

LA DANZA DEL GATTOPARDO

di

Carlo Bo

Un amico mi ha gentilmente invitato a tenere o meglio a fare una recensione parlata e io col solito cuor leggero ho detto di sì e volentieri. Ma prima di cominciare permettetemi di fare una piccola, una breve confessione in pubblico, consentitemi di cercare insieme una risposta a un problema del tutto particolare. Si fanno ancora recensioni, esiste ancora questo prodotto nella vita della stampa italiana? Direi che l'amico aggiungendo l'aggettivo « parlata » abbia voluto far capire a suo modo, con tutta la gentilezza di cui è capace, che la recensione scritta, così come è nata e così come ha trionfato nella storia della nostra cultura, non esiste quasi più, a volte la si direbbe un frutto proibito.

Quali sono le cause remote e quelle immediate di questa decadenza? Sarà buona regola cominciare dal nostro passivo, enumerando le colpe principali dei critici militanti, di quei pochi critici che ancora vivacchiano sulla piazza alla mercè dei direttori e grazie alla sopportazione dei lettori, o meglio di quei lettori che sembra così facile scoprire ed individuare restando al di là del tavolo redazionale. Noi abbiamo molte colpe, la più grave è per l'appunto quella della mancanza di comunicabilità: portati e persuasi dall'atmosfera della terza pagina, quando la terza pagina prosperava, la recensione è diventata elzeviro, le notizie hanno ceduto il passo all'allusione e a poco a poco quello che doveva essere soltanto un informatore è diventato

un critico e, molte volte, un critico di altissima sensibilità, il quale si credeva in diritto di poter rivolgersi a un gruppo di spiriti ugualmente preparati e disposti. Naturalmente una posizione del genere comportava dei grossi meriti, quel modo di far la critica apparteneva alla zona superiore del dialogo: il critico non dettava più una sentenza e neppure cercava di far bella figura servendosi del libro come di un puro pretesto, al contrario cercava in un lettore ideale un termine costante di confronto. In parole povere aiutava a sviluppare una zona del tutto nuova e insospettata di collaborazione. Ma se questo valeva per un pubblico addestrato, non poteva certo essere chiamato in causa per un pubblico che chiedeva soltanto dei lumi e avrebbe voluto sapere se un libro era buono o no: insomma quel modo di critica non serviva il giuoco dei rapporti interessati.

Nel dopoguerra — inutile dirlo — è prevalso questo concetto della utilità immediata e con questa facile scusa la critica — salvo rarissime eccezioni — è stata abolita. Soltanto con grandi sforzi e in misure sempre più ridotte è ritornata su qualche giornale, ma se dobbiamo indicare un critico veramente libero, un critico in grado di scegliere i libri di cui parlare e nella misura che risponda ai suoi calcoli, bisogna ammettere che non esiste. Perfino i critici più affermati o che hanno addirittura toccato il limite estremo della fama non possono concedersi questo piccolo lusso che una volta era offerto a occhi chiusi al primo venuto. Ci sono troppe cose che condizionano questa censura preventiva e costante: gli umori dei direttori, le loro simpatie e soprattutto le prevenzioni o le antipatie, il sospetto di natura politica ma soprattutto la paura del pubblico. Ora è perfettamente inutile che vi dica una cosa, che cosa, cioè, si nasconda dietro questo fantoccio del pubblico: mettiamo pure la preoccupazione di essere moderni, di essere agili, di divertire, di dare delle notizie, insomma potete continuare quanto volete ma non troverete una ragione plausibile, una ragione vera e propria: l'ombra del pubblico diventa invece a poco a poco il rifugio più comodo della pigrizia e dell'inerzia. Sono pochi i libri che superano questa barriera, soprattutto quando un direttore sta sempre con una domanda in bocca: si tratta di capolavori oppure di libri che passano con la stagione? E anche questo sospetto amore dell'assoluto, questo troppo sacro rispetto del bene

della letteratura diventano pretesti, scuse, tutto è buono per non farne nulla e rimandare o boicottare l'articolo.

È chiaro che con questo sistema non esiste più la prima condizione che rende vitale una rubrica letteraria, cessa l'ordine, cessa il metro della giustizia, tutto è sacrificato alle ragioni meno concrete, all'occasionale e oggi è ben difficile pensare alla sopravvivenza di quelle raccolte di critiche giornalieri che pure hanno soddisfatto assai bene il loro compito d'informazione e di primo giudizio nell'Ottocento e nella prima metà del nostro secolo. Un critico come era, per esempio, il povero Pancrazi non esiste più, se ci fosse gli mancherebbe l'occasione di vivere, quella cattedra che pure dispensava onori, riconoscimenti e serviva veramente a fare quel lavoro di cernita, di disboscamento che, come sapete, è utilissimo. Tanto più difficile, tanto più impensabile è immaginare dei rapporti ancora più stretti: quello che una volta potevano fare un Mirbeau o un Léon Daudet con un articolo che scopriva Maeterlinck o dava un sapore di riconoscimento a un Roger Martin du Gard per la *Confidence africaine*, non accadrà più. Nessuno di noi, di quei pochi, cioè, che militano ancora fra la noia e il disinteresse in questo esercito di territoriali, lo potrà più fare: la gloria la si raggiunge in altri modi, ci deve pensare il cinematografo, la cronaca ed è una gloria assolutamente distinta e separata dalla gloria letteraria. È da ieri che queste operazioni si svolgono al riparo dei curiosi, sono faccende che sbrighiamo fra di noi, un po' per colpa nostra ma molto per colpa di chi ha altri interessi e brucia incensi sull'altare del gratuito, del fragile, del non duraturo.

Una volta scelta questa misura (la misura del momento o dell'amicizia o della moda) è evidente che lo stesso lavoro di riconoscimento generale trova uguali, se non maggiori difficoltà. La nostra stampa ha sempre mancato a questo dovere di dare la cronaca della letteratura e della cultura in generale: in un giornale italiano potete trovare molte cose ma di quello che avviene nelle università o nelle case editrici o in quei pochi circoli culturali che ancora vivacchiano non una parola. E si aggiunga che le poche volte in cui non si obbedisce alla consegna del silenzio, si serve lo scandalo o un pretesto del momento. Non c'è dubbio che uno scrittore o un artista che accetti di andare a uno spettacolo televisivo, a uno di questi incontri della

coscienza nazionale, si veda consacrate molte più righe di quanto non potrebbe sperare con la pubblicazione di un suo libro o con la presentazione del suo ultimo lavoro. Non so se mi sono spiegato, vorrei dire che la misura non è più nella dignità o nella verità di quello che uno fa ma sta nel vento delle occasioni: se uno colpisce l'immaginazione è a posto, se intende la letteratura come la intendeva Flaubert può contare i suoi lettori: non dico che abbia perso la battaglia, dico soltanto che deve sperare in un'altra rivincita e con questo è autorizzato a trascurare il lavoro del critico, l'attenzione di chi dovrebbe guardare e rendere conto.

Naturalmente questa rottura di vincoli, questa mancanza di una regola hanno delle gravi conseguenze anche nel campo editoriale. Oggi sentiamo spesso parlare di inflazione e il termine è esatto: c'è inflazione, ogni giorno ci arrivano dei libri di cui riesce impossibile capire l'origine, la necessità o soltanto l'opportunità. In altri tempi sarebbero stati delle prove, dei tentativi e avrebbero trovato la loro esatta posizione nei cassetti degli inediti. Oggi no, si direbbe che tutti hanno diritto alla stampa o addirittura al grande editore ed è diventata una regola che non colpisce più nessuno, quella che dà il primo libro al grande editore e gli altri ai piccoli editori, se ci sono. Anche qui la colpa sta in quello spirito di curiosità, di falsa novità: non c'è dubbio che i lettori, i consiglieri delle case editrici mancano di idee chiare, vanno a tentoni, tirano a indovinare e per un libro indovinato ce ne sono in vetrina cento che nel migliore dei casi sono frutto di povere ambizioni. La letteratura velleitaria nasce soltanto dallo squilibrio dei giudici, soprattutto dal gusto non confessato del giuoco: ci si rimette all'azzardo e in sottordine alla ripetizione. Le collane sperimentali che sono nate da noi, a imitazione delle straniere, dopo qualche anno conservano appena pochi titoli vivi, rarissimamente sono servite a scoprire uno scrittore nuovo.

Io penso che l'amico, invitandomi, debba avere — almeno nel subcosciente — fatto con la sua sottile perizia di vecchio e difficile lettore questi conti che io ho buttato giù alla buona, prima di attaccare la storia del *Gattopardo*. E probabilmente il suo desiderio di avere delle recensioni « parlate » è nato dal bisogno di avere un discorso diretto, un discorso senza paure, senza preoccupazioni, capace di suscitare un interesse nell'animo del

lettore. Chissà — deve essersi detto il mio amico che batte come me la strada dei giornali — che la parola non sia più libera, non trattenga un po' del fuoco che nasce dall'incontro con un'opera viva. E io ho risposto di sì ma non so parlare e per paura di non sapervi restituire i colori, il sangue delle mie impressioni, ho preferito fare tutta questa strada per darvi intanto una idea di quello che può essere un libro come *Il Gattopardo* nella vita o soltanto nell'anno di un lettore che vive nell'altalena delle promesse e delle delusioni.

Ebbene, quando ho ricevuto il libro, l'ho aperto con sospetto: avevo già letto qualche dichiarazione — per la verità assai composta — che in altri tempi avrebbe potuto significare l'avvio del « caso ». L'autore era un nobile, il libro arrivava con il classico sistema della bottiglia in mare: infine si trattava di un'opera postuma. L'ho aperto con la certezza che alla cinquantesima pagina non ne avrei fatto più nulla ma non è stato così. Mi sono bastate poche pagine, molto meno della misura di resistenza fissata dalla pratica e dall'abitudine in cinquanta, per capire che quel signore siciliano era uno scrittore vero e che finalmente ero portato da un romanzo. Non ho più lasciato il libro, l'ho riletto, l'ho studiato e prima di venire qui con voi mi sono servito del pretesto per rileggerlo: non era un « pensum », era un piacere. Non c'è dubbio che dei meriti, pochissimi meriti, accumulati in tanti anni di critica militante, questo d'essere stato il primo a dedicare a Tomasi di Lampedusa un articolo, è uno dei meno contestabili. Ripenso a quello che diceva ieri Mauriac parlando del secondo racconto di Philippe (Sollers « vuol dire che sarò stato io il primo a scrivere questo nome ») e ho di nuovo davanti agli occhi la situazione del cronista letterario in Italia: il grido di Mauriac non è soltanto il gesto di un vecchio che ricorda la simpatia che gli hanno dedicato un Bourget o un Barrès alle prime prove, è il segno di una vita letteraria più organizzata. Da noi queste medaglie non hanno corso, tutto si svolge privatamente e perfino un libro come questo *Gattopardo* non riesce a sfatare il pericoloso suffisso del « caso ». Così devo dirvi subito che non si tratta di un caso, anche se il Tomasi resterà un rappresentante della famiglia degli scrittori del libro unico. Un caso ha sempre qualcosa di non giustificato, di segreto, di inspiegabile. *Il Gattopardo*, al contrario, costituisce un risultato, è la somma

di una vita, di un'esperienza. Il lettore non è attratto soltanto dal piacere, no, il suo piacere immediato subisce subito una trasformazione, diventa conoscenza, la storia di una vita assomiglia davvero a un atto di ordine morale.

E c'è la riprova, l'editore che ha avuto il fiuto di pubblicarlo non è stato il primo editore a cui sia capitato il manoscritto: *Il Gattopardo*, secondo una buona vecchia tradizione, ha avuto l'onore di essere rifiutato. È facile comprendere le ragioni del rifiuto, il libro non risponde alla categoria dell'esperimento, ha un suono « vecchio », appartiene secondo quei giudici interessati a un mondo chiuso ma ho paura che queste scuse siano altrettante accuse a certa letteratura spericolata d'avanguardia. Che cosa vuol dire letteratura vecchia, dal momento che lo schema letterario non ha soffocato il discorso del Tomasi e se dalla sua storia si deriva un senso di vita, quanto mai attivo e diretto?

Non è un libro improvvisato e non aiuta gran che il sapere che fra i moventi probabili della stesura ci sia stato un convegno di scrittori di tanti anni fa a San Pellegrino, dove il principe si trovava in veste di accompagnatore di un suo cugino, poeta scoperto dal Montale. Fatto sta che il Tomasi tornato alla sua Palermo, dove era nato nel 1896, decise di tradurre in pratica un vecchio sogno di venticinque anni e di cui aveva spesso parlato alla moglie: scrivere un romanzo ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco garibaldino. Questo signore che in vita sua aveva fatto per molti anni l'ufficiale di carriera, fino a quando nel 1925 il fascismo trionfante non lo aveva consigliato a dare le dimissioni e a viaggiare (ma tornò a fare il suo dovere nel '40), questo signore decise di andare a un circolo tutte le mattine, puntualmente, per rievocare la storia di un suo antenato che, ben fusa e organizzata nella storia delle sue sensazioni personali, si ritrova nel *Gattopardo*. Sembra che il Tomasi abbia lasciato altre cose di minor o di nessun conto: qualche racconto e qualche saggio dedicato ai grandi romanzieri dell'Ottocento. Uno di questi racconti è stato pubblicato poco tempo fa sull'«Espresso» ma forse era meglio lasciarlo dov'era o riservarlo per una pubblicazione di carattere scientifico che aiutasse a riconoscere più da vicino la formazione dello scrittore. Ad ogni modo anche in quel racconto c'è una riprova della

necessarietà del libro: lo scrittore è sempre fisso a quel mondo della memoria in cui ha trasferito la scienza sperimentata dalla sua vita. Ciò significa l'ostinazione, l'applicazione — se volete — del suo spirito e ci lascia vedere come il sogno altro non fosse che un disegno tentato e ritentato diverse volte: la figura del principe Fabrizio Salina, il protagonista del *Gattopardo*, è, dunque, una figura più che simbolica in quanto riassume tutta la materia vitale scrutata dallo scrittore. Vorrei mettere in evidenza questo accento del tutto intimo, personale, filosoficamente interiore per poter sganciare subito *Il Gattopardo* da altri testi che sono vicini dall'esterno, per la materia, per l'impianto o a dirittura per il quadro storico. Chi abbia letto *I vicerè* del De Roberto — non sono poi molti — appena iniziato *Il Gattopardo*, l'avrà presente alla memoria in modo prepotente ma non passa molto tempo che si è portati a distinguere la diversa origine delle due opere: il De Roberto ha voluto fare un lavoro prevalentemente storico in senso generale (la stessa ricchezza di personaggi, l'unanimità delle voci stanno a ribadire questa concezione più larga, universale nell'ambito siciliano del tempo), il Tomasi si è servito dello schermo familiare per dare una risposta alla vita che aveva vissuto e — si deve ammetterlo — così bene penetrata.

Lo stesso impianto è singolare: secondo alcuni critici il primo capitolo lascerebbe nutrire il sospetto che lo scrittore sia partito con grosse ambizioni, con l'idea di dare un romanzo disteso e diffuso e poi per ragioni non troppo chiare sia stato costretto a ridimensionare o a dirittura a sacrificare: secondo me, si tratta piuttosto di un giuoco di prospettive. La partenza, l'attacco del romanzo rispetta — pur nella sua disposizione di quadro — un tempo più largo, il tempo poi andrebbe restringendosi proprio come avviene con la vita di ognuno di noi. C'è una sostanziale differenza di misura, direi di unità fra il tempo della preparazione e quello della soluzione: tanto è lento e confuso il primo, altrettanto chiaro e rapido è il secondo.

Ad ogni modo non ci sono salti notevoli o, comunque, impacciati per quella che è l'atmosfera del libro. Si parte dal Rosario in casa Salina, dalle immagini del principe, della moglie, del padre gesuita e subito si capisce quella che è la tecnica naturale dello scrittore, il meccanismo per cui prima o dopo c'è in ogni essere, in ogni atto o in ogni vicenda un demonietto che

rovescia la situazione e ci fa assistere all'opera di distruzione operata dal tempo.

Fra i lettori del manoscritto che hanno rifiutato il libro, c'è stato anche chi l'ha potuto prendere per un romanzo monarchico. Non si tratta di una svista clamorosa, è soltanto il risultato di lettura interessata, di lettura che si ferma alla luce dell'oggetto, senza preoccuparsi di penetrarlo. Se quel lettore fosse andato avanti e non avesse scambiato il cugino del principe Málvica per il protagonista, avrebbe capito la carica reale di cui sono dotati i personaggi del libro, che, come tutte le persone della realtà, si dividono in personaggi attivi e in personaggi passivi, e ciò, nonostante la somma di atti o di gesti che ognuno fa. Il principe è l'elemento catalizzatore della storia, direi che funziona anche da morto, in quanto la sua facoltà di introspezione, meglio la sua facoltà di riconoscere la morte a ogni passo della vita, si ripercuote su persone e su vicende che fanno storia molti anni dopo la sua scomparsa. Il principe si direbbe che tenga il posto della coscienza libera, della coscienza che vive fra il senso del bene e quello dell'inutilità di ogni cosa, c'è in lui una presunzione che gli viene dalla nascita, dal sapersi superiore per educazione e per scienza (è un astronomo, famoso all'estero, amico e corrispondente di Arago, premiato a dirittura in Sorbona, lettore segreto e apparentemente distratto di Baudelaire quando è solo fra i banchi delle librerie e dei Caccianiga quando è in famiglia), ma c'è immediatamente dopo e strettamente collegato il sentimento che la sua storia è affidata a un'onda di corruzione e di distruzione. Anzi va tanto avanti che egli si limita ad osservare, a registrare o a fare appena quei gesti indispensabili per non cadere dalla cresta dell'onda sul fondo dell'irriconscibile, va tanto avanti da non prendere mai nulla come definitivo. E così comincia con la rivoluzione dei piemontesi, lo sbarco di Garibaldi a Marsala arriva a lui come un fatto già scontato e previsto: ecco che non tarderà molto a riconoscere nelle divise rosse e nere dei settentrionali la causa, il tarlo della stessa rovina che aveva portato a morte i suoi sovrani di Napoli. Ora nell'avvicinarsi di questa storia, sarebbe stato facile scivolare nel « pamphlet » o nella commedia, a dirittura nella musica del « vaudeville »: sarebbe stato facile se la lettura del mondo fatta dal principe Salina non avvenisse in chiave di



1 - Silvestro Lega: *La fienaiola* (Collezione Grassi)



2 - Pierre Bonnard: *Interno alla luce della lampada* (Collezione Grassi)

tristezza, se le cose del mondo non trovassero un riflesso nello studio del cielo (e non quel cielo che è soltanto uno schermo alla noia e che puntualmente gli portava il «Journal des Savants»).

Tristezza che non è mai un atteggiamento sentimentale, non è una disposizione ma è un frutto amaro: altrimenti le sue reazioni sono sempre dirette e se vengono modificate alla fine vi si trova come spiegazione un contrasto, una difficoltà, anche se egli sappia nascondere queste contrarietà (un registro lo abbiamo negli oggetti che soffrono di questa violenza contenuta e vinta dal principe, soprattutto le forchette che portavano il segno delle sue ribellioni). Il suo ritmo vitale non segue davvero una disposizione sentimentale: sin dall'apertura lo vediamo correre a Palermo in cerca di amori facili, lo sentiamo reagire al senso del peccato, alla religione, lo vediamo cedere a dirittura a uno strattagemma che se non è degno della sua persona interiore, si adatta benissimo al peso della sua posizione. Salina va da Mariannina in compagnia del padre Pirrone e tenta di giustificare la sua infedeltà coniugale con la riservatezza estrema della moglie. Voglio dire che un movimento non viene mai solo ma si snoda in un giuoco complesso di tanti elementi e nessuno di questi è determinante in senso assoluto. Vedete, per esempio, la descrizione di Angelica, la figlia di Sedàra, che per l'appunto rappresenta il nuovo mondo che sale e annulla l'altro mondo della nobiltà. La descrizione dell'ingresso di Angelica nel salone del palazzo di Donnafugata, uno dei feudi superstiti nella rovina del patrimonio dei Salina, è un inno alla bellezza, tutto sembra concordato per avere un quadro positivo ma la scienza umana del Tomasi lascia crescere delle ombre su quello che sarà il futuro della donna, di quella che sposerà il nipote di Salina, Tancredi Falconeri. Si intravedono i tradimenti, tutti gli atti che certa vita mondana e ufficiale del marito diventato uomo politico esige, si capisce anche che c'è qualcosa che non suona in modo perfetto, dico nel quadro stesso della bellezza e alla fine il lettore avrà la spiegazione di questo difetto per ora celato ai suoi occhi: quel tratto di volgarità nasceva nel momento dell'esaltazione.

L'esempio è ripetuto costantemente per amore di una regola di verità. La verità, cioè, per Tomasi non nasce da un movimento solo e tanto meno

da un movimento a senso unico, l'unica verità possibile è frutto di tante approssimazioni: si arriva a un attimo di felicità in cui ci sembra di tenere in mano il mondo ed ecco che di colpo tutto naufraga nel buio, nel vuoto e nell'oblio. Perchè lo schermo inevitabile di questo libro della memoria è per l'appunto il terrore dell'oblio, il vedere che sentimenti, cose e persone si addentrano passo a passo nella morte. Tutti gli uomini secondo Salina si battono — quando siano degni di battersi — per la verità. Ma esiste la verità? Ecco che alla fine del libro lo sentiamo monologare: « Ma era poi la verità questa? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso dalla fantasia e dagli interessi: il pudore, la paura, la generosità, il malanimo, l'opportunismo, la carità, tutte le passioni, le buone quanto le cattive, si precipitano sul fatto e lo fanno a brani: in breve è scomparso ». Non solo, ma la verità è sempre qualcosa di precario che aspetta di essere assolta e perduta in una pena irrefutabile. La verità non è certa, è certa la condanna, la pena. E forse proprio per questo le azioni del principe sono dettate da una misura che potrebbe essere soltanto paura delle convenzioni ma spesso è risposta della scienza umana, parte di verità: in sostanza non si può far nulla per sottrarsi alla morte. Se Salina tentenna, accetta dei compromessi, non lo fa per ragioni di politica o di quieto vivere, no, lo fa perchè vede dietro ogni cosa il ghigno della morte, la risposta negativa. E anche per questo, venuto il momento di morire, la sua preparazione è fatta: accetta per giuoco mondano l'assistenza del prete ma per conto suo aveva fatto — e bene — la sua scuola.

Quello che il nipote Tancredi chiamerà scherzosamente il « corteggiare la morte » è l'operazione principe di Salina e sembra che Tomasi voglia raccomandarla a tutti. Che cosa pensa, nello spaventevole « rombo interiore », il principe morente? Ecco: « Potè volgere la testa a sinistra: a fianco di monte Pellegrino si vedeva la spaccatura nella cerchia dei monti, e più lontano i due colli ai piedi dei quali era la sua casa. Irraggiungibile come era, questa gli sembrava lontanissima: ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere: al povero padre Pirrone, che era polvere anche lui: ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di

rame nel quale era morta la sua Stelluccia: a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metallo, a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erbe che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e d'oblio...».

Bastano i figli a rendere meno duro il distacco? «C'erano i figli, certo...» Ma ecco il punto vivo: «Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perchè il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, cioè nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie».

Ecco un segno di riconoscimento, i ricordi «distinti», il senso della aristocrazia interiore. Tomasi qui si giova di uno strattagemma poetico che noi diremmo montaliano, il ricordo indivisibile, il ricordo come patrimonio vitale.

Il bilancio è presto fatto, presto anche per i peccati, caso mai c'era un solo peccato da confessare, se non fosse stato troppo tardi: «era tutta la vita ad esser colpevole, non questo o quel singolo fatto». Come si poteva arrivare a una spogliazione così larga e perfetta dei motivi d'illusione della vita stessa? Ecco l'intervento del tempo, collegato alla capacità dello scrittore di interpretare, di stabilire il confronto fra le doppie realtà nel tempo. Si vedano di sfuggita le considerazioni del principe sugli oggetti dei suoi lontani amori durante il ballo: «due o tre fra quelle anziane erano state sue amanti e vedendole adesso appesantite dagli anni e dalle nuore, faticava a ricreare per sè l'immagine di loro quali erano vent'anni fa, e si irritava pensando che aveva sciupato i propri anni migliori a inseguire (ed a raggiungere) simili sciattone». Dove tutto il veleno sta in quella parentesi e in quel «raggiungere». Non durano le passioni, forse durano un po' di più quelle soddisfatte ma tant'è, è sempre la morte a menare la danza. «Come sempre, la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo turbava quella della morte degli altri: perchè, stringi, stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo?».

Tutta la vita è regolata dal pensiero della morte, talchè al momento

di stabilire un attivo e un passivo, il principe non può far altro che riconoscere: « Ho settantatrè anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due... tre al massimo. E i dolori, la noia quanto erano stati? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant'anni ».

Ma qualcuno mi potrebbe dire che comincio dalla fine, soprattutto che non racconto la storia. Ma i romanzi veri hanno una storia, consentono di ripeterne la traccia? Non si dice in una parola la vicenda di *Madame Bovary*, e i diversi episodi non servono che a permettere la soluzione del tema centrale? Altrettanto accade per *Il Gattopardo*. La storia di una famiglia di grande nobiltà sul filo della decadenza e in lotta con i tempi nuovi? Oppure la lotta fra una classe che decade e un'altra classe che monta? Certo c'è anche questo, c'è il contrasto appena appena accennato fra il principe Fabrizio Salina e il sindaco nuovo di Donnafugata, don Calogero Sedàra, ma non è contrasto assoluto; il romanzo passa sopra questi ostacoli, insegue un altro scopo, obbedisce a un'altra ambizione che è per l'appunto di mettere in luce il difficile equilibrio fra realtà e verità, fra sostanza e apparenza, fra luce e ombre. La verità non sta in un episodio, non c'è nessun fatto risolutivo: non risolve nulla la rivoluzione dei piemontesi né risolve qualcosa la ricchezza nuova dei Sedàra e tanto meno la politica del giovane Tancredi. Direi che non serve a nulla o serve soltanto in uno spazio di tempo comandato la bellezza di Angelica e altrettanto va detto per l'astratto machiavellismo dei siciliani: chi comanda è il tempo. La verità è che nulla cambia o piuttosto cambia in superficie, il fondo delle cose resterà eternamente immutabile. Voi capite che qui non si tratta più della storia del libro, dell'illustrazione della danza del gattopardo (lo stemma dei Salina) ma di una verità sperimentata e che trova conferma in modo particolare in Sicilia, quella terra che Tomasi amava in maniera disperata, con la coscienza della vanità di ogni possibile educazione. La roba, le cose, il giuoco delle parole: ciò che in altri diventa pretesto o occasione particolare, se non a dirittura fenomeno bozzettistico, in Tomasi acquista un'altra proporzione, un altro suono. Nella danza e nell'allegria del gattopardo c'è posto anche per il giuoco d'umore, per un rapido ammiccare d'occhi ma il risultato è costante in un senso solo: quella tristezza di cui si parlava prima finisce per avere ogni volta partita vinta. La tristezza

regola la vita della figlia del principe che si innamora di Tancredi, suo cugino: la tristezza non esplode ma vive in casa di Angelica, dove una madre impresentabile viene radiata dalla vita civile, direi che la tristezza vive perfino nell'ambito della famiglia del gesuita Pirrone. In casa di Pirrone una grottesca questione d'amore, inteso come vendetta, riporta alla superficie una verità di quel mondo che non può essere scalfita da nulla: una verità dura fatta di miseria e che tutta la pazienza e la sapienza religiosa del padre Pirrone riescono ad attenuare, a comporre, mai a vincere. Si potrebbe dire che, nel quadro di una commedia, il Tomasi abbia saputo orchestrare una vicenda ben diversa, e vicenda che sopporta tutte le cadenze di amarezza e di sconforto che accompagnano lo spirito di pochi privilegiati.

Dove sta la salvezza? In che modo ci si difende dalla morte e si può opporre una diga alla dilagante disperazione che sta al fondo d'ogni cosa? Non ci sono risposte, se non si è disposti ad accettare come tale la parola di padre Pirrone nella sua discussione con gli amici paesani. Si direbbe che ognuno possa salvarsi rappresentando nel miglior modo possibile la propria parte, la parte che gli è stata assegnata, nascendo. È una posizione aristocratica? Una posizione reazionaria? Apparentemente sì ma si insista su quel « nel miglior dei modi possibili », nel dovere che ognuno di noi ha di recitare la propria parte in coscienza, senza far del male e lasciando la ultima parola alle cose. Che è poi la filosofia di Montaigne: non so se il Tomasi la accettasse con sicurezza, era troppo colpito dalla nostalgia, dalla vita del passato, troppo avvilito dal ripetersi stupido di tante vicende che avrebbero potuto trovare un'altra soluzione mentre non è stato possibile, perchè la vita è soltanto un registro, più o meno lungo, di occasioni perdute, mancate, un registro di ragioni oscure e che noi ci illudiamo di scalfire o magari di disporre e di indirizzare. Non è un caso che la sua filosofia abbia l'applicazione diretta nel mondo della Sicilia, in uno dei domini mitici della inalterabilità delle cose. Il vento di rivoluzione che arriva con le navi di Garibaldi si spegne ben presto nel paesaggio giallo, inalterabile, della sua terra, prima ancora di accomodarsi ai vecchi statuti, all'ordine vecchio delle abitudini: con senso umoristico, il Tomasi lascia solo un colore di novità alla poesia di Aleardi che un commilitone di Tancredi introduce in casa

Salina, ma è una verità che non vale, anzi che non illude neppure la ragazza Concetta. « Essa faceva finta di ascoltarlo... ». Gli uomini di Tomasi fanno finta di ascoltare ma in realtà perseguono altri scopi, meglio sono rosi da altri tormenti: soltanto il principe sarebbe stato in grado di misurare le proposte ma avrebbe dovuto non avere quella scienza umana di cui abbiamo tante volte parlato. Quando un funzionario del nuovo governo gli offre un posto in Senato, il principe non riesce a bloccare un ideale confronto fra la sua dignità naturale e la dignità che gli viene offerta e finisce per suggerire il Sedàra, col suo passato di speculatore e con l'ombra del delitto, come degno di soddisfare bene quei compiti. Si direbbe che la vera regola sia quella dell'anarchia, se si dà — come si dà — una anarchia legata al privilegio: non che il principe si facesse illusioni sulla sua classe o non vedesse le colpe e i torti della sua gente, la sua sfiducia non va al partito tale o all'uomo con un nome preciso, va « tout court » all'uomo. Un uomo per cui la parte del sogno, per quanto grande e violenta, non ha valore reale, in quanto le cose sono lì apposta per determinare ritardi, sconfitte, soprattutto ripetizioni. Nel giovane, nell'adolescente ci sono già i segni della corruzione, nel presente di ognuno di noi sono ben riconoscibili i tratti, le rughe che apportheranno le amarezze e le delusioni del tempo. Insomma la favola della vita è troppo breve perchè se ne possa indovinare una ragione, perchè si possa aspirare ad una ricognizione attiva e non soltanto passiva. Tutte le cose lasciano nel cuore umano « un sedimento di lutto » che accumulandosi ogni giorno sono la vera causa della morte. L'ho già detto, il principe arriva alla morte maturo, saturo di morte: lì davvero sarebbe bastato l'atto dell'anagrafe. Lui per conto suo non farà nulla per ritardare l'appuntamento, lo vediamo di ritorno da Napoli dove era andato per un consulto (ma soprattutto per soddisfare un tratto indispensabile della sua educazione e della sua classe) e subito dopo impaziente di morire, di finire la commedia che, bene o male, ha rappresentato con dignità.

Naturalmente questa è una posizione da « honnête-homme », non direi che la folla degli altri personaggi fosse altrettanto dotata. « Giù in salone nessuno si accorse di nulla » è notazione che vale come regola: gli altri più o meno abili, più o meno furbi sono trascinati nel vortice della con-

venienza e degli interessi. Nessuno sa sollevare lo sguardo dalla preda che in quel momento tiene fra gli artigli o magari sogna soltanto: siamo di fronte a un'altra tristezza, al dolore della carne: le ragazze Salina sognano l'amore, Angelica non ha dubbi sulla strada che l'ambizione del padre le disegna e imbocca allegramente la miseria di Tancredi, la miseria titolata, naturalmente. È il mondo degli scambi, e vige anche nella nobiltà, seppure con regime rallentato e con dei colpi nascosti, attutiti ma non per questo meno dolorosi: il mondo della roba ha qui, come in Verga, la sua importanza. Lo stesso principe al momento della votazione deve dimenticare per un momento il cielo superiore delle astrazioni e scegliere il minore dei mali, anche a costo di tradire la fedeltà, quella fedeltà del suo uomo di fiducia a Donnafugata, don Ciccio. C'è qui una rivalsa del Tomasi, la buona fede sarebbe retaggio di chi non ha e lascia intravedere al riguardo i pensieri del principe: « Adesso provava una specie di ammirazione per lui, e nel fondo, proprio nel fondo, della sua altera coscienza, una voce chiedeva se per caso don Ciccio non si fosse comportato più signorilmente del principe di Salina ». Il romanzo qui segna uno dei punti più felici dal punto di vista dell'architettura: il principe consuma subito dopo un altro tradimento, così come aveva votato per l'Italia dei piemontesi, adesso si disponeva a cercare l'alleanza con don Calogero Sedàra per far sposare il nipote Tancredi ad Angelica. C'è — e bisogna dirlo — una scusante a beneficio del principe: si direbbe che queste azioni turpi o indegne o soltanto non degne derivino da un suo calcolo laterale, in tal modo egli mette a posto la sua coscienza d'uomo che nel naufragio intende salvare la felicità dei suoi: è, cioè, un segno di saggezza dove non arrivano giudizi di stretta natura morale.

Da quello che ho detto, dagli episodi che ho sottolineato spero si siano potuti ricavare quelli che sono i termini del discorso romanzesco del Tomasi. Anzitutto, ogni fatto obbedisce a un'unità di visione e vi obbedisce in quanto è sottoposto a un confronto. La realtà non è soltanto descritta, ma interpretata, misurata e calcolata in ogni possibile eco e nello stesso tempo non si cade mai nell'equivoco dell'astrazione, nel moralismo, così come dall'altra parte si evitano con cura gli scogli della rappresentazione violenta, accesa. Eppure il Tomasi riesce a toccare tutti i tasti che un romanziere ha di solito

a disposizione: potrebbe essere a dirittura provocante al punto di cadere nella trappola del realismo ma gli basta un attimo di sospensione e la posizione è rovesciata: lo vediamo salvo nella lettura poetica delle cose, appena accennata di sfuggita. I lettori più autorizzati hanno voluto cercare dei nomi, inquadrare il Tomasi nella tavola dei valori comuni letterari: naturalmente il Tomasi è stato un grande lettore e l'impianto del libro ci fa capire che le sue preferenze andavano al grande romanzo dell'Ottocento ma oltre questo è difficile fare delle proposte. De Roberto, sì, va bene, per il quadro generale: Brancati, l'ultimo di *Paolo il Caldo* per l'ossessione della morte ma qui non c'è ossessione, è coscienza: forse un po' più di Palazzeschi e, se non vi stupite, Montale, il Montale diretto e non quello dei raccontini che soffrono dell'abuso di un'arma incisiva di cui il Tomasi per consuetudine di signore diffidava; no, il Montale della poesia, proprio il poeta che da un oggetto risale al simbolo e a una concezione più vasta, a dirittura concezione di vita. E naturalmente Proust, non perchè il Tomasi sia entrato nel romanzo con spirito di ripetitore ma perchè della *Recherche* ha visto assai bene l'importanza del raffronto fra cose e memoria, fra memoria e senso di morte. Nomi ad ogni modo casuali, mai determinanti: la verità Tomasi l'ha studiata per conto suo e l'ha studiata «in loco», soltanto frapponendo fra il dominio della natura e l'indagine interpretativa lo schermo della lontananza, adoperando la distanza come prima immagine del tempo. Solo così, grazie a questo strattagemma, la sua Sicilia del 1860-1880 assomiglia come una goccia d'acqua alla Sicilia d'oggi e meglio ancora il mondo che ci descrive corrisponde con le sue ansie, i suoi tormenti, con le sue ombre chiuse e inviolabili al mondo in cui viviamo noi: ciò significa che il primo obbiettivo d'ogni romanzo, la storia dell'uomo, è stato rispettato e affrontato con serietà; permettete, come una necessità e non come un divertimento.

Forse è per questa ragione che sin dalla prima lettura ci è sembrato che il romanzo dell'isolato e dell'irregolare Tomasi si mettesse da una parte, seppellendo senza volerlo troppa letteratura sperimentale fatta per compito e non per ordine interiore di libertà e di sincerità.