agli studi di astronomia, corrisponde con Arago, è abbonato al « Journal des savants » e ai « Blätter der Himmelforschung », ha scoperto due pianetini; e questo amore per l'astronomia rappresenta, nella vita di Salina, la parte della ragione, la sublime geometria dello spirito, opposta ai fatui capricci

della storia e degli uomini. Intanto il regno dei Borboni tramonta: l'aristocrazia si dissolve rovinosamente, e i borghesi la sostituiscono nella ricchezza e nel potere. La fusione che si va preparando fra le due classi riceve anzi un suggello simbolico nel matrimonio fra Tancredi Falconeri, nipote di Fabrizio, volontario con Garibaldi, e la bellissima Angelica, figlia di don Calogero Sedara, un contadino arricchitosi, e nipote di un mezzadro del Salina, « tanto sudicio e selvaggio che tutti lo chiamavano Peppe 'Mmerda ».

Nel 1883 muore il principe Fabrizio, ormai sempre più sprofondato negli studi astronomici. Tancredi diventa deputato al Parlamento, e poi ambasciatore a Vienna. Angelica « leggeva molto e sul suo tavolino i più recenti libri di France e di Bourget si alternavano a quelli di D'Annunzio e della Serao; e nei salotti palermitani passava per una specialista dell'architettura dei castelli francesi sulla Loira... ». Dei due giovani che si erano amati, quarant'anni prima, al gran ballo di Palazzo Ponteleone, « ciechi ai difetti reciproci, sordi agli ammonimenti del destino, illusi che tutto il cammino della vita sarà liscio come il pavimento del salone, attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti nel copione », dei due giovani innamorati non rimane più nulla; soltanto le ambizioni, non più ingenuie ormai, nè buone nè commoventi. Morto il principe, il palazzo va in rovina: le tre figlie, zitelle, riempiono la cappella di santini e di false reliquie.

Per scrivere *Il gattopardo*, a Lampedusa bastò distogliere il telescopio del principe di Salina dalla Galassia, per puntarlo sulla terra. Si capisce che, da quella distanza, non resistesse più nulla; e, insieme agli uomini e alle loro ambizioni, la stessa realtà fosse tacciata di inesistenza. Fin nelle più minute e apparentemente bonarie osservazioni, persino negli attimi di puro divertimento, l'occhio di questo gran signore ironico e triste porta il segno della terribile, congelante certezza che nulla esiste. Vogliamo aggiungere, allora, che il telescopio di Lampedusa non è altro che lo sguardo della morte puntato sulla vita? L'ottica della morte

è ancora, dopo tutto, l'unica possibilità che conosca lo scrittore moderno, per portare distanza, prospettiva, persino serenità, nelle proprie rappresentazioni. Lampedusa aveva compreso abbastanza la vita, disprezzava abbastanza gli uomini, per sapere che gli uomini non si possono odiare e che, se mai, « non è lecito odiare altro che l'eternità ».

Rispettava troppo, tuttavia, le regole del pudore e della cautela, per dichiarare tutto questo fin da principio, e a chiare lettere. Tanto più acuta si avverte, nel libro, la presenza della morte, il senso della decadenza e della rovina, tanto più volentieri Lampedusa si compiace delle più sottili, ironiche ed allusive grazie letterarie. Descrive gli affreschi, gli arredi, le cene di casa Salina, rappresenta un ballo, attraversa, insieme a Tancredi e ad Angelica, una lunga serie di stanze abbandonate e polverose con la spontanea sensibilità che un romanziere dell'Ottocento avrebbe posseduto per le cerimonie e la vita sociale; e vi aggiunge un gusto della « stampa », una precisione preziosa di segno, una leggerezza decorativa, che tocca, a tratti, acutezze e sfumature settecentesche. Si abbandona, con pura compiacenza intellettuale, alle più gelide gale di metafore, a rimbalzi continui e funambolici di immagini e di analogie.

È stato fatto, a questo proposito, il nome di Brancati. Credo a torto. Come deve poco a Verga, a De Roberto e al naturalismo meridionale, Lampedusa non ha nemmeno nulla, o quasi nulla, in comune con l'abile mistione di barocco coloristico, popolano, da *Opera dei pupi*, e di stendhalismi letterari a cui Brancati ha legato il suo nome. Alla tradizione siciliana, questo solitario discendente dei Normanni, che viveva più volentieri a Londra o in Lettonia che a Palermo, mi sembra quasi del tutto estraneo. Mentre i suoi modelli di narrazione sono in primo luogo Proust, ma anche Tolstoj e Flaubert, il delizioso barocco delle sue metafore non possiede mai una punta di sensualità e di colore, e discende in primo luogo dalla grande *imagerie* intellettuale del nostro secolo, alla quale hanno contribuito in egual modo scrittori così diversi come Proust e Musil, Mann e Montale, Giraudoux e la Woolf.

Ironica ed aguzza, la mente infila metafore come in un gioco, sfiora il fumismo, fingendo di possedere quella robusta e vivace sensualità che possedevano i padri, alla quale, comunque, si fa omaggio, nel momento stesso che la si irride. Anche il mondo delle metafore si dissolve, dunque, e si volatilizza. Nemmeno le immagini resistono. L'ultima parola di Lampedusa è veramente quella che ha pronunciato per Bendicò, il vecchio cane imbalsamato quando lo gettarono in un angolo del cortile: « Durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi, e l'anteriore destro sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida ».

I viaggi e la morte

Secondo Costantino Nigra, la poesia popolare dell'Italia del nord avrebbe pochissimo, o nulla, in comune con quella dell'Italia centro-meridionale. Nella prima continua ad affiorare un sostrato celtico: nella seconda un sostrato italico. Spesso letterario ed artificioso, lo « stornello » o lo « strambotto » toscano e del mezzogiorno consta di endecasillabi « parossitoni ». I versi della canzone epico-lirica specialmente piemontese obbediscono quasi sempre, invece, ad una misura ossitona. A sentire i filologi, l'ipotesi del Nigra regge ancor oggi, che sono trascorsi settant'anni dalla prima edizione dei *Canti popolari piemontesi*. Ma è quello, dopo tutto, che mi interessa di meno.

Senza parere, mascherato dai procedimenti oggettivi della filologia, Costantino Nigra aveva scelto le parti dei Celti contro gli Italici. Tutto rivolto a codesti esempi di poesia « ossitona », vale a dire grezza, irsuta, antiletteraria, così volentieri egli avrebbe invece rinunciato alle dorature e alle curve decorative, che abbondano nei versi « parossitoni » dell'Italia centro-meridionale. Tentava di spostare al massimo, verso nord, l'asse geografico-psicologico del suo Piemonte. Ricercava affinità e parentele con le canzoni scozzesi e scandinave. Filologicamente, dicevo, non aveva torto. Ma era un'altra delle fantasiose, lunatiche — ed insieme

razionalissime — secessioni che il Piemonte compiva dal corpo del popolo italiano, subito dopo di averlo costituito in nazione.

Non so se Carlo Emilio Gadda, il quale ha appunto intitolato a *Il terrore del dattilo* un bellissimo profilo del dialetto milanese (ne *I viaggi, la morte*, Garzanti editore), conoscesse codeste pagine del Nigra. Ma, per conto suo, ha sempre rivendicato, con un briciolo almeno di compiacenza, la propria natura di ultimo ed immiserito discendente dei conquistatori longobardi, prigioniero in un mondo nemico. E se cercassimo di distinguere gli scrittori italiani di oggi fra « ossitoni » e « parossitoni », non vi è dubbio che egli risulterebbe il più « ossitono », il più anticlassico di tutti. Ho avuto l'ardire, una volta, di scrivere che Dossi e Gadda riempivano le loro pagine di endecasillabi, obbedivano ad un « cursus ». Gadda mi fece allora notare, con la accorata e precisa gentilezza che non esclude mai il ribollire, dentro di lui, dei più neri furori, che in tutto il *Pasticciaccio* non vi era — lui lo aveva controllato — un solo endecasillabo.

Gadda non ama Flaubert. E si capisce benissimo. Troppo chiusa, compatta, ermetica, sino a una luce quasi marmorea, diventa la vita nelle pagine della *Bovary* o della *Education*, quella vita che egli, invece, vuol far ribollire e complicare quanto più gli è possibile. Ma non conosco, davvero, un « personaggio » di scrittore che si possa avvicinare a Gadda più di Flaubert. A possedere l'ingegno dei Sainte-Beuve o dei Thibaudet, bisognerebbe raccontare l'apparizione nelle letterature moderne di questi giganti nordici, dal colorito sanguigno, dai grandi baffi mongoloidi, esuberanti, straripanti di un'enorme vitalità fisiologica, ma dai piedi d'argilla, incapaci di muoversi nella società borghese alla quale pure appartengono per tanti vincoli di « terroir » e di inclinazioni.

Edmond de Goncourt, che conosceva bene Flaubert, diceva di lui che era un uomo « qui a eu "quelque chose de tué sous lui" ». Per Gadda, non c'è davvero bisogno di supposizioni. In tanti modi, dal giovanile *Diario di guerra e di prigionia* fino a *La cognizione del dolore* e ai bellissimi scorci