

ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
Quaderni, 33

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA
A SESSANT'ANNI DALLA PUBBLICAZIONE
DEL *GATTOPARDO*

a cura di
ARNALDO DI BENEDETTO



ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
2020

© 2020 ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO
Via Accademia delle Scienze, 6
10123 Torino, Italia

Uffici: Via Maria Vittoria, 3
10123 Torino, Italia
Tel.: +39-011-562.00.47
E-mail: info@accademiadellescienze.it

La collana dei «Quaderni» nasce nel 1995 per raccogliere la documentazione di attività accademiche pubbliche (conferenze, atti di convegni o giornate di studio).

Nel sito www.accademiadellescienze.it sono disponibili ad accesso aperto i pdf degli ultimi volumi della collana.

In copertina:

Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alexandra Wolff-Stomersee. Sommer, 1931 (fotografia riprodotta per gentile concessione di Giocchino Lanza Tomasi).

ISSN: 1125-0402

ISBN: 978-88-99471-121-7

ISBN (edizione digitale): 978-88-99471-124-8

PREMESSA

Da bestseller a classico della modernità: *Il Gattopardo*

L'11 novembre 1958 fu pubblicata la prima edizione del *Gattopardo*. L'autore, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, morto nel luglio dell'anno precedente, era del tutto sconosciuto. «Lampedusa: chi era costui?»: con queste parole iniziò la recensione pubblicata da Eugenio Montale sul «Nuovo Corriere della Sera» il 12 dicembre dello stesso anno. In realtà Montale – lui stesso lo ricorda – aveva incontrato Tomasi di Lampedusa nell'ambito d'un convegno a San Pellegrino Terme nel 1954, ma come semplice accompagnatore del poeta Lucio Piccolo.

La casa editrice dell'opera, la Feltrinelli, nata pochi anni prima, era già una delle maggiori tra quelle italiane, e per di più godeva allora dell'immenso successo del *Dottor Živago*, pubblicato per la prima volta, in italiano, nel novembre 1957. La cura del *Gattopardo* era inoltre affidata a Giorgio Bassani, uno dei più apprezzati e noti scrittori italiani di quegli anni. A Bassani il testo era pervenuto da Elena Croce tramite Desideria Pasolini dall'Onda. Anche lui aveva conosciuto Tomasi di Lampedusa a San Pellegrino, come racconta nella *Prefazione al Gattopardo*

Il successo fu immediato. Il 26 novembre Carlo Bo recensì favorevolmente il romanzo sulla «Stampa». Nella citata recensione, anche Montale si pronunciò molto positivamente. Un «bellissimo libro», lo definì, anche se probabilmente non aveva avuto «dallo scrittore le ultime cure». Un libro dall'architettura «che gli americani direbbero *gingerbread*, bislacca»; «un libro di sorprendente unità spirituale». Il complesso articolo di Montale si chiudeva con queste parole:

è un peccato che un breve riassunto non possa suggerire le qualità più alte di Lampedusa artista e moralista: la sua virtù di pittore di paesaggio e d'interni, il suo dono di fare vivere una folla di figure che sono troppo vere, per essere semplicemente «veriste». A lettura finita ricordiamo tutto del *Gattopardo* e siamo certi che prima o poi vorremo rileggerlo da capo a fondo. E ci chiediamo di quanti libri dell'ultimo decennio si possa dire altrettanto.

E di Lampedusa Montale tornò a occuparsi successivamente, recensendo nel 1961 i *Racconti*, e con un articolo su *Lampedusa e Verdi* del 1963. Anche Bo recensì i *Racconti* nel 1961.

Il 28 dicembre del 1958 fu pubblicata una nuova tiratura del romanzo, che si esaurì in pochi giorni. Nel febbraio del 1959 uscì su «Comunità» una lunga e importante recensione, un vero saggio, di Geno Pampaloni. Del medesimo anno è un articolo di Anna Banti pubblicato su «Paragone Letteratura».

Anche autorevoli accademici come Giuseppe De Robertis, Luigi Blasucci e Luigi Russo si pronunciarono favorevolmente. Più tardi invece Gianfranco Contini nell'antologia *Letteratura dell'Italia unita* (Sansoni, Firenze 1968) giudicò, non senza una punta di veleno, il *Gattopardo* «una gradevolissima “opera d'intrattenimento”»: il che, a suo avviso, ne spiegava il successo. Più interessante la sua negazione degli «asseriti rapporti col verismo catanese, in particolare coi *Viceré* del De Roberto», che in realtà «non oltrepassano la casuale coincidenza geografica». Rapporti, quelli coi *Viceré*, asseriti invece, in particolare, da Vittorio Spinazzola, e da altri con lui.

Nacque nel giro di pochi mesi, nel 1959, prima in Italia e poi in Europa, il «caso Lampedusa», variamente motivato. Il libro non fu solo apprezzato; fu anche attaccato, in Italia, da cattolici (ma non, come s'è visto, da Bo), marxisti e intellettuali schierati a sinistra. I primi non potevano accettarne «il pessimismo senza via d'uscita e senza speranza» (così Giancarlo Buzzi riepiloga il giudizio del gesuita Giuseppe De Rosa nella «Civiltà cattolica», 8 aprile 1959); i secondi, il carattere politicamente antiprogressista. Elio Vittorini, Franco Fortini, Alberto Moravia furono tra quanti lo rifiutarono in quanto libro «di un radicale di destra», «reazionario», prodotto (come scrisse Enrico Falqui) di «antistorico conservatorismo». Leonardo Sciascia in un articolo pubblicato sull'«Ora» di Palermo nel gennaio 1959 accusò Lampedusa di «raffinato qualunquismo» – ma Sciascia ebbe poi modo di ricredersi. Dello stesso anno è la forte stroncatura di Rino Dal Sasso pubblicata su «Rinascita», la rivista del partito comunista diretta da Palmiro Togliatti – dove, tra l'altro, Dal Sasso immaginava, fantasiosamente, che i tanti e sprovveduti acquirenti del romanzo lo avessero abbandonato, annoiati, dopo la lettura delle «prime pagine». Tale recensione provocò però una lettera contestatrice del matematico e comunista Lucio Lombardo Radice inviata a «Rinascita».

Si aggiunga che alla fine degli anni Cinquanta cominciava a tirare aria, in Italia, di neoavanguardia. Nel 1956 fu fondata la rivista «Il Verri», diretta da Luciano Anceschi. Mi si permetta di ricordare che, proprio in quel periodo, Anceschi mi raccomandava la lettura dei poeti americani, e in particolare di Ezra Pound, il quale in effetti fu poi un punto di riferimento dei neoavanguardisti italiani – e al quale ero già stato iniziato da un compagno di classe, che

mi aveva prestato l'edizione Guanda dei *Canti pisani*. (E il figlio di Luciano, Giovanni Anceschi, da me conosciuto alla Galleria Pater di Milano – oggi non più esistente –, dove lavorai per qualche tempo, avviava allora con altri il programma dell'«arte cinetica»).

Se uno dei principali narratori neorealisti, Vasco Pratolini, sentenziò futilmente, in linea con Vittorini, che il *Gattopardo* riportava gli italiani «indietro di sessant'anni», cioè – così intendo – al tempo del verismo, alcuni dei protagonisti del futuro libro-manifesto *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961) e poi del «Gruppo 63» lamentavano che il romanzo di Lampedusa fosse insieme politicamente conservatore e formalmente antisperimentale. Umberto Eco lo classificò, in *Apocalittici e integrati* (1964), come un'opera di «cultura media», tra «cultura di massa» e «Kitsch».

Nel 1959 fu pubblicata la traduzione francese del *Gattopardo*, alla quale seguirono a ruota, nello stesso anno, quella inglese e quella tedesca (e, come ci informa Chiara Sandrin, è appena stata pubblicata una terza traduzione nella lingua di Goethe – e si può aggiungere che una seconda, e più precisa, traduzione francese è stata pubblicata nel 2007). Una poesia dedicò a Tomasi di Lampedusa Jorge Guillén, e fu tradotta da Leonardo Sciascia per la rivista del PSIUP «Mondo nuovo» (*Incontro con Jorge Guillén*, 5 febbraio 1961).

Una svolta importante, che ebbe i suoi riflessi anche in Italia, si dovette a Louis Aragon, poeta surrealista e autorevole militante nel partito comunista francese. Aragon intervenne a due riprese sulle «Lettres Françaises» del 23 dicembre 1959 e del 18 febbraio 1960, rimproverando tra l'altro ai comunisti italiani (e a Moravia) l'incomprensione della grandezza del libro. Il secondo articolo fu ripubblicato in versione italiana nel mese successivo su «Rinascita». Anche György Lukács espresse un giudizio positivo sul *Gattopardo* nella prefazione – scritta nel 1960 – all'edizione inglese (1962) del suo classico trattato sul *Romanzo storico*: prefazione ripubblicata in traduzione italiana sull'«Europa letteraria» nel 1963. In Unione Sovietica, dopo il grave incidente del *Dottor Živago*, non si voleva che si creasse un nuovo e in parte analogo caso letterario. Decisivi furono proprio gli articoli di Aragon. A questo punto, lo stesso Togliatti, dopo essersi espresso in precedenza sprezzantemente sul romanzo (come del resto aveva già fatto nei confronti di quello di Pasternàk)¹, affidò a Mario Alicata – a sua volta già stroncatore del libro nell'aprile del 1959 sul «Contemporaneo» – il compito di scrivere la prefazione all'edizione russa del *Gattopardo* (1961).

Ancora in Italia, più tardi il comparatista Giuseppe Paolo Samonà, aristocratico siciliano e comunista convinto ma non ortodosso, pubblicò un libro

¹ Palmiro Togliatti, con Rossanda Rossanda, fece pressione su Feltrinelli perché non pubblicasse il romanzo.

che resta tra le voci più illuminanti della critica lampedusiana: *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa* (La Nuova Italia, Firenze 1974).

In Inghilterra vanno ricordati almeno il critico Frank Kermode, che nel 1960 recensì insieme la nuova edizione di *The Fathers*, il bel romanzo del critico e poeta americano Allen Tate, e la traduzione inglese del *Gattopardo*²; e il romanziere Edward Morgan Forster, il quale a sua volta recensì il *Gattopardo* sullo «Spectator» del 13 maggio 1960 (*The Prince's Tale*), e qualche anno dopo scrisse la prefazione alla traduzione inglese dei *Racconti* (*Two Stories and a Memory*, Harmondsworth, Penguin Book, 1966). Nell'articolo dello «Spectator», Forster tra l'altro negava che il *Gattopardo* fosse un romanzo storico: «It is not a historical novel. It is a novel which happens to take place in history».

Lukács lo giudicò invece un romanzo storico soprattutto per le sue due prime parti. È anche vero che il 2 gennaio 1957 lo stesso Tomasi di Lampedusa aveva scritto all'amico Guido Lajolo: «Non vorrei [...] che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l'ambiente solo è del 1860»³. Si discusse dunque se fosse o non fosse un romanzo storico; e si pervenne al compromesso riassumibile nel titolo del libro di Francesco Orlando: *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»* (Einaudi, Torino 1998).

Nella premessa di Forster a *Two Stories* è notevole l'accostamento del racconto di Lampedusa *La sirena* (allora però pubblicato da Feltrinelli col titolo: *Lighea*) al proprio *The Story of the Siren*. Forster sottolineò finemente affinità e differenze dei due testi.

Nel 1998, in occasione del quarantennale della pubblicazione del romanzo, si ebbero molti interventi sui quotidiani nazionali (di Matteo Collura, Francesco Orlando, Eugenio Scalfari e altri), ma chi ribadì il suo fermo rifiuto fu Alberto Asor Rosa («La Repubblica», 20 settembre).

Non intendo tracciare una storia della critica lampedusiana⁴. La fortuna immediata del romanzo portò al film di Luchino Visconti (1963), peraltro fornito, anche nella versione definitiva e divulgata, di qualche inserzione *politically*

² F. Kermode, *Old Orders Changing (Tate and Lampedusa)*, in *Puzzles and Epiphanies. Essays and Reviews 1958-1961*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962, pp. 131-139. Qualcuno ha definito *The Fathers* «il Gattopardo americano». Come critico, Allen Tate fu un esponente dell'importante New Criticism americano.

³ Cit. da A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il Gattopardo segreto*, Sellerio, Palermo 2008², p. 336.

⁴ Sulla critica lampedusiana cfr. G. Buzzi, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Mursia, Milano 1972, pp. 145-169; M. Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palumbo, Palermo 1995; A. Anile e M.G. Giannice, *Operazione Gattopardo*, con Prefazione di G. Fofi, Le Mani, Recco-Genova 2013 (vi si tratta anche della critica relativa al film di Visconti). Utile anche in questo il citato libro di G.P. Samonà.

correct e di qualche aggiunta spettacolare (la battaglia di Palermo e la caccia allo sbirro): fu giudicato positivamente da Moravia, nonostante i suoi limiti. Del 1967 è l'opera lirica di Angelo Musco con libretto di Luigi Squarzina. Roberto Andò diresse il film biografico *Il manoscritto del principe* (2000). Insomma, per riprendere il titolo d'un *Kolloquium* sul *Gattopardo* organizzato a Bonn nel 1996, che la sera prima dell'inizio dell'evento offrì in visione ai partecipanti il film di Visconti: *Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne*, «Dal bestseller al classico della modernità». E ben pochi sono oggi i negatori dell'alta qualità dell'opera.

Sono entrate ampiamente nell'uso le parole *gattopardismo* e *gattopardesco* (l'aggettivo è presente già nel romanzo, *Parte terza*, ma con un senso diverso), e di *gattopardo* nel senso di «chi si adatta a novità politiche e sociali per mantenere i propri anteriori privilegi» (*Il dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro). Alla base di tali usi è la celebre frase di Tancredi: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi», poco oltre ripetuta con consenso dal Principe. E, alla fine della stessa *Parte prima*, a Don Fabrizio Garibaldi sembra una semplice pedina di forze più grandi di lui e conservatrici. Nella *Parte settima*, però, il Principe si corregge: «Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto». Si è detto e ripetuto da alcuni che la tesi del libro è la stessa espressa da Consalvo alla fine dei *Viceré* di Federico De Roberto: «No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa». Ma è proprio ciò che viene negato nel *Gattopardo*.

Quanto alla sua – presunta da alcuni – scarsa “modernità”, ricordo qui solo che inizialmente il tempo del racconto doveva essere racchiuso in ventiquattro ore, come nell'*Ulysses* di Joyce (che però, a dire il vero, comprende diciotto ore). Ciò che rimane di quel primo progetto è la *Parte prima*, circolarmente chiusa tra la fine della consueta recita serale del rosario e l'inizio della recita nel giorno successivo. «Non so fare l'*Ulysses*», dichiarò lo scrittore a Gioacchino Lanza Tomasi.

La divisione in *parti*, e non in *capitoli*, del romanzo, con le indicazioni temporali *Maggio 1860*, *Agosto 1860*, *Ottobre 1860* ecc. può richiamare le ripartizioni del romanzo *The Years* di Virginia Woolf: *1880*, *1881*, *1907* ecc. Le *parti* sono espressione d'un racconto non continuato; in una lettera a Lajolo del 7 giugno 1956 Tomasi di Lampedusa definì addirittura il *Gattopardo* come composto da un séguito di «lunghi racconti». Edward W. Said, che pure non fece riferimento al romanzo di Virginia Woolf, scrisse da parte sua:

In superficie, il romanzo di Tomasi di Lampedusa non è un'opera sperimentale. La sua principale innovazione formale è la struttura narrativa articolata in maniera discontinua, in una serie di frammenti

o episodi relativamente distinti ma accuratamente cesellati, ciascuno organizzato intorno a una data e in alcuni casi intorno a un avvenimento [...]. Questa tecnica ha permesso a Tomasi di Lampedusa una certa libertà dalle esigenze dell'intreccio, che è quasi primitivo, permettendogli di lavorare con i ricordi e gli eventi futuri (per esempio lo sbarco degli Alleati nel 1944) che si irradiano dai semplici episodi della narrazione.

Said sottolineò anche molte coincidenze tra la veduta della «questione meridionale» di Tomasi di Lampedusa e quella di Antonio Gramsci – dei cui scritti non si sa se lo scrittore siciliano fosse a conoscenza, «ma è chiaro che sotto molti punti di vista», sostiene il critico palestinese-americano, «i due la pensavano allo stesso modo»⁵. David Gilmour, la cui eccellente biografia di Tomasi di Lampedusa era ben nota a Said, più che sulla conoscenza diretta di Gramsci (a cui già accennò), puntò sulla conoscenza del libro di Denis Mack Smith *Cavour and Garibaldi 1860. A Study in Political Conflict* (1954)⁶.

Un altro punto da sottolineare è l'atteggiamento dello scrittore e del protagonista nei confronti della storia, dell'esistenza umana: nichilista. È l'esatto opposto di quello che caratterizza il migliore dei romanzi militanti risorgimentali: le *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo (il quale non a caso non aveva in simpatia Leopardi), sorrette dalla diffusissima e prevalente fede ottocentesca nell'inevitabile progresso storico, nel «provvidenzialismo» che sorreggerebbe lo svolgimento delle vicende umane. È la fede che anima anche, ad esempio, la *Storia di cento anni* di Cesare Cantù o il pensiero di Gioberti.

La vita in sé è il «solo peccato vero, quello originale», si legge invece nella *Parte settima* del *Gattopardo*. In passato, mi è capitato di ricordare in proposito un celebre luogo dell'*Ébauche d'un serpent* di Paul Valéry: «[...] l'univers n'est qu'un défaut / dans la pureté du Non-être» – un distillato di filosofia schopenhaueriana e wagneriana. Gottfried Benn da parte sua contrapponeva alla Storia «due tipi di trascendenza verbale: gli assiomi matematici e la parola come arte» (*Doppelleben*).

Simile è anche la concezione che anima il racconto di Tomasi di Lampedusa *La sirena*, dove il professor La Ciura – il quale, incontrando Lighea, ha sperimentato l'eternità – percepisce ovunque odore di morte, e considera moderne banalità i più antichi reperti archeologici e nauseanti banalità le notizie lette sui

⁵ E.W. Said, *Sullo stile tardo*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 97, 103.

⁶ D. Gilmour, *L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1989, pp.195-197.

giornali⁷. Anche *La sirena* ispirò un melodramma: *La sirenetta*, di Alessandro Sbordonì, «melodramma danzato», su testi di H.C. Andersen, H.G. Wells e G. Tomasi di Lampedusa, rappresentato a Monaco di Baviera il 16 giugno 1988. Nello stesso anno, il 1° luglio, Sbordonì presentò alla RAI di Roma l'opera da camera *Lighea*, con libretto dello stesso compositore «liberamente tratto da G. Tomasi di Lampedusa, H.G. Wells, H.C. Andersen».

ARNALDO DI BENEDETTO

⁷Di questi argomenti ho trattato in due saggi (*Tomasi di Lampedusa e la letteratura* e *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla Parte prima del «Gattopardo»*) del volume *Poesia e critica del Novecento*, Liguori, Napoli 1999, pp. 65-97 e 237-250; e in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, «La sirena»*, in *L'incipit e la tradizione italiana. Il Novecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Pensa MultiMedia, Lecce 2011, pp. 447-456.

Der Leopard / Der Gattopardo: «... nulla di esplicito»

La ricezione tedesca di un classico della modernità

CHIARA SANDRIN*

... tutto vi è soltanto accennato e simboleggiato; non vi è nulla di esplicito e potrebbe sembrare che non succeda niente. Invece succedono molte cose, tutte tristi

Lampedusa a Guido Lajolo, 7 giugno 1956¹.

Nel 1996, in un intervento presentato al convegno italo-tedesco organizzato in occasione del centenario della nascita di Tomasi di Lampedusa, che, in coincidenza con il ventennale della morte di Visconti, aveva ridestato un interesse generale per il romanzo, Willi Hirdt riconosceva come criterio distintivo della classicità del *Gattopardo*, la sua «lingua» e individuava lo stesso carattere classico dell'originale anche nella prima versione tedesca del romanzo, uscita già nel 1959 per l'editore Piper con il titolo *Der Leopard* a cura di Charlotte Birnbaum². Frutto di una feconda collaborazione con la vedova di Tomasi di Lampedusa, Alessandra Wolff-Stomersee, ricordata con gratitudine in ogni successiva edizione tedesca del romanzo, la traduzione di Charlotte Birnbaum ha segnato una prima, fondamentale tappa nella ricezione tedesca del romanzo, come sosteneva con forza Willi Hirdt nel suo intervento, intitolato *Eine Apotheose des alten Europa*, un'apoteosi della vecchia Europa. In questo senso appunto, accostandolo ai grandi classici della letteratura mondiale³, e in particolare a grandi classici della letteratura tedesca come Thomas Mann⁴ o Theodor Fontane⁵, il romanzo venne immediatamente recepito e la

* Professore associato di Letteratura tedesca nell'Università di Torino.

¹ La lettera, pubblicata da «L'Espresso» l'8 gennaio 1984, è citata in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 229-230.

² G. Tomasi di Lampedusa, *Der Leopard*, Aus dem Italienischen von Ch. Birnbaum, Piper, München 1959.

³ W. Grözinger, *Der Roman der Gegenwart. Zeichen ad der Wand*, in «Hochland», 52, 1959-60, pp. 173-182, cit., p. 174.

⁴ R.J. Humm, *Der Leopard*, in «Die Weltwoche», 16 ottobre 1959.

⁵ J. Schmitz von Vorst, *Ein moderner italienischen Fontane*, in «Frankfurter allgemeine Zeitung», 28 aprile 1959.

traduzione di Charlotte Birnbaum avrebbe dimostrato, con la sua aderenza allo stile dell'originale, di poter restare la traduzione tedesca definitiva, in grado di resistere «allo sguardo critico e di far morire sul nascere il desiderio di un'altra versione»⁶.

1. *Der Leopard/Der Gattopardo*

La previsione di Willi Hirdt tuttavia, in seguito alla pubblicazione, nel 2002, della versione del *Gattopardo* integrata di alcune pagine ancora inedite, per le edizioni Feltrinelli, sarà smentita, e nel 2004 uscirà per l'editore Piper, con la postfazione di Gioacchino Lanza Tomasi e con un glossario a cura della traduttrice, Giò Waeckerlin-Induni, la seconda traduzione tedesca, con il titolo *Der Gattopardo*⁷.

La prima e più evidente modifica rispetto alla traduzione precedente è la sostituzione del titolo, intesa come risposta a un'osservazione di Andrea Vitello, il quale, sottolineando la «tendenza alla metafora» della scrittura di Lampedusa⁸, e riconoscendo proprio nel titolo «la prima, grande metafora»⁹ del romanzo, affermava che «le traduzioni (dall'inglese *The Leopard* al francese *Le Guépard*, dal tedesco *Der Leopard* all'olandese *De Tijger Kat* allo svedese *Leoparden*) non hanno reso il senso dell'ironia racchiusa nella metamorfosi araldico-letteraria che trasforma il leopardo dei Tomasi nel gattopardo dei Salina, cioè in un leopardo di formato ridotto, molto più piccolo»¹⁰.

Georg Sütterlin¹¹ apprezza la diversità della nuova traduzione di Giò Waeckerlin-Induni, più concisa e asciutta della precedente, e per questo, a suo parere, in grado di esprimere con più efficacia la distanza critica di Lampedusa

⁶ W. Hirdt, *Der Gattopardo in Deutschland oder Eine Apotheose des alten Europa*, in B. Tappert (a cura di), *Vom Bestseller zum Klassiker der Moderne. Giuseppe Tomasi di Lampedusas Roman Il Gattopardo*, Stauffenburg-Verlag, Tübingen 2001, pp. 85-103, cit. p. 99.

⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Der Gattopardo*, hrsg., und mit einem Nachwort von Gioacchino Lanza Tomasi. Aus dem Italienischen und mit einem Glossar von Giò Waeckerlin-Induni, Piper, München 2004.

⁸ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 401: «Lampedusa metaforizza così di continuo da assuefare il destinatario ad un gioco quasi convenzionale [...]. Occorre ricostruire tutta una rete di figure [...] che, rinviando a significati latenti o impliciti, suggeriscono di individuare i sistemi di relazioni tra le parole, per scoprire la chiave del linguaggio poetico».

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Sütterlin, *Der Leopard dankt ab*, in «Neue Zürcher Zeitung», 7 agosto 2004.

rispetto al mondo aristocratico che egli, «riconoscendo l'ineluttabilità dei rivolgimenti politico-sociali, descriveva con profonda malinconia ma anche con sarcasmo, gettandolo nella discarica della storia»¹². A margine della sua lettura del romanzo nella nuova versione, Sütterlin riprende un aneddoto riguardo allo sconcertante stato di abbandono in cui, quarant'anni dopo la sua distruzione a causa dei bombardamenti del 1942-43, all'epoca delle ricerche preparatorie per la biografia, David Gilmour¹³ aveva trovato a Palermo i resti del palazzo dei Lampedusa. Gilmour racconta infatti nel suo libro come, ottenuto l'accesso alle rovine, non ancora rimosse, del palazzo, egli avesse incredibilmente rinvenuto, tra pareti infrante, frammenti di stucchi dipinti e resti della biblioteca, anche fotografie, fogli autografi di Lampedusa e lettere della madre allo scrittore. Sütterlin riflette allora brevemente su possibili, o meglio, su inconcepibili analogie:

È immaginabile – egli si chiede dunque nel 2004 – che esista un qualunque ritaglio di carta manoscritto (per non parlare di lettere e fotografie) di, diciamo, Thomas Mann, che non sia ancora stato inventariato, esaminato, interpretato e catalogato¹⁴?

Lo stupore di Georg Sütterlin sembra acquisire maggior vigore proprio dal riferimento a Thomas Mann, un autore più volte menzionato dalla critica, non solo di lingua tedesca¹⁵, nel contesto degli studi dedicati a Lampedusa. L'accostamento all'opera di Thomas Mann, già in quanto tale particolarmente significativo, è riconducibile prima di tutto al facile parallelismo rintracciabile tra la «decadenza di una famiglia» narrata nei *Buddenbrook* e il racconto del *Gattopardo*, a proposito del quale Arnaldo Di Benedetto osservava però che:

Se Thomas Mann descrive la decadenza di una famiglia borghese che ha perduto – con la signorile sicurezza – il sentimento etico e ascetico, calvinista e pietista, dell'impresa commerciale (non identificabile con la mera avidità di denaro e di potere), nel romanzo di Lampedusa è

¹² *Ibidem*.

¹³ D. Gilmour, *The Last Leopard: a Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Collins Harvill, London, 1988; tr. it. di F. Cavagnoli, Id., *L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Feltrinelli, Milano 1989.

¹⁴ G. Sütterlin, *Der Leopard dankt ab*, cit.

¹⁵ Cfr. p. es. M. Pagliara Giacobozzo, *Thomas Mann-Lampedusa: affinità elettive?*, in F. Musarra e S. Vanvolsem (a cura di), *Il Gattopardo*, «Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio», Leuven University Press-Bulzoni 1999.

presentato un ceto che quel sentimento non ha avuto mai e dove il lungo raffinamento dell'agiatezza ha prodotto valori 'inutili' ma non meno universali¹⁶.

Il confronto tra i due romanzi è stato più recentemente trattato anche da Dirk Kemper¹⁷, che insiste sul «conservatorismo elegiaco coltivato da ambedue gli autori», interpreti, ognuno nel proprio ambiente nazionale, di un pessimismo culturale identificabile come il tratto distintivo di un più vasto fenomeno che riguarderebbe l'Europa intera. Kemper sottolinea come tale «conservatorismo elegiaco» sia il tono fondamentale entro il quale i personaggi protagonisti e i diversi antagonisti vengono raffigurati nei due romanzi: i rappresentanti di una cultura antica e consolidata sono ritratti come individui interiormente complessi e ricchi intellettualmente, costituzionalmente diversi dalla costellazione di figure rappresentanti di una vuota, insignificante novità.

Nella prospettiva della critica tedesca la dimensione storica del *Gattopardo* risulta comunque decisamente ridimensionata rispetto all'attenzione riservata dalla critica italiana. In Germania e nella Svizzera tedesca le letture si sono infatti concentrate prevalentemente sugli aspetti lirico-esistenziali del romanzo, con una particolare attenzione per la componente «mitico-paesistica», che, secondo Gabriella Remigi, deve essere intesa come «rivelatoria di una particolare sensibilità intrinseca alla cultura tedesca (o svizzero-tedesca) e ad una certa immagine estetica dell'Italia, tra Goethe e Hesse»¹⁸.

2. Nulla di esplicito

Anche Claudia Lehmann propone una lettura particolarmente attenta all'elemento mitico¹⁹, concentrandosi sui significati del sole meridiano e, per quanto concerne in particolare il terribile sole siciliano, sul suo nefasto potere

¹⁶ A. Di Benedetto, *Tomasi di Lampedusa e la letteratura (vedute parziali)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1, 1993, p. 57.

¹⁷ D. Kemper, *Gesellschaftswandel in elegischer Perspektive. Thomas Mann und Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in S. Vietta et al., *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne*, Tübingen, Niemeyer 2005, pp. 127-141.

¹⁸ G. Remigi, «*Il Gattopardo*» in Svizzera, in «Versants», 2008, 55, 2, pp. 129-152, cit. p. 151.

¹⁹ C. Lehmann, *Die mittelmeeerische Welt als geistige Landschaft und Geschichtsraum im Frühwerk von Albert Camus: mit Ausblicken auf Paul Valéry, Giuseppe Tomasi di Lampedusa und Gottfried Benn*, Lang, Frankfurt am Main 1998, pp. 162-169; cit. in anche G. Remigi, «*Il Gattopardo*» in Svizzera, cit., p. 151.

narcotizzante²⁰. In questa prospettiva, dai tratti più marcatamente tragici, il confronto con Thomas Mann potrebbe allora essere riproposto sottolineando un'affinità profonda di Lampedusa non tanto con l'autore dei *Buddenbrook*, un giovane poco più che ventenne, quanto con l'interprete più consapevole e rappresentativo dell'«essenza» e dello «spirito» tedeschi²¹ e lasciando emergere non solo una suggestione o la traccia di una lettura, ma piuttosto la condivisione spontanea di un modo di intendere se stessi e il mondo.

Nel discorso intitolato *Geist und Wesen der deutschen Republik*, del 1923, Thomas Mann riconosce nell'interiorità soggettiva «la più bella qualità dell'uomo tedesco, che è anche la sua qualità più famosa, quella con cui soprattutto gli piace lusingarsi».

L'interiorità – continuava Thomas Mann –, la *Bildung* dell'uomo tedesco, cioè lo 'sprofondamento', una coscienza culturale individualistica, il senso rivolto alla cura, alla modellazione, all'approfondimento e al completamento del proprio *Io* o, in termini religiosi, il senso rivolto alla salvezza e alla giustificazione della propria vita. Un soggettivismo dello spirito dunque; una sfera, direi, di cultura personale, pietista, e di compiacimento per l'autobiografia e la confessione, una cultura in cui il mondo dell'obiettività, il mondo politico, viene inteso come profano e messo da parte con indifferenza, «poiché in fondo, come dice Lutero, a quest'ordine esteriore non è affidato nulla».

In questo discorso, e ancora più esplicitamente in un altro discorso del 1944, *Schicksal und Aufgabe* [Destino e compito], Thomas Mann indica gli esiti di una tale paralizzante attenzione alla propria individualità e sottolinea le conseguenze e ancora di più i pericoli di una reazione sconsiderata a questo modo di essere; i pericoli di un agire che finisce per mostrarsi come il tradimento di quella fondamentale essenza di un popolo *tatenlos und gedankenreich* [privo d'azione e ricco di pensiero]²². «Deutschland ist Hamlet» [La Germania è Amleto], ricordava ancora Thomas Mann in questo stesso

²⁰ C. Lehmann, *Die mittelmeerische Welt als geistige Landschaft und Geschichtsraum im Frühwerk von Albert Camus*, cit., p. 68.

²¹ Th. Mann, *Geist und Wesen der deutschen Republik*, in Id., *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt am Main 1990, *Reden und Aufsätze*, vol. XI, p. 854.

²² Id., *Schicksal und Aufgabe*, in Id., *Gesammelte Werke*, cit., *Reden und Aufsätze*, vol. XII, p. 926. La citazione, lievemente modificata, è tratta da Hölderlin, dove recita letteralmente: «Ihr Deutschen, auch ihr seid tatenarm und gedankenvoll» [Voi tedeschi, siete anche voi poveri d'azione e pieni di pensiero], in F. Hölderlin, *An die Deutschen*, in Id., *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, Cotta, Stuttgart 1944, vol. I, p. 256.

discorso, segnando, con il laconismo di questa celebre equazione, il confine essenzialmente tragico entro il quale si muove la riflessione tedesca sulla propria individualità e sul proprio significato.

Il legame di Lampedusa con la cultura tedesca non è così esplicito come quello che emerge dai riferimenti, incomparabilmente più estesi, alla letteratura francese e alla letteratura inglese presenti nella sua opera. Tuttavia, proprio la noncuranza quasi schiva con cui si allude a temi e figure della più famosa tradizione letteraria tedesca sembra lasciar intendere una condivisione quasi ovvia di quei temi e una conoscenza profonda, sia pure forse paradossalmente inconsapevole, del significato di quelle figure. Il Principe, con un gesto disinvolto, usa il fascicoletto arrotolato dei *Blätter für die Himmelsforschung* per un segno della croce scaramantico, tutto siciliano²³, ma il lettore del *Faust* di Goethe non può non ritrovare immediatamente, nella «sensazione [...] come sempre sgradevole»²⁴ dello stesso Principe all'ingresso nel suo studio, lo stato d'animo accidioso dello studioso sempre in cerca e tuttavia stanco di cercare, circondato dal disordine delle carte, dall'affanno di domande senza risposta. Al pari di Faust, il Principe sa dell'efficacia del farmaco, «rozzo surrogato chimico dello stoicismo pagano, della rassegnazione cristiana»²⁵ di nuova invenzione, da usare come rimedio contro la sofferenza, un farmaco simile, per questa sua funzione, ai «sereni regni stellari»²⁶ da lui prescelti. Ma l'allusione a Faust sembra attraversare il personaggio goethiano fino a raggiungere il suo più autentico modello, il massimo rappresentante dell'interpretazione tedesca dello spirito della tragedia: il Principe Amleto, o la malinconia.

Lampedusa non ignora di certo l'attenzione riservata da Goethe a Shakespeare e in particolare all'*Amleto*. Infatti, quando, nelle lezioni di letteratura inglese, si tratta dell'*Amleto*, è proprio Goethe ad essere citato per primo tra i grandi interpreti dell'opera shakespeariana²⁷. La materia del *Wilhelm Meister*, già nella prima versione del romanzo, culmina nella rappresentazione dell'*Amleto*. Nel suo studio del ruolo del personaggio, che è anche la prima profonda analisi del dramma shakespeariano in ambito tedesco, Wilhelm si

²³ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 2011⁷, p. 130.

²⁴ Ivi, pp. 49-50: «La sensazione provata dal Principe entrando nel proprio studio fu, come al solito, sgradevole. Nel centro della stanza torreggiava la scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati. La sua mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, pieno di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare all'infuori dei ladri. Era coperta di carte».

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese. Il teatro di Shakespeare*, in Id., *Opere*, cit., p. 732.

concentra sul conflitto tra pensiero e azione, sulla malinconia dei monologhi, sull'innocenza di Amleto, sul destino, inteso come fatalismo disperato, come forza distruttrice, anche se, goethianamente, aperta alla conciliazione. È nella sua esclusione dal mondo dell'azione, nella sua condanna alla meditazione malinconica che l'Amleto di Goethe assomiglia a Faust: la sua tragedia è vista come la tragedia dell'inadeguatezza dell'eroe nei confronti del ruolo che è chiamato a ricoprire.

Cerchi di immaginare questo giovinetto – si legge nella versione definitiva del romanzo – questo figlio di re [...] lo osservi quando viene a sapere che è l'ombra di suo padre ad apparire [...]. E quando lo spirito è scomparso, chi vediamo davanti a noi? [...]. Un principe nato che gioisce nel sentirsi incitare contro l'usurpatore della sua corona? No! Stupore e tetraggine assalgono il solitario; egli sfoga la sua amarezza contro gli scellerati che ridono e conclude col significativo sospiro: «Il tempo è uscito dai cardini; guai a me che nacqui per rimettervelo». [...] Mi pare evidente che questo abbia voluto rappresentarci Shakespeare: una grande azione imposta a un'anima che non ne è all'altezza. Mi pare che tutta la tragedia sia stata scritta con questo intento²⁸.

3. *Genius Loci*

L'importanza di Shakespeare per Lampedusa è sottolineata in più punti all'interno della prima biografia tedesca a lui dedicata, l'ampio lavoro di Jochen Trebesch *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Leben und Werk des letzten Gattopardo*, del 2012, dove si ricorda tra l'altro il ruolo svolto dalla comune passione per la lettura in generale, e per Shakespeare in particolare, nel primo colloquio tra Lampedusa e Alessandra Wolff-Stomersee a Londra²⁹.

²⁸ Cfr. W. Goethe, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano 2006, p. 216.

²⁹ J. Trebesch, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Leben und Werk des letzten Gattopardo*, NORA Verlag, Berlin 2013³, p. 107. Nel suo importante studio, Jochen Trebesch, giurista e storico di formazione, diplomatico di professione, ha dedicato particolare attenzione al carteggio di Lampedusa, cui ha avuto accesso grazie alla collaborazione offerta da Gioacchino Lanza Tomasi. Di particolare rilevanza sono inoltre le ricerche che Trebesch ha potuto svolgere presso l'archivio storico di Riga, dove ha potuto accedere al materiale inedito relativo ad Alessandra Wolff Stomersee e alla sua vita matrimoniale con Lampedusa. Trebesch delinea accuratamente la figura di Alessandra Wolff, il suo legame culturale con il dibattito intellettuale internazionale e, soprattutto per quanto riguarda il suo interesse per la psicanalisi, con l'ambiente berlinese, in cui Alessandra, era ben inserita, partecipando, sia pure in modo discontinuo, ai corsi e ai seminari organizzati dall'Istituto psicoanalitico di Berlino, guidato da Karl Abraham

All'interno della biografia di Trebesch, al *Gattopardo* è dedicato un ampio capitolo, che sottolinea il carattere pluriprospettico del romanzo e la necessità di una lettura che tenga conto dei diversi piani della narrazione.

Il romanzo è molte cose insieme: una vivace costellazione di miniature di famiglia riunite intorno al ritratto cesellato di Don Fabrizio; un discorso sul destino e il senso della vita; uno studio sulla verità, l'illusione e la delusione, sulla lotta del nuovo contro l'antico, o anche sul corso della storia nel suo rapporto con il destino del singolo³⁰.

I punti che Trebesch indica come fondamentali nella sua lettura del romanzo sono da lui elencati nel modo seguente:

1. *excursus* nella psicologia del romanzo; 2. storia familiare e autobiografia; discorso sul 'Risorgimento'; 3. discussione sulla Sicilia e i siciliani; 4. esposizione di un 'essere per la morte' e del morire; 5. considerazioni su cane e padrone; 6. analisi sulla vita defraudata di Concetta; 7. racconto di un contratto di matrimonio e di due carriere; 8. apologia e canto del cigno della nobiltà³¹.

Su ognuno di questi punti Trebesch si sofferma con osservazioni attente, sempre ancorate a sobrie contestualizzazioni storico-biografiche. Nelle considerazioni conclusive sul romanzo, la più ampia riflessione è concentrata sul motivo portante della *vanitas*, della transitorietà, della morte, diffuso nel romanzo fino a diventare il tessuto connettivo delle sue diverse componenti. Il motivo della *vanitas*, secondo Trebesch, si imprime nel testo come il segno più riconoscibile della tradizione barocca nella sua interpretazione siciliana³². Il ba-

e Max Eitingon, stretti collaboratori di Freud. Su questo punto Trebesch interviene (cfr. Id., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Leben und Werk des letzten Gattopardo*, cit., p. 105) precisando proprio alcuni particolari relativi all'effettivo percorso di studi di Alessandra Wolff, utili per una migliore comprensione della sua complessa personalità. Sulla figura di Alessandra Wolff e sull'importanza della sua presenza per la composizione del romanzo insiste nel contesto della ricezione tedesca un film documentario attualmente in lavorazione, dal titolo *Die Geburt des Leoparden. Wie aus einer großen Liebe ein Meisterwerk der Weltliteratur entstand* [La nascita del *Gattopardo*. Come da un grande amore è nato un capolavoro della letteratura mondiale], per la regia di Luigi Falorni, su testo di Bernhard Pfletschinger e Thomas Keutner.

³⁰ Ivi, p. 262.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 311.

rocco, «onnipresente»³³ nell'isola, tanto nella sua storia artistica, quanto nel suo modo di intendere la vita, imprime sul fondo tragico del romanzo la sua traccia «buffonesca»³⁴. Il senso del tragico nella sua versione barocca, il tragico che nella tradizione tedesca si esprime nel genere del *Trauerspiel*, ha come carattere fondamentale il tormento della malinconia³⁵, che secondo Trebesch si estende nel romanzo di Lampedusa senza possibilità di soluzione, senza speranza: «Nel mare della malinconia di Tomasi la 'gioia del superamento' emerge solo di rado, e neppure una volta compare l'isola salvifica della speranza»³⁶.

4. Sessant'anni dopo

La biografia di Jochen Trebesch ha segnalato un interesse crescente negli studi tedeschi nei confronti di Lampedusa. Tale interesse si estende attualmente anche alla ricezione del romanzo attraverso la sua traduzione. A suscitarlo è Burkhard Kroeber, attualmente forse il più grande traduttore dall'italiano³⁷, certamente un traduttore attento e molto esperto.

Se la prima traduzione di Charlotte Birnbaum, del 1959, restata per decenni la versione di riferimento, nonostante alcuni punti controversi, avrebbe potuto, secondo Burkhard Kroeber, conservare ancora una sua dignità, la seconda traduzione di Giò Waeckerlin-Induni, del 2004, presenterebbe tali incongruenze, sul piano lessicale, stilistico e addirittura grammaticale, da

³³ *Ibidem*.

³⁴ Trebesch cita la considerazione malinconica del Principe dopo il suo colloquio con il soprastante Russo: «Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca»; cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 53.

³⁵ Non si può non fare cenno qui alle pagine dedicate alla malinconia nel saggio di W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Rowohlt, Berlin 1928; tr. it. di E. Filippini, Id., *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971. Particolarmente interessanti, nel nostro contesto, all'interno del saggio di Benjamin sono i riferimenti all'*Amleto* di Shakespeare e alla celebre incisione di Dürer *Melancholia I*, con la citazione dello studio dedicatole da Erwin Panofski e Fritz Saxl nel 1923. Suggestivi sono inoltre gli accostamenti della figura del malinconico all'astrologia e al cane, che nell'incisione di Dürer è ritratto dormiente tra gli accessori sparsi disordinatamente ai piedi della Malinconia. Sul significato della malinconia nel *Gattopardo* cfr. anche L. Canova, *Eterna Melancholia: analisi della parte VII de «Il Gattopardo» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, https://academia.edu/15416684/Eterna_Melancholia_-

³⁶ J. Trebesch, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Leben und Werk des letzten Gattopardo*, cit., p. 311.

³⁷ Burkhard Kroeber è il traduttore, tra l'altro, dell'opera di Umberto Eco, di Italo Calvino, di una nuova versione dei *Promessi sposi* e delle *Operette morali* di Leopardi.

rendere indispensabile una nuova traduzione del romanzo. Kroeber ha deciso di tradurre nuovamente il romanzo prima ancora di sapere se l'editore Piper avrebbe accettato la sua pubblicazione prima del 2028, anno in cui, scaduti i diritti, la traduzione avrebbe potuto eventualmente trovare un'altra collocazione editoriale. La ragione principale che ha reso necessaria una nuova traduzione, ha dichiarato Kroeber³⁸,

sta nella mia convinzione che le traduzioni tedesche apparse finora non permettono di individuare debitamente l'alto valore letterario di questo romanzo [...]. E invece la qualità letteraria di questo romanzo singolare è per me fuor di dubbio [...]. Già la forma originale della narrazione, che apparentemente si richiama ai modelli tradizionali del romanzo storico del XIX secolo (motivo per cui in Italia è stato inizialmente rifiutato in quanto 'retrogrado') ma che in realtà impiega tutti gli strumenti moderni del discorso indiretto libero, nel suo agile passaggio al monologo interiore, infrangendo ripetutamente la prospettiva della narrazione, lo pone al livello dei classici della modernità [...]. A questo si aggiunge la sua scelta lessicale allusiva e la sua sintassi raffinata, intrisa di sottile ironia [...]. Tutti questi elementi dovrebbero essere 'trasportati' attraverso la traduzione nel modo più fedele possibile, senza che appaia forzato o artificioso.

La nuova traduzione, che l'editore Piper pubblica adesso, sessant'anni dopo la prima versione tedesca³⁹, si basa sull'«Edizione conforme al manoscritto del 1957», e intende, a partire dal titolo, che riprende quello della prima versione, sorvolare su controverse questioni filologiche, aggiunte e correzioni, che in diverse occasioni, come Kroeber dimostra nella sua *Postfazione* attraverso alcuni esempi convincenti, non sembrano giustificare una trasformazione del testo.

Der Leopard nella sua nuova versione sembra finalmente parlare con la propria voce, fiera e pacata, ironica e dolente, chiara e arcana a un tempo.

³⁸ Cfr. B. Kroeber, www.tralalit.de/2018/09/19/ein-neuer-klassiker; gli stessi argomenti sono ripresi nella postfazione alla sua traduzione.

³⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Der Leopard*, Übersetzung aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, Piper, München 2019. Ringrazio qui l'editore Piper, e in particolare Friederike Römhild e Miriam Spinrath, per avermi dato la possibilità di leggere in bozza la nuova traduzione.

Nuove riflessioni sul testo del *Gattopardo*

EMANUELE CUTINELLI RENDINA*

Abbiamo veramente letto il *Gattopardo*? La domanda, provocatoriamente, cominciò a circolare mezzo secolo fa, nell'inverno del 1968, allorché Carlo Muscetta dette notizia dell'esistenza di un autografo del romanzo lampedusiano che presentava un cospicuo numero di divergenze nei confronti dell'edizione fino ad allora disponibile¹. Per la verità alcuni accenni sull'esistenza di questo autografo erano già circolati, ma Muscetta, che ne aveva avuta una copia proprio da Giorgio Bassani, curatore dell'edizione del romanzo presso Feltrinelli nel 1958, forniva in un articolo, successivo all'annuncio della 'scoperta', una rapida scelta dei luoghi in cui l'autografo divergeva dall'edizione a stampa, e per suo conto lasciava intendere che no, quel che si era letto e continuava a leggersi non era il *Gattopardo* nella sua veste genuina. Di qui un nuovo 'caso' o un nuovo volto del 'caso' che già di per sé era stato il romanzo di Tomasi di Lampedusa. Di qui, nel volger di pochi mesi, nel dicembre del 1969, l'uscita in libreria di una nuova edizione del romanzo presentata come trascrizione

* Professore ordinario di Civilisation de la Renaissance italienne nell'Università di Strasburgo.

¹ Mantengo l'andamento discorsivo e anche un po' didascalico della mia relazione alla giornata di studi organizzata dall'Accademia delle Scienze di Torino, dove peraltro era largamente presente un pubblico di liceali, e rinuncio a diffusi e puntuali rinvii bibliografici, avvertendo che tutte le informazioni qui presentate e discusse sulla vicenda testuale del *Gattopardo* si trovano negli interventi dei protagonisti che citerò, e che taluni interventi giornalistici sono ripresi e citati con ampiezza in G.P. Samonà, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 209-256, rispecchiante ovviamente lo *status quaestionis* dell'epoca ma che si legge ancora con profitto, e quindi nella summa biografica di A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 2008², pp. 340-373, anche in questo caso un lavoro le cui conclusioni critiche non sempre mi sentirei di condividere, ma ricchissimo di documenti e di informazioni, proprio in particolare per la fase in cui composizione e tentativi di far pubblicare il romanzo si intrecciavano. Tralascio dunque, poiché hanno un'incidenza solo indiretta con la questione che discuto, i tanti interventi relativi al 'caso' della mancata pubblicazione presso Mondadori o presso Einaudi, nonché alla successiva fortuna del romanzo. Una sintesi recente della questione è comunque quella di G.C. Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo* (in appendice: S. Guerriero, *Rassegna della fortuna critica*), Aragno, Torino 2008, mentre un'aggiornata 'voce' generale sul *Gattopardo*, con cenni alla vicenda testuale, è quella di M. Di Gesù, in *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, del quale non posso che sottoscrivere l'affermazione che «non esiste ancora un'edizione critica del romanzo».

fedele dell'autografo (il controfrontespizio recava «edizione conforme al manoscritto del 1957»), la quale avrebbe dovuto metter fine a ogni polemica. A farsi carico del lavoro editoriale questa volta non era Bassani, bensì il figlio adottivo dello scrittore, nonché detentore e destinatario dell'autografo in questione, il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi.

Sono vicende ben note agli studiosi, ripercorse più volte con ricchezza di particolari in numerosi interventi dai protagonisti, ossia da Bassani, al quale si doveva, appunto, l'edizione feltrinelliana del 1958; e quindi soprattutto dallo stesso Lanza Tomasi, che oltre l'edizione «conforme al manoscritto del 1957», ebbe poi a farsi carico di tutte le successive edizioni con le importantissime integrazioni testuali e documentarie che esse comportarono. E non va tralasciata ovviamente la testimonianza di un terzo protagonista della vicenda, Francesco Orlando, anche lui intervenuto sulla questione del testo del *Gattopardo* a più riprese e in diverse sedi, fino a poco tempo prima della morte in un'intervista rilasciata all'«Indice dei Libri del mese» nel settembre del 2008. Nel mio intervento, propedeutico a una più ampia e sistematica indagine sulla questione testuale del romanzo lampedusiano, traggio dunque la massima parte delle informazioni discusse proprio dai molteplici interventi di questi protagonisti, e soprattutto delle ricche e suggestive pagine liminari con cui Lanza Tomasi ha accompagnato le diverse edizioni del *Gattopardo* e le altre raccolte di testi lampedusiani.

Il rapido e un po' (a dire il vero) scandalistico intervento di Muscetta, con l'edizione a cura di Lanza Tomasi che provocò, e che era comunque destinata al pubblico dei lettori comuni, avrebbe potuto essere, con il tempo, l'occasione per mettere in cantiere, da parte di chi fosse adeguatamente attrezzato di sapienza e pazienza filologica, un'edizione che potesse dirsi autenticamente critica, nel senso che a questo termine attribuisce l'odierna coscienza filologica. Ma ciò non accadde allora, e forse i tempi non erano per più rispetti ancora maturi; né accadde poi. Il che è meno comprensibile, vista la statura di un autore che non cessa, a ogni volger di decennio, di apparirci più grande.

Ma riprendiamo la questione dall'autografo del romanzo, la cui emersione fu ciò che alla fine degli anni Sessanta smosse le acque e impose il dibattito sul testo del *Gattopardo*. Si trattava in effetti di un autografo integrale allestito a pochissimi mesi dalla morte, sul quale l'autore medesimo aveva posto in testa il titolo «*Il Gattopardo (completo)*» lasciando chiaramente intendere al suo *entourage* che quella doveva essere considerata la versione definitiva della sua opera. Tuttavia, anche all'edizione del 1969 annunciata come «conforme al manoscritto del 1957», non dovettero mancare critiche sul piano testuale e fu peraltro sorpassata da più accurate o semplicemente più fortunate indagini sui materiali preparatori del romanzo. E così altre edizioni

seguirono con l'intenzione di restituire al *Gattopardo* una veste il più possibile prossima all'autografo, dando conto anche – ed è un punto cruciale – dei diversi materiali attinenti alla vicenda compositiva del romanzo, materiali che intanto erano emersi presso diversi discendenti dello scrittore. L'ultima tappa di questa vicenda è costituita dalla quinta edizione, comparsa nel 2005, del «Meridiano» Mondadori comprendente l'*opera omnia* di Lampedusa. Possiamo considerare chiusa così, allo stato attuale della documentazione disponibile, la questione testuale del *Gattopardo*? Non direi. E per giustificare questa mia esitazione credo che valga la pena ripercorrere nelle grandi linee le tappe di quelle che a me sembrano le vicissitudini alquanto tormentate di questo testo, a monte e a valle della stampa. Vicissitudini nelle quali, come vedremo, l'autore stesso contribuì non poco e suo malgrado a ingarbugliare una matassa che poi è stata a mio parere solo in parte e non del tutto soddisfacentemente sbrogliata. Si tratta certo di vicissitudini note, ma che occorre mettere l'una dietro l'altra, in un discorso che segua un filo logico e cronologico. Risulterà più comprensibile, credo, la mia esitazione.

Si può cominciare con l'osservare, per quanto ciò possa essere ovvio, che con il *Gattopardo* abbiamo a che fare non solo con un testo postumo, ma con un autore integralmente postumo, che non ha potuto seguire alcuna fase del processo di edizione del suo testo. Il *Gattopardo* dunque è stato pubblicato postumo, come opera di un autore del quale non esistevano testi che in qualche modo potessero costituire un punto di riferimento per il lavoro di revisione editoriale.

Fatta questa premessa che storicizza e giustifica pienamente l'operato di chi nel tempo ebbe a occuparsi di questo testo, ripercorriamo le principali tappe della vicenda testuale del *Gattopardo* che possano risultare più importanti per la costituzione del testo.

A fine maggio del 1956, dopo circa un anno di lavoro, Lampedusa decise di inviare all'editore Mondadori il testo dattiloscritto di un romanzo costituito da quattro capitoli o parti. Il *Gattopardo* usciva così una prima volta dallo scrittoio del suo autore, che lo forniva di un precoce e assai significativo *placet* dato a un dattiloscritto allestito nelle settimane precedenti dal suo giovane amico Francesco Orlando. Lampedusa aveva con sé una versione manoscritta che dettava a Orlando. Tale versione manoscritta che servì di base per la dettatura risulta perduta. La dattilografia fu effettuata in più copie, forse cinque o addirittura sei. L'invio alla Mondadori non fu fatto dall'autore ma da suo cugino, Lucio Piccolo di Calanovella, reduce dalla pubblicazione di una raccolta poetica, grazie ai buoni uffici di Eugenio Montale, nella collezione dello «Specchio». Piccolo accompagnò l'invio con una propria lettera, sicuramente approvata da Lampedusa, nella quale annunciava «un ciclo di novelle intitolato

“il Gattopardo”». Va osservato che il testo inviato comprendeva le attuali parti I, II, VII (la morte del protagonista) e VIII, l’epilogo nel XX secolo. Si noter  incidentalmente che le parti che la critica ebbe talvolta a giudicare tra le pi  eccentriche rispetto all’asse narrativo e storico del romanzo – le attuali parti VII e VIII, e quest’ultima in particolare – erano state composte tra le prime e facevano parte non dir  del piano, poich  evidentemente non esisteva, ma della cellula originaria del romanzo. E va osservato che Piccolo parlava nella sua lettera di «un ciclo di novelle», cio  di una struttura narrativa che non   propriamente quella di un romanzo, in ogni caso pi  aperta e mobile.

Solamente qualche settimana dopo, nel giugno del 1956, Lampedusa inviava un’altra copia dell’opera a un suo amico, precisando che essa si componeva di «cinque lunghi racconti» ambientati tra il 1860 e il 1910. Dunque, l’alfa e l’omega rimanevano immutati, ma il ciclo si era allargato accogliendo una nuova parte. Quale, non ci   possibile precisare, perch  ci   pervenuta la lettera, ma non il testo inviato all’amico. Comunque, certi indizi e il ricordo di alcuni testimoni lasciano pensare che Lampedusa abbia scisso la materia dapprima compresa nella seconda parte: ci  che noi oggi leggiamo come seconda e terza era probabilmente trattato in una sola e pi  breve parte. E si potr  notare che, ancora una volta, il termine ‘romanzo’ non era impiegato da Lampedusa per indicare il suo testo. Anche questa parte fu eseguita a macchina, sotto dettatura di Lampedusa, da Francesco Orlando. Fino a quel momento evidentemente composizione e dattilografia procedevano quasi di conserva. In effetti un’altra parte ancora dovette aggiungersi nel corso dell’estate 1956, perch  il 10 ottobre Lucio Piccolo tornava a scrivere al funzionario della Mondadori con cui era in contatto inviandogli due nuove parti, e chiedendogli di integrarle come terza e quarta al dattiloscritto gi  in suo possesso.

La versione dattiloscritta da Orlando, che ci   pervenuta in due esemplari, ciascuno con correzioni manoscritte dell’autore (non ci   possibile dire se sono le stesse),   dunque costituita da sei parti, ossia include le parti III e IV, ma non comprende n  quella che noi conosciamo come la quinta (l’episodio di Padre Pirrone e le nozze paesane dei suoi nipoti), n  la sesta, quella del ballo. Si tratta in ogni caso di un ulteriore *placet*, il terzo, che Lampedusa pronuncia nei confronti del proprio testo, il primo essendo quello del primo invio alla Mondadori, il secondo quello del successivo invio di cinque parti all’amico.

Tra la fine del 1956 e i primi del 1957, un esemplare di questa copia dattiloscritta, sempre alla ricerca di un padrino illustre in vista di una pubblicazione, viene consegnata a Elena Croce da un conoscente di Lampedusa, senza che le sia comunicato l’autore del romanzo. La figlia del filosofo lascer  passare circa un anno, prima di darlo a Bassani presentandoglielo come le memorie di una anziana signorina palermitana.

Nel frattempo, la Mondadori restituisce il dattiloscritto del romanzo all'autore, e il 28 marzo del 1957, questa stessa copia, con delle correzioni autografe, viene inviata a Elio Vittorini affinché lo esamini per la Einaudi. L'invio è fatto dal libraio palermitano Fausto Flaccovio, a cui Lampedusa si era rivolto. Nella sua lettera d'accompagnamento Flaccovio non faceva il nome dell'autore (scriveva sagacemente di «un breve romanzo scritto da una simpatica e coltissima persona della buona società palermitana che, vivendo un'intensa vita di studi, non ha mai pubblicato nulla finora»). Vittorini però, che aveva già visto passare il romanzo alla Mondadori, sapeva bene chi ne era l'autore.

Qualche settimana dopo, nell'aprile del 1957, quando ormai la malattia che di lì a poco lo doveva uccidere si era manifestata, Lampedusa si sottomise a un'ulteriore fatica sul suo *Gattopardo*: ne allestì una versione manoscritta, per farne omaggio a Gioacchino Lanza, che aveva adottato da pochi mesi. Questa copia autografa, che ci è pervenuta ed è appunto quella che poté vedere Muscetta, porta il titolo, pure di mano dell'autore, «*Il Gattopardo (completo)*». Essa include le sei parti che costituivano il dattiloscritto inviato agli editori e a lettori che potevano promuoverlo, e in più la parte quinta sugli amori dei nipoti di padre Pirrone, e la sesta con il gran ballo mondano a Palazzo Ponteleone.

Dopo dunque l'allestimento della copia integrale autografa, un quaderno manoscritto che, apparentemente, non conteneva che l'episodio del ballo accompagnò l'autore a Roma nelle ultime settimane della sua vita, e vi lavorava ancora, così come lavorava anche a un seguito del *Gattopardo*, per il quale ci è pervenuto il racconto, o la parte, di apertura, *I gattini ciechi*. Impossibile stabilire allo stato attuale delle conoscenze in che rapporto stia il quaderno del ballo con la medesima parte trasmessa dalla copia autografa completa.

Questa è dunque la storia del testo del *Gattopardo* a monte della morte dell'autore, nelle sue tappe essenziali. Cosa dedurre? Oltre, evidentemente, a una certa ingenuità di Lampedusa che invia agli editori e ai lettori un testo incompleto, con una sorta di timidità che lo induce a farlo il più delle volte in maniera anonima? Sul piano strettamente testuale, credo che ne possano trarre le conclusioni seguenti:

1) La copia autografa stesa nella primavera del 1957, poche settimane prima della morte veicola in linea generale le ultime volontà dell'autore, come diverse testimonianze dei suoi familiari peraltro confermano.

2) Questa constatazione di buon senso e globalmente irrefutabile deve tuttavia essere sfumata da un'altra constatazione altrettanto vera e irrefutabile: ossia che il *Gattopardo* è un sistema testuale nei confronti del quale l'autore – che non aveva dietro di sé alcuna prova o esperienza di scrittura letteraria – mostrava un'attitudine piuttosto ambigua, poiché in effetti per un verso poteva pensare che un organismo costituito dalle attuali parti I, II, VII e VIII

fosse autonomo e già suscettibile di pubblicazione – e che potesse dunque essere sottomesso a un grande editore nazionale; ma, per altro verso e non senza contraddizione, percepiva il suo testo come aperto e passibile non solo di revisione, ma anche di importanti integrazioni, e persino di autentiche novità, come mostra l’inclusione delle parti V e VI, nonché la continuazione intravista e anzi avviata. Il fatto che Lampedusa non parli mai di ‘romanzo’ è certo significativo.

3) A conferma di ciò va osservato che il *placet* conferito alla copia autografa è quasi immediatamente ritirato (cosa tutt’altro che nuova nella storia redazionale del *Gattopardo*) almeno per una parte, quella del ballo, il cui quaderno – materialmente diverso e testualmente autonomo dalla copia integrale autografa – Lampedusa porta con sé a Roma per continuare a lavorarvi, e a Roma fa eseguire dalla cognata una copia dattiloscritta di questa parte rielaborata *dopo* la stesura della versione autografa completa.

4) Quindi, pur dovendosi riconoscere un primato (condizionato) della copia autografa, va osservato che lo stato di almeno una delle parti comprese in questa copia, la sesta, contenente l’episodio del ballo, non era giudicata soddisfacente dall’autore.

5) Che il ‘sistema’ *Gattopardo* si fosse comunque riaperto lo attestano i frammenti di una parte del tutto nuova che riemergeranno molti anni dopo a Roma presso i parenti acquisiti (ne parleremo fra breve). Frammenti che certo dovevano andare a costituire una nuova parte da inserire tra le attuali sesta e settima.

Riprendiamo, dopo queste osservazioni, il cammino del *Gattopardo* verso la pubblicazione. Nell’autunno del 1957 Giorgio Bassani si era subito reso conto che il testo che gli era stato consegnato in maniera così distratta da Elena Croce era davvero notevole, e decise quindi di pubblicarlo rapidamente nella nuova collezione che dirigeva presso la Feltrinelli (ricordiamo che disponeva di un esemplare della copia dattiloscritta effettuata da Orlando, in sei parti). Bassani ha fretta di pubblicare il romanzo e invia subito il testo in tipografia per la composizione. Parallelamente, si mette alla ricerca di informazioni sulla anziana signorina palermitana che ne sarebbe l’autrice. Risalendo la catena (sto riassunto il racconto di Bassani), giunge rapidamente alla vedova di Lampedusa, Alessandra Wolff Stormersee, presso cui si reca e alla quale espone la propria intenzione di pubblicare il romanzo. Le domanda anche se per caso esiste un autografo del *Gattopardo*, per verificare la fedeltà della copia dattiloscritta che gli è pervenuta. La principessa, esitante e anche desiderosa di essere rassicurata sulla qualità del romanzo, risponde a Bassani che il manoscritto non esiste più perché l’autore aveva l’abitudine di distruggere i propri testi una volta ricopiati a macchina (la circostanza risulterà non vera,

per nostra fortuna, per il *Gattopardo*, e non vera neppure per i cicli di lezioni). Aggiunge però che se desidera avere un capitolo o una parte supplementare, su un grande ballo mondano, questa la può trovare a casa di sua sorella a Roma, poiché è lì che potrebbe forse ancora trovarsi un esemplare dattiloscritto di questa parte sulla quale il marito lavorava nelle settimane che precedettero la morte. Bassani va subito dalla cognata di Tomasi, nel suo appartamento romano, e quest'ultima, mostrandosi anche lei piuttosto sorpresa che qualcuno avesse visto delle qualità letterarie nel *Gattopardo* (riassumo ancora quel che Bassani ebbe poi più volte a ricordare), confida al visitatore il dattiloscritto con l'episodio del ballo, che in effetti conservava e che ricordava di aver lei stessa battuto a macchina con grande cura. Bassani trova però questa parte decisamente inferiore alle altre e, a dispetto delle affermazioni della cognata di Lampedusa, anche la dattilografia gli sembra di men che mediocre qualità. Torna alla carica presso la cognata dello scrittore, e insistendo ottiene in effetti l'autografo del capitolo sul ballo. Ciò gli permette di correggere i numerosi errori del dattiloscritto e di inviare la nuova parte in tipografia, dove quindi i capitoli in composizione sono ormai sette.

Tuttavia, proprio questa situazione con la sensazione di trovarsi di fronte a parenti che conservano un ricordo approssimativo della composizione del romanzo, finisce per convincere Bassani che sarebbe più prudente recarsi di nuovo a Palermo per cercare delle fonti più affidabili, e anche per conoscere meglio l'ambiente dello scrittore siciliano. Una volta sul posto – e siamo ormai nel maggio del 1958 – le sue richieste insistenti presso la vedova di Lampedusa rimangono deluse: quest'ultima gli conferma di aver ancora cercato di recente il manoscritto, ma senza risultati, e ribadisce la propria convinzione che il marito lo avesse distrutto una volta realizzata la dattilografia. Deluso, Bassani accetta però di andare a conoscere il figlio adottivo dello scrittore, il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi, al quale, al momento di congedarsi e quasi *en passant*, esprime il disappunto per non aver reperito il manoscritto o altre fonti testuali del *Gattopardo*. «Ma sono io che lo ho!», esclama Lanza Tomasi, e lo mostra a Bassani, il quale constata *d'emblée* che questa versione comporta un ulteriore nuovo capitolo, quello che ha per protagonista Padre Pirrone. La vedova però si intromette: non vuole che questo capitolo sia incluso nel *Gattopardo* poiché ricorda le esitazioni in proposito dell'autore, ed è convinta della sua debole pertinenza al disegno del romanzo (diversi critici in seguito, senza saperlo, condivideranno il suo avviso). Peraltro si dice convinta che questa parte potrà essere eventualmente inclusa in una raccolta di testi minori del marito. Tuttavia, le insistenze di Bassani finiscono per avere ragione delle sue reticenze, e la parte di Padre Pirrone è acquisita al *Gattopardo*. Bassani dunque lascia Palermo con l'autografo del

romanzo, con il quale poter collazionare le bozze fin lì composte, e far comporre la nuova parte. Inoltre, ha appreso l'esistenza di altri testi dell'autore.

A Roma, durante l'estate del 1958, Bassani lavora alla collazione tra le bozze già composte sulla base del dattiloscritto e l'autografo che ha appena scoperto. A parte l'episodio di Padre Pirrone (per il quale unico testimone è l'autografo), esso presenta un gran numero di varianti, sebbene generalmente di modesta e anche men che modesta entità. Bassani riconoscerà che il suo procedimento era consistito nell'integrare alle bozze già composte le aggiunte che trovava nel manoscritto, e di lasciarsi guidare dal suo gusto nella scelta delle varianti. Era ben cosciente in effetti di trovarsi di fronte a due testimonianze testuali di un'affidabilità tutto sommato identica, poiché espressione assai prossime cronologicamente della volontà dell'autore. Quanto alla punteggiatura, decise di effettuare una revisione integrale, poiché quella di Lampedusa gli appariva alquanto trascurata, soprattutto nell'autografo. Va riconosciuto con la dovuta semplicità e fermezza (ciò che non è sempre è avvenuto) che in questa circostanza, essendo confrontato a uno scrittore contemporaneo del tutto sconosciuto e di cui non esisteva un rigo licenziato per la stampa, Bassani agì con buon senso e buon gusto, utilizzando al meglio i testimoni testuali di cui disponeva. Il suo scopo non poteva certo essere quello di metter fuori un'edizione critica, ciò che sarebbe certo stato assurdo, bensì un testo fruibile in una collana destinata al largo pubblico dei lettori di narrativa contemporanea.

Qual è la storia del testo del *Gattopardo* dopo la prima pubblicazione e il successo mondiale a cui, senza che nessuno se lo aspettasse, andò incontro? Ho detto in apertura che nel 1968 l'esistenza dell'autografo, e dei problemi che esso pone, fu sollevata da Carlo Muscetta. Uno studio più approfondito della questione, ossia delle varianti tra edizione Bassani e autografo, sarebbe venuto più tardi da Antonio Dipace, ma intanto il figlio dell'autore, come si è detto, mandava in libreria, nel dicembre del 1969, una nuova edizione «conforme all'autografo del 1957». La nuova edizione, per chi avesse avuto la pazienza di confrontarla con quella precedente, mostrava certo un gran numero di varianti – in particolare di carattere morfologico, nella scelta di una parola, e soprattutto nella punteggiatura – ma nell'insieme confermava la ragionevolezza del lavoro editoriale effettuato da Bassani, che aveva avuto di mira una patina omogenea che l'autore stesso, se avesse potuto accompagnare il suo testo alla stampa, avrebbe probabilmente approvata. La massima parte delle autentiche varianti erano originate dal fatto che Bassani aveva spesso dato la preferenza alla versione dattiloscritta da Orlando (recante peraltro correzioni autografe), già base per la composizione tipografica in corso.

E qui, per poter andare oltre, bisogna aprire una parentesi solo in apparenza estranea alle vicissitudini strettamente testuali del *Gattopardo*. In effetti, a misura che ci si allontanava dal primo successo del romanzo, dalla rinnovata fascinazione popolare indotta dal film di Visconti, il profilo di Tomasi di Lampedusa si trasformava agli occhi dei lettori, e soprattutto degli studiosi. Non più il vecchio gentiluomo che alla fine della sua esistenza si muta in cantore malinconico del mondo intravisto all'alba della vita; non più lo spontaneo *scriptor unius libri* che si poteva credere. Verso la fine degli anni Sessanta, lo scrittore siciliano cominciava ad apparire come il lettore bulimico che aveva trascorso le sue giornate a meditare sui grandi classici delle principali letterature europee, un fine letterato che nella penultima fase della sua vita, prima del postremo cimento creativo, si era trasformato in professore, sia pure per un limitatissimo pubblico di giovani amici, lasciando un ciclo completo di lezioni sulla letteratura inglese di grande penetrazione, e di non minore godibilità, e un ciclo più frammentario di letteratura francese. Tale profilo si precisava peraltro come quello di uno scrittore che nella frenesia creativa degli ultimi mesi si era messo alla prova anche in altri generi: le memorie personali e la novella, con un testo, *La sirena*, da mettere accanto per valore artistico, all'unico romanzo. Le poche lettere che cominciavano a essere conosciute lo mostravano inoltre un conversatore epistolare brillante. Vennero fuori persino tre brevi saggi pubblicati in gioventù su una rivista genovese².

Le tappe principali di questo irrobustirsi del profilo dello scrittore dopo il *Gattopardo* sono state: la pubblicazione curata dalla vedova degli scritti letterari minori nel 1962; la pubblicazione sempre a sua cura delle lezioni su Stendhal l'anno successivo; poi, nel 1975, delle pagine sulla letteratura

² Ma non era Lampedusa invece l'autore di scritti comparsi a firma di Giuseppe Aromatisi nei primi anni Venti e attribuitigli dal suo biografo, Andrea Vitello: cfr. G. Aromatisi (Giuseppe Tomasi di Lampedusa?), *Scritti ritrovati*, a cura di A. Vitello, Flaccovio, Palermo 1993, scritti poi rivelatisi di un magistrato napoletano di quel nome. E qui mi sia consentita una parentesi personale: con mia grande meraviglia ho visto che sono stato posto accanto a Vitello tra i sostenitori, anzi unico sostenitore, della paternità lampedusiana di questi scritti da Gioacchino Lanza Tomasi, il quale cita nella sua premessa alla quinta edizione del «Meridiano» Mondadori una mia lunga recensione all'edizione di Vitello, comparsa in «Studi e problemi di critica testuale», n. 49 (ottobre 1994), pp. 214-225. Ma io, in quella recensione, sostenevo esattamente il contrario, sebbene esordissi con la ovvia affermazione che, per come ormai ci appare Lampedusa, nessuno rimarrebbe sorpreso se dalle tenebre del passato emergessero suoi testi, a stampa o rimasti manoscritti in un cassetto. Era insomma un concedere il massimo che si possa al proprio interlocutore (Andrea Vitello), senza però nulla ammettere; e poi infatti argomentavo per diverse pagine le ragioni per cui a mio giudizio, e pur in mancanza di un elemento dirimente in un senso o nell'altro, quei testi non erano di Lampedusa. Non equivocò infatti Vitello, che intervenne a più riprese in polemica con il mio rifiuto di attribuire a Lampedusa quegli scritti.

francese del XVI secolo, sempre a cura della vedova; e quindi, dopo la morte della vedova, la pubblicazione nel 1990-1991 del ciclo completo di letteratura inglese, affidato alle cure di Nicoletta Polo, moglie di Lanza Tomasi. Nel frattempo diversi ricercatori, generalmente diffidati dalla vedova, portavano alla luce o davano notizia di elementi dell'epistolario di Lampedusa. Alla metà degli anni Ottanta un biografo inglese, David Gilmour, scoprì persino tra le macerie di palazzo Lampedusa a Palermo una parte della corrispondenza dell'autore del *Gattopardo* con la madre, nonché un suo quaderno di citazioni.

Ora, lo stesso testo del *Gattopardo* non poteva non essere in qualche modo toccato dagli effetti di tale mutamento nella percezione del profilo dell'autore, rispetto a come esso era stato percepito all'epoca della prima pubblicazione. Quindi nel 1995 si registra l'importante iniziativa da parte della Mondadori di 'monumentalizzare' nella prestigiosa collezione dei «Meridiani» l'intero corpus lampedusiano conosciuto fino a quella data, escluso l'epistolario. L'editore scientifico ne è ancora il figlio adottivo, Lanza Tomasi, il quale sottopone il testo del *Gattopardo* a una nuova revisione volta a eliminare, come scrive nella prefazione, 49 scarti nel frattempo riscontrati nell'edizione «conforme all'autografo», ossia, quelle situazioni di non conformità all'autografo dell'edizione detta «conforme all'autografo», che il lettore comune e il ricercatore non avevano in realtà avuto la possibilità di verificare. Inoltre, l'editore scientifico del «Meridiano» dava conto della scoperta di un nuovo frammento autografo, fin lì sconosciuto, che conteneva una prima versione, anteriore alla copia effettuata da Francesco Orlando, della quarta parte (forse un relitto di quella versione autografa che era servita per la dettatura nella primavera-estate 1956?). Si trattava di una versione più lunga, che Lanza Tomasi pubblicava in appendice, dove dava anche il testo del dattiloscritto di questa quarta parte, che pertanto compariva in due differenti tappe di elaborazione, oltre alla versione finale.

Tre anni dopo questa 'monumentalizzazione' nei «Meridiani», il figlio della cognata di Tomasi di Lampedusa scopriva in casa a Roma alcuni frammenti del tutto sconosciuti del *Gattopardo*, di cui una parte più ampia e organica porta il titolo di *Canzoniere di casa Salina*. Si tratta in pratica dell'avvio di un nuovo capitolo, o di una nuova parte. La Feltrinelli, la storica casa editrice del *Gattopardo*, mette allora in cantiere una nuova edizione che dia conto e includa le nuove scoperte. La cura ne è affidata ancora al figlio adottivo, e giunge nelle librerie nel giugno del 2002. Questa edizione include dunque nell'appendice i frammenti di recente scoperta del tutto inediti e sconosciuti (il *Canzoniere di casa Salina*). Invece, sono eliminate le due versioni parallele della quarta parte che erano date in appendice nel «Meridiano» del 1995. Va aggiunto che nella sua prefazione Lanza Tomasi pubblica alcuni documenti

della più alta importanza emersi nel frattempo dalle carte di Lampedusa: due lettere-testamento, e una lettera inviata a un amico a poche settimane dalla morte, nella quale Lampedusa presenta il proprio romanzo con una lucidità e una pertinenza critica che ne fanno uno straordinario documento di autointerpretazione. È sulla base di questa edizione feltrinelliana del 2002 che vengono effettuate nuove traduzioni del romanzo.

L'edizione feltrinelliana del 2002 non è tuttavia che la penultima tappa di questa vicenda, perché nel 2004 la Mondadori confida a Gioacchino Lanza Tomasi il rifacimento del «Meridiano», giunto nel frattempo alla quarta edizione. La nuova edizione del «Meridiano», la quinta, viene pubblicata nel 2005 e comprende tutti i materiali e frammenti nel frattempo ritrovati, e in particolare dà notizia completa di quelli, davvero cospicui, riemersi a Roma presso un erede della cognata di Lampedusa. L'appendice a questa nuova edizione quindi pubblica integralmente la nuova parte, il *Canzoniere di casa Salina*, due sonetti attribuiti dall'autore a Don Fabrizio, una nuova versione della quarta parte, di cui così salgono a quattro le versioni disponibili (ma di una quinta, troppo tormentata per essere trascritta, veniva data notizia), e altri frammenti.

Che conclusioni trarre dal racconto di questa vicenda? Che non tutto vi si è svolto con il rigore e la ponderatezza che, a proposito di un testo ormai percepito come un classico, si sarebbero desiderati. In effetti, non disponiamo di una *recensio* adeguata e verificabile dei materiali autografi e dei testimoni testuali del *Gattopardo* e di altri documenti utili a stabilirne la storia redazionale, e dunque non siamo veramente in grado di fissare una vera e logica gerarchia tra le diverse redazioni. Una questione cruciale sarà sorta nel seguire fin qui le tappe del racconto: perché degli importanti frammenti, del tutto sconosciuti, e un intero nuovo capitolo, erano a Roma? Evidentemente, nelle settimane che precedevano la morte, a casa della cognata, Lampedusa non solo continuava a lavorare sulla parte del ballo, ma ne concepiva altre ancora, e forse rivedeva la quarta parte. Il *placet* dato all'autografo completo era stato insomma, ancora una volta, ritirato sotto il riaprirsi dell'urgenza creativa e della *vis corrigendi*. Neppure possiamo studiare da vicino il valore delle correzioni apportate alle copie dattiloscritte e quello dell'ultima copia autografa e integrale del romanzo. E ciò non sarebbe senza importanza, poiché si tratta di una copia allestita con lo scopo di farne omaggio al figlio che l'autore aveva appena adottato, e in questo senso, se è vero che spesso l'autore si è migliorato ricopiando il proprio testo (a partire, dobbiamo supporre, dalla dattilografia di Orlando, ma potrebbe anche essere a partire dall'autografo che costituiva la base per la dettatura a Orlando), d'altro canto si ha l'impressione che qualche volta egli abbia operato come semplice copista, seppur di sé stesso, ossia come copista

che conosce momenti di fatica e di distrazione e commette alcuni degli errori appartenenti alla tipica fenomenologia della copia.

Credo, in conclusione, che si leggesse già il *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa nell'edizione allestita con onestà intellettuale e professionalità da Giorgio Bassani, e che nelle tappe che ho ripercorso rapidamente ci si sia avvicinati un po' di più a quell'ideale regolativo che è l'ultima volontà dell'autore. Rimane che una conoscenza adeguata di ciò che ci è pervenuto di questo scrittore (dello scrittore, non per forza dell'uomo, la cui intimità appare legittimo che la famiglia voglia proteggere, anche se non sempre si può dividere con un taglio netto lo scrittore dall'uomo), verificato e valutato in un dibattito contraddittorio, condurrebbe a un montaggio forse differente del testo, e soprattutto permetterebbe di penetrare con più intelligenza nel laboratorio di uno degli scrittori più importanti del secondo Novecento.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa e la poetica dei «ricordi di “luce”»

LAURA NAY*

È la metà di giugno dell'anno 1955 quando Tomasi di Lampedusa interrompe la stesura del *Gattopardo*, di cui ha completato la prima parte, e mette mano ai *Ricordi d'infanzia*. Non si tratta, come è noto, di una interruzione troppo lunga, ma sufficiente per chiedersi cosa lo abbia indotto ad agire in tal senso. Forse una prima spiegazione si può trovare prendendo le mosse dai titoli che sono stati dati a queste pagine: quello scelto da Licy, innanzitutto, *Luoghi della mia prima infanzia*, titolo che contribuisce a far cadere l'accento sugli spazi fisici quali elementi fondamentali della poetica di Tomasi e aiuta a circoscrivere un lasso di tempo ben perimetrato¹, e quello che «appare in basso a destra sulla copertina» del «blocco per appunti di medio formato a quadretti piccoli» descrittoci da Gioacchino Lanza Tomasi, *Ricordi d'infanzia*, titolo che sposta l'attenzione sui ricordi e sulla funzione memoriale dilatando l'intervallo di anni in oggetto². Partendo dal secondo titolo, è possibile definire tre elementi costitutivi di questi appunti: i ricordi, i luoghi e l'infanzia. Ancora Lanza Tomasi informa che il manoscritto dei *Ricordi d'infanzia* rivela un ordine di stesura differente da quello che oggi leggiamo nell'edizione a cura di Nicoletta Polo (*Introduzione; I Ricordi; Infanzia; Infanzia – I luoghi – Le altre case; Sorte di queste case*, suddiviso in *Il viaggio, La casa, Torretta*): in particolare, e su questo vorrei soffermarmi, la parte intitolata *I ricordi* è stata scritta prima dell'*Introduzione*, quasi a suggerire come la stesura di questi foglietti nasca inizialmente dall'impulso a fermare sulla pagina momenti che appartengono al privato dello scrittore e come solo a un secondo tempo possa essere ascritta l'esigenza di ancorare quei ricordi a riflessioni che appartengono all'oggi, agli anni della maturità e di filtrarli attraverso la letteratura. Tutto questo, naturalmente, non inficia quanto Bassani ha scritto nel '61 introducendo i *Racconti*, laddove accoglie l'opinione espressa dalla «principessa

* Professore associato di Letteratura italiana nell'Università di Torino.

¹ G. Lanza Tomasi, *Premessa a I Racconti*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, introd. e premesse di G. Lanza Tomasi, *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese*, a cura di N. Polo, Mondadori, Milano 2004, p. 421.

² *Ibidem*.

Alessandra» che queste pagine «non fossero destinate alla pubblicazione»³, ma certo attesta come su di esse Tomasi abbia lavorato da scrittore. Aggiungo, a ulteriore prova, che non solo questa inversione lo suggerisce (tanto più che non è l'unica: anche le pagine dedicate al viaggio vengono anteposte alla descrizione di Santa Margherita), ma lo suggeriscono pure le frequenti biffature che costellano il manoscritto e che, come vedremo, ci raccontano molto di quello che lo scrittore aveva in animo di fare.

Quando dunque Tomasi riordina i suoi appunti, decide di iniziare con l'*Introduzione* per chiarire al lettore «che non ci sarà»⁴ – come si affretta a sottolineare egli stesso alimentando, da un lato, la consueta *querelle* relativa alla volontà dell'autobiografo di pubblicare i propri scritti e dall'altro smarcandosi, fin da subito, da Stendhal che Tomasi considera maestro nel far coincidere autore, personaggio e lettore – in quale periodo inizi la stesura dei *Ricordi* («metà di Giugno 1955»⁵) e quale sia stata l'opera che li ha ispirati, la *Vita di Henry Brulard* di Stendhal per l'appunto. Non si tratta in realtà di una lettura, bensì di una rilettura dopo quella del '22, quando però Tomasi era troppo giovane per poter comprendere il valore del romanzo di Stendhal. Adesso, a più di trent'anni di distanza, giunto a sua volta, come l'autore del *Brulard*, alla maturità, Tomasi scorge nelle pagine autobiografiche dello scrittore francese qualcosa che gli appartiene profondamente, ovvero la ricerca interiore lì condotta e l'essere l'intera opera di Stendhal, «divino stenografo», un inesausto tentativo di «gettare il suo sguardo su ognuno dei giorni che [...] composero la sua esistenza» (sono parole di Mario Lavagetto⁶). La *Vita di Henry Brulard* appare dunque al Tomasi autobiografo di oggi un «capolavoro»⁷ che ha preso corpo sulla pagina scritta grazie alle indiscusse doti di narratore di Stendhal, come si legge sempre nell'*Introduzione*:

³ Aggiunge Bassani: «queste memorie hanno [...] un carattere più privato, più intimo, delle novelle, scritte come furono – lo attesta, [...], la principessa Alessandra – per lenire “la tristezza” derivante all'Autore dalla perdita delle dimore legate ai più cari ricordi della sua vita, un “tentativo di neutralizzare la nostalgia rievocando i ricordi connessi al tempo della sua infanzia”», G. Bassani, *Prefazione* a G. Tomasi di Lampedusa, *Racconti*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 12-13.

⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, in Id., *Opere*, cit., p. 430.

⁵ Ivi, p. 429.

⁶ «Dietro ogni appunto, – continua Lavagetto – anche il più estemporaneo, si avverte la continuità di una osservazione tanto più implacabile e concentrata quanto più forte è la consapevolezza dell'inermità dei suoi sforzi», M. Lavagetto, *Introduzione* a Stendhal, *Vita di Henry Brulard*, Garzanti, Milano 2003, p. XVI.

⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 429.

immediatezza di sensazioni, [...] evidente sincerità, [...] ammirevole sforzo per spalar via gli strati successivi dei ricordi e giungere al fondo, [...] lucidità di stile [...] ammasso di impressioni⁸.

Come è noto, non è questa la prima volta che Tomasi si occupa dello scrittore francese, penso naturalmente alle *Lezioni su Stendhal* stese nel gennaio del '55, quindi pochi mesi prima dei *Ricordi*: anche là egli aveva parlato della «sincerità» definita allora «assoluta»⁹ e che tale non può più essere quando Tomasi, spogliatosi dell'abito del critico per calzare quello dell'autobiografo, si trova a «promettere di non dire nulla che sia falso», senza però «*voler dire tutto*» (e sottolinea «tutto»), concludendo con una frase che fa tornare alla mente Rousseau: «riservo a me il diritto di mentire per omissione»¹⁰. Ma non è solo la sincerità che Tomasi richiama nella lettura critica dell'*Henry Brulard*: vi sono anche il «poetico ritmo interiore» scaturito dall'alternarsi fra la «tristezza» «dell'uomo cinquantenne» – 52 anni aveva Stendhal e 59 ne ha Tomasi – e la «noncuranza infantile», il «fatto» rappresentato sulla pagina scritta come «sensazione» e l'aura di «sogno» interrotta dalla «diffidenza dell'uomo anziano»¹¹. Se poi scorriamo rapidamente le *Lezioni* possiamo cogliere, accanto a questi, altri aspetti della scrittura del francese che Tomasi fa propri e adatta alle finalità autobiografiche che ora sta perseguendo, a partire proprio da quel «fatto»-«sensazione», testé menzionato, che nei *Ricordi d'infanzia* si fa «immediatezza di sensazioni» e si traduce nell'«imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato» l'«organismo»¹². O ancora: il «riassaporare, rimuginando a lungo la propria esperienza di vita» fino a far sì che la scrittura altro non sia che un

⁸ *Ibidem*. «Si tratta di una metafora geologica della memoria e dell'inconscio utilizzata anche da Proust nella *Recherche*» ha sottolineato Pupo, metafora largamente applicata da Tomasi pure nel *Gattopardo*, I. Pupo, *Tra i ruderi della storia. Appunti per un'interpretazione «archeologica» del «Gattopardo»*, in «Intersezioni», a. XXIX, n. 2, agosto 2009, p. 251. Di «limpida sincerità» discute Orlando definendo *I Ricordi d'infanzia* «un *unicum*» nel genere letterario della «memorialistica», F. Orlando, *L'intimità e la storia*, Einaudi, Torino 1998, p. 21.

⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, in Id. *Opere*, cit., p. 1916.

¹⁰ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 431. «Per Svevo “confessarsi è mentire” – ha scritto La Monaca – la ‘menzogna’, ovvero il travestimento inventivo, scaturisce dall'abbondanza del ‘detto’, per Tomasi il processo è opposto, nasce dalla sottrazione, confermando l'opzione per l'implicito», D. La Monaca, *L'«archivio della memoria». La scrittura autobiografica di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2004, p. 22.

¹¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, cit., p. 1916.

¹² Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 429.

«ricopiare [...] dalla propria memoria *ridiventata sensazione* il [...] libro»¹³, attività che nei *Ricordi* è più semplicemente descritta come un «ammassare [...] impressioni»¹⁴; e non in ultimo «il metodo sincopativo» e «l'estrema abbreviazione»¹⁵ dello stile mutati qui in una più generica «lucidità di stile»¹⁶. Insomma qualcosa di più del semplice proposito di «aderire [...] al metodo di “Henry Brulard”, financo nel disegnare le “piantine” delle scene principali»¹⁷, proposito che infatti Tomasi cassa nella rilettura dei *Ricordi* (ecco una delle biffature).

Ma quello a cui lo scrittore vuole giungere è definire la natura dei ricordi, in particolare di quelli infantili, che sono per lui «impressioni visive [...] prive [...] di qualsiasi nesso cronologico» e che possono essere resi solo grazie a una ben precisa tecnica narrativa, ovvero «raggruppando per argomenti, provandosi a dare una impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale»¹⁸ (nell'autobiografia l'ordine cronologico, lo insegna Gusdorf, è illusorio¹⁹), narrando insomma attraverso «gli ambienti», senza «cercare “a priori” di seguire lo sviluppo»²⁰ dei fatti. Sulla scorta di Stendhal si muove dunque il Tomasi autobiografo, facendo sua solo parzialmente la lezione del francese, così come accadrà, lo ha ancora recentemente scritto Donnarumma, nel *Gattopardo*²¹. Quando Lampedusa veste i panni del critico letterario, gioca a farsi orologiaio e smonta il meccanismo del romanzo stendhaliano (perché il francese non sa scrivere novelle, che lo obbligherebbero a rispettare un piano prestabilito, al contrario di lui che, come ha sottolineato Luperini, costruisce il romanzo in blocchi separati che definisce «novelle»²²)

¹³ Id., *Stendhal (1783-1842)*, cit., p. 1866 (c.vo dell'autore).

¹⁴ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 429. «La ricerca della concretezza icastica, il gusto della rinominazione, la tendenza nomenclatoria cui [...] si accompagna spesso lo sforzo della riappropriazione mnestica [...], son tutti tratti che concorrono a formare una scrittura intesa come estremo argine ai foschi soprassalti del presente», N. Zago, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987, p. 46.

¹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, cit., p. 1865.

¹⁶ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 4293.

¹⁷ Ivi, p. 430.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. Gusdorf, *Auto-biographie*, Jacob, Paris 1991.

²⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 430-431.

²¹ R. Donnarumma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel Gattopardo*, in «Studi novecenteschi», XXVIII, 60, 2000, pp. 369-383.

²² «Fornire “un'impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale” induce a tagliare la narrazione in una serie di blocchi – che l'autore chiama “parti” – unificati

ma sa bene che studiare il meccanismo dell'orologio non significa saperlo far funzionare con un «nostro tempo da far segnare alle lancette»²³: come dire che un conto è ragionare criticamente su un'opera letteraria (Di Benedetto sottolinea che Tomasi possedeva «innate qualità critiche»²⁴), un altro è farsi autore in proprio. L'essere orologiaio tuttavia lo aiuta, come abbiamo visto, a isolare alcune caratteristiche della scrittura stendhaliana che gli servono, ora, per scrivere di sé: così indagare lo Stendhal «padrone del tempo» (capace di imprimere alla narrazione, grazie a «impercettibili colpi che colpiscono il pre-conscio»²⁵, rallentamenti e accelerazioni) e regista dello spazio (che anziché descrivere suggerisce al lettore, tramite «una semplice presentazione preventiva», gli sfondi dell'azione, facendo appello alla di lui «facoltà immaginativa»²⁶) aiuta Tomasi sia a ripensare al romanzo iniziato, sia a interrogarsi sulla scrittura autobiografica, piuttosto che non, come è stato suggerito, a ricavare un «prontuario narratologico»²⁷. Nei *Ricordi*, in particolare, la lezione dello Stendhal romanziere, anche al di là dell'*Henry Brulard*, non solo è accolta parzialmente ma viene declinata autonomamente: si pensi alle descrizioni ossessivamente minute condotte più sull'esempio di Balzac, ancora

dalla ragione spaziale e poi montati in ordine cronologico. Si tratta di segmenti diversi, separati fra loro, tanto da poter essere immaginati dall'autore come “novelle” autonome. In ciascuno di essi vige l'unità di luogo, unita – con un'unica eccezione – all'unità di tempo», R. Luperini, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità*, in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal Gattopardo*, a cura di F. Orlando, Assessorato alla Cultura, Città di Palermo 1999, p. 206.

²³ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, cit., p. 1888.

²⁴ A. Di Benedetto, *Tomasi di Lampedusa e la letteratura (vedute parziali)*, in Id., *Poesia e critica del Novecento. Studi e frammenti lirici*, Liguori, Napoli 1999, p. 70.

²⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, cit., p. 1889. Forse anche in questo si può trovare «la sobrietà evocativa, la riluttanza all'esplicito» che, a detta di Lampedusa, accomunavano Stendhal e Racine, F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, in Id., *Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 48.

²⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, cit., pp. 1895, 1896.

²⁷ Manuela Bertone ha sottolineato l'interesse di Tomasi per quegli scrittori da lui considerati «grandi tecnici» e «grandi organizzatori di scrittura. Si ha allora la netta impressione – prosegue Bertone – che il *come scrive il tale* gli importi assai più del *che cosa scrive il tale* o, peraltro, del *chi è il tale*. E questo perché, da quel *come scrive*, da una certa tecnica di scrittura, Tomasi cerca di ricavare dati utili all'elaborazione di un personale prontuario narratologico, una sorta di *come si scrive*», operazione che avverrebbe non solo con Stendhal, ma anche con Virginia Woolf, Proust, Joyce, Balzac e Dickens, M. Bertone, *Le ragioni del metodo: Tomasi di Lampedusa e i maestri del romanzo europeo*, in *Lucio Piccolo Giuseppe Tomasi. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, a cura di N. Tedesco, Flaccovio, Palermo 1999, p. 49 (c.vi dell'autrice).

una lettura della maturità («un autore che si deve leggere a 50 anni passati») lo definisce Tomasi in una lettera alla moglie²⁸), uno scrittore che certo non lo «disgusta», come accade a Don Fabrizio²⁹, ma dal quale Tomasi apprende, lo scrive sempre a Licy della primavera del '50, a creare «la mappa della casa e l'arredamento» per poi collocarvi i personaggi: «l'effetto è stupefacente»³⁰, conclude. Parimenti lo scrivere di sé «per argomenti», scelta che legittima lo scardinarsi dell'intreccio, riconduce sì a Stendhal che, lo si legge nelle *Lezioni*, «mancava della facoltà di saper costruire un intreccio»³¹, ma pure a Virginia Woolf di cui Tomasi scrive sempre nei primi mesi del '55³². Ma è soprattutto sul trattamento del tempo che *I Ricordi* divergono dalla lezione stendhaliana. Nella scrittura autobiografica di Tomasi, infatti, il tempo è scandito secondo un calendario ben preciso, al punto che i due ricordi contenuti nel capitolo che porta questo titolo hanno date che coincidono con avvenimenti storici – l'assassinio di Re Umberto a Monza il 30 luglio 1900 e il terremoto di Messina il 28 dicembre 1908 – avvenimenti che appartengono alla memoria collettiva e collaborano, non so quanto consapevolmente, a fare di questi ricordi qualcosa che i lettori possono condividere con l'autobiografo (un modo diverso di attivare la facoltà immaginativa del lettore di cui si discuteva prima). Tuttavia l'essere individuabili cronologicamente non comporta di necessità rispettare in ogni punto della scrittura autobiografica l'ordine cronologico:

²⁸ C. Cardona, *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*, Sellerio, Palermo 1987, p. 86.

²⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, cit., p. 149.

³⁰ «Ho avuto l'impressione di assistere ad un film. Che talento accidenti! [...] Bisogna fermarsi un attimo dopo aver letto quelle sue descrizioni gustose di mobili e persone, imprimerle bene nella memoria e disporle come su di una scena. Dopo di che quando si continua a leggere si ha uno stupefacente effetto di film. E che film! Messo in scena da un regista superbo e recitato da attori che non esistono. [...] Ho ripreso Balzac con il mio nuovo metodo di mettermi bene in testa la mappa della casa e l'arredamento, e, dopo, di vedervi recitare i personaggi. L'effetto è stupefacente», C. Cardona, *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*, cit., pp. 86-87.

³¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Stendhal (1783-1842)*, cit., p. 1911.

³² «Nei romanzi della Woolf sarebbe inutile cercare un "intreccio" nel senso tradizionale della parola. Vi si può trovare soltanto quello che per lei era l'equivalente di un intreccio, una situazione nella quale la vita si è cristallizzata, una situazione comprendente un certo numero di persone e una successione di "momenti" nelle loro vite reagenti l'una sull'altra, momenti rappresentati dalla successione di idee o di immagini (cioè la stessa cosa), idee o immagini che passano nella loro mente, seguendosi l'un l'altra in corrispondenza del battito del tempo privo di rimorsi», Id., *Tre donne scrittrici: Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen*, in Id., *Opere*, cit., p. 1345. Su questo cfr. N. Zago, *Un "classico" del Novecento. Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Tutto ti serve di libro. Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Argo, Lecce 2019, pp. 518-519.

infatti a conclusione del secondo ricordo, Tomasi ne inserisce un terzo che si colloca nel tempo compreso tra l'assassinio del Re e il terremoto (l'incontro in una mattina di «sole accecante» tra il giovane Giuseppe e «una vecchissima signora, assai curva e con un naso adunco», «Eugenia, ex imperatrice dei Francesi»³³). Ma quello che colpisce in questi ricordi è la sensazione che il tempo, quello dei «granellini che si affollano e sfilano ad uno ad uno, senza fretta e senza soste, dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia» per usare una immagine tratta dal *Gattopardo*³⁴, appaia come sospeso, quasi che Tomasi fosse in grado di sottrarci alla nostra percezione adulta dello scorrere dei minuti e farci tornare bambini, obbligandoci a vedere ciò che accade attraverso gli occhi di un fanciullo di tre anni e mezzo. «“Vedo” [...] ancora l'effetto che esse – le parole che i genitori si scambiano – producono», si legge in alcuni passi ricavati dal primo ricordo: e non si tratta solo della spazzola che la madre lascia cadere, ma di qualcosa di più profondo che coglie il bambino e si impossessa dell'ambiente in cui la scena si sta svolgendo: «tutta la stanza si trovò costernata» scrive con gusto barocco Tomasi³⁵. Difficile trovare parole che meglio diano conto della capacità di questo scrittore di antropomorfizzare luoghi e oggetti, se non forse guardando alle ultime pagine del romanzo, alla famosa «camera solitaria» di Concetta³⁶. Dunque nei *Ricordi* la stanza che fino a un attimo prima era invasa dalla «grande luce di estate che entrava dalla finestra con i battenti aperti, ma le persiane chiuse» – particolare importante come vedremo – appare, dopo l'arrivo della notizia dell'attentato, attraversata da «striature di luce e di ombra», perché così lo scrittore rende lo «sgomento» in cui cose e persone sono caduti³⁷.

I luoghi sembrano sempre più essere per Tomasi la strada per raccontare di sé. In tal direzione orienta il capitoletto che apre la parte dedicata all'*Infanzia*, quella che «condurrà sino alla [...] frequentazione del Liceo», la prima delle «tre parti», in cui Tomasi pensa di suddividere queste «Memorie», la definizione è sua, a cui faranno seguito la «“Giovinezza” sino al 1925» e la «“Maturità” sino ad oggi, data in cui – scrive Tomasi – considero che cominci

³³ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 436, 437.

³⁴ Id., *Il Gattopardo*, cit., p. 231.

³⁵ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 434.

³⁶ Id., *Il Gattopardo*, cit., p. 251.

³⁷ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 431, 434. Francesco Orlando sottolinea l'importanza che assume in queste pagine «l'effetto di sole», assai presente anche nel *Gattopardo*, F. Orlando, *L'intimità e la storia*, cit., p. 7. Su questo cfr. sempre di Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 461.

la vecchiaia»³⁸. Insomma, verrebbe da concludere, siamo di fronte a un vero progetto autobiografico ‘alfierianamente’ costruito, se non fosse che nel rileggere questi appunti Lampedusa biffa l’intero passaggio: forse, come ha suggerito Gioacchino Lanza Tomasi, per rendere il testo più fluido, meno programmatico³⁹, o forse perché nella stesura degli appunti egli avverte qualcosa che lo riporta al romanzo. Un’ipotesi possiamo formularla leggendo il capitolo che segue, intitolato per l’appunto *I luoghi*, che si apre con una incondizionata dichiarazione d’amore di Tomasi per la casa che lo ha visto bambino: «anzitutto la nostra casa. La amavo con abbandono assoluto. E la amo ancora adesso quando essa da dodici anni non è più che un ricordo»⁴⁰. Una casa e non «tetto» che serve unicamente a «ripararsi dalla pioggia e dal sole» e nemmeno un palazzo, etichetta spesa per le dimore del *Gattopardo*, ma che qui gli evoca immagini assai poco seducenti di «falansteri di quindici piani», una casa (nel manoscritto in stampatello) «nel senso arcaico e venerabile della parola» e che tale rimane anche quando non esiste più, una casa che non ha nulla da spartire con quella che lo scrittore abita nel presente, che non «gli piace affatto», «perché veramente essa non è la *sua* casa» (ancora un passaggio biffato probabilmente questa volta sì per ragioni personali⁴¹). Non ci sono dubbi: per Tomasi la casa è a tutti gli effetti un «doppione microcosmico del corpo materiale come del corpo mentale» per usare le parole di Durand⁴², ed è tema letterario (è proprio lui a lamentarne l’assenza nella letteratura francese

³⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d’infanzia*, cit., p. 430.

³⁹ Scrive Lanza Tomasi: «il testo presenta [...] varie biffature [...]. Esse risalgono ad una rilettura dell’autore stesso, tesa a rendere l’elaborato più scorrevole, magari letterario, censurandone quindi l’evidente propensione alla ricognizione privata». A questa motivazione Lanza Tomasi ne aggiunge poi una seconda di carattere privato: «altre volte qualche osservazione è stata tagliata perché sarebbe potuta risultar dolorosa per un familiare», G. Lanza Tomasi, *Premessa a I Racconti*, cit., pp. 423, 424.

⁴⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d’infanzia*, cit., p. 437. È uno dei punti in cui più chiaramente si vede la vocazione dello scrittore a «“presentificare” la madre» grazie a una «vocazione mitizzante, segreta ma viva in Lampedusa [...], che increspa la scrittura solo apparentemente naturalistica e tradizionale del *Gattopardo*», una «diffusa e protettiva simbologia “materna”», N. Zago, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 43.

⁴¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d’infanzia*, cit., pp. 438, 440 (sott. dell’autore).

⁴² G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Dedalo, Bari 1972, p. 244. Come ha opportunamente sottolineato Donatella La Monaca, la casa è «‘correlativo oggettivo’ espanso [...] una proiezione totale del proprio destino personale, dalla nascita alla morte», D. La Monaca, *L’«archivio della memoria». La scrittura autobiografica di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 29.

come in quella italiana⁴³) non solo qui ma anche, soprattutto, nel *Gattopardo*: «noi [...] teniamo alle nostre case ed al nostro mobilio più che a qualsiasi altra cosa» dice Tancredi ad Angelica, e Don Fabrizio non riesce nemmeno più a «pensare» a Donnafugata, la sua casa, quando, nel momento dell'estremo distacco, non pare più appartenergli, come di lì a breve non gli apparterrà più il suo corpo⁴⁴.

La «vastità» è la prima caratteristica della dimora descritta nei *Ricordi*, una vastità oggettiva e non frutto dello sguardo infantile, una casa circondata da un «cielo [...] violentemente azzurro», illuminata dal sole che «gettava luci [...] miti», un luogo magico di «gentili misteri, di sorprese [...] rinnovate e [...] tenere» che il piccolo Giuseppe percorreva correndo da una stanza all'altra in compagnia dell'«amato Tom» «con la lingua rosa penzoloni fuori dal caro muso nero». «Tutto mi piace in essa»⁴⁵, scrive Tomasi alternando l'imperfetto impiegato per narrare le sue scorribande di bambino con il presente del suo ricordo di adulto (ecco un esempio di quell'alternanza di voci che tanto lo avevano colpito nel *Brulard*) lasciando fluire pagine in cui quella dimora torna a prendere corpo grazie a minutissime descrizioni della facciata, dei saloni, degli arredi, descrizioni poi cassate da Tomasi, forse per timore di minare la tenuta del testo, ma che pur avevano svolto, in prima battuta, la funzione di aiutare l'emergere del ricordo e di arginare la piena emotiva che quel ricordo aveva destato. Ma un passaggio lo scrittore non cassa, un passaggio che ci aiuta a cogliere la sua poetica dei ricordi: «qui cominciava per me la magia delle luci» scrive Tomasi – ovvero nella fuga «dei salotti che si stendevano l'uno dopo l'altro lungo la facciata» – luci «che in una città a sole intenso come Palermo sono succose e variate» e penetrano nello spazio privato della dimora «talvolta diluite dai tendaggi di seta», «talaltra [...] esaltate dal loro battere su qualche doratura di cornicione o da qualche damasco giallo di seggiolone che le rifletteva», o ancora schermate dalle persiane accostate che lasciano intuire la «potenza luminosa che era fuori» consentendo alle volte solo a un raggio

⁴³ «Secondo me, [...], l'interesse più vivo dei *Racconti di Canterbury* risiede per noi nella apparizione artistica che in essi vi fanno tre dei temi della letteratura inglese: la casa [...], l'umorismo e il fiabesco. *La casa*, tranquilla e serena, la casa (per essere anacronistici) dei quadri olandesi (Vermeer, Terborch), il rifugio dalle intemperie, dalle asprezze e dai guai è tema principalissimo della letteratura inglese fino a noi (Sherriff). Questo tema è un po' presente nella letteratura tedesca, assente o negato nella letteratura francese e italiana (Dossi! De Marchi! Serao! Zola! Stendhal! Verga!)», G. Tomasi di Lampedusa, *Le ballate e Chaucer, Letteratura inglese*, in Id., *Opere*, cit., p. 686.

⁴⁴ Id., *Il Gattopardo*, cit., pp. 213, 237.

⁴⁵ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 438, 440.

di penetrare «diritto e ben delineato»⁴⁶: «un vero sortilegio di illuminazioni e di colori che mi ha incatenato l'anima per sempre», conclude Tomasi in «una delle pagine più belle e più proustiane di tutto Lampedusa», come ha scritto Samonà⁴⁷.

Ed è proprio un'altra casa sempre descritta nei *Ricordi d'infanzia* (*Le altre case* si intitola il capitolo successivo), quella «preferita» di Santa Margherita che ispirerà il palazzo di Donnafugata, dimora a cui si giunge dopo un estenuante viaggio «oppressi dal sole di piombo»⁴⁸, a offrire a Tomasi una nuova occasione per scrivere di sé attraverso i ricordi: «non so se sono fin qui riuscito a dare l'idea che ero un ragazzo cui piaceva la solitudine, cui piaceva di più stare con le cose che con le persone»⁴⁹, scrive Tomasi richiamando alla nostra memoria di lettori del *Gattopardo* l'immagine di don Fabrizio che, come si legge in una missiva di cui avremo ancora occasione di parlare, «è sempre stato solo» ed inoltre, in questo simile a colui che lo ha creato, è sempre stato profondamente legato alle «povere cose care» che, già lo sappiamo, gli fanno dimenticare addirittura di essere in agonia⁵⁰. Nuovamente nei *Ricordi* Tomasi si ritrae mentre percorre la «vastità ornata della casa» di Santa Margherita, una vastità fiabesca che la dimora precedente non possedeva: «un bosco incantato», ma «senza draghi nascosti», uno «scigno delle fate»⁵¹ circondato da un giardino che condivide molto con quelli del *Gattopardo*, il giardino di Donnafugata naturalmente, ma anche quello del palazzo di Palermo, come si intuisce quando Tomasi osserva che quello di Santa Margherita è «come lo sono tanti giardini di Sicilia che sembrano fatti più per il godimento del naso che dell'occhio»⁵² («era un giardino per ciechi; la vista era costantemente offesa, ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato», si legge nella *Parte Prima* del *Gattopardo*⁵³). Santa Margherita è il luogo dell'«avventura», un labirinto di «appartamenti ignoti», un mondo popolato da «molti singoli oggetti» che vengono puntualmente descritti, ma anche il luogo

⁴⁶ Ivi, pp. 445, 446.

⁴⁷ G.P. Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 271.

⁴⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 449.

⁴⁹ Ivi, p. 453.

⁵⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 237.

⁵¹ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 454, 455.

⁵² Ivi, p. 459.

⁵³ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 31.

di vita sociale e di gite come quella fatta a Sciacca dal piccolo Giuseppe con i genitori «per farvi colazione dai Bertolino»⁵⁴. Di questa gita Tomasi dice di aver conservato un «ricordo alquanto vago», o meglio, specifica, «la parola “vago” non è esatta», perché «sarebbe meglio dire “difficile da esprimere”», nella misura in cui «l'impressione visuale era rimasta vivacissima nella mente; ma allora essa non si era collegata con nessuna parola». Giuseppe ha in quel momento «cinque o sei anni», ma di quella giornata nulla gli è rimasto, se non un'«immagine fotografica completa e precisa» (poco dopo parla di una «fotografia mentale» ricavata «dall'archivio della sua memoria», impiegando la stessa espressione che aveva speso per Stendhal): nuovamente il lettore ha l'impressione che il tempo si arresti in una sorta di fermo-immagine, che lo obbliga a coincidere interamente con quella visione (Luperini ha parlato per il romanzo di un «asse verticale» sul quale Tomasi «fa a pezzi il tempo, lo scorcchia, lo disarticola, lo interrompe», mentre sul piano «orizzontale, lo allarga, lo circuisce e lo distende spazialmente»⁵⁵). Ed è così che ancora una volta in una sorta di dialogo fra quello che il bambino di allora aveva visto e quello che l'adulto, che torna in quel luogo, vede e confronta con il ricordo, che Tomasi giunge a meglio definire la sua poetica: «come sempre i miei ricordi lontani sono in special modo ricordi di “luce”» scrive Tomasi «a Sciacca vedo un mare azzurrissimo, quasi nero, che scintilla furiosamente sotto il sole meridiano, uno di quei cieli della piena estate siciliana nebbiosi a forza di afa, una ringhiera che limita uno strapiombo sul mare, una specie di chiosco nel quale vi è un caffè a sinistra di chi guarda il mare»⁵⁶. I «ricordi di “luce”» si imprimono sulle lastre fotografiche della mente e nel gioco del recupero memoriale le fotografie, quelle reali intendo, collaborano a generare «pseudo-ricordi», come li definisce Tomasi⁵⁷ (ricordi di copertura li definirebbe Freud⁵⁸) che si insinuano nelle pagine dell'autobiografo: penso a quando lo scrittore ritrova una fotografia che lo ritrae bambino con la cuginetta durante la colazione «attorno a un tavolino di ferro nel giardino»: «può benissimo darsi che io scambi il ricordo attuale della fotografia con uno arcaico dell'infanzia. Il che è quanto mai possibile ed anzi frequente»⁵⁹, commenta.

⁵⁴ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 470, 475.

⁵⁵ R. Luperini, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità*, cit., p. 206.

⁵⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 478.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Sulla presenza di Freud nelle opere di Tomasi, rimando a M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Prefazione di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1970, pp. 539-544.

⁵⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 479.

I «ricordi di “luce”» sono i soli che il Tomasi autobiografo sa di poter recuperare, ma parimenti è cosciente di quanto difficile sia intessere la trama delle proprie memorie attraverso essi, anche quando, grazie ai luoghi e alle case, questi ricordi assumono consistenza. Sono solo tre infatti i letterati che Lampedusa nell’*Introduzione* aveva detto essere stati in grado di dar vita al «capolavoro» autobiografico: «Rousseau, Stendhal, Proust» e sono nomi che ora non stupiscono⁶⁰. Certo non tutti possono aspirare a questo, ma tutti dovrebbero, come «un dovere “imposto dallo stato”», tentare di «preservare [...] qualcosa» della loro vita passata, qualcosa che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto, scegliendo di «tenere un diario o di scrivere a una certa età le proprie memorie»⁶¹. Lampedusa forse non è un diarista (Giacchino Lanza Tomasi parla di due diari, il primo datato 1955, il secondo 1956, ma francamente non rubricherei *I ricordi d’infanzia* sotto questa etichetta⁶²), ma immagina di poter essere un autobiografo spendendosi pure nel giustificare la necessità di questo genere di scrittura non solo come bene individuale ma come bene collettivo, perché se tutti seguissero questa indicazione «il materiale che si sarebbe accumulato dopo tre o quattro generazioni avrebbe un valore inestimabile» e «molti problemi psicologici e storici che assillano l’umanità sarebbero risolti»⁶³. Non so fino a che punto questo possa essere vero e nemmeno fino a che punto Tomasi ne sia realmente persuaso: quello di cui però è convinto è che il romanzo non può non tener conto di questo genere di scrittura e così quando, subito dopo, menziona un romanziere che ha destato uno «straordinario interesse» è Defoe a venirgli alla mente, colui che ha il «gusto di presentare le proprie opere come relazioni di fatti reali» soffermandosi sul

⁶⁰ Ivi, p. 429.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Diario lirico retrospettivo è definizione necessaria ma non sufficiente» ha scritto Samonà «perché è importante osservare che questo diario non è articolato nel tempo ma nello spazio, come dice lo stesso titolo e come l’autore precisa subito all’inizio [...] e che inoltre qui la parola “lirico” non può in alcun modo essere identificata con “intimo”», G.P. Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, cit., p. 284. «Vi sono soltanto due diari superstiti, quelli del 1955 e del 1956» scrive Lanza Tomasi e aggiunge: «ho motivo di ritenere che i diari precedenti non siano andati perduti, e mi sono fatto la convinzione che essi non siano mai esistiti. I diari superstiti denotano infatti un tortuoso ritorno alla vita, la ricostruzione di motivazioni, di appigli affettivi, come se Giuseppe avesse trovato una ragione per scuotersi di dosso l’abitudine di vivere in compagnia delle proprie delusioni [...]. Fra il 1945 ed il 1955 il diario avrebbe potuto assomigliare al registro di un camposanto: l’ingresso dei morti. Ma a partire da quell’anno vi è qualcosa per cui, anche se con intermittenza, val la pena di vivere», G. Lanza Tomasi, *Premessa a G. Tomasi di Lampedusa, Letteratura francese*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1426, 1427.

⁶³ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d’infanzia*, cit., p. 429.

«dettaglio minuto»⁶⁴: «lo straordinario interesse che destano i romanzi di De Foe consiste nel fatto che sono quasi dei diari, geniali benché apocriefi. Pensate un po' cosa sarebbero quelli genuini?»⁶⁵ si chiede, e ci chiede, lo scrittore.

Ma allora quando Tomasi, terminata la prima parte del *Gattopardo* dove già è presente quello che abbiamo detto filtrato attraverso le maglie della scrittura narrativa, si arresta per scrivere di sé non lo fa certo perché il romanzo gli sia sfuggito di mano o perché tutto si sia esaurito in quella perfetta «parte prima», bensì perché avverte l'esigenza di conciliare la prepotente istanza di scrivere di sé con quella di scrivere un romanzo che non vuole essere solo autobiografico: in tal senso ritengo debba essere interpretata l'osservazione di Orlando, che «i ricordi d'infanzia, intrapresi nel giugno del '55, stavano per sfociare nel *Gattopardo*»⁶⁶, a spiegazione di una sempre maggiore umbratilità di Tomasi motivata dall'urgenza di essere finalmente scrittore in proprio. Così, nell'atto di arrestarsi e guardare indietro alla propria vita trascorsa, Tomasi scrive di getto i primi ricordi, che sono fin da subito ricordi di luce, poi tenta di chiarire a se stesso in che modo intende costruire le sue «Memorie», ovvero attraverso l'emergere di momenti del passato illuminati da un raggio di luce, magari anche «esiguo» per prendere a prestito le parole di don Fabrizio spese in ben altro contesto, ma che diventa metafora della vita tutta racchiusa «fra [...] due tenebre»⁶⁷. E così, pagina dopo pagina, Tomasi si ritrova a scrivere nuovamente quel romanzo che aveva messo da parte, ma qualcosa resta imprigionato fra i foglietti di questo blocco di appunti, qualcosa che solo in parte lo scrittore riesce a declinare nel *Gattopardo*. Non si tratta certo di confrontare i testi per certificare il passaggio di frammenti narrativi dall'uno all'altro, quanto di dare ascolto allo stesso autore quando, il 30 maggio 1957, in una lettera che suona, per molte ragioni, come un testamento, chiede a Enrico Merlo di leggere con attenzione il *Gattopardo* dove spesso le cose sono «solo accennate»⁶⁸ (ecco il fastidio per l'«esplicito» di cui discorre Orlando e che lui stesso riconduce proprio a Stendhal⁶⁹) perché è un romanzo che rivela la profonda «compartecipazione» dello scrittore⁷⁰ proprio in nome di quella parte di sé che lì si trova.

⁶⁴ Id., *Daniel Defoe, Letteratura inglese*, cit., p. 914.

⁶⁵ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 430.

⁶⁶ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, in Id., *Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse*, cit., p. 53.

⁶⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 219.

⁶⁸ G. Lanza Tomasi, *Premessa* in G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 18.

⁶⁹ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 48.

⁷⁰ G. Lanza Tomasi, *Premessa* in G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 18.

Forse perché, come ha testimoniato Gioacchino Lanza Tomasi, Lampedusa non parlava volentieri di se stesso, ancora una volta come l'amato Stendhal, o forse perché, come questi, era convinto che unicamente l'infanzia possa essere oggetto di un racconto autobiografico, o ancora perché, come scrive lo stesso Tomasi, è molto difficile praticare la vera scrittura autobiografica anche per coloro che sono stati grandi scrittori – e ricompare qui ancora una volta il nome di Rousseau, accompagnato, fra gli altri, da quelli di Alfieri e di Cellini – in quanto tutti loro hanno scritto opere dove si presentano «travestiti da sé medesimi» intenti a «scusarsi, o glorificarsi o magari infamarsi (come Rousseau)» per l'appunto⁷¹. Quello insomma che nemmeno i grandi autobiografi sono stati capaci di fare è raccontare «l'uomo, il semplice uomo qualsiasi, guardato senza esaltazione e senza disprezzo»⁷². E Tomasi forse sa che, alla fin fine, nemmeno lui ne sarebbe stato capace. «Ogni artista è creatore di uomini, non foss'altro che di se stesso»⁷³, scrive Tomasi nelle pagine dedicate a Dickens e forse è proprio questa la risposta che stavamo cercando.

⁷¹ G. Tomasi di Lampedusa, *La prosa, Letteratura inglese*, cit., p. 901.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Id., *Charles Dickens*, in Id., *Opere*, cit., p. 1112.

La costruzione del vero

GIAN PIERO BRUNETTA*

*Caro Renzi,
Lei non immagina quale fatica sia stata questo film.
Senso è uno scherzo al confronto*

Suso Cecchi d'Amico

1. Cominciamo dalla lettera d'accompagnamento alla sceneggiatura del *Gattopardo* che Suso Cecchi d'Amico, sceneggiatrice e curatrice del volume, scrive a Renzo Renzi (direttore della collana «Dal soggetto al film» dell'editore Cappelli):

Come per tutti i film ai quali tengo – e questo di Visconti in particolare – io ho accompagnato l'avventura dal principio alla fine [...]. Il mio è un parere di anziana del mestiere: [...] è stato un lavoro inaudito: i risultati compensano la fatica. Ma creda, bisogna dare atto della fatica. L'ultima delle comparse del ballo è stata curata come una primadonna che dovesse spogliarsi in scena. Ogni singolo oggetto posato con altri cento in una vetrina o su un tavolo è stato causa di ricerche, prove, discussioni. Si è girato dal vero, costruendo il vero¹.

Traguardato in prospettiva storica, a quasi sessant'anni di distanza, *Il Gattopardo*, appare come una delle meraviglie della storia del cinema, un *monstrum* produttivo e registico del pur polimorfico e dinamico paesaggio cinematografico italiano dei primi anni Sessanta. In apparenza non sembra condividere nulla delle *Nouvelles Vagues* coeve. Anzi si muove controcorrente appare come un corpo di sicuro “estraneo”, come lo percepisce una parte della critica, rispetto alle correnti e tendenze del cinema italiano di quegli anni, ma capace di affermare con forza la sua alterità produttiva, spettacolare e registica.

* Accademia delle Scienze di Torino, già professore ordinario di Storia e critica del cinema nell'Università di Padova.

¹ Suso Cecchi d'Amico, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *Il film «Il Gattopardo» e la regia di L. Visconti*, Cappelli, Bologna 1963.

Film ad “alto costo”, coprodotto con capitali americani, di fatto rappresenta il punto più maturo della potenza narrativa, spettacolare, registica raggiunto da Visconti. Per dirla con Franco Fortini il punto culminante della verifica dei suoi poteri su tutte le forme dello spettacolo, la possibilità di far rivivere il *grand-opéra* al cinema, il punto di confluenza di tutte le sue esperienze letterarie, liriche, teatrali e cinematografiche.

Anche se, ideologicamente, delude subito i suoi più accesi sostenitori e, a caldo, appare all’italianista Vittorio Spinazzola, in un bilancio del cinema del 1964, come «una convincente prova del calo di tensione ideale che caratterizza la recente vicenda del film italiano»².

Dopo aver elencato le tante qualità caratterizzanti «l’eleganza del tratto viscontiano, l’architettura grandiosamente barocca del disegno narrativo, l’equilibrio spazio-volumetrico delle immagini, l’eleganza compositiva e dinamica dei piani...³», Lino Micciché, nel suo profilo critico di Visconti, ne sottolinea sì la supremazia registica:

il virtuosismo non formalistico di una *direction* tra le più alte (e in termini di *direction* forse la più alta di tutto il cinema viscontiano) del cinema europeo degli anni Sessanta⁴,

ma queste qualità finiscono per avere il sopravvento non riuscendo a suo parere

ad occultare, ma [riuscendo] a sovrastare i rischi maggiori del filmare viscontiano del secondo periodo, la sovrabbondanza decorativistica, il carattere e la filologia in vitro, la convulsione di stoffe, ninnoli, tendaggi, la storia come bacheca⁵.

Rivedendolo oggi, nello splendore del Technirama e Technicolor⁶ di un restauro condotto con criteri filologicamente assai più rigorosi che nei decenni

² V. Spinazzola, *Cinema italiano 1963*, in Id. (a cura di), *Film 1964*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 31.

³ L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia 1996, p. 46.

⁴ Ivi, p. 47.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ma Alfredo Todisco, pur riconoscendo che il film è «grondante di infiniti splendori visivi» sostiene, nella recensione su «La Stampa» del 28 marzo 1963, che il regista «si è fatto prendere la mano dal colore e [...] forse il film avrebbe guadagnato se fosse stato girato in bianco e nero».

precedenti⁷, e cercando di restituirlo al contesto linguistico-storico e culturale, *Il Gattopardo* è un film monumento di tre ore e quindici minuti, che, anziché chiudere l'era del cosiddetto cinema classico, continua ad avere un effetto fecondante, anche a decenni di distanza, sul cinema internazionale e di guida per l'esplorazione delle sue possibilità formali, spettacolari, visive e narrative.

Anche – oltre a ciò che ho detto – la manifestazione più alta e matura della poetica e dello stile viscontiano, della sua visione del mondo, frutto di forze e pulsioni ideologiche, autobiografiche, culturali contrastanti, mai del tutto risolte, in parte decisamente nuove anche rispetto a *Senso*.

Su questo film esiste una letteratura imponente e ininterrotta, una vera e propria cosmografia viscontiana e gattopardiana, che, nel corso di questi quasi sessant'anni, ne ha esplorato molti aspetti, permettendoci di misurarne le dinamiche interpretative, il mutare degli strumenti, degli orizzonti teorici, ideologici e metodologici e delle passioni che hanno marcato il cammino della critica viscontiana⁸.

Il volume che ricostruisce nel modo più completo, documentato e condivisibile la storia della realizzazione del *Gattopardo*, della tradizione critica letteraria e cinematografica e delle oscillazioni del rapporto tra Visconti e Tomasi di Lampedusa è senz'altro *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di destra in un successo di sinistra* di Alberto Anile e Maria Gabriella Giannice⁹, autori anche nel 2017 di un documentario *I due Gattopardi* che ci regala alcune scene importanti, che Visconti stesso decide di eliminare nella versione definitiva.

All'indomani della sua uscita, e nonostante l'*imprimatur* di Togliatti¹⁰, solo una parte della critica, ne riconosce l'importanza senza riserve e distinguo.

⁷ Anche se grandi sono i meriti del primo restauro del 1991 affidato alla cura di Giuseppe Rotunno. Cfr. G. Rotunno, *Il Gattopardo*, in V. Giacci, *Via col tempo: l'immagine del restauro*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1994, pp. 100-105.

⁸ Mi limito a ricordare, tra gli autori che mi sembrano costituire nel tempo punti di riferimento, i semplici nomi di Guido Aristarco, Renzo Renzi, Pio Baldelli, Guido Fink, Geoffrey Nowell-Smith, Lino Micciché, Gianni Rondolino, autore di una biografia generale tuttora insuperata (Utet, Torino 1981), Paolo Bertetto, Gilles Deleuze, Michel Lagny, Ivo Blom... Per avere un vasto e assai articolato quadro bibliografico sul regista si vedano i tre volumi *biblioVisconti*, il primo del 2001 a cura di A. Montesi, il secondo curato assieme a L. De Francesci, e il terzo con L. Pallanch, Scuola Nazionale di Cinema e Fondazione Istituto Gramsci pubblicati a Roma, rispettivamente nel 2001-2003 e 2009.

⁹ A. Anile e M.G. Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di destra in un successo di sinistra*, Feltrinelli, Milano 2013.

¹⁰ Che in una lettera privata ad Antonello Trombadori definisce il film «Una grande opera d'arte», invitando il regista «a non tagliare niente del ballo, dove l'opera d'arte culmina...». La lettera è riprodotta in C. d'Amico de Carvalho (a cura di), *Album Visconti*, Sonzogno, Milano 1978, p. 197.

Svetta, ancor oggi, per intelligenza e apertura culturale, la recensione di Pietro Bianchi su «Il Giorno» da cui mi limito a citare: «Trasferendo in stupende, affascinanti e languide immagini *Il Gattopardo*, Luchino Visconti è stato sostanzialmente fedele al romanzo. Ma fedele soprattutto a se stesso»¹¹.

Il fronte del consenso si spezza però subito a sinistra e forse, proprio a partire dal *Gattopardo*, nasce quella che, in un numero monografico molto disomogeneo e abbastanza sgangherato di «Bianco e Nero», è stata definita come «la controversia Visconti»¹². Certo anche nelle stroncature Visconti ha goduto di un rispetto e di un'aura autoriale in buona parte negata a tutti gli altri registi. Questo del *Gattopardo* è anche il primo caso in cui le ragioni del dissenso e le spaccature nella critica non sono solo ideologiche: distribuite a tutto campo miscelano motivazioni d'ordine linguistico e narrativo, intersemiotico e non ultimo generazionale. Un caso da manuale di perdita irreversibile delle bussole ideologico-interpretative finora dominanti.

Non sono secondari, i motivi di delusione per un orizzonte d'attese tradito, come accade ad Aristarco, suo massimo primipilo, e forse anche ad Arbasino, che intitola il suo articolo, corrosivo dalla prima all'ultima riga, *La dolce noia*. Renzo Renzi, sulle pagine di «Cinema Nuovo», la rivista che ha fatto di Visconti la sua bandiera artistico-ideologica, non nasconde il fatto che «*Il Gattopardo* è una più accentuata regressione di Visconti verso la sua educazione aristocratica, religiosa e decadente», aggiungendo comunque: «Ma non è detto che ogni regressione sia un fatto negativo in sé, a volte come liberazione psicologica di componenti ancestrali, è un fatto positivo»¹³.

La guerra fredda – anche se siamo nell'epoca dell'enciclica giovannea *Pacem in terris* – continua ad agire e dividere la critica, *in primis* proprio a ragione degli schieramenti ideologici: i giudizi negativi che il romanzo ha ricevuto e che vengono considerati anche da altri relatori¹⁴, entrano in gioco e pesano anche nei giudizi del film, creando una sorta di balletto, o *pas de deux* critico, in cui si alternano e accoppiano le affinità e differenze tra scrittore e

¹¹ P. Bianchi, *Il Gattopardo*, «Il Giorno», 28 marzo 1963.

¹² F. Di Giammatteo (a cura di), *La controversia Visconti*, in «Bianco e Nero», 9-12, settembre-dicembre 1976.

¹³ R. Renzi, *L. Visconti: morte o resurrezione?*, in «Cinema Nuovo», 167, 1964.

¹⁴ A partire dalla lettera di rifiuto di Vittorini «per il linguaggio piuttosto vecchiotto», a quelli di Moravia («reazionario»), Sciascia (che prende le distanze da Tomasi rappresentante della aristocrazia siciliana, più che dallo scrittore), Fortini (che prende *Il Gattopardo* «per i baffi», lo definisce «romanzo di un radicale di destra» nel saggio *Contro il Gattopardo* del 1959 poi ripubblicato in *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974), o Rino Dal Sasso che su «Rinascita» parla di «Profumo di morto». Si tratta di giudizi ben noti, più volte ricordati.

regista, i distinguo tra assimilazione e dissimilazione, sintonia e distonia, tra superiorità o inferiorità dell'uno o dell'altro, miglioramento o peggioramento e si pesano le perdite o gli acquisti nel passaggio dal romanzo al film. L'ago della bilancia oscilla quasi sempre a favore del film.

Primo fra tutti Emilio Cecchi, che, dai primi anni Trenta, nella veste di direttore della Cines, ha avuto un ruolo virgiliano nell'assunzione e metabolizzazione nel cinema sonoro italiano della cultura figurativa ottocentesca. Cecchi ritiene che «in più d'un caso, la sostanza poetica e storica proposta dal libro, nel film risulta decisamente vitalizzata e irrobustita»¹⁵. Anche Moravia, che ha giudicato negativamente il libro, nota «sproporzione tra la vastità dell'affresco che il regista ha dipinto con larga classica pennellata e la ristrettezza del *Gattopardo* libro»¹⁶. Mentre su «Bianco e Nero» Giovanni Grazzini rileva che: «non poco è andato disperso del romanzo: dico certi motivi squisitamente lirici e certa musicalità ed eleganza intellettuale... »¹⁷. Filippo Sacchi, il decano dei critici, riconosce invece:

Il film è superiore al libro. Visconti è riuscito a fare una cosa che almeno io non ho mai visto, a tradurre alla lettera un romanzo in immagine, rispettando tutto, lo sfondo, i personaggi, i fatti, i dettagli, i dialoghi, i gesti, sino ai più minuti particolari... al tempo stesso asciugandoli artisticamente delle sbavature di uno stile corvivo e malsicuro dando loro una più alta verità e compattezza creativa¹⁸.

Osservando nell'insieme le stroncature si ha l'impressione di assistere soprattutto al tramonto di un'era legata alla battaglia e difesa dei valori del neorealismo e del realismo (già peraltro parodizzata da Luciano Bianciardi nel *Lavoro culturale*). Attraverso Visconti si vuole colpire la critica che ha esercitato una sorta di egemonia culturale sul cinema da oltre un decennio. Per capire le ragioni di alcuni giudizi negativi bisogna anche tener conto che il cinema è entrato in questi anni in una delle fasi linguistiche più innovative di tutta la sua storia. E così il film, costruito su moduli e architetture del romanzo ottocentesco e addirittura, come si è visto, considerato barocco per l'eccesso di elementi scenografici e una cura per i dettagli minimi su cui si è costruita una mitografia giornalistica, si è venuto a trovare al centro di un fuoco

¹⁵ E. Cecchi, *Dal romanzo al film*, in S. Cecchi d'Amico, *Il film "Il Gattopardo"*, cit., p. 321.

¹⁶ A. Moravia, *Il Gattopardo*, in «L'Espresso», 7 aprile 1963.

¹⁷ G. Grazzini, in «Bianco e Nero», 5, maggio 1963.

¹⁸ F. Sacchi, *Il Gattopardo*, in «Epoca», 7 aprile 1963.

incrociato di giudizi formali e contenutistici contrastanti in cui si scontrano e mescolano marxismo gramsciano o lukàcsiano, idealismo crociano, esistenzialismo, positivismo, strutturalismo e semiologia nascente, e altro ancora...

In ogni caso, anche se i segni di alcuni colpi restano ancora visibili sul terreno della critica, Visconti, pur avendo affrontato nel corso delle diverse sceneggiature e nel montaggio finale del film un percorso oscillante di presa di distanza ideologica e di attrazione verso Tomasi non si è sentito travolto né dal fuoco amico, né da quello nemico. I veri nemici del film in realtà sono stati i suoi produttori americani che massacreranno e snatureranno il film sia nella durata, che nella forma, nei colori e nei doppiaggi dei personaggi rendendolo, nella versione americana, irriconoscibile al suo autore.

Mi limito a raccogliere – pur rendendomi conto di non offrire alcun dato originale – pochi esempi utili a misurare la lunga o corta gittata degli sguardi critici, i toni e la forza delle passioni che hanno animato in quegli anni il lavoro e il dibattito culturale, per lo più inteso ancora come conflitto e battaglia di idee e valori contrapposti. Proprio in occasione di questo film, e in misura maggiore che nei confronti della *Dolce vita* o *8 1/2* si registra lo scontro generazionale, il bisogno di sventolare nuove bandiere.

In ogni caso per ogni giudizio è possibile trovare sempre l'esatto contrario. Nelle fila di chi emette un giudizio positivo in Francia c'è chi non teme di parlare subito di capolavoro, come Jean Douchet¹⁹, o lo scrittore René Barjavel, che ne cura il doppiaggio («Un des plus beaux, un des plus grand films que le cinéma ait jamais produits depuis sa naissance»)²⁰, e chi, come il critico belga Marcel Croes, si oppone, in modo deciso, a questo riconoscimento:

La sua arte non va confusa con il divertimento formalistico, con il compiacimento decorativo. Questo film sulla vecchiaia è il film di un vecchio. Puzza di naftalina. Si tratta di un falso capolavoro²¹.

Dalla Spagna sembra quasi volergli rispondere Juan Bardem

Il Gattopardo è perfetto. È un film didattico, storicamente di un rigore assoluto, ideologicamente non ha una pecca [...] e l'unico difetto è che la pellicola non dura cinque ore²².

¹⁹ J. Douchet, *Le guépard*, in «Cahiers du cinéma», 144, 1963, p. 40.

²⁰ Cit. in J.A. Gili, *Luchino Visconti et la critique française*, Editions de l'Armandier, Paris 2014, p. 155.

²¹ M. Croes, in «Script», 9, 1963, p. 46, cit. in E. Soci (a cura di), *Il Gattopardo di Luchino Visconti. Un capolavoro restaurato*, quaderno di Ipotesi Cinema, 4, 1992, p. 21.

²² J. Bardem, *El gatopardo de Visconti*, in «Film ideal», 126, 1963, p. 494.

Mentre per John Francis Lane in Inghilterra

Visconti è stato abbastanza presuntuoso da trattare il romanzo di Lampedusa come se fosse *Guerra e pace...* ma questa volta egli non è riuscito a darci altro che una lussuosa oleografia²³.

Nel panorama italiano da registrare a sinistra, lo squillo profetico di Aristarco, prima sulla «Stampa» e poi su «Cinema Nuovo», ancor prima di vedere il film: «Pensiamo comunque che con *Il Gattopardo* Visconti ci darà davvero, dopo *Senso*, un altro grande e autentico film storico»²⁴. Alla sua destra, su «Cineforum», quello di un cattolico di sinistra, Giacomo Gambetti, per cui «*Il Gattopardo* è un film che non dice nulla di nuovo». Più a sinistra Tommaso Chiaretti: «Non è un film storico *Il Gattopardo* nel senso che non appare come un film nuovo e significativo».

Sempre in Italia tra i giudizi di chi promuove il film a pieni voti o quasi, scelgo quelli di due scrittori, arruolati *part time* come critici cinematografici: Alberto Moravia («*Il Gattopardo* è il film più serio, più equilibrato, più misurato, più fuso e più accurato [...] di Visconti »²⁵) ed Ercole Patti («*Il Gattopardo* è il più bel film che abbia finora fatto Visconti, la sua opera più piena, ispirata, misura, e artisticamente valida»)²⁶. Proprio su queste qualità e attributi, Morando Morandini su «Le Ore» del 18 aprile del '63 avanza invece i suoi dubbi: «Può essere vero che *Il Gattopardo* sia l'opera più equilibrata e fusa di Visconti, ma ci domandiamo se questa serenità non confini con l'inerzia. Sono passati nove anni da *Senso*: Visconti è invecchiato». Toni simili usa su un giornale tedesco Hans Dietger: «Questo adattamento non è fedele al romanzo di Lampedusa... È un film abbastanza fuori moda, in un certo modo un Museo Visconti...».

E concludiamo con un invito a riflettere su quella che io chiamo nittalopia visiva dello sguardo dei contemporanei prendendo dei giudizi emessi in anni successivi. Gianni Menon a chiusura del saggio al vetriolo da ultrà loggionista d'opera su «Bianco e Nero», dice: «Non credo che tra una ventina d'anni (anche meno), si parlerà ancora di Visconti»²⁷. Paolo Bertetto, che avrà modo

²³ F. Lane, *The Leopard*, in «Sight and Sound», summer 1963, p. 134.

²⁴ G. Aristarco, *Il Gattopardo di Visconti sarà diverso dal romanzo*, in «La Stampa», 18 luglio 1962 e poi ripreso col titolo *Il Gattopardo di Visconti*, in «Cinema Nuovo», 158, 1962.

²⁵ A. Moravia, *L'eredità rossa del Gattopardo*, in «L'Espresso», 7 aprile 1963.

²⁶ E. Patti, *Recensione a Il Gattopardo*, in «Il Tempo», 20 aprile 1963.

²⁷ G. Menon, *Note sul teatro di Luchino Visconti, ma anche sul cinema e altre cose*, in *La controversia Visconti*, in «Bianco e Nero», cit., p. 141.

di riscattarsi modificando il suo punto di vista, nel pamphlet *Il più brutto del mondo*, dà questo giudizio d'insieme:

È l'immagine di Visconti: paccottiglia pura, l'esposizione di cattivo gusto più completa del cinema italiano. La sua è la storia di una colossale mistificazione.

Goffredo Fofi, che in quegli anni ha per assunto, all'interno della giovane critica, il ruolo del Grande Inquisitore che giudica e condanna alla pena capitale in pratica tutto il cinema italiano – alle volte anche senza averlo visto – osserva che Visconti «illustra e divulga e fa male entrambe le cose, poiché la sua illustrazione è infedele ed arretrata persino rispetto al testo che ha scelto e la sua divulgazione è riduttiva e banalizzante, tradente, senza per questo portare nell'opera prescelta alcunché di nuovo e di proprio. Anzi l'impaglia e mummifica togliendole i succhi vitali. Accademico per eccellenza, maestro in antiquariato, il suo cinema è uno dei meno presenti al tempo e alle sue passioni, alle cose e ai loro significati»²⁸. Per fortuna col tempo Fofi ha assunto un sguardo diverso e più capace di vedere e capire i singoli oggetti e l'insieme.

Mi piace chiudere questo piccolo coro di voci dissonanti con una stroncatura coeva di Alberto Arbasino che così sintetizza il rapporto tra scrittore e regista:

Il libro e il film si possono trattare insieme dal momento che l'uno è la passiva illustrazione dell'altro [...]. In *Via col vento* succedeva tutto ogni minuto [...]. *Il Gattopardo* è immobile per definizione trattandosi di una Elegia dell'Immobilismo, di una Pastorale dell'Altro Ieri. Questo carattere unicamente illustrativo e decorativo rispetto al libro mi sembra l'aspetto più vistoso e inquietante della produzione di un regista come Visconti, abituato alla deformazione sistematica di autori ben più importanti di Lampedusa, come per esempio Shakespeare... Far casino con Shakespeare e sottomettersi a Lampedusa... Tutta la filosofia della storia lampedusiano-viscontea viene in sostanza a riassumersi in una parafrasi del famoso adagio di Adolphe Karr: «Plus ça change et plus c'es la même chose». Ovvio e applicabile pressoché a ogni paese, a qualunque circostanza politica, né più né meno di «Chi va piano va sano e va lontano», «Chi la fa l'aspetti», «Chi la dura la vince», «Sotto la neve, pane...»²⁹.

²⁸ G. Fofi, *Il cinema italiano servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 98.

²⁹ A. Arbasino, *La dolce noia*, in «Il Mondo», 28 maggio 1963, ora anche in *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1966.

Dopo questi fendenti di punta e di taglio, Arbasino non risparmia la pungente stoccatina finale: «Il film ha spesso momenti antiquariamente deliziosi».

2. Quando affronta il *Gattopardo* Visconti ha alle spalle una carriera ultraventennale, segnata da un apprendistato in Francia, e la regia di sei film e mezzo, contando l'episodio (*Il lavoro*) di *Boccaccio '70*. È un regista, anzi Il Regista, che dal dopoguerra ha dominato la scena teatrale, lirica e cinematografica, esercitando ovunque, e con sempre maggiore consapevolezza e autorità, una sorta di potere sovrano su ogni elemento della scena.

Questo film costituisce, a detta degli interpreti più affidabili, l'inizio della seconda fase della sua carriera cinematografica. E, a mio parere, la sua prima vera occasione di realizzazione del *grand-opéra* al cinema o dell'Opera d'Arte Totale a cui le sue regie teatrali e liriche ultime sembravano sempre più tendere. Non è lui a scegliere il film – e questo diventa uno dei tanti motivi nelle polemiche sulla non perfetta sintonizzazione col romanzo – anzi, per il produttore Goffredo Lombardo è una seconda scelta, dopo Ettore Giannini, regista di *Carosello napoletano*.

Così la racconta Visconti stesso su «Paese Sera» del 19 aprile 1963:

Come sempre mi sono trovato a realizzare un film ispirato a un romanzo d'autore, io sono stato tentato e affascinato dalla possibilità che mi si offriva, di dare una realtà fisica ai personaggi del romanzo e di raccontare per immagini l'ambiente, in questo caso eccezionale in cui si svolge la vicenda: ma soprattutto di riuscire a riproporre in un discorso visivo i temi poetici e storici del romanzo... Mi piacque immensamente il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. – Mi affezionai a quello straordinario personaggio che è il principe Fabrizio di Salina³⁰.

Visconti, che torna in Sicilia per il *Gattopardo* non decide, come aveva fatto quindici anni prima con *La terra trema*, di avere un impatto diretto con l'ambiente, ma porta con sé un bagaglio iconografico e di cultura materiale e antropologica legati alla sua sfera personale e ai suoi ricordi e attua una serie di procedimenti visivi che gli consentono di agire sull'ambiente stesso, di modificarlo, di ricrearne delle caratteristiche, di cogliere, insieme, nel paesaggio,

³⁰ «Mi appassionai alle polemiche della critica sul contenuto del romanzo al punto di desiderare di poter intervenire e dire il mio pensiero. Forse è proprio questa la ragione che mi spinse ad accettare l'offerta di realizzare il film», *Visconti spiega perché scelse «Il Gattopardo»*, in «Paese Sera», 19 aprile 1963, p. 24.

negli interni e nella definizione dei personaggi, l'anima e i segni della storia.

Pur con ottiche ideologiche e interpretative diverse del fenomeno risorgimentale e all'inizio con l'intenzione di far sentire in maniera più decisa la presenza del mondo contadino in chiave gramsciana, ossia come rivoluzione mancata e di fatto mancata adesione e partecipazione a qualsiasi azione tendente a rovesciare gli ordini esistenti, Visconti si accosta con rispetto e profonda empatia e senso di familiarità al romanzo di Lampedusa e al suo protagonista. Elimina alcuni capitoli del romanzo, il quinto e i due ultimi, aggiunge di suo alcuni episodi d'azione con scene di massa, come la battaglia di Palermo, dilata e arricchisce scene per ogni capitolo, disloca momenti di importanza cruciale per il senso complessivo (come il dialogo di Don Pirrone con i contadini, che viene spostato dal quinto capitolo alla nottata nella locanda di Prizzi, nei tre giorni di viaggio verso Donnafugata). E, in sostanza, pur sforzandosi di far sentire in modo netto le divergenze interpretative e ideologiche del fenomeno risorgimentale dal testo originale, ne è di fatto condizionato e vincolato a più livelli. Ed è costretto a riconoscere nel racconto e nei suoi dialoghi una sceneggiatura già portata a un buon punto di lievitazione e da cui non può allontanarsi troppo, con indicatori e funzioni forti che lo guidano nell'esplorazione dei personaggi, dei loro pensieri, del turbinio delle passioni, e aiutano a rappresentare un mondo sospeso, immobile e attraversato da forze che tendono a modificarlo, ma non a distruggerlo.

Una società accompagnata da un *memento mori* iterato e diffuso e tutto sommato invocato e atteso dal protagonista, ma che in verità non muore del tutto, perché si adatta e metamorfizza opportunisticamente all'alba di una nuova storia, consentendo di leggere in prospettiva anche la successiva storia d'Italia.

Un mondo dove non trionfa la rivoluzione pur evocata e invocata, ma vince la capacità di adattamento e il trasformismo, vero elemento chiave del DNA della realtà siciliana e per estensione del carattere degli italiani, passato e presente. In alcune scene chiave, poi tagliate nel montaggio finale, però, l'alleanza tra la nuova borghesia latifondista e l'aristocrazia, che, in prospettiva, avrebbe condotto il paese al fascismo, viene eliminata. Così come viene eliminata l'apparizione di Garibaldi, nella sua seconda spedizione siciliana.

Il regista, nell'intervista ad Antonello Trombadori, che funge da introduzione alla sceneggiatura curata da Suso Cecchi d'Amico, riconosce come il romanzo di Tomasi sia una specie di filtro di vari influenze anteriori:

Né Verga, né Pirandello, né De Roberto avevano detto tutto del dramma risorgimentale italiano rivissuto da quell'angolo visuale determinante che è costituito dalla grande, affascinante realtà siciliana.

Tomasi di Lampedusa ha in un certo senso completato quel discorso³¹.

Tomasi lo cattura dall'inizio, lo costringe ad un duplice processo di identificazione, con sé stesso e con il suo personaggio e poi ne vincola le scelte anche se il senso prende altre direzioni.

In effetti, rivedendo *Il Gattopardo* e ragionando sul rapporto con il testo d'origine, l'elemento che più colpisce, assieme alla grandiosità del progetto produttivo e registico, non è tanto quello dell'accettazione del motivo guida enunciato da Tancredi sulla necessità cambiare tutto per mantenere un identico stato delle cose, che, pur con gli stessi significanti, assume per lo scrittore e il regista significati diversi, quanto quello dell'assimilazione da parte di Visconti dello spirito di Tomasi, della piena immersione spazio-temporale, che giunge a dilatare il significato delle parole e del racconto e a farne vivere personaggi, cose e ambienti esterni ed interni con una intensità e ricchezza decisamente maggiori. È come se la parola scritta avesse il potere di accendere e dilatare in modo ipertrofico l'immaginazione e l'invenzione creativa di Visconti. Di continuo i cinque sensi vengono coinvolti nelle immagini restituendo loro quei poteri negati da Proust proprio al cinema,³² di far rivivere, in tutta la complessità, materiale e immateriale, momenti e atmosfere di un mondo destinato ad estinguersi nell'arco di alcune generazioni. Una vera e propria ricerca del più vero del vero: «Plus qu'une reconstitution minutieuse, une véritable resurrection d'un monde disparu», ha scritto Laurence Schifano³³.

Bertetto, in un saggio tra i più ricchi di spessore e originalità analitica e interpretativa, osserva:

Le riduzioni e gli ampliamenti effettuati da Visconti contribuiscono a dar forma a un universo pensato innanzitutto come una grande occasione di ricostruzione della memoria visiva del Risorgimento, ma anche come coagulo e oggettivazione di gusti, di impressioni, di immagini personali del regista. (È un percorso che si differenzia dai film abituali di ambientazione storica per l'impegno assoluto di

³¹ A. Trombadori, *Dialogo con Visconti*, in *Il film «Il Gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, cit., p. 26.

³² «Un'ora non è soltanto un'ora, è un vaso colmo di profumi, di suoni, di propositi, di climi. Ciò che noi chiamiamo realtà è un certo rapporto tra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente – rapporto che sopprime una qualsiasi visione cinematografica, la quale appunto tanto più si allontana dal vero quanto più pretende di aderirvi», M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino 1958, p. 184.

³³ L. Schifano, *Visconti. Le feux de la passion*, Flammarion, Paris 1987, p. 365.

ricostruzione totalizzante adottato da Visconti e per la dilatazione del ruolo soggettivo e creativo che l'autore intende riconoscersi. D'altronde tutta l'operazione de *Il Gattopardo* assume un carattere eccezionale sia sotto il profilo dell'affermazione autoriale che sotto il profilo dell'investimento produttivo). Visconti mette in scena il suo albero genealogico, ha bisogno di una tradizione... per poter esistere³⁴.

Le parole del romanzo agiscono su di lui come esche che pescano nel profondo e richiamano ricordi personali che la regia gli consente di mimetizzare e rendere pubblici nello stesso tempo dando loro una sorta di ordine mai raggiunto in precedenza. L'inconscio fa emergere, in modo incontenibile, una quantità di ricordi, che gli permettono di tenere a bada il suo super-io ideologico (che pure va soddisfatto) e applicare, qua e là, opportuni interventi, che gli fanno ritrovare cose e situazioni di un habitat perfettamente conosciuto, ma che finora, neppure in *Senso* ha avuto modo di vivere, avendo la sensazione di lasciare sullo schermo anche una parte di sé stesso. Col principe Fabrizio, Visconti mette in scena un suo vero alter ego, ma soprattutto rappresenta e dà vita alla figura del padre, figura finora assente nel suo cinema. Con Burt Lancaster il processo creativo interiore trova modo di esprimersi nella forma più completa: in effetti non aveva mai incontrato alcun personaggio che gli consentisse un tipo di esplorazione così approfondita e una possibilità di sentire, che, grazie a questo attore si stava compiendo un transfert poetico e personale mai vissuto in maniera così intensa.

È proprio l'incontro col principe Salina, grazie al romanzo, che lo ha spinto a ricercare quella vera e propria *full immersion* nell'ambiente e nella testa del suo personaggio che mi sembra tuttora l'elemento più caratterizzante del film. Cercando di registrarne e verificarne, nel rispetto dello spartito narrativo, i mutamenti di umore, l'incanto e il disincanto, l'ironia, l'orgoglio e la malinconica consapevolezza di far parte di un mondo destinato a sparire e al tempo stesso, la forza del suo sguardo, la capacità di guardare in avanti e non solo all'indietro, di cogliere i flussi vitali nel momento in cui si manifestano, di sentire dentro di sé attivarsi ancora i cinque sensi fin dalla prima apparizione di Angelica. Questa volontà di far rivivere in tutti i suoi aspetti quel preciso momento dell'azione e delle emozioni del suo protagonista consente comparazioni analitiche continue molto produttive tra testo letterario e film. Prendiamo in esame una sola sequenza, quella dell'ingresso di Angelica a Donnafugata. Don Calogero ha appena annunciato che la figlia è in arrivo in

³⁴ P. Bertetto, *Il simulacro e la simulazione. Strategie di messa in scena*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 2000, pp. 200-201.

un attimo visto che le case sono a due passi l'una dall'altra:

L'attimo durò cinque minuti; poi la porta si aprì ed entrò Angelica. La prima impressione fu di abbagliata sorpresa. I Salina rimasero col fiato in gola; Tancredi sentì addirittura come gli pulsassero le vene nelle tempie. Sotto l'urto che ricevettero allora dall'impeto della sua bellezza gli uomini rimasero incapaci di notare, analizzandola, i non pochi difetti che questa bellezza aveva...³⁵.

Nessuna porta si apre nel film perché Angelica appare, proprio come una visione di angelo della soglia sulla porta del salone e per primi sono Concetta, seguita da Tancredi – che la vede con un solo occhio – ad essere folgorati dalla sua apparizione. La macchina da presa, con un leggero movimento in avanti, come già era avvenuto quando Giovanna all'inizio di *Ossessione* osserva Gino per la prima volta e se ne impadronisce con lo sguardo, colpisce contemporaneamente, in modo diverso, sia Concetta che Tancredi, bloccandone per sempre quel flusso di comunicazione affettiva che Concetta fino a quel momento ha cercato di tener vivo tra loro. Anche il viso del principe ne è abbagliato. Visconti tralascia di sottolineare i difetti che Tomasi elenca, dall'immobilità dello sguardo alla punta di crudeltà degli occhi, mentre accoglie e cerca di tradurre l'incertezza e l'ansia che danno ad Angelica quasi la sensazione di svenire, il leggero mordersi le labbra e guardarsi per un attimo smarrita, prima di muovere il primo passo nel salone e incedere quasi avvolta e accompagnata da un tripudio di girasoli. Dopo pochi passi, proprio come nel romanzo, non si cura del principe, oltrepassa Tancredi e dinanzi alla Principessa «la sua groppa stupenda» dice Tomasi, disegna un lieve inchino. Anche qui Visconti si discosta dalla presa di distanza dello scrittore, che non manca di sottolineare gli elementi volgari di Angelica e, grazie anche alla musica di Nino Rota, ne celebra la bellezza e la deità dell'incedere: un'esemplare versione cinematografica dell'«Incessu patuit dea...» virgiliano. Attraverso lo sguardo del principe anche quello del regista tradisce l'emozione di fronte all'apparizione della figlia di don Calogero. Nel volgere di pochi secondi Angelica lega personaggi e ambiente sotto una fascinazione a cui nessuno riesce a sottrarsi. Non Stella, a cui Visconti fa dire subito, dopo il primo impatto visivo («Non credeva ai suoi occhi») un «carina» che le sfugge quasi fosse strappato a forza e a cui seguirà esattamente come nel libro la litote «Angelica mia, da quanto tempo non ti avevo vista. Sei molto

³⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1958, p. 96.

cambiata; e non in peggio»³⁶. Il Principe passa con assoluta naturalezza dalla pagina allo schermo, riprendendo le parole del testo, mostrando nel volto, e traducendo nella microfisionomia dei gesti emozioni che aggiungono qualcosa di più a ciò che Tomasi ha condensato nella frase «si rivolse alla ragazza con tutto il grazioso ossequio che avrebbe adoperato parlando alla duchessa del Bovino o alla Principessa di Lampedusa»³⁷. Visconti cerca, grazie anche a Solveig D'Assunta, che doppia Claudia Cardinale, di rispettare le indicazioni dello scrittore per quanto riguarda il registro sonoro: «La voce era bella, bassa di tono, un po' troppo sorvegliata forse...», ma a questo punto, rispetto a Tomasi, che non sembra più interessarsi di Tancredi («Rincesce di poter dir poco di Tancredi: dopo che si fu fatto presentare da don Calogero, dopo aver manovrato il faro del suo occhio azzurro...»³⁸), il regista affida ad Angelica il compito di lanciare il primo sguardo che colpisce Tancredi come la freccia di Cupido. Tancredi trattiene, sotto lo sguardo benevolo e quasi benedicente di don Calogero, qualche attimo in più tra le sue mani quella di Angelica e in quel momento la macchina da presa assume il punto di vista del principe che suggella con il suo sguardo benedicente il patto amoroso.

La parola del romanzo si espande in tutte le sue funzioni e diventa suono, emozione, modo plurimo di vedere, sia nel senso di testimoniare che di capire, di raccogliere in ogni scena la complessità degli intrecci temporali e dei processi di significazione, far diventare ogni capitolo storia di molte storie, far sentire soprattutto nella grandiosa parte finale del ballo in maniera potente l'energia vitale data dall'eros e il senso ineluttabile di caducità.

Rispetto a Tomasi Visconti riconosce nei mutamenti di percezione e coinvolgimenti con la realtà la presenza di echi profondi del pensiero stoico ed epicureo. In effetti rende omaggio in questo film, diversamente che in *Senso* – e lo si può considerare un unicum – all'eros come *bios*, potenza vitale, forza costruttiva, elemento capace di fargli immaginare per la sua stirpe e oltre la sua morte non certo ottimisticamente, ma con lucida e pragmatica percezione delle dinamiche storiche e sociali del paese, un futuro possibile. Questo futuro è rappresentato da Angelica e Tancredi, che il principe considera come il suo vero figlio: di entrambi il regista celebra attraverso gli occhi del Principe, la bellezza e la giovinezza come valori assoluti, di fronte ai quali tutto deve inchinarsi, anche la sua riflessione sulla caducità della vita umana ed altri elementi negativi. Elementi sottolineati peraltro nel libro che Visconti sembra accogliere solo in parte nella sequenza della cena di Donnafugata con il riso

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 98.

sguaiato e volgare, ma irrefrenabile di Angelica, che travolge il bon ton dei rituali rispettati conviviali e in fondo – pur imbarazzandoli – appare come la manifestazione più autentica della sua vitalità rispetto ai presenti.

La musica di Nino Rota avvolge e unisce gesti, parole, azioni, ne determina i movimenti esteriori e interiori³⁹. Il valzer inedito di Verdi del ballo tra il principe e Angelica è uno dei momenti creativamente più felici e alti di tutto il cinema di Visconti.

Grazie al formato gigante del Technirama, Visconti ha modo di espandere su misure di scala diverse e perfezionare i modi della sua rivisitazione e metabolizzazione della lezione iconografica della pittura ottocentesca e di fare di una singola immagine o sequenza il punto d'incontro e fusione di tutte le arti. La pittura, come hanno dimostrato Raffaele Monti e più di recente Ivo Blom⁴⁰, è fonte di ispirazione tematica e di costruzione formale e viene da una parte assunta come vero e proprio lessico, elemento determinante del senso, ma è anche fatta rivivere con grande libertà in una nuova forma che tiene conto del tessuto cromatico e della forza delle luci naturali, delle grandi campiture di colore, dei colori primari e secondari e del loro significato simbolico.

L'immagine nel *Gattopardo* dispiega in pieno i propri poteri sinestetici e la capacità di arricchire e dilatare quelli della parola, di manifestare in tutta la sua ricchezza i poteri evocativi e le connessioni con la tradizione figurativa. Per Visconti il testo letterario, è già in sé una partitura e un indicatore forte da cui la versione cinematografica potrà far risentire il soffio di una storia passata. Ma più di tutto farne rivivere i momenti che scandiscono il racconto attraverso lo sguardo, le emozioni e la curva delle passioni del suo protagonista che all'inizio esibisce, con sicurezza e orgoglio, il suo pieno vigore fisico di quarantacinquenne e alla fine, a soli due anni di distanza, dal momento in cui nello studio del palazzo Ponteleone inizia ad osservare il quadro di Greuze, si riconosce in quella scena e avvia il suo primo corteggiamento con la morte prendendo atto del destino inesorabile del mondo che lo circonda.

Il regista spiega bene a Trombadori, nell'intervista citata che correda la pubblicazione della sceneggiatura, il rapporto coi temi principali del romanzo, a partire da quello del contratto matrimoniale...

storia dietro a cui si aprono altre prospettive: quella dello stato piemontese che nella persona di Chevalley viene quasi a far da notaio e a mettere il sigillo di contratto; quella della nuova borghesia terriera, che nella persona di don Calogero Sedara richiama il duplice conflitto degli

³⁹ R. Monti, *Aspetti del Gattopardo* in *L'opera di Luchino Visconti*, cit., pp. 322-328.

⁴⁰ I. Blom, *Reframing Luchino Visconti*, Sidestone Press, Leiden 2017.

interessi e dei sentimenti... quella dei contadini, oscuri protagonisti subalterni, ma non pertanto meno presenti⁴¹.

Visconti è riuscito a unire e aggiungere, rispetto al romanzo, più tempi nel suo racconto, quelli della chiesa e del mondo nobiliare a cui appartiene, quello delle classi subalterne, che vivono ancora in modo passivo questo momento della storia, quello della storia che avanza e quello acronico che i cannocchiali e telescopi consentono di ammirare in tutta la sua sfolgorante bellezza. Tomasi diventa una sorta di alter Proust, al momento ancora più stimolante dell'autore della *Recherche*, capace di offrirgli l'opportunità di ritrovare e mettere in scena proprio più tempi: quello circolare di cui si prevede la fine, e quello lineare e storico che produce mutamenti reali e apparenti, quello interiore e quello cosmico che si può contemplare dalla finestra del proprio palazzo o dalla strada. Il regista vuole che ogni evento riviva anche grazie all'iperbolica e ipertrofica quantità di oggetti, gesti, riti sociali ripetuti e modificati da piccole varianti che il caso e nuove leggi sociali e politiche determinano.

C'è in lui ed è destinata a farsi ancora più strada dopo questo film, l'idea della bellezza come entità inafferrabile⁴², ma nel *Gattopardo* la bellezza non si incarna solo nella figura di Angelica e Tancredi: c'è soprattutto un tributo costante alla bellezza, del mondo circostante e del creato. «Guardate padre, guardate che bellezza, ce ne vorranno di Vittorio Emanuele per mutare presto questa pozione magica che ci viene quotidianamente versata»⁴³. La sceneggiatura prevedeva a questo punto che fosse lo sguardo del principe, col suo cannocchiale, ad accarezzare la bellezza di Palermo. Ma nella versione finale sono le sue parole in cui si parla di bellezza, a mostrare il suo sguardo attratto dalla meraviglia dello spazio celeste e terrestre che gli si aprono davanti.

L'incanto visivo, la distensione narrativa accompagnano il racconto fin dalle immagini dei titoli di testa. Si pensi alla prima parte, fino al viaggio a Donnafugata con le distese di grano e la sosta della famiglia per un piccolo *déjeuner sur l'herbe*, pur nell'assoluto rigore nella ricostruzione di abiti e gesti individuale, riesce a far sentire i segni della storia, non solo per il contemporaneo verificarsi dei combattimenti palermitani.

Rovesciando come un guanto il precedente tipo di sguardo Visconti torna in Sicilia libero anche dal peso della poetica e dell'ideologia neorealista e

⁴¹ A. Trombadori, *Dialogo con Visconti*, in *Il film «Il Gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, cit., p. 28.

⁴² Come ha raccontato Guido Fink in un magistrale saggio: G. Fink, *Visconti: la bellezza inaccessibile*, in «Cinema & Cinema», n. 45, 1986, pp. 29-32.

⁴³ Suso Cecchi d'Amico (a cura di), *Il film «Il Gattopardo» e la regia di L. Visconti*, cit., p. 84.

penetra nel palazzo dei Salina di Palermo per mettere in scena l'inesorabile ma dignitosa e consapevole decadenza attraverso la storia di una famiglia di un'intera civiltà. Non una civiltà contadina che tenta nelle varie versioni della sceneggiatura e poi in parte nelle riprese di affacciarsi con un maggior ruolo e lampi di protesta sulla scena (condannata ad essere pressoché del tutto rimossa), ma un mondo aristocratico, fermo e quasi pietrificato da secoli nei suoi riti e cerimoniali esteriori. Un mondo sospeso e colto proprio nella fase di transito tra lo splendore dell'apparenza, l'inizio irreversibile della dissoluzione e l'alba di una nuova era in cui una parte di quel mondo riesce comunque a rivivere e rinascere in altre forme.

Visconti attua in maniera esplicita e come non era mai avvenuto prima, un processo di assimilazione e di intergamia col suo protagonista e il mondo che rappresenta e recide, in parte i legami con la cultura nazional-popolare e con tutte le mitologie neorealiste. Proprio grazie alla vera e propria immersione nella figura del principe Visconti si sente investito del dovere di non disperdere un patrimonio di sapere, una memoria che la sua classe gli ha trasmesso. Ci troviamo a questo punto a fare i conti con un discorso sulla memoria che capovolge lo sguardo e la prospettiva verghiana e naturalista da cui pure era partito e a cui in ogni occasione non ha mancato di dichiarare la propria fedeltà per approdare a un punto di vista che progressivamente si identifica nella cultura mitteleuropea di fine Ottocento.

«Una grande pagina di cinema – ha scritto Pietro Bianchi nel citato articolo del «Giorno» anticipando di mezzo secolo Deleuze e poi Kravanja – che ha il, tono alto, arcano, sottilmente suggestivo di quella proustiana del tempo ritrovato». In effetti Visconti dichiara a Sadoul di aver pensato molto a Proust girando *Il Gattopardo*⁴⁴. E così chiarisce l'interazione con le diverse fonti letterarie a Trombadori:

Qualcuno ha anche scritto, spostando su un piano più serio e nobile [...] che del *Gattopardo* mi avrebbe affascinato soprattutto il momento della memoria e della premonizione, dello struggente rifugiarsi nel passato e dei presentimenti oscuri, inconfessati, irrazionali d'una catastrofe non ben identificata; e che pertanto mi sarei messo in una chiave più vicina a quella di Proust che a quella poniamo, di Giovanni Verga. Se una tale contrapposizione mira a collocare Proust tra i romanzieri negatori del rapporto tra vita interiore e vita sociale e Verga tra quelli che ridurrebbero tutto a una sola dimensione dei fatti positivi, rifiuto

⁴⁴ G. Sadoul, *Entretien avec Luchino Visconti*, in «Les Lettres françaises», 23 mai 1963, ripreso anche in «Cine cubano», III, 13 agosto-settembre 1963, pp. 44-47.

anche questa alternativa come falsa e deformante. Se invece qualcuno dicesse che in Lampedusa i modi particolari di affrontare i temi della vita sociale e dell'esistenza che furono del realismo verghiano e della memoria di Proust trovano un loro punto di accordo e di sutura mi dichiarerei d'accordo con lui. E sotto questa suggestione che ho riletto il romanzo mille volte e che ho realizzato il film. Sarebbe la mia ambizione più sentita quella di aver fatto ricordare in *Tancredi e Angelica* la notte del ballo in casa Ponteleone, *Odette e Swann* e in *don Calogero Sedàra* nei suoi rapporti con i contadini e nella notte del plebiscito, *Mastro Don Gesualdo*.

Tomasi gli consente un avvistamento di Proust, ne evoca forse per la prima volta il fantasma letterario, ma Visconti vuole saldare il suo debito col Principe di Lampedusa rendendogli esplicito omaggio, collocandolo nel cuore dello sviluppo della grande narrativa europea (come aveva detto Aragon) e riconoscendo di ritrovare nel suo romanzo assieme alle radici italiane lo spirito della grande tradizione europea che per lui è stata da sempre una delle fonti primarie di ispirazione.

A questo punto pensando proprio a come ancora è percepito oggi il film e i suoi problemi non mi resta che condividere e far mie le parole finali del bel saggio di Anile e Maria Gabriella Giannice: «Cinema e letteratura, Lampedusa e Visconti continuano a danzare un'elegante carole e la perfezione del cerchio non fa più capire chi abbia per primo teso la mano all'altro»⁴⁵.

⁴⁵ A. Anile e M.G. Giannice, *Operazione Gattopardo*, cit., p. 318.

Il Ricordo di Francesco Orlando e il *Manoscritto del Principe* di Roberto Andò

PAOLA TRIVERO*

Palermo, 1953: il barone Pietro Sgàdari di Lo Monaco, detto familiarmente Beppuzzo, musicologo e promotore di una raffinata vita culturale cittadina – e non solo dal momento che nel palazzetto Sgàdari passavano i più noti intellettuali e scrittori italiani –, fa conoscere Francesco Orlando, il futuro critico letterario, a Giuseppe Tomasi di Lampedusa. E un anno addietro, a casa di Bebbuzzo, il nobile Gioacchino Lanza aveva rivisto il principe di Lampedusa, amico di famiglia.

Delle frequentazioni degli allora giovani Francesco e Gioacchino si hanno le edite testimonianze cui si sono liberamente ispirati, secondo i titoli di testa, Roberto Andò e lo sceneggiatore Salvatore Marcarelli per il film *Il manoscritto del principe* del 2000, prodotto da Giuseppe Tornatore.

Francesco Orlando nel 1963 pubblica, per i tipi All'insegna del pesce d'oro di Scheiwiller, il *Ricordo di Lampedusa* e lo riedita con una integrazione, *Da distanze diverse*, nel 1996 da Bollati Boringhieri. Gioacchino Lanza, ora anche Tomasi e illustre musicologo, premette alle lezioni di letteratura inglese del padre adottivo, edite nel Meridiano consacrato allo scrittore, delle pagine significativamente intitolate *Palermo, anni Cinquanta*.

Francesco Orlando frequenta Lampedusa (così sempre si presentava il principe e così lo cita Orlando) sino a pochi mesi dalla morte dello scrittore: un quadriennio fervido, legato com'è alla creazione del *Gattopardo*. Di parte del romanzo Orlando fu, com'è noto, dattilografo. Un quadriennio la cui parabola, per Orlando, si può compendiare riandando agli enunciati che contrassegnano, nel *Ricordo*, l'inizio e il lacerato interrompersi del rapporto. Dall'«accettazione addirittura rapita»¹ di Orlando alla proposta fatta dal principe di impartirgli delle lezioni di letteratura inglese, sino al mutarsi di Lampedusa in un maestro «tagliante, certe volte perfino duro»².

* Professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Torino.

¹ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1963, p. 12.

² *Ibidem*, p. 59.

Le lezioni erano destinate unicamente a Francesco Orlando – lo sottolinea pure Gioacchino Lanza – e solo talvolta vi erano altri giovani uditori: Antonio e Beatrice Pasqualino, Francesco Agnello, Gioacchino Lanza con la fidanzata Mirella Radice. Un gruppo di giovani dalle forti aspirazioni artistiche e culturali, in seguito variamente concretizzatesi. Tuttavia all'epoca, unico tra essi, Orlando già svelava una passione professionale per la letteratura e a lui Gioacchino Lanza riserva parole di apprezzamento sia sulla progettualità di una futura carriera accademica che sulle doti esegetiche e mnemoniche³.

Dal novembre 1953 alla primavera 1955, Lampedusa percorre tutta la letteratura inglese e a seguire la francese. Egli ha la propensione a leggere «fra le righe»: la «verità insomma non può o non deve stare *nelle* parole, bensì *dietro* le parole»⁴. Non esternazioni aperte ma piuttosto allusioni, gesti, espressioni che sono tutti molto più eloquenti della parola, e su tale concetto Lampedusa classifica gli autori in «grassi» e «magri». I «grassi» esplicitano, spiegano tutto ciò che vanno scrivendo e tolgono a chi legge l'opportunità di desumere, di intuire oltre le parole stampate; i «magri», viceversa, mettono in gioco l'abilità del lettore, la forza di andare oltre il testo. Lampedusa non si schiera, comunque, apertamente per nessuno dei due fronti ma, a detta di Orlando, il suo «preferito» era Shakespeare, «l'esplicito fra gli espliciti»⁵. La letteratura riempie la vita di Lampedusa ed egli trasmette al giovane il proprio entusiasmo, un vero «idoleggiamento»⁶, dei grandi di tre o quattro letterature con una padronanza mai esibita e da apparire, pertanto, naturale e quasi innata. Una sorta di sprezzatura per la quale Orlando usa un'analogia tratta sì dalla quotidianità ma perfettamente in sintonia con quanto intende: un «gentiluomo» non potrebbe reggere nel «modo giusto la forchetta» e maneggiare «malamente il coltello». Differentemente per un intellettuale borghese un simile capitale letterario «era premio e lavoro di tanti singoli giorni»⁷.

Finalizzato a svelare la personalità di Lampedusa, il *Ricordo* concede poco spazio alla moglie del principe, la nobile baltica Alessandra Wolff Stomersee, detta Licy e rinomata psicanalista freudiana, e all'*entourage* dei Lampedusa, con qualche eccezione per il cugino Lucio Piccolo di Calanovella. Pur magro

³ Cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, Milano, Mondadori 2004 (quinta edizione accresciuta e aggiornata), pp. 639-640. *I racconti, Letteratura inglese e Letteratura francese* sono a cura di N. Polo.

⁴ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 48.

⁵ *Ibidem*, pp. 50-52.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ *Ibidem*, pp. 20-21.

di enunciazioni esplicite, Orlando tuttavia lascia cadere indizi assai significativi e a volte non sottintesi come quelli concernenti Gioacchino Lanza. A differenza di Francesco impacciato, per sua aperta ammissione, nel cogliere a livello discorsivo il raffinato gioco dell'implicito, Gioacchino «non peccava mai di esplicitezza»⁸. Il vincolo crescente tra il principe e Gioacchino coincide con l'irrigidirsi verso Francesco tanto che questi, nell'aprile del 1957, interrompe la battitura del *Gattopardo*, adducendo a scusante la preparazione dei prossimi esami da sostenere presso la Facoltà di Lettere.

Il rapporto con Lampedusa è un groviglio non risolto e, passati tredici anni, Orlando sente l'esigenza di sciogliere, in *Da distanze diverse*, quanto di implicito c'era nel *Ricordo* e scrive che Lucio Piccolo lo «detestava»⁹. Un'ostilità riconosciuta apertamente da Gioacchino Lanza, in *Palermo, anni Cinquanta*: «da Capo d'Orlando [dove era la casa dei fratelli Piccolo] dovette partire un veto [...]. Orlando fu spazzato via senza appello»¹⁰. Orlando ritiene che la «predilezione» per Gioacchino necessitasse «d'una controfigura negativa»: Francesco sarebbe stato l'ideale figlio adottivo ma non era dotato di adeguate credenziali araldiche e, conseguentemente, comportamentali. Una tesi convalidata dalle imputazioni attribuitegli che andavano dalla «ignoranza nelle arti figurative» all'accusa di estremismo di sinistra, mentre all'epoca Orlando era socialdemocratico: una «demonizzazione», quest'ultima, da cui non fu immune neppure la principessa¹¹.

La notizia della morte di Lampedusa procura a Orlando un fulmineo «solievo», la cui intensità è paragonabile a una «soffocazione [...] cessata per sempre», un attimo che il critico continua a scontare «secondo un vero e proprio contrappasso»¹².

Dal canto suo, Gioacchino Lanza Tomasi, in *Palermo, anni Cinquanta*, offre un ritratto del padre adottivo dal taglio intensamente biografico, coniugandolo con il contesto di una certa classe aristocratica e intellettuale dell'epoca e, nel caso dei principi di Lampedusa, sospesa tra fasto del passato e realtà del presente. Diversamente da Orlando, Lanza Tomasi ci introduce nell'*entourage* dei principi ragguagliando sugli amici, per lo più nobili, e sul legame particolare con la famiglia Piccolo, esprimendo la sua stima verso

⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁹ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, seguito da *Da distanze diverse*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 97.

¹⁰ G. Lanza Tomasi, *Palermo, anni Cinquanta*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 639.

¹¹ F. Orlando, *Da distanze diverse*, cit., p. 100.

¹² *Ibidem*, p. 101.

Orlando. A quest'ultimo, «*only begetter*», dedica il lungo saggio introduttivo alle lezioni di letteratura inglese, da lui premesso al testo di Lampedusa¹³.

A entrambe le testimonianze, e alle lezioni di letteratura inglese Andò si appoggia per elaborare la sceneggiatura del film, con un lavoro durato due anni. Seconda tappa del percorso filmico di Andò, *Il manoscritto del Principe* è incentrato – e variamente lo sono gli altri lungometraggi – sulla memoria. La memoria è quella che, nell'incipit, Marco Pace, alias Francesco Orlando, ha tentato invano di rimuovere e che Guido Lanza, alias Gioacchino Lanza Tomasi, angosciosamente riattiva. Il film ricostruisce l'ultimo quadriennio della vita di Lampedusa principalmente privilegiando l'ottica di Pace/Orlando. Dalla iniziale conoscenza, grazie alla garbata mediazione del barone Sgàdari, si ripercorre l'intensificarsi e il finale spezzarsi di un conflittuale rapporto sottilmente riletto anche come un rapporto a tre: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Francesco Orlando e Gioacchino Lanza.

Dopo anni e anni di silenzio, Guido cerca Marco ma questi si nega e tuttavia, inesorabilmente, la memoria riemerge e il presente si collega al passato, evocato con i flashback. Flashback sovente cadenzati dalle voci off dei due personaggi ormai uomini maturi (solamente nel finale si sente la voce di Lampedusa). La musica originale è di Marco Betta alternata a brani di Wagner (*Ouverture del Tristano e Isotta*), Chopin (*Sonata n. 2, Opera 35 in si bemolle minore*) e di César Franck (*Siciliana – Sonata per violino e pianoforte in la maggiore*). Michel Bouquet, grande attore anche di teatro, è Lampedusa; Guido Lanza adulto è impersonato da Massimo De Francovich, giovane da Giorgio Lupano; un angosciato Laurent Terzieff è Marco adulto e Paolo Briguglia è Marco giovane; la principessa è Jeanne Moreau. Altri interpreti: Leopoldo Trieste, un efficacissimo Lucio Piccolo; Lucio Allocca, un assai gradevole Bebbuzzo Sgàdari; Sabrina Colle, Anna Radice ossia Mirella Radice. Il DVD del *Manoscritto* è corredato da contenuti extra, tra cui interviste a Orlando, a Lanza Tomasi e a Tornatore, che bene integrano e illuminano le significazioni del film.

Il primo flashback ci mostra un giovane e distintissimo Guido seduto sul sedile posteriore di un'auto di rappresentanza con il commento della voce off:

Sono stato educato sin da piccolo a dissimulare i miei sentimenti e quando era proprio necessario a esprimerli per sottintesi. Era questo il comportamento della classe cui appartenevo.

¹³ G. Lanza Tomasi, *Palermo, anni Cinquanta*, cit., p. 641.

L'auto si ferma dinanzi a un palazzo patrizio, Guido scende ed entra nel portone; la macchina da presa non lo segue ma il legame che sta per scattare viene svelato, sottilmente, dalla scena successiva che inquadra l'interno del palazzo con il principe di Lampedusa. Egli si rivolge alla moglie, impegnata a guarnire delle magre tartine con il caviale, e l'avverte dell'arrivo degli ospiti, sottolineando la freddissima temperatura del salone. Il disagio finanziario dei Lampedusa, registrato da Gioacchino Lanza, viene alluso dalla scarsità del riscaldamento e più avanti visualizzato, quando si vedrà il principe impegnare un orologio di famiglia al Monte di Pietà. Relativamente agli *habitués* della cerchia dei Lampedusa, Andò si è avvalso di quanto riporta Gioacchino Lanza, e nelle scene nel ricevimento inserisce la voce fuori campo di Guido che osserva come quegli incontri dessero a Licy «l'impressione di aver conservato intatto il suo prestigio sociale» e sempre la voce fuori campo elenca i nomi e le prerogative degli ospiti mentre salutano la principessa¹⁴.

Tuttavia, nella scena la veletta che adorna il viso di Moreau ha poco da sparire con il testo di *Palermo, anni Cinquanta* cioè con la parrucca, il cappello, l'«improbabile boa» e l'«inchino di corte imperiale» esibiti dalla principessa quando nel suo *salon* si presentava un «qualche discendente Romanov»¹⁵. Nel film, la memoria di Licy ancorata alla ritualità della nobiltà spazzata via dalla rivoluzione bolscevica si decanta negli aristocratici gesti, negli eloquenti silenzi e negli sguardi indagatori e intuitivi, di Moreau. Per la principessa si evidenzia l'impegno psicanalitico, con sequenze che colgono l'analista intenta a seguire un suo paziente affetto da licanthropia.

La psicanalisi è una delle tematiche portanti di tutta la filmografia di Andò, il quale, pure lui palermitano, è cresciuto, per sua aperta dichiarazione, in un ambiente dalle forti sollecitazioni intellettuali e letterarie. Fondamentale l'assiduità con Leonardo Sciascia e, per il *Manoscritto*, non casuale la contingenza che la moglie Lia Pasqualino, fotografa, sia la figlia di Antonio Pasqualino, all'epoca uno dei giovani frequentatori della cerchia dei Lampedusa¹⁶.

¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 622.

¹⁵ *Ibidem*, p. 624. L'inchino, nel racconto di Lanza Tomasi, era definito da un divertito Lampedusa «spazzasuolo». Alessandra Wolff-Stomersee Lampedusa era figlia del barone Boris e di Alice Barbi, celebre cantante lirica da camera (cfr. G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, Sellerio, Palermo 2001, p. 26). Alice Barbi sposò in seconde nozze Pietro Tomasi della Torretta, zio di Giuseppe.

¹⁶ Sulla assiduità con Sciascia Andò, intervistato da Sergio De Giorgi, afferma: «Posso solo dire che ho fatto questo film avendo sempre, in controluce, il mio rapporto con Leonardo Sciascia che, in un modo certo paradossale, è stato il mio maestro. E a volte, sul set, Michel Bouquet, nei suoi silenzi, me lo faceva balenare dinanzi» (L. Pasqualino, *Il Manoscritto del Principe*,



Il barone Pietro Emanuele Sgadari di Lo
Monaco negli anni Cinquanta.



Francesco Orlando. Palermo 1955.



Alessandra Tomasi di Lampedusa al Congresso degli Psicanalisti di lingue romanze.
Roma 1952.



Giuseppe Tomasi e Gioacchino Lanza al castello di Montechiaro. Settembre 1955.

Le fotografie sono tratte dal libro di Gioacchino Lanza Tomasi, I luoghi del Gattopardo (Sellerio, Palermo 2001) e sono qui riprodotte per gentile concessione dell'Autore.

Il regista dichiara che il Lampedusa del suo film «è una sorta di fantasma, sospeso tra verità storica e immaginazione»¹⁷: le scene incentrate sul principe che per le strade di una Palermo, mai scontata, va alla ricerca del palazzo avito, nella realtà bombardato durante la seconda guerra mondiale, lo ritrova e si aggira per le stanze *délabrées*, appartengono sì all'immaginario filmico ma, parimenti, ci trasmettono tutta la vivissima memoria della casa tanto amata. Casa amata «con abbandono assoluto» e celebrata nei *Ricordi d'infanzia*. Sintomatici i verbi che ne rievocano la devastazione, dando ad intendere che il bersaglio fosse unicamente casa Lampedusa: «le bombe trascinate da oltre Atlantico la cercarono e la distrussero»¹⁸. Sequenze emblematiche di un passato struggente e nelle quali compare per pochi attimi un agghiacciante personaggio (un cameo di Michele Perriera): a lui si rivolge il principe per sapere come entrare nel portone chiuso da un lucchetto, spiegando, educatamente, che un tempo quella era la sua dimora. La risposta è irridente: con un riso beffardo, il personaggio ribatte che i Lampedusa «sono morti tutti» e getta la chiave a terra. Lampedusa la raccoglie ringraziando, signorilmente, mentre l'interlocutore usa il tu.

Così, nella finzione filmica, Marco Pace appartiene, diversamente dalla realtà, a un contesto piccolo borghese. Interrogato dal principe da quale ambiente il giovane provenga, Guido risponde che il padre è un «piccolo avvocato». Antitetico alla fuga di saloni del palazzo di Guido, l'ambito sociale di Marco è messo in evidenza dall'angusto appartamento dove il Principe si reca per donare all'allievo uno spartito musicale di Mahler. Marco è in compagnia di alcuni amici, anch'essi socialmente inferiori, che si mostrano ineducati con il visitatore. L'episodio è mutuato da un passo di *Da distanze diverse*, relativo a un analogo incontro avvenuto nella clinica in cui Lampedusa si era recato a trovare Francesco, ricoverato per una piccola operazione. Orlando sottolinea come quel fugace incontro con alcuni coetanei gli «nocque non poco»¹⁹.

Nel film, il contrasto tra Marco e Guido già emerge, sottilmente, dal loro

Federico Motta Editore, Milano 2000, p. 21). Il libro di Lia Pasqualino riproduce le fotografie di scena e altre scattate sul set del film.

¹⁷ M. Olivieri, *La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò*, Kaplan, Torino 2017 (nuova edizione aggiornata), p. 146. Olivieri dedica al film pagine illuminanti.

¹⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, in Id., *Opere*, cit., pp. 437-438. Per *Ricordi d'infanzia* rimando al contributo di Laura Nay e a Gioacchino Lanza che sottolinea come in essi la felicità sia legata soprattutto ai luoghi, secondo un «attaccamento disperato alla teatralità degli edifici» (G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 19).

¹⁹ F. Orlando, *Da distanze diverse*, cit., p. 96.

primo conoscersi durante un raffinato intrattenimento musicale al palazzetto Sgàdari, dove tra i presenti sono i giovani amici del principe ricordati da Orlando e da Lanza Tomasi. Marco ha appena consegnato al barone una partitura di Webern, quando Guido, sorridente e con fare mondano (si rivolge al nuovo ospite definendolo «contrabbandiere di partiture»), manifesta l'intenzione di potergli ordinare «alcune cose». Seriamente, Marco ribatte essere solito scegliere lui, secondo i propri gusti, le partiture: se a volte le vende, egualmente, sceglie i clienti.

Dai saloni patrizi si passa, nella scena successiva, a un'ampia aula universitaria dove Marco sta sostenendo l'esame di letteratura francese e, con grande perizia, commenta il passo relativo all'autodifesa di Julien Sorel con un acuto riferimento shakespeariano: una performance da leggersi quasi ad anticipazione della futura carriera accademica del giovane. Superato brillantemente l'esame, il presidente della commissione si complimenta stringendo la mano a Marco che esce. Fuori dall'aula lo attende Guido che osserva quanto sarà difficile affrontare la prova dopo una tale «esibizione». Marco chiede a Guido una sigaretta, Guido gliela offre e rivela di essere a conoscenza che l'amico scriva poesie e domanda se il principe le abbia lette. Marco mostrando disappunto, scoprendo che Guido è a conoscenza del fatto, bruscamente lo saluta e si allontana²⁰. I successivi loro incontri saranno contrassegnati dalla padronanza di Guido nel gestire con elegante agio e signorilità ogni circostanza, a fronte dell'impaccio e delle mortificazioni di Marco, e su tutto aleggerà la latente e poi lampante predilezione del principe per uno dei due.

Emblematiche risultano le scene mirate a presentare i primi vis-à-vis tra Lampedusa e Marco.

Avendo ricevuto da Sgàdari il libro di poesie, Lampedusa invita a casa l'autore per parlarne. Al momento del commiato, nella stanza entra la principessa: ella chiede chi sia «ce jeune homme» e gli porge la mano affinché la baci. Marco risponde in francese ma, impreparato sulle regole del bon ton, non coglie il gesto, stringe la mano e si congeda. Nella scena successiva i Lampedusa sono in terrazza con i loro giovani amici, parlando del film *Anna Karenina*. Lampedusa chiede a Marco cosa pensi del film egli risponde che gli è piaciuto, aggiungendo però che è necessario dimenticare il romanzo, essendo la prosa di Tolstoj tutta altra cosa. Il principe rivolge la medesima domanda a Guido e il giovane aristocratico afferma sì di essersi divertito, ma rileva, con decisione, la non confacente resa del *décor*. Il principe incalza

²⁰ Orlando, in realtà, dette da leggere a Sgàdari una commedia su Don Giovanni, al barone piacque e la passò a Lampedusa che volle incontrare il giovane (cfr. F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit. pp. 7-9).

Marco per sapere se, pure lui, abbia trovato qualcosa di stonato. Marco, pur con titubanza, dichiara di no. Malevolmente, il principe chiosa che il «nostro giovane poeta» non sa «distinguere una sedia moderna da una Louis XV» e Guido rincara aggiungendo che «evidentemente tali cose, per lui, non hanno importanza»²¹. Marco vorrebbe andar via, ma Lampedusa lo prega di restare e rimasti soli gli propone le lezioni di lingua e letteratura inglese. La voce fuori campo di Marco commenta essere stato, quello, il «primo gioco di prestigio» di Lampedusa: «colpirmi per poi lusingarmi». E la scena successiva mostra, seduti al tavolo uno di fronte all'altro, il principe e l'allievo.

Modulate sulle testimonianze del *Ricordo*, le scene finalizzate a ricreare l'atmosfera del magistero di Lampedusa si alternano alle scene volte a ricostruire il progressivo lacerarsi del rapporto: in esse si evidenzia l'educazione intellettuale di Marco a fronte dello staccarsi e dell'irrigidirsi del principe. Già nella scena seguente si passa, sempre in casa Lampedusa, dallo studio alla terrazza dove si svolge il ricevimento per festeggiare il capodanno: il cameriere Giubino annunzia al principe che «il signor Pace» si è presentato alla porta e chiede se debba introdurlo, ma il principe preferisce lasciare momentaneamente gli ospiti per salutare di persona Marco, non invitato. Marco porge gli auguri offrendo una bottiglia che il principe respinge con cortese fermezza; tuttavia il giovane, prima di uscire e oramai solo, la lascerà su un tavolo.

Altrettanto significative sono le scene che mettono a fronte – rivelando la tipologia dei rapporti – Guido e il principe, e Marco e il principe. In una scena Lampedusa si reca da Guido, avendo frainteso il giorno del loro appuntamento. Da un lato, si evidenzia il *savoir faire* signorile del giovane che attribuisce a sé lo sbaglio, e invita il principe a salire nel palazzo per salutare suo padre. Dall'altro, il principe manifesta sentimenti di affabilità, addirittura di affetto, nei confronti di Guido, che riconosce evidentemente come appartenente alla sua classe, e giunge al punto di invitarlo all'uso del tu, invito immediatamente accettato con gioia dal giovane. Il regista si serve anche delle inquadrature (il gioco dei primi piani dei due personaggi sullo scalone del palazzo) per rendere più evidenti i rapporti emotivi e interpersonali.

In un'altra scena, Lampedusa ritornato a casa, ove trova Marco ad attenderlo, instaura contatti completamente diversi, caratterizzati dalla freddezza e dal distacco. Infatti, egli blocca con durezza il tentativo di Marco di parlargli della madre e dei suoi problemi, ricordando come, da tacita intesa, la vita debba restare fuori dai loro incontri. Così, pure sono sintomatiche le scene in

²¹ Orlando scrive che Lampedusa si spinse a contestarlo («giunse a rimbeccarmi senza gentilezza») per avere, relativamente a un problema di fonetica latina, «anteposto l'autorità del cattedratico locale a quella di Gioacchino» (*Ibidem*, p. 60).

cui è al centro la madre di Marco: quella dove la madre, vittima della nevrosi, è stesa sul letto assistita, amorevolmente, dal figlio e quella del suo funerale, che vede fra l'altro un breve incontro di Marco con la principessa. Nel primo caso è l'ambiente, estraneo a qualsiasi tonalità aristocratica, a caratterizzare ulteriormente Marco; nel secondo, la rappresentazione della principessa ne sottolinea ulteriormente la signorilità.

Per fare risaltare il distacco fra maestro e allievo viene visualizzata l'adozione di Guido. Nella sequenza iniziale si assiste all'atto legale tra la soddisfazione dei genitori naturali e degli adottivi. Nella successiva c'è Marco, nel corridoio del tribunale, in attesa. Prima saluta Guido e si complimenta con lui chiamandolo «principe», e poi si avvicina a Lampedusa per parlargli. Nonostante l'iniziale fastidio di Lampedusa, insiste e gli consegna un plico dicendogli che si tratta di un romanzo e gli chiede il favore di leggerlo. Lampedusa individua all'istante l'autore nell'allievo. Si avvicina Guido e Marco si allontana, dicendo provocatoriamente al principe che «suo figlio» lo sta aspettando. Nella scena successiva il principe e la principessa sono intenti alla lettura. La principessa domanda al marito cosa stia leggendo e alla risposta che si tratta di un romanzo d'amore «casto e perverso» la psicanalista identifica l'autore in Marco Pace, aggiungendo che «certo ha scelto un giorno molto particolare per dartelo»²².

Nel *Manoscritto del Principe* si inserisce, quindi, la reale e coincidente reciprocità di stesura e di lettura, tra Lampedusa che sta elaborando il *Gattopardo* e Orlando che scrive, appunto, un romanzo sul quale ritornerà, dopo molti anni, ampliandolo e pubblicandolo nel 2010 presso Einaudi con il titolo *La doppia seduzione*. Sul romanzo di Orlando, Lampedusa esprime all'epoca, un «minuzioso giudizio» e ancora più appagante per essere espresso dopo le «tante raffiche di intolleranza personale»²³. Andò sposta cronologicamente quel giudizio: Marco lo conosce dopo decenni. Nel film, Guido – e siamo verso l'epilogo –, avendo inutilmente tentato di incontrare Marco si reca a casa sua²⁴. Marco, asserragliato nell'appartamento romano dove ora,

²² Orlando in *Da distanze diverse* lo definisce: «castissimo e perverso» (p. 98).

²³ *Ibidem*, p. 98. Nel 2010, a pochi mesi dalla morte di Orlando, il romanzo ottiene il premio internazionale per la letteratura Giuseppe Tomasi di Lampedusa, preseduto da Gioacchino Lanza Tomasi.

²⁴ Precedentemente, Guido ha cercato Marco per telefono e ha espresso il desiderio di incontrarlo, andando a casa sua. Marco, con grande reticenza, accetta di vederlo ma all'albergo, dove Guido è sceso. Tuttavia, Marco non si reca dall'appuntamento e alle due seguenti telefonate di Guido si nega, prima fingendosi un allievo e poi non rispondendo e staccando con disperata rabbia il telefono.

affermato accademico, vive tra libri, mobili antichi e incancellabili ricordi non apre. Guido, ultima *chance*, infila sotto la porta una busta contenente una sua lettera e una postuma di Lampedusa relativa al romanzo²⁵.

Se il *Manoscritto del Principe* ripercorre l'iter di un lacerato rapporto giocato sulla indissolubilità della memoria, le citazioni nel film dal *Gattopardo* sono mirate anch'esse ad assecondare il labirinto della memoria. Ripercorriamole brevemente.

Il manoscritto segreto. Un primo piano del film coglie il principe seduto alla scrivania mentre lavora su un quaderno. Marco entra nello studio e Lampedusa pone il quaderno tra delle carte. Sta per iniziare a parlare di Stendhal, ma si interrompe perché richiesto al telefono ed esce. Marco rimane per un attimo seduto, poi si alza, prende il quaderno e, allora, la macchina da presa si concentra su un particolare. Sulla copertina del quaderno si legge *Histoire sans nom* e sul frontespizio *Il Gattopardo*. Prima parte. *Il Gattopardo*, guarda caso, viene citato quando Lampedusa si accinge ad argomentare su Stendhal («il mio autore preferito»): una scelta registica dalle sottintese allusioni. Lampedusa tratta di un autore emblematico del canone degli scrittori magri, mentre il romanzo è/sarà all'insegna dell'esplicito. Lampedusa, schierandosi con Stendhal («sono sempre stato dalla parte di Stendhal»), considera banale ritenere che l'anima di una persona si comprenda dalle sue parole poiché, invece, «l'essenza dell'uomo» si svela

dalle sue azioni, dai suoi sguardi, dai suoi balbettii, dai suoi silenzi, dal bisogno improvviso di parlare, dal ritmo dei suoi passi, e mai, dico mai, dai discorsi che sono sempre una maschera sfacciata, o pudica, della verità.

Stendhal ha sempre evitato «questa vanità, pur avendo un'assoluta considerazione di se stesso»: una «profezia» che ci mette in guardia «contro l'evidente vanità di chi scrive», contro «l'idea che la letteratura possa cambiarci, trasformarci». Una qualità scusabile nel giovane Marco e meno nel cugino Lucio Piccolo, «anche se merita tutto il suo successo». La verità amara è che «noi siamo e saremo, in ogni attimo della nostra esistenza, soltanto noi stessi». Marco obietta di sentirsi mutato dalla frequentazione di Lampedusa e dalle sue lezioni, Marco crede nel potere della letteratura, la letteratura lo aiuta a comprendere ciò che non ha mai avuto (e forse non avrà mai). Lampedusa ribatte e loda la rapidità d'apprendimento dell'allievo, la sua intelligenza

²⁵ L'appartamento, che già appare all'inizio del film, è ovviamente sintomatico di un affrancamento sociale.

critica, ma lo spiazza con una postilla. Marco deve provare a «guardarsi» non quando interpreta un autore, o commenta «il suo amato Wagner», bensì negli atteggiamenti comportamentali. La verità risiede nei più semplici gesti e inizia a elencarli sino all'ultima significativa allusione: «Si riveda [...] come saluta mia moglie». Marco si sente ferito e ha intenzione di chiudere con le lezioni. Lampedusa sdrammatizza e, tralasciato Stendhal, si appresta a parlare del thriller, ossia di un genere apparentemente minore.

Si tratta di una scena in cui si intrecciano, con rimandi ora più desumibili ora più sottintesi, l'etimo del film e la ricerca che ha guidato l'elaborazione della sceneggiatura. Si pensi a Lampedusa che, condividendo il pensiero di Stendhal sulla vanità letteraria, evoca il successo postumo dello scrittore proprio come accadrà a lui (l'autore francese aveva previsto «d'essere letto dopo la sua morte», dice il principe). E ancora, il rimando a Lucio Piccolo potrebbe alludere a una competizione letteraria con il cugino. L'accento all'amato Wagner palesa la predilezione di Orlando per il musicista, predilezione segnalata nell'incipit del film dall'accompagnamento musicale. La sottolineatura del modo usato per salutare la principessa, già visualizzato nel primo incontro tra Lampedusa e Pace, trova un suo suggerimento nelle pagine del *Ricordo* e nell'intervista di Andò a Orlando, intitolata *Ritratto d'intellettuale*. Orlando riconosce una propria sua «assoluta inadeguatezza» rispetto i valori di stile considerati, dal principe, parte essenziale dei rapporti umani.

Marco lettore del «Gattopardo». Marco e Lampedusa sono in terrazza e il principe chiede a Marco, sul punto di andare via per un impegno, il favore di restare e gli porge il manoscritto del *Gattopardo* affinché lo legga. Nella sequenza successiva sono inquadrati le fronde e il cielo, la voce off di Marco recita l'incipit e subito dopo la macchina da presa lo riprende mentre legge passeggiando. Stacco. Marco sta per iniziare i passi relativi all'affetto di don Fabrizio per Tancredi dovuto alla peculiare personalità del giovane. A voce Lampedusa aveva dichiarato a Orlando che un suggerimento per Tancredi inerente unicamente all'aspetto fisico, al tono della voce e alle maniere gli era venuto da Gioacchino. Per Orlando, viceversa, è l'affetto di Lampedusa per Gioacchino ad avere ispirato il legame tra zio e nipote. Si tratta di un'ipotesi avvalorata dal regista non solamente per la scelta del passo, ma pure per il fatto che Lampedusa prende il manoscritto dalle mani di Marco per leggere lui, sostenendo di voler fare un po' l'attore. E resta, però, da aggiungere che, in una lettera indirizzata al barone Enrico Merlo di Tagliavia, Lampedusa affermava: «Tancredi è fisicamente e come maniere, Giò»²⁶.

²⁶ G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 63. Per le scelte politiche di Tancredi invece specificava che il personaggio era «moralmente una mistura del senatore Scalea e di Pietro, suo

Marco dattilografo del «Gattopardo». Alcune sequenze sono ambientate nello studio del padre di Marco. Il giovane batte a macchina quanto Lampedusa va dettando: dettatura inframmezzata dai commenti che maestro e allievo si scambiano²⁷.

Le terre del «Gattopardo». Una sottintesa citazione dal romanzo si può intuire nelle scene incentrate sulla visita che il principe con la moglie, Guido e la fidanzata compie a Palma di Montechiaro, un tempo feudo dei Lampedusa, e in particolare al convento. Un rimando a Donnafuga e alla visita compiuta da don Fabrizio, nell'ultima sezione della seconda parte del romanzo; ed egualmente un riferimento alle reali gite dello scrittore a Palma di Montechiaro²⁸.

«Gattopardo» rifiutato. In una scena breve ma estremamente emblematica, Lampedusa, già fisicamente molto provato, comunica a Guido il rifiuto di Vittorini e commenta d'essere vissuto, come scrittore, nel «secolo sbagliato».

Infine nella penultima scena, la voce off di Marco, idealmente indirizzata a Guido, indica tra le sofferenze causategli dalla morte di Lampedusa quella che il principe non sappia cosa n'è stato del suo romanzo nel mondo.

Egualmente emblematiche sono le opzioni registiche per gli altri flashback finali riservati all'autore.

Visualizzando per l'ultima volta l'esercizio didattico del principe, viene selezionato un passo delle lezioni di letteratura inglese. Il principe, in piedi e passeggiando tra una stretta cerchia di uditori seduti, parla della *Tempesta* di Shakespeare e la chiusa ben si attaglia al suo prossimo congedo dalla vita:

[...] Prospero, Shakespeare, il padrone degli elementi, il potentissimo, mite, disilluso Incantatore.

E il mio finire è la disperazione.

Sono le ultime parole che dalla soglia della morte ci rivolge il

figlio» (*ibidem*). Si tratta di Francesco e Pietro Lanza di Scalea, sui quali aggiorna Gioacchino Lanza Tomasi (cfr. *ibidem*, p. 61).

²⁷ Le sequenze si appoggiano alle pagine del *Ricordo* relative agli incontri in cui si svolsero lettura e battitura del romanzo, da quando Lampedusa, «senza il più piccolo preavviso» e «con un impenetrabile sorriso», gli presenta il «quadernone già pieno ma senza titolo con la preghiera di leggere ad alta voce» sino al momento in cui Orlando interrompe la battitura (cfr. F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., pp. 79-92).

²⁸ Le visite compiute, su sollecitazione di Francesco Agnello, da Lampedusa a Palma sono rammentate da Lanza Tomasi (cfr. G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, cit., pp. 54-55). La seconda parte dei *Luoghi del Gattopardo* è corredata di un ricco materiale fotografico, tra cui foto delle gite a Montechiaro. Nella citata lettera a Enrico Merlo, Lampedusa affermava: «Donnafugata come paese è Palma; come palazzo è Santa Margherita» (*ibidem*, p. 63).

Signore delle tenebre e dei sorrisi²⁹.

Scelta mirata in quanto Lampedusa è Prospero, «il signore delle tenebre e dei sorrisi» che «esibisce ai giovani i suoi incantesimi e poi sotterra la bacchetta; la sua casa, a Palermo, è l'isola incantata sopravvissuta ai naufragi passati e futuri»³⁰.

Al termine Licy entra nella stanza e tutti passano nel salone per festeggiare il compleanno del principe e Lila Iliasenko, un'amica della principessa, canta per lui. Lampedusa si avvicina a Marco e, sorridendo, gli dice che è giunto il momento di darsi del tu, ma Marco rifiuta e aggiunge di non poter proseguire la battitura del *Gattopardo* essendo preso dai prossimi esami. La tardiva offerta di un tu reciproco viene sottolineata in *Da distanze diverse*, quando già il rapporto si era irrimediabilmente incrinato e la proposta era stata fatta a seguito di una mediazione di Gioacchino³¹.

Dopo alcune altre scene, si rivede il principe che, camminando per le strade di Palermo, si imbatte casualmente in un comizio del P. C. I. Marco, tra uno sventolio di bandiere rosse e il sottofondo dell'Internazionale, lo vede e lo chiama, posandogli con discrezione una mano sulla spalla. Lampedusa si volta, resta in silenzio e poi con un distaccato «Ah... è lei...» si allontana. Un incontro inserito, indubbiamente, per evocare quelle accuse di estremismo di sinistra rivolte a Orlando.

Marco vedrà per l'ultima volta Lampedusa da distante, quando questi, sorretto da Guido, sale in auto con la moglie e il figlio adottivo: evidentemente la destinazione è da intendersi verso quel vano tentativo di cura che porterà lo scrittore a morire lontano da Palermo.

E con l'uscita di Lampedusa dalla vita si ode la sua voce fuori campo che pronuncia parte di quel giudizio espresso sul romanzo di Marco. Dopo i rifiuti opposti, ora Marco dal balcone scambia con Guido, seduto su di una panchina di fronte al palazzo, un labile cenno di saluto con la mano. Inquadrato di spalle mentre si allontana sul Lungo Tevere, Guido viene accompagnato dalla voce off di Marco che riprende l'enunciato di Orlando, quando, in *Da distanze diverse*, ripercorreva le proprie reazioni seguite alla notizia della morte di Lampedusa. Orlando si augurava che «un irreale luogo acronico, vero pur non essendolo» fosse «il solo paradiso» dove poter incontrare il principe³². Ora

²⁹ G. Lanza Tomasi, *Palermo, anni Cinquanta*, cit., p. 767.

³⁰ L. Pasqualino, *Il manoscritto del principe*, cit., p. 18.

³¹ Cfr. F. Orlando, *Da distanze diverse*, cit., p. 100.

³² *Ibidem*, p. 101.

in Marco l'utopistico augurio include Guido: «Caro Guido, mi auguro che un irrealistico luogo del ricordo sia il solo paradiso dove noi tre potremo ancora incontrarci». Un auspicio finalizzato, grazie a immagini allusive e talvolta volutamente impercettibili, a rileggere quel quadriennio come una singolare contesa a tre per attestazione dallo stesso Andò: «Ho messo in scena una tipica storia triangolare tramite *codici magri*, secondo la definizione di Lampedusa, ovvero la cosiddetta poetica dell'implicito». E, all'uscita, il *Manoscritto* riscuote il favore della critica anche non specificamente cinematografica³³.

La «poetica dell'implicito» contrassegna il film in un alternarsi di silenzi, sguardi, anche ambigualmente sottintesi, e di gesti dei personaggi colti ad ascoltare l'altro o a spiare per meglio percepirne le pulsioni.

In una sequenza il principe, dalla porta socchiusa, spia la moglie e l'amica Lila che si scambiano velate affettuosità.

Alcune sequenze discretissime sono riservate a Marco in visita dall'amica Cristina: la ragazza sollecita uno scambio di tenerezze e sino a un certo punto viene assecondata, ma poi il giovane si ritrae. In un'altra, attraverso la porta semiaperta, Marco coglie il principe in un divertito colloquio con Guido e se ne va immediatamente, nonostante la principessa, che ha intuito la risentita reazione, lo abbia sollecitato a entrare nel salone e gli abbia offerto il suo aiuto.

Paradigmatica risulta l'ultima sequenza del film: Marco è al piano e suona un brano di Frank, dietro a lui, sullo scaffale della libreria, si intravede una fotografia e la macchina da presa l'inquadra. Seduto tra Marco e Guido, il principe guarda appagato il sorridente figlio adottivo, cingendolo con il braccio; Marco, quasi impercettibilmente discosto ma nella realtà isolato, volge serio lo sguardo verso i due.

³³ M. Olivieri, *La memoria degli altri*, cit., p. 146. Si tratta, ad esempio, dei cosiddetti «diretti interessati» come nota Marco Olivieri a proposito di Gioacchino Lanza (*ibidem*, p. 49). A Olivieri rinvio anche per altre segnalazioni recensorie. Sul film, ricordo gli interventi di Dacia Maraini (*Prefazione*) e le note di Suso Cecchi D'Amico e Francesco Rosi, presenti nelle due edizioni della sceneggiatura (*ibidem*, p. 32). Per le recensioni al *Manoscritto*, segnalo anche quella di Irene Bignardi, che definisce il film «delicato, reticente, pudico e letterario» e, in esordio, osserva che «potrebbe sembrare la cronaca di un episodio della nostra letteratura» mentre invece «a guardare bene si tratta di una contesa amorosa, di un amore a tre», e chiude con la considerazione che «anche l'intellettuale più acuto e intelligente non ama uscire dai confini della sua classe» (I. Bignardi, *Il mistero del Gattopardo. Tomasi di Lampedusa, ritratto di un intellettuale*, in «La Repubblica», 2 aprile 2000).

INDICE DEI NOMI

A

Abraham Karl 20
Agnello Francesco 68, 78
Alfano Giancarlo 23
Alfieri Vittorio 48
Alicata Mario 7
Allocca Lucio 70
Anceschi Giovanni 7
Anceschi Luciano 6, 7
Andersen Hans Christian 11
Andò Roberto 9, 67, 70-72, 75, 77, 80
Anile Alberto 8, 51, 66
Aragon Louis 7, 66
Arbasino Alberto 52, 56
Aristarco Guido 51, 52, 55
Asor Rosa Alberto 8

B

Baldelli Pio 51
Balzac Honoré de 39, 40
Banti Anna 6
Barbi Alice 71
Bardem Juan 54
Barjavel René 54
Bassani Giorgio 5, 23, 24, 27-31, 34-36
Benjamin Walter 21
Benn Gottfried 10
Bertetto Paolo 51, 55, 59, 60
Bertone Manuela 8, 39
Betta Marco 70
Bianchi Pietro 53, 65
Bianciardi Luciano 53
Bignardi Irene 80
Birnbaum Charlotte 13, 14, 21
Blasucci Luigi 6
Blom Ivo 51, 63

Bo Carlo 5, 6
Bollati Boringhieri 67
Bouquet Michel 70, 71
Bowen Elizabeth 40
Briguglia Paolo 70
Buzzi Giancarlo 6, 8

C

Calvino Italo 21
Camus Albert 16, 17
Canova Leonardo 21
Cantù Cesare 10
Cardinale Claudia 62
Cardona Cardona 40
Cecchi d'Amico Suso 49, 53, 58, 64
Cecchi Emilio 49, 53, 58, 64, 80
Cellini Benvenuto 48
Chiaretti Tommaso 55
Chopin Fryderyk 70
Colle Sabrina 70
Collura Matteo 8
Contini Gianfranco 6
Croce Elena 5, 27, 28
Croes Marcel 54

D

Dal Sasso Rino 6, 52
D'Assunta Solveig 62
David Michel 45
De Cristofaro Francesco 23
De Francovich Massimo 70
De Giorgi Sergio 71
Deleuze Gilles 51, 65
De Mauro Tullio 9
De Robertis Giuseppe 6
De Roberto Federico 6, 9, 58

De Rosa Giuseppe 6
 Di Benedetto Arnaldo 11, 15, 16, 39
 Dickens Charles 39, 48
 Dietger Hans 55
 Di Gesù Matteo 23
 Di Giammatteo Fernaldo 52
 Donnarumma Raffaele 38
 Douchet Jean 54
 Durand Gilbert 42
 Dürer Albrecht 21

E

Eco Umberto 7, 21
 Einaudi (casa editrice) 8, 21, 23, 27, 37,
 41, 59, 75, 82
 Eitingon Max 20

F

Falorni Luigi 20
 Falqui Enrico 6
 Feltrinelli (casa editrice) 5, 7, 8, 10, 14,
 15, 23, 28, 33, 36, 50, 51, 56, 61
 Ferretti Gian Carlo 23
 Filippini Enrico 21
 Fink Guido 51, 64
 Flaccovio Fausto 27
 Fofi Goffredo 8, 56
 Fontane Theodor 13
 Forster Edward Morgan 8
 Fortini Franco 6, 50, 52
 Franck César 70, 80
 Freud Sigmund 20, 45

G

Gambetti Giacomo 55
 Giannice Maria Gabriella 8, 51, 66
 Giannini Ettore 57
 Gili Jean A. 54
 Gilmour David 10, 15, 32
 Gioberti Vincenzo 10
 Gramsci Antonio 10, 51
 Grazzini Giovanni 53
 Grözinger Wolfgang 13

Guerriero Stefano 23
 Guillén Jorge 7
 Gusdorf Georges 38

H

Hirdt Willi 13, 14
 Hölderlin Friedrich 17
 Humm Rudolf Jakob 13

J

Joyce James 9, 39

K

Karr Adolphe 56
 Kemper Dirk 16
 Kermode Frank 8
 Keutner Thomas 20
 Kroeber Burkhardt 21, 22

L

Lagny Michel 51
 Lajolo Guido 8, 9, 13
 La Monaca Donatella 37, 42
 Lancaster Burt 60
 Lane F. 55
 Lanza di Scalea Francesco e Pietro 78
 Lanza Tomasi Gioacchino 9, 14, 19, 24,
 27, 29, 31-33, 35, 42, 46-48, 67-
 73, 75, 78-80
 Lavagetto Mario 36
 Lehmann Claudia 16, 17, 40
 Leopardi Giacomo 10, 21
 Licy *vedi* Wolff-Stomersee Alexandra
 Lombardo Goffredo 6, 57
 Lukács György 7, 8
 Lupano Giorgio 70
 Luperini Romano 38, 39, 45

M

Mack Smith Denis 10
 Malher 72
 Mann Thomas 13, 15-18

Maraini Dacia 80
 Marcarelli Salvatore 67
 Menon Gianni 55
 Merlo Enrico 47, 78
 Micciché Lino 50, 51
 Mondadori (*funzionario della*) 26
 Montale Eugenio 5, 6, 26
 Montesi Antonella 51
 Monti Raffaele 63
 Morandini Morando 55
 Moravia Alberto 6, 7, 9, 52, 53, 55
 Moreau Jeanne 70, 71
 Musarra Franco 15
 Musatti Cesare 45
 Muscetta Carlo 23, 24, 27, 30
 Musco Angelo 9

N

Nay Laura 35, 72
 Nievo Ippolito 10
 Nowell-Smith Geoffrey 51

O

Olivieri Marco 72, 80
 Orlando Francesco 8, 24-26, 28, 31, 32,
 34, 37, 39, 41, 47, 67-70, 72-75,
 77-80

P

Pagliara Giacobuzzo Maria 15
 Pallanch Luca 51
 Pampaloni Geno 6
 Panofski Erwin 21
 Pasolini dall'Onda Desideria 5
 Pasqualino Antonio 68, 71
 Pasqualino Beatrice 68
 Pasqualino Lia 71, 72, 79
 Pasternàk Boris 7
 Patti Ercole 55
 Pflöschinger Bernhard 20
 Piccolo di Calanovella Lucio 5, 25, 26,
 39, 68-70, 76, 77
 Piper (editore) 13, 14, 22

Polo Nicoletta 32, 35, 68
 Pound Ezra 6
 Pratolini Vasco 7
 Proust Marcel 37, 39, 46, 59, 64-66

R

Racine Jean 39
 Radice Mirella 68, 70
 Remigi Gabriella 16
 Renzi Renzo 49, 51, 52
 Römhild Friederike 22
 Rondolino Gianni 51
 Rosi Francesco 80
 Rossanda Rossanda 7
 Rota Nino 63
 Rotunno Giuseppe 51
 Rousseau Jean-Jacques 37, 46, 48
 Russo Luigi 6, 21

S

Sacchi Filippo 53
 Sadoul George 65
 Said Edward W. 9, 10
 Samonà Giuseppe Paolo 7, 8, 23, 44, 46
 Sandrin Chiara 7, 13
 Saxl Fritz 21
 Sbordoni Alessandro 11
 Scalfari Eugenio 8
 Scheiwiller (Libri) 67
 Schifano Laurence 59
 Schmitz von Vorst Josef 13
 Sciascia Leonardo 6, 7, 37, 52, 71
 Sgadari di Lo Monaco Pietro (Beppuz-
 zo) 67, 70, 73
 Shakespeare William 18, 19, 21, 56, 68,
 78, 79
 Soci E. 54
 Spinazzola Vittorio 6, 50
 Spinrath Miriam 22
 Squarzina Luigi 9
 Stendhal 31, 36-40, 43, 45-48, 76, 77
 Stomersee Alexandra, *vedi* Wolff-Sto-
 mersee Alexandra
 Sütterlin Georg 14, 15

T

Tappert Birgit 14
Tate Allen 8
Tedesco Natale 39
Terzieff Laurent 70
Todisco Alfredo 50
Togliatti Palmiro 6, 7, 51
Tomasi della Torretta Pietro 71
Tornatore Giuseppe 67, 70
Trebesch Jochen 19, 20, 21
Trieste Leopoldo 70
Trombadori Antonello 51, 58, 63, 65

U

Umberto I di Savoia 40

V

Valéry Paul 10

Vanvolsem Serge 15
Verdi Giuseppe 6, 63
Verga Giovanni 43, 58, 65
Visconti Luchino 8, 9, 13, 31, 49-66
Vitello Andrea 8, 13, 14, 23, 31, 32
Vittorini Elio 6, 7, 27, 52, 78

W

Waeckerlin-Induni Giò 14, 22
Wagner 70, 77
Wells Herbert George 11
Wolff-Stomersee Alexandra (in Tomasi
di Lampedusa) 13, 19, 20, 28,
35, 36, 40, 68, 71, 79
Woolf Virginia 9, 39, 40

Z

Zago Nunzio 38, 42

GLI AUTORI

GIAN PIERO BRUNETTA è stato professore ordinario di Storia e critica del cinema nell'Università di Padova; Socio dell'Accademia delle Scienze di Torino.

EMANUELE CUTINELLI RENDINA è professore ordinario di Civilisation de la Renaissance italienne nell'Università di Strasburgo.

ARNALDO DI BENEDETTO è professore emerito, già ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Torino; Socio dell'Accademia delle Scienze di Torino.

LAURA NAY è professore associato di Letteratura italiana nell'Università di Torino.

CHIARA SANDRIN è professore associato di Letteratura tedesca nell'Università di Torino.

PAOLA TRIVERO è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Torino.

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

A sessant'anni dalla pubblicazione del *Gattopardo*

<i>Premessa. Da bestseller a classico della modernità: Il Gattopardo</i> , di Arnaldo Di Benedetto	p. 5
<i>La ricezione tedesca di un classico della modernità</i> , di Chiara Sandrin . . .	13
<i>Nuove riflessioni sul testo del Gattopardo</i> , di Emanuele Cutinelli Rendina . .	23
<i>Giuseppe Tomasi di Lampedusa e la poetica dei «ricordi di “luce”»</i> , di Laura Nay	35
<i>La costruzione del vero</i> , di Gian Piero Brunetta	49
<i>Il Ricordo di Francesco Orlando e il Manoscritto del Principe di Roberto Andò</i> , di Paola Trivero	67
Indice dei nomi	81
Gli Autori	85

LE ULTIME PUBBLICAZIONI DELLA COLLANA

I QUADERNI

20. *Nuto Revelli. Uno storico tra le montagne*, a cura di Luigi Bonanate, 2015.
21. *Impact of Crystallography on Modern Science*, a cura di Giovanni Ferraris, 2015.
22. *Giornata di studio in ricordo di Hobsbawm*, a cura di Luigi Bonanate, 2015.
23. *Eugenio Corsini. Incontro di studio per i 90 anni*, 2015.
24. *Due Maestri del diritto. Filippo Carlo Gallo e Gastone Cottino*, a cura di Fausto Gorla e Roberto Weigmann, 2016.
25. *Verdi e le letterature europee*, a cura di Giorgio Pestelli, 2016.
26. *La luce fra scienza e cultura*, a cura di Giovanni Ferraris, 2017.
27. *Vilfredo Pareto. A cento anni dal «Trattato di Sociologia generale»*, a cura di Pier Paolo Portinaro, 2017.
28. *I Mercoledì dell'Accademia, XV*, 2017.
29. *Ariodante Fabretti. Incontro di studio a duecento anni dalla nascita*, a cura di Francesco Remotti, 2018.
30. *Duecento anni di cristalli misti*, a cura di Giovanni Ferraris e Roberta Oberti, 2019.
31. *Pensieri sull'imitazione. Johann Joachim Winckelmann tra storia dell'arte, ideali politici e 'Altertumswissenschaft'*, a cura di Gian Franco Gianotti, 2019.
32. *Cucire parole, cucire molecole. Primo Levi e «Il Sistema Periodico»*, a cura di Alberto Piazza e Fabio Levi, 2019.