

IL «GATTOPARDO» E TOLSTOI

di

Ornella Castellani Pollidori

Dalla prima lettura del *Gattopardo*, all'indomani dell'esplosione del caso Lampedusa, ricavai una sensazione particolare che, inizialmente vaga, s'è venuta poi precisando e rafforzando in convincimento coi successivi approcci al romanzo. Si tratta di questo: mi sembra innegabile che una certa componente cromosomica del libro di Tomasi abbia la sua matrice nella grande letteratura russa dell'Ottocento, Tolstói con *Guerra e pace* in primo luogo.

Così nette ed intense sono state le impressioni di « déjà vu » scoccate da alcune pagine del *Gattopardo*, così irresistibili i rimandi a tale personaggio, a tale situazione del capolavoro tolstoiano, che non mi so spiegare come mai, fra i vari autori chiamati in causa a proposito delle cosiddette fonti del romanzo, a Tolstói sia stato dato, generalmente, poco peso.

I nomi che rimbalzano da un critico all'altro — sia pure con occasionali cancellature o aggiunte — son sempre gli stessi: l'inevitabile De Roberto, Verga, Capuana, Pirandello, Jovine, Brancati e, fra gli stranieri, James, Forster, Proust, Joyce e naturalmente Stendhal (accostamento d'obbligo a partire dall'attestato d'affettuosa ammirazione per l'opera dell'autore francese — la *Chartreuse* definita « il vertice di tutta la narrativa mondiale » — che sono le *Lezioni su Stendhal*; e poi quel nome, Fabrizio!).

Certo, se si fa il gioco di rincorrere i profumi delle letture che possono essere alle spalle del romanzo, non solo questi autori ma infiniti altri potrebbero menzionarsi, data la notoriamente vasta e plurilingue cultura letteraria di Lampedusa. C'è il rischio però che tale gioco si esaurisca in preziose eva-

nescenze ed eleganti funambolismi allusivi — come non di rado succede — senza portare alla luce affinità reali e verificabili, che è ciò che conta. Mentre, appunto in tema di affinità reali e verificabili, mi pare che il nome di Tolstoj s'imponga. Vediamo perché.

Intanto, il protagonista del romanzo. La figura a tutto tondo di Fabrizio Salina, in cui l'autore amorosamente ma criticamente s'identifica, richiama alla memoria, per vari aspetti, uno dei personaggi più notevoli di *Guerra e pace*, il principe Nicola Bolkonski: un personaggio che, senza occupare molto posto nel libro, ha tuttavia un'incisività e una statura morale da protagonista. (A parte il fatto che in un romanzo volutamente corale come *Guerra e pace* — simile a una di quelle antiche tappezzerie fiamminghe dove ogni minuto particolare è un capolavoro a sé — è difficile sceverare i cosiddetti protagonisti dalle semplici comparse, essendo e queste e quelli così magistralmente individualizzati da risultare tutti in egual misura unici e indimenticabili).

Dunque: Fabrizio Salina e Nicola Bolkonski. Esteriormente i due personaggi non potrebbero essere più diversi: imponente, massiccio, virilmente prestante il primo; piccolo, segaligno (e anche più anziano) il secondo. Ma altri tratti caratterizzanti li accomunano invece singolarmente. Ambedue sono nobili (e principi), ambedue vivono, in una sorta di dorato esilio (villa Salina e Donnafugata come Lissi Gori), un momento di particolare tensione storico-sociale che mette a dura prova le loro concezioni aristocratiche, tenacemente ancorate al passato; ambedue hanno personalità schiaccianti che suscitano reverenza negli estranei e una sorta d'amore-timore nell'ambito familiare, dove tutto sembra ruotare intorno a loro che vi fanno, letteralmente, il buono e il cattivo tempo; ambedue hanno un soprannome prestigioso: « il Gattopardo », « il re di Prussia »; ambedue hanno l'abitudine d'isolarsi nel « sancta sanctorum » del proprio studio, dove nessuno può osare disturbarli e dove cercano rilassamento e serenità, guarda caso, nell'identico « hobby »: i calcoli matematici (che il principe Salina applica all'indagine astronomica); ambedue tengono a circondarsi d'un rituale che non ammette infrazioni (pena collere temutissime) e che ha cadenze stranamente parallele: vedi le cerimonie del pranzo, della vestizione dell'uno e dell'altro principe, perfino il particolare della siesta sul divano dello studio.

Altre assonanze degne di nota: sia il principe Bolkonski sia il principe Salina hanno un grande affetto per un giovane promettente — il figlio Andrea, il nipote Tancredi — nel quale evidentemente si proiettano con le proprie ambizioni e speranze; ed amano inoltre teneramente una figlia (il principe Salina per la verità ha tre figlie, ma soltanto la maggiore, Concetta, ha un autentico rilievo di personaggio, almeno nella parte essenziale del romanzo, cioè fino alla morte del protagonista). Queste due figure di figlie sono anche esse sul piano fisico assai differenti: Maria Bolkonski è bruttina, ma con occasionali lampi di bellezza che la sensibilità e l'intelligenza sanno accenderle nello sguardo; Concetta Salina è bella, tuttavia d'una bellezza un po' fredda e ritegnosa da eterna educanda. Si somigliano invece, oltre che per una buona dose di dignità e di virtù, e una certa aristocratica alterigia, per il fatto d'essere male amate dai rispettivi padri. Maria è tiranneggiata fino al martirio: benché figlia devota, è condannata a uno stato di perenne angoscia dal carattere difficile e dagli umori imprevedibili del vecchio principe, incapace di manifestarle in modo normale la tenerezza che pure prova per lei. Quanto a Concetta, è certo la figliola più cara al principe Salina, ma per ragioni fundamentalmente egoistiche; tant'è che questi, a conti fatti, la sacrifica in cuor suo alla carriera dell'ancor più amato nipote:

«...Egli amava molto Concetta: di lei gli piaceva la perpetua sottomissione, la placidità con la quale si piegava ad ogni esosa manifestazione della volontà paterna: sottomissione e placidità, del resto, da lui sopravvalutate. La naturale tendenza che aveva a rimuovere ogni minaccia alla propria calma gli aveva fatto trascurare l'osservazione del bagliore ferrigno che traversava l'occhio della ragazza quando le bizzarrie alle quali ubbidiva erano davvero troppo vessatorie. Il Principe amava molto questa sua figlia. Ma amava ancor più suo nipote [...]. Tancredi, secondo lui, aveva dinanzi a sé un grande avvenire [...]. Per questo gli mancava soltanto una cosa: i soldi; di questi Tancredi non ne aveva, niente. E per farsi avanti in politica, adesso che il nome avrebbe contato di meno, di soldi ne occorrevano tanti [...]. E Concetta, con tutte le sue virtù passive, sarebbe stata capace di aiutare un marito ambizioso e brillante a salire le sdruciolevoli scale della nuova società?

Timida, riservata, ritrosa come era? Sarebbe rimasta sempre la bella educanda che era adesso, una palla di piombo al piede del marito » (1).

In fondo, queste deficienze di comportamento paterno nei riguardi delle due fanciulle sembrano derivare, sia nel principe Bolkonski che nel principe Salina, da un ennesimo tratto che i due personaggi hanno in comune: un ancestrale e mal dissimulato disprezzo per la donna in quanto tale. Un sentimento che può tradursi, all'occasione, in viva insofferenza per un certo genere di manifestazioni che un consueto ma resistente stereotipo presenta come tipicamente femminili. Si veda la reazione di Fabrizio Salina alla crisi isterica della principessa Maria Stella (la quale vorrebbe trattenerne il marito in procinto di andarsene a Palermo per una scappatella galante):

« ...In quel momento, mentre apriva la bocca per dire di rientrare in scuderia, un violento grido: "Fabrizio, Fabrizio mio!", giunse dalla finestra di sopra, seguito da strida acutissime. La Principessa aveva una delle sue crisi isteriche. "Avanti", disse al cocchiere che se ne stava a cassetta con la frusta in diagonale sul ventre. "Avanti, andiamo a Palermo a lasciare il Reverendo a Casa Professa". E sbatté lo sportello prima che il cameriere potesse chiuderlo ». (*Il Gattopardo*, pp. 32-33).

Ed ecco una scena di *Guerra e pace*, dove uno stesso sentimento di assoluta indifferenza e tacito disprezzo per la debolezza femminile anima sia il giovane principe Andrea (tuttavia più contenuto nelle sue reazioni) sia il vecchio principe Nicola (2):

« — Eh bien —, dit-il à sa femme, et il y eut dans cet "eh bien" un accent de froide ironie, comme s'il voulait dire: — Livrez-vous maintenant à vos simagrées.

— *André, déjà!* (3) — dit la petite princesse en pâlisant et en regardant son mari avec effroi.

(1) *Il Gattopardo*, pp. 88-89. Qui come altrove cito dall'edizione Feltrinelli (70ª) del luglio 1961.

(2) Mi permetto di citare da *Guerra e pace* nella versione francese che ho sottomano e che è quella, peraltro eccellente (come la maggior parte delle traduzioni in francese da autori russi), del « Livre de poche »: LÉON TOLSTOÏ: *La guerre et la paix*, Editions Hazan, 1963.

(3) Ciò che è in corsivo è in francese nel testo russo.

Il la prit dans ses bras. Elle poussa un cri et s'abattit évanouie sur son épaule.

Il se dégagea avec précaution, scruta son visage et la déposa doucement dans un fauteuil.

— *Adieu Marie* —, dit-il à voix basse à sa sœur; ils s'embrassèrent, la main dans la main, et il sortit d'un pas rapide de la pièce.

La princesse était étendue dans le fauteuil. M^{lle} Bourienne lui frotta les tempes [...]. A peine le prince André fut-il sorti que la porte du cabinet s'ouvrit rapidement, et la sévère silhouette du vieillard en blouse blanche y apparut.

— Il est parti? Eh bien, c'est parfait —, dit-il en regardant avec irritation la petite princesse sans connaissance; il hocha la tête d'un air de blâme et claqua la porte » (4).

« E sbatté lo sportello », « et claqua la porte »: due identiche brutali conclusioni a chiusura di due scene che hanno una forte analogia tematica: la partenza del marito che provoca nella moglie una reazione iperemotiva, oggetto di biasimo.

Seguendo il filo delle associazioni si potrebbe continuare a lungo. Tanto presso i Bolkonski quanto presso i Salina c'è una « demoiselle » francese, addetta alla gioventù femminile della casa: piacente e piena di velleità amoroze più o meno represse mademoiselle Bourienne, scialba ma egualmente travagliata da velleità consimili e stavolta, hélas!, completamente represse, mademoiselle Dombreuil. Va da sé, tuttavia, che la presenza d'una governante o dama di compagnia francese — come pure il frequente ricorso alla lingua francese nella conversazione abituale — son fatti che non hanno nulla d'eccezionale nell'un caso come nell'altro, dati gli ambienti aristocratici e le epoche. (Però, però..., già quei due nomi, « Bourienne », « Dombreuil »: quasi lo stesso impasto di labiali, nasali e liquide! E giacché siamo in tema di echi antroponimici, aggiungiamo la coppia « Tikhon » / « Pirrone »: i

(4) *La guerre et la paix*, tomo I, parte I, fine del cap. XXV (pp. 138-139).

nomi dei rispettivi satelliti dei due principi, devoto maggiordomo il primo, confidente e confessore il secondo).

Gli agganci con *Guerra e pace* non si esauriscono nel rapporto Bolkonski-Salina. Altro trasalimento possibile per un lettore non immemore: all'interno della famiglia Salina, piena di gioventù, circola, malgrado la presenza incombenza del principe Fabrizio, un'aria di gaiezza spensierata (quel boccolo di Carolina che durante il pranzo va a finire nel piatto, e il fratello che se lo appunta al collo..., p. 57), satura di fremiti amorosi, di bisbigli e risatine trattenute, che ricorda, anche se in tono smorzato, l'atmosfera di casa Rostov, il regno dell'impareggiabile Natascia: tutto un mondo di voci adolescenti, di suoni e canti, di pianti improvvisi e segreti vagheggiamenti d'amore.

E ancora: si legga la descrizione dell'arrivo a sorpresa di Tancredi a Donnafugata (pp. 174 e segg.) e poi, di seguito, la descrizione d'un altro arrivo a sorpresa, in *Guerra e pace*: quello di Nicola Rostov che torna in licenza alla casa paterna (tomo II, parte I, inizio del cap. I). I punti di contatto son davvero molti e notevoli: bisognerebbe pensare a una serie eccezionale di coincidenze fortuite. Cominciamo per ordine: entrambi i giovani arrivano, per una licenza militare (son brillanti ufficiali tutt'e due), inattesi e di sera, poco prima che la famiglia vada a dormire. Nell'un caso e nell'altro la scena si apre colle grida di giubilo d'un servitore che è il primo a scorgerli:

« D'un tratto un gran tramestio nella stanza vicina, e Mimì il cameriere entrò col fiato grosso: “Eccellenze”, gridò dimenticando tutta la propria stilizzazione, “Eccellenze, è arrivato il signorino Tancredi! È in cortile che fa scaricare i bagagli dal carrozzino. Bella Madre, Madonna mia, con questo tempo! ”. E fuggì via ». (*Il Gattopardo*, pp. 174-175).

E in *Guerra e pace*:

« Procope, le valet de pied [...], leva les yeux vers la porte qui s'ouvrait et son expression indifférente et endormie se fit soudain enthousiaste et effrayée.

— Grands dieux! Le jeune comte! — s'écria-t-il en reconnaissant son jeune maître. — Est-ce possible? Mon cher enfant! — Et Procope, tout trem-

blant d'émotion, se précipita vers la porte du salon, sans doute pour l'annoncer, mais se ravisa, revint sur ses pas et embrassa longuement son jeune maître à l'épaule » (p. 364) ⁽⁵⁾.

Segue, nel *Gattopardo* come in *Guerra e pace*, l'accorrere concitato della famiglia incontro al nuovo arrivato: esclamazioni di festosa sorpresa, baci e abbracci, insomma la confusione commossa di simili momenti. Si dirà che la scena è ovvia dato il tema del ritorno improvviso, da un servizio militare non scevro di pericoli, d'un ragazzo molto amato. Sarebbero insomma le cadenze inevitabili dei « nostoi ». Tuttavia, la casualità di certi parallelismi sembra difficilmente accettabile. Sia Nicola Rostov che Tancredi arrivano portandosi dietro un caro amico (Nicola, Vassili Denissov; Tancredi, Carlo Caviaghi, oltre all'attendente, che però è appena una comparsa), altro giovane brillante ufficiale; questi, in entrambe le scene, in mezzo all'euforia affettuosa e vociante di quel ritrovarsi familiare, è per alcuni istanti un semplice spettatore ignorato da tutti. Finché, smaltita la fase della commozione più intensa, avviene la presentazione dell'estraneo alla famiglia:

« Quando i primi impeti furono trascorsi, don Fabrizio si accorse che sul limitare della porta stavano due altre figure, gocciolanti anch'esse ed anch'esse sorridenti. Tancredi se ne accorse pure e si mise a ridere: "Scusatemi tutti, ma l'emozione mi ha fatto perdere la testa. Zia", disse rivolto alla Principessa, « mi sono permesso di portare qui un mio caro amico, il conte Carlo Caviaghi; del resto lo conoscete, è venuto tante volte alla villa quando era in servizio presso il generale ». (*Il Gattopardo*, p. 176).

« Denissov, dont personne n'avait remarqué l'entrée, se tenait à côté et se frottait les yeux en les regardant.

⁽⁵⁾ Si noterà, di passata, come sia diversamente rappresentato, a parità di circostanze, il comportamento dei due servitori. Il russo Procopio non si perita di rivendicare per sé la primizia della gioia per l'arrivo del giovane conte: quel suo tornare indietro a riabbracciarselo con comodo, ancor prima di portare l'annuncio ai padroni, piace infinitamente per ciò che implica di dignità e libertà personale (è anche un ennesimo esempio di quella confidenza affettuosa, non solo verbale, così tipica dell'anima russa — tanto che n'è pervasa tutta la letteratura classica — che colpisce soprattutto quando si ritrova, come in questo caso, nell'atteggiamento dell'umile verso il privilegiato: donde il rapporto acquista appunto una dignità per noi inconsueta).

Rientra invece nei soliti schemi « feudali » la figura del servitore siciliano Mimi, che fa un'apparizione trafelata per fuggirsene via immediatamente con zelo tutto servile (e poi s'indovina testimone certo estasiato ma del tutto insignificante alla scena gioiosa che segue, solo perché il principe Fabrizio a un certo punto gli impartisce un ordine).

— Vassili Denissov, un ami de votre fils —, dit-il en se présentant au comte qui le regardait d'un air interrogateur.

— Soyez le bienvenu. Je vous connais, je vous connais —, dit le comte en l'embrassant. — Nicolas nous parlait de vous dans ses lettres... Natacha, Vera, le voici, c'est Denissov ». (*La guerre et la paix*, I, p. 366).

Aggiungiamo poi che Denissov s'innamorerà, senza fortuna, di Natascia, sorella dell'amico; parallelamente Carlo Cavriaghi corteggerà invano Concetta, cugina di Tancredi.

È troppo forte qui la tentazione di citare un altro resoconto d'un arrivo festoso (ma stavolta non inatteso) che presenta qualche punto in comune sia con *Guerra e pace* sia col *Gattopardo*. Si tratta della scena d'apertura d'una novella di Cechov intitolata, nella versione italiana, « Ragazzi » ⁽⁶⁾. L'eroe di turno è un giovane collegiale, Volodia, che la famiglia sta aspettando con grande trepidazione. L'arrivo colla slitta ricorda quello di Nicola Rostov. Il cappotto di Volodia porta fin dentro casa i segni tangibili del maltempo — « Il suo cappotto di studente ginnasiale, il berretto, le soprascarpe e i capelli sulle tempie eran coperti di brina », p. 65 — proprio come quella « enorme mantella azzurra della cavalleria piemontese » di Tancredi, « talmente inzuppata d'acqua da pesare cento chili e da apparire nera », p. 175 (e non dimentichiamo che in *Guerra e pace* la contessa Rostov, abbracciando fra i singhiozzi di gioia il suo Nicola vestito da ussaro, « ne faisait que se serrer contre les brandebourgs froids de son dolman », pp. 365-366). Se Volodia « dalla testa ai piedi mandava un tal sapido odor di gelo ... » (*ib.*), Tancredi per parte sua « odorava di can bagnato » (*ib.*). Inoltre, si badi, Volodia s'è portato dietro un amico, che all'inizio — ancora! — passa inosservato nel tripudio generale finché non viene scorto e presentato alla famiglia:

« Tutto si era fuso in un solo compatto suono gioioso, che si prolungò un paio di minuti. Quando il primo impeto di giubilo fu passato, i Koroliòv osservarono che, oltre a Volodia, si trovava in anticamera anche un piccolo essere, imbacuccato in fazzoletti, scialli e cappucci, e coperto di brina; stava immobile in un angolo, nell'ombra gettata da una grossa pelliccia di volpe.

— Volòdic'ka, e chi è quello lì? — domandò sottovoce la madre.

⁽⁶⁾ A. CECHOV: *Tutte le novelle. Il fiammifero svedese*, I, Biblioteca Universale Rizzoli, 1952, pp. 65-71.

— Ah! — si ricordò Volodia. — È, ho l'onore di presentarlo, il mio compagno Cecevitin, alunno della seconda classe... L'ho condotto con me, ospite per qualche tempo da noi.

— Molto piacere, favorite! — disse gioiosamente il padre ». (*Il fiammifero svedese*, pp. 65-66).

Nel passo già citato del *Gattopardo*:

« Quando i primi impeti furono trascorsi [Cechov: “ Quando il primo impeto... fu passato ”: quasi le stesse parole!], don Fabrizio si accorse... », ecc.

Non basta. Nella scena cechoviana, al vociare felice e commosso della famiglia si mescola l'abbaiare festoso del cane di casa:

« — Bau! Bau! — ruggiva in tono di basso Milord, un enorme cagnone nero, battendo la coda contro le pareti e i mobili » (p. 65).

Similmente, nel *Gattopardo*, Bendicò partecipa all'eccitazione generale:

« Bendicò [...] caninamente dimostrava la propria estasi galoppando frenetico attorno alla sala e non curandosi dell'amato » (p. 176).

Che dire di tante coincidenze?

Va subito sgombrato il campo da quello che sarebbe davvero un imperdonabile equivoco: qui non si vuole inferire che Tomasi abbia assunto consapevolmente spunti utili al suo romanzo da Tolstoj (come da Cechov o da chicchessia). Un sospetto del genere sarebbe ridicolo e lesivo nei confronti d'uno scrittore del talento di Tomasi. Quel che invece mi pare si possa sostenere è che nel *Gattopardo* si diano prove tangibili d'una grande ammirazione per Tolstoj e d'una profonda, appassionata conoscenza della sua opera.

Si tratta insomma di quell'adesione psicologica, di quella congenialità istintiva con un autore che possono indurre un lettore assiduo e sensibilissimo — tale era Lampedusa — a registrare indelebilmente nella memoria date scene, tonalità, caratteri, che per qualche ragione lo colpiscono: una ricchezza di materiale e d'immagini tenuta in serbo, che può riaffiorare all'occorrenza con un'operazione di recupero a livello subliminale; e se il lettore è a sua volta scrittore, ecco che si verificano automatiche simbiosi o sovrapposizioni ⁽⁷⁾.

⁽⁷⁾ Un'operazione del genere può spiegare anche il sottile legame tra la scena cechoviana e la tolstoiana (è ovvio che l'opera di Tolstoj, già famosissima quando i due scrittori si conobbero, fosse perfettamente nota al tanto più giovane Cechov).

Sappiamo che Tomasi covò a lungo, prima di cominciare a metterlo in atto, il progetto di scrivere « un romanzo storico, ambientato in Sicilia all'epoca dello sbarco di Garibaldi a Marsala, e imperniato sulla figura del suo bisnonno paterno, Giulio di Lampedusa, astronomo »⁽⁸⁾.

Non riterrei improbabile che alcune effettive e singolari rassomiglianze di carattere ravvisate fra quel bisnonno paterno e l'antenato d'un altro — grande — scrittore d'un altro — celeberrimo — romanzo storico (nel principe Nicola Bolkonski Tolstoj fa rivivere il quasi omonimo nonno materno, così come nella dolce figura della figlia vagheggia la sua stessa madre, pure a nome Maria, persa in tenerissima età) potessero aver innescato nella mente di Tomasi il meccanismo della giustapposizione.

Che egli conoscesse a fondo le opere principali di Tolstoj e le avesse fatte oggetto di una seria meditazione critica lo attestano le *Lezioni su Stendhal*⁽⁹⁾ coi vari pertinenti accenni a *Guerra e pace* e *Anna Karenina*, e soprattutto con la lunga digressione dedicata a una certa tecnica narrativa, l'arte del « rallentamento »⁽¹⁰⁾, nella quale, secondo Lampedusa, Tolstoj eccelleva. Varrà la pena di riportare l'intero brano:

« Mediante una serie di rallentamenti nel ritmo della narrazione occorre dare al lettore l'illusione che degli anni sono trascorsi durante il paio di giornate impiegate a leggere il libro. Maestro senza confronti in quest'arte di rallentare è Tolstoj. *Guerra e pace* può leggersi al massimo in una settimana, ma la sensazione dei dieci anni circa che dura l'azione è nitidamente resa. Le pagine poi che in *Anna Karenina* narrano il progressivo estraniamento di Anna nei confronti di Wronski sono una cinquantina in tutto e si leggono in un'ora. Ma il lettore, a meno di essere dotato di un'epidermide d'ippopotamo, avrà sentito il trascorrere lento dei mesi che hanno portato al disfacimento dell'amore. Come si ottiene questo risultato? Anzitutto NON avendo l'ingenuità di scrivere " passarono sette mesi durante i quali ecc. ... ". Queste sono informazioni da orario delle ferrovie che toccano l'intelletto ma

(8) Prefazione di G. BASSANI al *Gattopardo*, ediz. cit., p. 11.

(9) Le *Lezioni su Stendhal*, che l'autore non aveva destinato alla pubblicazione, apparvero postume su « Paragone » nell'aprile 1959 (pp. 3-49).

(10) Chissà che tale tecnica del « rallentamento » non interessasse Tomasi anche in rapporto ai salti temporali del *Gattopardo*.

non il sentimento. Occorre invece suggerire la stessa cosa mediante impercettibili colpi che colpiscono il pre-conscio: leggete con attenzione quegli immortali capitoli di *Anna Karenina*: noterete con quanta sagacia Tolstoj indica che tale episodietto si è svolto durante l'arsura dell'estate ("essa rientrò accaldata nel salotto e si tolse il cappello di paglia"), tal altro durante le piogge autunnali ("gli stivali di Wronski lasciavano tracce di fango sul lastricato"); un altro ancora sotto le nevi invernali ("il berretto appeso all'attaccapanno era cosperso di nevischio che andava sciogliendosi"). Nel fuoco della prima lettura (ed ogni prima lettura dev'esser fatta senza matita alla mano, tuffandosi nella fornace) questi minimi particolari non saranno neppure notati, presi come si sarà dalla dialettica sentimentale che va contemporaneamente svolgendosi. Ma un sedimento sarà rimasto nel pre-conscio. A libro chiuso non *saprete* ma *sentirete* che sono trascorsi parecchi mesi » (pp. 27-28).

Un autore quindi, Tolstoj, letto e riletto da Tomasi con fervida attenzione: sì che un « sedimento » non poteva non rimanere « nel pre-conscio » dell'ammiratore colto e raffinato, avido « nel fuoco della prima lettura » fatta come « tuffandosi nella fornace », ma solito evidentemente a riaccostarsi in seguito al libro con maggiore lucidità e pacatezza (e magari armato di matita), per coglierne meglio gl'intimi umori.

Una prova « ad abundantiam » della passione tolstoiana di Tomasi ci vien fornita da un testimone indubbiamente autorevole, la principessa di Lampedusa moglie dello scrittore, in un'intervista concessa a Luigi Barzini e da questo inclusa nella raccolta intitolata *L'antropometro italiano*⁽¹¹⁾; ne cito ciò che qui interessa:

« Il libro che egli credeva veramente di stare scrivendo non è che un'ombra del *Gattopardo*. « Nulla di ciò che è stato detto sugli autori che gli sarebbero serviti di modello », disse la vedova, « è esatto. Il suo libro favorito, quello che egli credeva di imitare, è impensabile perché lontanissimo dalla sua opera. Credeva di adottarne lo schema, il tono, l'humour. È *Pickwick Papers* di Dickens [...]. L'altro autore che lo ispirò fu Tolstoj, tutto Tolstoj.

⁽¹¹⁾ Mondadori, 1973.

(La principessa preferisce Dostoievski, tra i russi, e i due dibatterono tutta la vita tra loro la questione di chi fosse veramente il più grande). Nel *Gattopardo* si sente, infatti, una lontana eco di *Guerra e pace* [...] » (pp. 271-272).

Ci possiamo contentare. Questo schizzo domestico d'un Tomasi che ha una passione per Tolstoj e ne discute « tutta la vita » con la moglie avvalora le nostre supposizioni. L'« eco di *Guerra e pace* » è confermata: ed è un'eco — si spera d'averlo dimostrato — neanche tanto « lontana ».

Tuttavia a questo punto va precisato che il « tolstoismo » del *Gattopardo* appare circoscritto ad alcuni temi e rappresentazioni: non si estende né allo stile né al tono generale né all'impianto dell'opera ⁽¹²⁾.

Quanto allo stile, direi che nulla apparenti il linguaggio di Lampedusa, così « carico, sensuale, persino barocco » ⁽¹³⁾, in una parola, così irrimediabilmente « grasso » ⁽¹⁴⁾, all'asciutta e tesa prosa di Tolstoj, tutta realtà e cose.

Quanto al tono generale dell'opera, se è vero che sia *Guerra e pace* sia il *Gattopardo* illustrano la fatalità di certi trapassi e rivolgimenti storici, è anche vero che la visione di Lampedusa è connotata da un pessimismo di fondo (quell'oscillare « fra il cinismo e la rinuncia » ⁽¹⁵⁾) e da un sentore di morte che né i guizzi d'umorismo né l'elegante ironia valgono a dissipare; mentre la visione tolstoiana resta improntata a una fiduciosa e vitale rassegnazione anche nelle più tormentate vicende di *Guerra e pace*.

Infine, per quel che concerne l'impianto, il *Gattopardo* ha un'angolazione perfettamente soggettiva (dove la sua « sorprendente unità spirituale » ⁽¹⁶⁾);

⁽¹²⁾ Solo in questo senso potrei consentire con quanto leggo in un recentissimo saggio su Tomasi di G. P. Samonà (*Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974): « Che la sua opera sarebbe poi nel complesso di stampo tolstoiano [...] questo è [...], a mio avviso, piuttosto superficiale discorso » (p. 230, n. 16). Col che, l'argomento Tolstoj sembra chiuso. Né servono a riaprirlo, curiosamente, alcune significative parole della principessa Lampedusa riportate in altra parte del saggio: « L'autore che spesso, o forse più spesso, gli vidi in mano in un non breve periodo di poco precedente la composizione del *Gattopardo* — mi ha detto la principessa — è Tolstoj, della cui opera cercava come di penetrare il criterio di scelta delle parole » (p. 444). Ancora acqua al nostro mulino.

⁽¹³⁾ C. VARESE, in « Nuova Antologia », agosto 1959.

⁽¹⁴⁾ A proposito della divisione che Tomasi usava fare tra scrittori « magri » e « grassi » — in rapporto allo stile più o meno essenziale — e della sua ammirazione per i « magri », si veda F. ORLANDO: *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963, pp. 50-53 e 88. La « grassezza » dello stile di Tomasi sembra messa in discussione da G. BUZZI: *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Milano, Mursia, 1972, p. 137.

⁽¹⁵⁾ G. PAMPALONI, in « Comunità », febbraio 1959.

⁽¹⁶⁾ E. MONTALE, in « Corriere della sera », 12 dicembre 1958.

tanto che, dal momento che Fabrizio Salina « è » Tomasi di Lampedusa, si può ben parlare d'una « confessione autobiografica trasposta in forme storiche » (17). Il punto focale del romanzo è il principe Fabrizio: suo è il cervello che filtra gli avvenimenti, sua la voce che li commenta, suo l'occhio che li osserva, disincantato e al tempo stesso spietatamente curioso; tant'è vero che quando il perno del protagonista vien meno sembra che la struttura si squilibri e che la narrazione si faccia inessenziale (18) (vedi il capitolo quinto col viaggio di don Pirrone a S. Cono e il capitolo ottavo che fa seguito alla morte del principe). Anche sotto questo rapporto, perciò, *Guerra e pace* — opera programmaticamente oggettiva il cui vero protagonista è l'intero popolo russo trascinato dalla fiumana inarrestabile degli eventi — si situa agli antipodi del *Gattopardo*.

Tornando alla testimonianza che si diceva sui gusti di Tomasi, se ne ricava ancora che tra i francesi « il favorito era Racine », ma che « l'autore che egli più amò e lesse era Shakespeare ». Son citati « infine i poeti russi dell'Ottocento, che leggeva nell'originale, aiutato dalla moglie » (19). La principessa dice di sentire, nella scelta di certe parole, in alcune sfumature, nel tessuto di alcune frasi, l'influenza di Pusckin ». (*L'antropometro italiano*, p. 272).

Certo, i futuri critici del *Gattopardo*, nell'esaminare la questione delle fonti, difficilmente potranno prescindere dalla recisa affermazione della moglie che fa giustizia di tanti nomi evocati finora: « Nulla di ciò che è stato detto sugli autori che gli sarebbero serviti di modello è esatto ». Non tener conto del giudizio di una persona competente e sensibile, che per anni ha avuto un quotidiano scambio anche culturale collo scrittore ed ha seguito da vicino la gestazione del romanzo, sarebbe per lo meno imprudente.

Non sarà necessario, pertanto, affannarsi sulle orme dickensiane perché, come ci viene spiegato e come non facciamo nessuna fatica a riconoscere, *Pickwick Papers* resta un modello ideale « impensabile »: nulla di più lontano dell'ironia amara e corrosiva di Tomasi, struttura portante del *Gattopardo*, dall'humour bonario e talora grottesco, pimento inesauribile di quel calei-

(17) A. BOCELLI, in « Il Mondo », 17 ottobre 1961.

(18) Qui si giustifica la definizione montaliana: « forte libro mal tagliato ».

(19) La principessa di Lampedusa, valente studiosa di psicanalisi, è di origine russa per parte di padre.

doscopico teatrino dell'arte che è il mondo del signor Pickwick (personalmente, fra i due romanzi, vedo un solo — e del tutto accessorio — punto di contatto: i riassuntini prima di ogni capitolo). Allo stesso modo però lascerei da parte la via cosparsa di trabocchetti che porta a Shakespeare (sarebbe un'impresa da capogiro: non c'è discorso valido che sfiori una tematica universale per il quale non si possa chiamarlo in causa).

Per concludere, mentre non mi convince che Lampedusa possa esser granché debitore al versante letterario italiano — di gusto, nel suo complesso, certo troppo provinciale per un palato così dichiaratamente cosmopolita ⁽²⁰⁾ — riterrei proficuo approfondire l'indagine nell'ambito delle grandi letterature dell'Ottocento, in particolare la russa, la francese e l'inglese: non è detto non si trovi ancora qualcosa che ci aiuti a gustare più consapevolmente quel succoso « frutto » dalle « antiche e profonde radici » ⁽²¹⁾ che Lampedusa ci ha lasciato in dono, coll'eleganza che ha contraddistinto tutta la sua vita, andandosene via sulla punta dei piedi.

⁽²⁰⁾ Si veda a questo proposito F. ORLANDO, op. cit., p. 42 e segg.

⁽²¹⁾ L. BALDACCI, in « Letteratura », gennaio-aprile 1959.