

Studi (e testi) italiani

Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo
dell'Università di Roma "La Sapienza"

11 (primo semestre 2003)

Redazione: Franca Angelini, Antonio Barbuto, Maurizio Bonicatti, Nino Borsellino, Pino Fasano, Giulio Ferroni, Biancamaria Frabotta, Armando Gnisci, Gabriele Muresu, Giorgio Patrizi, Walter Pedullà, Rosanna Pettinelli, Mario Scotti, Achille Tartaro.

Indirizzo della Redazione:

Dipartimento di italianistica e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia,
Università degli studi di Roma "La Sapienza",
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma.
Tel: 06/49913786, 49913787; fax: 06/491609, 49913684
e-mail: disp@uniroma1.it
http://www_disp.let.uniroma1.it

Indirizzo dell'editore:

Bulzoni Editore
Via dei Liburni 14, 00185 Roma
Tel: 06/4455207; fax: 06/4450355
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Università degli studi di Roma "La Sapienza"



Studi (e testi) italiani

Semestrale del Dipartimento di italianistica e spettacolo
dell'Università di Roma "La Sapienza"

11 (2003)



Spazi, geografie, testi

a cura di
Siriana Sgavicchia

Bulzoni Editore

INDICE

<i>Premessa</i>	Pag.	I
<i>Introduzione</i> di Siriana Sgavicchia.....	»	III
FLORIANA CALITTI, <i>Valchiusa locus locorum</i>	»	9
ILARIA TUFANO, <i>Il topos</i> di Baia nella lirica di Boccaccio.....	»	31
STEFANO JOSSA, <i>Il luogo della poesia: la prigione del Tasso a Sant'Anna</i>	»	45
VALERIA MEROLA, <i>La fortuna del mito dell'Etna tra Cinquecento e Seicento</i>	»	59
DANIELA MANGIONE, <i>Tra puffini e stoviglie: la Romagna in Giovanni Pascoli, Renato Serra e Marino Moretti</i>	»	73
CRISTIANO SPILA, <i>Cartografie dell'azzurro: stereotipi e modelli nella moderna rappresentazione di Capri</i>	»	83
IDA DE MICHELIS, <i>Le valli della memoria: Ragazzo di Piero Jahier</i>	»	101
CARLO SERAFINI, <i>Fuori di Porta Camollia. Suggestioni paesagistiche in Federigo Tozzi</i>	»	117
MARIA PANETTA, <i>Tra memoria e mito: l'evocazione del paesaggio calabrese in Corrado Alvaro</i>	»	125
ROBERTO GIGLIUCCI, <i>Pavese (e D'Annunzio) a Piazza di Spagna</i> ...	»	141
GIORGIO NISINI, <i>Lontano dietro le nuvole. Lo spazio delle Langhe nella <i>Questione privata</i> di Beppe Fenoglio</i>	»	149

In copertina: Teresa Jaria, "*connessione*", 2003

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

© 2003 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

zione, il «può darsi che da un altro punto di vista le cose stiano altrimenti»⁴⁶, sono proprio gli elementi che complicano lo schematismo di tanta letteratura a tema resistenziale e concorrono a fare della *Questione privata* un libro dal respiro europeo. Il coefficiente "privato" del racconto genera una geometria quadri-dimensionale che filtra l'immagine delle Langhe, le determina come oggetti interni, soggettivi, ma entro un impianto di grande realismo descrittivo. La perfezione di questo equilibrio, la pluralità attentamente costruita della storia, a sua volta trasforma la dimensione privata in una dimensione collettiva, mitica, di ricerca esasperante ed irrisolta. Alla fiducia ottimistica nella capacità conoscitiva della letteratura, all'idea della letteratura come documento o come testimonianza, viene posta un'ipotesi opposta, organizzata in un rapporto incerto e provvisorio con il reale. All'interno di questo reale Milton cerca una verità non "già data", non dogmatica, ma inafferrabile e complessa; una verità per la quale è disposto a bruciare tutto se stesso, senza mediazioni possibili: «Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità, tra quella verità e l'intelligenza del creato avrebbe optato per la prima»⁴⁷.

⁴⁶ Vedi n. 15.

⁴⁷ B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 1046.

ANDREA CEDOLA
Le case del Principe
(Ricordi d'infanzia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa)

Tomasi di Lampedusa dedica alcune pagine della sua *Letteratura inglese*¹ alla Londra dickensiana:

Fortunata città che, insieme a Parigi, ha acquistato il premio supremo: quello di esser scrutata da un genio in ogni suo angoletto. Quando la bomba H la distruggerà la sua morte sarà soltanto apparente. Palermo, ad esempio, morirà sul serio; non così Catania².

Poco prima, Tomasi ha definito Dickens un «creatore di mondi»:

Ogni artista è creatore di uomini, non foss'altro che di se stesso. Ad alcuni di essi, però, è stata concessa la facoltà di creare dei mondi. [...] Dickens è uno dei più insigni creatori di mondi. E il suo mondo è uno dei più singolari. Di esso conosciamo ogni campo, ogni strada, ogni volto. Eppure dobbiamo ogni volta dire a noi stessi che non abbiamo mai incontrato alcunché di simile: forse li rivedremo se saremo buoni e andremo in Paradiso.

E ancora Londra, subito dopo il confronto con Palermo:

E questa sua immagine, per di più, non è la piatta riproduzione fotografica, ma un quadro nel quale l'artista ha trasformato con la sua visione la realtà in modo da far risaltare mediante l'esagerazione (che è poi parola sinonima a quella di arte) i suoi caratteri essenziali e il segreto del suo spirito³.

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese*, Milano, Mondadori, vol. I, 1990; vol. II, 1991 (ora in *Opere*, Introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi. *I racconti*, *Letteratura inglese*, *Letteratura francese* a cura di N. Polo, Milano, Mondadori, 1995, pp. 579-1339, da cui si cita). Siamo, probabilmente, nell'estate del '54. Il corso era cominciato nell'autunno precedente.

² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura inglese*, cit., p. 1026.

³ Ivi, pp. 1026-27.

È il primo disegno di una “poetica dello spazio lampedusiano” (o di una poetica *tout court*). Di lì a poco ha inizio la stesura del *Gattopardo*⁴; poi, alla «metà di giugno 1955», terminato e rivisto il primo capitolo del romanzo, Tomasi mette mano ai *Ricordi d'infanzia*⁵. I due testi appaiono tra loro profondamente legati, anche oltre (e forse contro) l'evidenza di un rispecchiamento possibile, peraltro non segreto⁶, dei luoghi e figure “reali” del racconto autobiografico in quelli reinventati della finzione narrativa: l'uno e l'altra, piuttosto, sono formati secondo il canone “dickensiano” dell'«esagerazione», e Tomasi vi si fa, come Dickens, «creatore di mondi». L'uno e l'altra si direbbero generati da una medesima crisi, storica e privata.

Il modello dichiarato dei *Ricordi* è l'*Henry Brulard* di Stendhal, nel quale lo scrittore siciliano ha osservato «[...] una immediatezza di sensazioni, una evidente sincerità, un ammirevole sforzo per spalar via gli strati successivi dei ricordi e giungere al fondo. E quale lucidità di stile! E quale ammasso di impressioni tanto più preziose quanto più comuni!»⁷.

E dunque: «Vorrei cercare di fare lo stesso. Mi sembra addirittura un obbligo. [...] Cercherò di aderire il più possibile al metodo di “Henry Brulard”, financo nel disegnare le “piantine” delle scene principali»⁸.

Una tecnica, questa, che Tomasi ha già sperimentato come lettore, fin da quando, nel '50, scrive alla moglie Licy (sono appunti su un altro “creatore di mondi”)⁹:

Mi sono messo a rileggere Balzac [...] 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!¹⁰

Nell'introduzione ai *Ricordi*, tuttavia, il “metodo” del racconto autobiografico verrà subito, implicitamente ridefinito nella constatazione che «fare una cro-

⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958; Milano, Feltrinelli, 1969 (ed. conforme al manoscritto del 1957, ora in *Opere*, cit., pp. 19-260, da cui si cita).

⁵ ID., *Ricordi d'infanzia*, in *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961 (ora in *Opere*, cit., pp. 337-93, da cui si cita).

⁶ Cfr., fra l'altro, le note di GIOACCHINO LANZA TOMASI (e la lettera di Lampedusa a E. Merlo, sul romanzo, da lui riportata) in *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001 (la lettera di Lampedusa è a p. 63).

⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 337.

⁸ Ivi, p. 337-38. Il corsivo, nelle edizioni curate da G. Lanza, corrisponde a varie «biffature» nel testo.

⁹ Queste, con altre lettere alla moglie (fra cui quelle sui bombardamenti di Palermo, di cui riporto, più avanti, alcuni brani), sono state tradotte dal francese e pubblicate da Caterina Cardona in *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*, Palermo, Sellerio, 1987.

¹⁰ Ivi, p. 86.

naca della propria infanzia è impossibile»¹¹. Lo scrittore dovrà piuttosto “ri-creare” nella pagina «una impressione globale»¹² del passato: insomma, la distanza (la differenza) tra i due racconti – tra l'“arte” del romanzo e la “sincerità” delle memorie – è semmai nell'“oggetto” più che nel “modo” della scrittura. Ed è qui, ancora, nell'oggetto, lo scarto dei *Ricordi* rispetto al modello stendhaliano:

Ma non posso essere d'accordo con Stendhal sulla “qualità” del ricordo. Lui interpreta la sua infanzia come un tempo in cui subì tirannia e prepotenza. Per me l'infanzia è un paradiso perduto. Tutti erano buoni con me, ero il Re della casa. Anche personaggi che poi mi furono ostili allora erano “aux petits soins”.

Quindi il lettore (che non ci sarà) si aspetti di esser menato a spasso in un Paradiso Terrestre e perduto. Se si annoierà, non m'importa¹³.

Ecco il mondo incantato (e “perduto”) dei *Ricordi*; quello che – «trasformato con la sua visione», distrutto e ricomposto nella trama della scrittura – già costituisce lo spazio (o piuttosto, come vedremo, uno dei due poli spaziali) del *Gattopardo*.

Lo spazio, la sua configurazione (mimetica o simbolica), ha dunque per Tomasi una funzione essenziale rispetto alla scrittura, sia essa epistolare, autobiografica o narrativa. Ancora dall'introduzione ai *Ricordi*:

I ricordi dell'infanzia consistono, presso tutti credo, in una serie di impressioni visive molte delle quali nettissime, prive però di qualsiasi nesso cronologico.

Fare una “cronaca” della propria infanzia è, credo, impossibile: pur adoperando la massima buona fede si verrebbe a dare una impressione falsa spesso basata su spaventevoli anacronismi. Quindi seguirò il metodo di raggruppare per argomenti, provandomi a dare una impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale. Parlerò degli ambienti della mia infanzia, delle persone che la circondarono, dei miei sentimenti dei quali non cercherò “a priori” di seguire lo sviluppo¹⁴.

L'infanzia; i luoghi che le appartennero: a quei luoghi – più ancora che alle persone o agli eventi – è dedicato il libro¹⁵. Ed è reso esplicito, sin dappprincipio, il nesso tra l'immagine delle case (il palazzo di via Lampedusa, la villa di Santa Margherita) e il groppo emozionale che dal privato di Tomasi, attraverso il filtro

¹¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 338.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Ivi, pp. 338-39.

¹⁵ Tomasi avrebbe voluto dividere il libro di memorie in tre parti: «La prima, Infanzia, condurrà sino alla mia frequentazione del Liceo. La seconda, Giovinezza, sino al 1925. La terza, Maturità sino ad oggi, data in cui considero che cominci la vecchiaia».

dalla memoria, si fa testo nel frammento autobiografico, ed è poi la materia profonda del romanzo. Da qui, come a una svolta della vita, dopo le lettere e le *Lezioni*, la scrittura di Lampedusa si fa racconto – finzione o memoria – che si svolge nel contrapporsi di due isotopie: la casa (=madre-infanzia-serenità); il tempo (=distruzione-guerra-morte).

A prevalere, nei *Ricordi*, pare essere la prima isotopia; in realtà, essa già prende forma (e acquista senso) proprio nella tensione generata dal polo opposto:

[...] la nostra casa. La amavo con abbandono assoluto. E la amo ancora adesso quando essa da dodici anni non è più che un ricordo. Fino a pochi mesi prima della sua distruzione dormivo nella stanza nella quale ero nato, a quattro metri di distanza da dove era stato posto il letto di mia madre durante il travaglio del parto¹⁶.

La madre-casa come nucleo (e confine, pur violabile)¹⁷ di quel mondo: è l'origine remota delle emozioni che ora affiorano alla memoria, così tenere e dolorose. La casa, dunque, immagine dell'infanzia, e poi la «distruzione»: l'evento tragico della guerra ha interrotto, nella fantasia di Tomasi, l'incanto e la continuità di quel tempo, della «vita di prima». E ha fatto di lui un esule; un errante senza più anima¹⁸:

[...] in quella casa [...] ero lieto di essere sicuro di morire. Tutte le altre case (poche del resto, a parte gli alberghi) sono state dei tetti che hanno servito a ripararmi dalla pioggia e dal sole, ma non delle CASE nel senso arcaico e venerabile della parola. *Ed in ispecie quella che ho adesso, che non mi piace affatto, che ho comperato per far piacere a mia Moglie e che sono stato lieto di far intestare a lei, perché veramente essa non è la mia casa.*

Sarà quindi molto doloroso per me rievocare la Scomparsa amata come essa fu sino al 1929¹⁹, nella sua integrità e nella sua bellezza, come essa continuò dopo tutto ad essere sino al 5 Aprile 1943 giorno in cui le bombe trascinate da oltre Atlantico la cercarono e la distrussero²⁰.

Ecco il fatto cruciale al centro della sua vita; la «verità nascosta» della sua opera, così difficile e penosa da ridere. Tornerà nel *Gattopardo*, il bombardamento del 5 aprile, con qualche variante²¹. Ma l'ombra pesante di quell'evento era già avvertibile, per es., nelle *Lezioni*: nel discorso su Dickens sopra citato, o – per vie più fluide e sotterranee – in un altro brano:

¹⁶ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 345-46.

¹⁷ Cfr. più avanti, sui «primi ricordi» di Giuseppe.

¹⁸ Un motivo, questo dell'*errante*, che ricorre in diverse forme nella narrativa siciliana, da Verga a D'Arrigo.

¹⁹ Come ricorda G. Lanza, «nel 1929 un piano del palazzo Lampedusa fu affittato all'Azienda municipale del Gas» (G. LANZA TOMASI, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 19).

²⁰ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 346.

²¹ «Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, parte VI, p. 210).

Nell'androne del teatro d'opera di Messina è ancora appeso un cartellone teatrale il quale pomposamente annuncia, con la sicumera racchiusa nei caratteri di scatola, che «Domani 28 dicembre 1908 sarà rappresentata l'Aida, opera in quattro atti di Tizio Ghislanzoni – musica di Giuseppe Verdi» ecc., ecc.

E chi legga quell'avviso, se sarà dotato di sufficiente malignità e della facoltà di incarnarsi per un attimo in un passante di cinquant'anni fa, non potrà non sentire in se stesso, per mezzo secondo, l'empito dell'onniveggenza, perché lui sa, ed è il solo a saperlo, che la sera del 28 dicembre 1908 non solo non si rappresenterà l'Aida (guaio minimo) ma non esisterà più il teatro e neppure la totalità della città di Messina.

Un vecchio diplomatico mi ha narrato la sensazione angosciosa da lui provata una sera alla fine del luglio 1914 mentre, uscendo dal Ministero degli Esteri e recatosi in un caffè, vedeva la gente ridere e far progetti per le vacanze e invece lui sapeva da dieci minuti (ed era il solo in quella folla a saperlo) che l'ultimatum austriaco alla Serbia era già stato consegnato e quell'anno non vi sarebbero state vacanze e le risate presto sarebbero infallibilmente ammutolite nell'angoscia²².

La guerra, il terremoto²³; il mondo perduto; il crinale della fine come punto d'osservazione dello scrittore. Lampedusa riconduce al confronto col tempo e con la morte, e a questa «angosciosa» nostalgica «onniveggenza», l'origine del racconto (i personaggi come «fantasmi»), individuando la ragione ultima della propria scrittura nella tensione fra memoria e rovina. Lo dirà chiaramente, poi, nell'introduzione ai *Ricordi*, come enunciazione d'intenti (valida, mi pare, anche per il romanzo già iniziato):

Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo. A pochi riuscirà di fare così un capolavoro (Rousseau, Stendhal, Proust), ma a tutti dovrebbe essere possibile di preservare in tal modo qualcosa che senza questo lieve sforzo andrebbe perduto per sempre²⁴.

La distruzione progressiva della casa di via Lampedusa viene descritta da Tomasi in alcune lettere alla moglie Licy²⁵. Sono documenti che mostrano la enorme portata emotiva che quegli eventi ebbero per lui²⁶: Gioacchino Lan-

²² ID., *Letteratura inglese*, cit., pp. 1126-27.

²³ Cfr. i «primi ricordi», di cui più avanti.

²⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 337.

²⁵ In C. CARDONA, *Lettere a Licy*, cit.

²⁶ Si vedano le lettere del «9 dic. '42», del 16 febbraio (Palermo sotto i bombardamenti: «un miscuglio fra un'acquaforte di Goya e un racconto di Poe. [...] Insomma un pomeriggio ben riuscito per il signor Satana»), del 2 marzo e, infine, del 9 aprile: «[...] ti scrivo in gran fretta e nello stato di tristezza più profondo, la nostra povera vecchia cara casa ha ricevuto, lunedì scorso, il cinque aprile, delle ferite molto gravi. La scalinata non esiste più, il 'tocchetto', il salotto verde e quello giallo sono anch'essi colpiti gravemente. Puoi immaginare i miei sentimenti quando mercoledì, senza sapere niente, mi sono presentato a casa ed ho visto que-

za²⁷ riferisce che in seguito ad essi Giuseppe rimase tre giorni senza poter parlare. Anni più tardi, con gran pena e malinconia, lo scrittore traslocherà con Licy al n. 28 di via Butera. Ma quella «veramente [...] non è la mia casa».

La sua vera casa distrutta Lampedusa rievoca dunque nei *Ricordi*: «la prima sensazione che mi viene in mente è quella della sua vastità. E questa sensazione non è dovuta all'ingrandimento che l'infanzia fa di ciò che la circonda, ma alla realtà effettiva. Quando ne vidi l'area coperta di ripugnanti rovine, la sua superficie era di 1600 mq»²⁸.

«Ingrandimento dell'infanzia» e «vastità» reale della distruzione. Due ordini di grandezza: la trasfigurazione memoriale; l'enormità del danno. Quella quasi come misura di questa. Paradossalmente, è proprio la distruzione a configurare quello spazio come polo utopico della scrittura:

[...] un vero regno per un ragazzo solo, un regno vuoto o talvolta popolato da figure tutte affettuose [...] tutto un mondo pieno di gentili misteri, di sorprese sempre rinnovate e sempre tenere.

Ne ero il padrone assoluto e di corsa ne percorrevo continuamente i vasti spazi²⁹.

Strumenti primari della ricostruzione fantastica, a trasmettere l'intensità delle «impressioni» (in cui è il fascino del libro), sono l'iperbole e l'accumulazione. Due esempi:

In nessun punto della terra, ne sono sicuro, il cielo si è mai steso più violentemente azzurro di come facesse al di sopra della nostra terrazza rinchiusa, mai il sole ha gettato luci più miti di quelle che penetravano attraverso le imposte socchiuse nel "salone verde", mai macchie di umidità sui muri esterni di cortile hanno presentato forme più eccitatrici di fantasia di quelle di casa mia³⁰.

[...] era tutta a mia disposizione durante venti anni, con i suoi tre cortili, le sue quattro terrazze, il suo giardino, le sue scale immense, i suoi anditi, i suoi corridoi, le sue scuderie, i piccoli ammezzati per le persone di servizio e per l'Amministrazione [...] Tutto mi piace in essa: l'asimmetria dei suoi muri, la quantità dei suoi saloni, gli stucchi dei suoi soffitti, il cattivo odore della cucina dei miei nonni, il profumo di violetta nella stanza di toletta di mia Madre, l'afa delle sue scuderie, la buona sensazione di cuoi puliti della selleria, il mistero di certi appartamenti non finiti al secondo piano, l'immenso locale della rimessa nella quale si conservavano le carrozze³¹.

sto terribile spettacolo. Non sono riuscito ad entrare, dato che la scalinata non esiste più e che le macerie (alte come due piani) ingombrano il passaggio di Sciarrino verso la scala di servizio. [...] Tutto questo mi ha dato il disgusto e il desiderio di non rimettervi mai più piede».

²⁷ In *I luoghi del Gattopardo*, cit.

²⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 346.

²⁹ Ivi, pp. 346, 348.

³⁰ Ivi, p. 346.

³¹ Ivi, pp. 346, 348.

Il racconto è fondato sulla precisione ("balzacchiana", o "henrybrulardiana" – secondo i propositi dell'introduzione) del "rilievo topografico" (minute descrizioni, e anche piantine e schizzi allegati); esso articola perfettamente le accumulazioni, trasformandole in narrazione. Davvero sembra che il vecchio principe di Lampedusa accompagni i suoi ospiti fra scale, corridoi e stanze del palazzo (ma, dice, «casa voglio chiamarla e non palazzo»)³², e che li accolga già prima del portone.

Un altro brano mostra una diversa opposizione, orizzontale stavolta (non più nel tempo), fra spazio interno ed esterno: a marcare una soglia, i confini di quell'*Eden*:

Ma se la via Lampedusa, per lo meno per tutta la distesa della nostra casa, era decente, non così lo erano le vie di accesso: la via Bara all'Olivella che portava in piazza Massimo era brulicante di miseria e di catodi* e percorrerla era un affare triste. Divenne un po' meglio quando venne tagliata la via Roma, ma rimase sempre un buon tratto da fare tra sporcizia e orrori³³.

C'è qui, in abbozzo, un procedimento costruttivo e di semantizzazione dello spazio che diverrà fondamentale nel *Gattopardo* (e lo è già nel primo capitolo): l'antitesi casa-città, casa-campagna o anche – nella struttura "a piramide" di villa Salina – casa-giardino. Ordine e disordine; pace e metamorfosi; sopravvivenza e morte. La casa è assediata dalla distruzione; già nella trama (ritessuta) dei ricordi, il luogo dell'intimità svela dunque l'altra sua faccia, la propria vera funzione di "bastione difensivo".

D'altra parte, se il perimetro della villa delimita e articola uno spazio – il mondo privato di Giuseppe Tomasi di Lampedusa – le mura "di carta" della casa (cioè le mura reinventate, dopo l'abbattimento, dalla "visione" dello scrittore), quei baluardi dovrebbero proteggere, isolandolo, il tempo felice dei ricordi (la madre, l'infanzia, il mondo "di prima"): «lo spazio sacro diventa», come scrive Durand³⁴, «prototipo del tempo sacro». È infatti nella ricostruzione "testuale" dello spazio, come vedremo, la possibilità (incerta) per lo scrittore di recuperare e custodire il tempo perduto (il suo contenuto euforico). Tomasi – «creatore di mondi» – vi riuscirà, così come l'*io* dei *Ricordi* (finché questi potrà reggere il gioco dell'innocenza); al principe del *Gattopardo* non sarà più lecito.

³² Ivi, p. 348.

* *Catodi* (qui italianizzato in *catodio*), dal greco *κατώγειον* (sotterraneo), indica in siciliano un misero locale d'abitazione al pianoterra o seminterrato (cfr. il napoletano *basso*). [n.d.A.].

³³ Ivi, p. 349.

³⁴ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1983, p. 249.

Altre descrizioni della casa di Palermo si susseguono, disposte in intreccio, per una sorta di esplorazione guidata: infiniti dettagli, angoli e svolte, prospettive, materiali, funzioni, decorazioni, oggetti. E la luce:

Varcata la porta di stoffa verde si entrava nell'“anticamera” [...] E l'occhio penetrava nella prospettiva dei salotti che si stendevano l'uno dopo l'altro lungo la facciata. Qui cominciava per me la magia delle luci che in una città a sole intenso come Palermo sono succose e variate secondo il tempo anche in strade strette. Esse erano talvolta diluite dai tendaggi di seta davanti ai balconi, talaltra invece esaltate dal loro battere su qualche doratura di cornicione o da qualche damasco giallo di seggiolone che le rifletteva; talora, specialmente in estate, i saloni erano oscuri ma dalle persiane chiuse filtrava la sensazione della potenza luminosa che era fuori, talaltra, a seconda dell'ora, un solo raggio penetrava diritto e ben delineato come quelli del Sinai, popolato da miriadi di granellini di polvere, e andava ad eccitare il colore dei tappeti che era uniformemente rosso rubino in tutte le stanze. Un vero sortilegio di illuminazioni e di colori che mi ha incatenato l'anima per sempre³⁵.

La luce è la materia prima della sua memoria; lo dirà lui stesso, più avanti: «sempre i miei ricordi lontani sono in special modo ricordi di luce»³⁶; lo sarà nel *Gattopardo*, dove è spesso quella stessa memoria di luce – impressa, con variabile intensità, nella retina del protagonista – a definire gli spazi del racconto: si pensi alle scene del giardino, della campagna siciliana, della città contemplata dall'osservatorio; ai notturni, agli interni, o ai miraggi del principe (nella *Parte VII*).

L'altra grande casa, altro simile paradiso perduto, è la villa di S. Margherita (questa – annota Lanza – «è il casino di caccia alla Venaria, prima venduti ai nemici storici dei Filangeri, sono scomparsi nel terremoto del Belice»³⁷). Scrive Tomasi: «Essa era una delle più belle case di campagna che avessi mai visto»³⁸. Ed ecco: il viaggio per raggiungerla (vi si legge, in trasparenza, quello dei Salina per Donnafugata):

Durante delle ore si traversava il paesaggio bello e tremendamente triste della Sicilia Occidentale: credo che fosse allora tale e quale come lo trovarono i Mille sbarcando – Catini, Cinisi, Zucco, Partinico; poi la linea costeggiava il mare, i binari sembravano posati sulla sabbia il sole già ardente ci cuoceva nella nostra scatola di ferro [...] La strada diventava montuosa: attorno si svolgeva lo smisurato paesaggio della Sicilia del feudo, deserto, senza un soffio d'aria, oppresso dal sole di piombo. Si cercava un albero alla cui ombra far colazione: non vi erano che magri ulivi che non riparano dal sole. [...] Erano le due, l'ora veramente atroce della campagna estiva siciliana. Si andava al passo perché incominciava la discesa

³⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., pp. 353-54.

³⁶ Ivi, p. 386.

³⁷ G. LANZA TOMASI, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 19.

³⁸ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 355.

verso il Belice. Tutti erano muti e di fra il battere degli zoccoli si sentiva solo la voce di un carabiniere che canticchiava: “La Spagnola sa amar così”. Il polverone si alzava.

Poi si traversava il Belice, che era un fiume sul serio per la Sicilia, con fianco dell'acqua nel suo greto, e cominciava l'interminabile salita al passo: le giravolte si succedevano eterne nel paesaggio calcinato³⁹.

Quindi, le descrizioni della casa, con la solita tecnica. La villa torna alla memoria dell'autore nei minimi particolari – le stanze e le decorazioni, l'atmosfera:

Nella vastità ornata della casa (*12 persone in 300 stanze*) mi aggiravo come in un bosco incantato. Bosco senza draghi nascosti; pieno di liete meraviglie financo nei nomi giocosi delle stanze: la “stanza degli uccellini” tutta tappezzata di grezza seta bianca rugosa nella quale fra infiniti ghirigori di rami fioriti splendevano appunto uccellini multicolori dipinti a mano; la “stanza delle scimmie” dove fra gli stessi alberi tropicali si spenzolavano “oustiti” pelosissimi e maliziosi⁴⁰.

Forse è questo il vero oggetto della scrittura, nei *Ricordi*, ciò che Lampedusa ricerca nei prospetti e nei dettagli accumulati, nella luce, nel velo impalpabile che li avvolge: «[...] sembrava di essere rinchiusi in uno scrigno delle fate»⁴¹. La «meraviglia» – «lieto sortilegio» ai confini dell'Ade – è la qualità essenziale del libro; e del passato, per Tomasi. La casa come spazio-tempo del “romance”, della rêverie; il suo mondo “infero” (e superno).

E sembrano fatte della stessa materia dei *Ricordi*, e avere una forma simile, le memorie immaginate di un *alter ego* dello scrittore – il senatore La Ciura, l'anziano ellenista del racconto tomasiano *La sirena*⁴² (del '56-'57, cioè gli anni del *Gattopardo*) – che rievoca col giovane amico la sua Sicilia (soggiorno di numi) e «il più romantico» dei mari: «[...] è una bella terra benché popolata da somari. Gli Dei vi hanno soggiornato, forse negli Agosti inesauribili vi soggiornano ancora»⁴³. Ed ecco, la sirena: “... Laggiù il sole brucia di già, le alghe fioriscono; i pesci affiorano a pelo d'acqua nelle notti di luna e s'intravedono guizzi di corpi fra le spume luminose»⁴⁴.

Seguirà la narrazione dei brevi incontri d'amore del protagonista con Lighea, «figlia di Calliope», e nel finale, altre immagini di devastazioni belliche⁴⁵; ma è

³⁹ Ivi, p. 357.

⁴⁰ Ivi, p. 362.

⁴¹ Ivi, p. 363.

⁴² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *La sirena*, in *I racconti*, Milano, Feltrinelli, 1961 (ora in *Opere*, cit., pp. 400-32, da cui si cita).

⁴³ Ivi, p. 407.

⁴⁴ Ivi, p. 416.

⁴⁵ Ivi, p. 428 (è il giovane narratore a parlare): «Poi venne la guerra e mentre io me ne stavo in Marmarica con mezzo litro di acqua al giorno i “Liberators” distrussero la mia casa [...] I

notevole – e proprio in relazione ad esse – questa rievocazione (quasi un testamento del vecchio maestro), il rimpianto e la celebrazione della giovinezza e della Sicilia come di uno spazio e tempo mitici; una dimensione felice, di convivenza nella natura fra uomini e divinità: luogo di epifanie, privilegio di una conoscenza «sovrumana», perduta (dimenticata).

Queste pagine sembrano mostrare come la frattura tra i due tempi (tra i “due mondi”) di Tomasi – da lui ricondotta, ora che scrive, agli eventi tragici della guerra – abbia in realtà una più intima, remota origine; le «bombe di Pittsburg», la distruzione che circonda e isola (e in fondo “custodisce”) il cronotopo lampeusiano (dai *Ricordi* al *Gattopardo*) – il crollo del palazzo e delle ville, le perdite, il dolore – fanno emergere alla sua coscienza, e portano a compimento, la distruzione più profonda, psichica, da lui operata negli anni, con fatica. Nei *Ricordi* affiora il dolore di una cancellazione; ma è un lutto che Tomasi elabora in testo. Ed è già la salvezza, per lui, quasi un ritorno alla vita; la sua gioia senile. La distanza, la fine di quel mondo è il presupposto della sua “vibratile ricostruzione”, in due fasi: il frammento autobiografico e il romanzo (il tempo immobile e la rivelazione della metamorfosi, del prolungato abbraccio della morte con la vita).

La questione sarà allora di vedere secondo quali modalità le case ricordate del principe di Lampedusa si trasformino in spazi narrati (le case del principe di Salina). Quale sia la distanza fra di esse, e come il tempo della guerra vi abbia diversamente agito. Ancora rovine, in effetti: ciò che resta dei luoghi della memoria sono frammenti appena riconoscibili, che lo scrittore ha salvato e ricomposto, nel *Gattopardo*, secondo un altro ordine.

Nei *Ricordi*, come si è visto, l’antitesi “persistenza” vs. “trasformazione”⁴⁶, proiettata sull’asse temporale nella forma “casa” vs. “guerra”, viene strategicamente sospesa; subito dopo la nota sul bombardamento (nel capitolo *I luoghi*), il tempo della storia si ferma (o meglio, prende a scorrere intorno e sotto le case del principe, e le lascia in piedi, intatte, pur minandone le fondamenta). Il polo euforico della memoria – l’immagine del mondo di “allora” – prevale dunque sull’altro, e l’antitesi sussiste solo a livello (essenziale) di “pre-testo”, come “ombra” di quella luce («sarà doloroso per me rievocare [...]»).

Il *Gattopardo*, invece, è concepito come un sistema bipolare, fondato proprio sulla tensione tra le due isotopie della *permanenza* e della *distruzione*; ad esse corrisponde una configurazione “oppositiva”, e simbolica, dello spazio (“casa” vs. “mondo esterno”), la quale, secondo un preciso disegno narrativo,

libri furono depositati nel sottosuolo dell’Università ma poiché mancano i fondi per le scaffalature essi vanno imputridendo lentamente».

⁴⁶ Motivo sempre centrale nel racconto lampeusiano (fin dalle lettere e dalle *Lezioni*).

rispecchia il contrasto fra la coscienza del principe e la storia («un continuo, minutissimo sgretolamento»⁴⁷).

La mappa di quest’altro mondo di Lampedusa è occupata al centro da villa Salina: l’edificio, il giardino, le (fragili) mura esterne, che dovrebbero difendere, isolandolo dal “mondo di fuori”, il protagonista. Poi, subito ai margini, già quasi a renderne incerti i confini, preme la città, sempre notturna – la Palermo-labirinto «conventuale», sudicia e molle, «torva» e funerea – e intorno ad essa, sotto un sole implacabile, la Sicilia – immensa distesa, immane faticosa distanza fra le case del principe – fino all’altra villa, Donnafugata (il polo euforico del racconto). E ancora, più fuori: lo studio di re Ferdinando; Garibaldi, i Piemontesi, l’Aspromonte; la Londra «nebbiosa» e lontana del figlio «più amato», Giovanni; la «paranoica» Napoli del «lugubre» ultimo viaggio.

La distanza tra i due tempi di Tomasi diviene insomma, trasfigurata nel romanzo, distinzione e separazione tra gli spazi, tracciato logico-metaforico dei luoghi narrati.

Ecco, ad es., il giardino di S. Margherita, nei *Ricordi*:

Era tutto piantato a lecci ed araucarie, con i viali bordati di siepi di mortella e nel furore dell’estate quando la sorgente scemava il suo gettito era un paradiso di profumi riarsi di origano e di nepitella, come lo sono tanti giardini di Sicilia che sembrano fatti più per il godimento del naso che dell’occhio.

Il largo viale che lo circondava sui quattro lati era il solo diritto in tutto il giardino, perché nel resto di esso il disegnatore (che doveva per il suo estro bizzarro essere lo stesso architetto della scalinata) aveva moltiplicato le giravolte, i meandri e gli anditi, contribuendo a conferirgli quel tono di aggraziato mistero che tutta la casa aveva. Tutte queste vie traverse però finivano con lo sboccare sempre nel grande piazzale centrale, quello dove era stata scoperta la sorgente che adesso, racchiusa in ornata prigione, rallegrava con i suoi zampilli la vasta fontana nel centro della quale su un isolotto di rovine artificiali, la dea Abbondanza, chiomata e discinta, versava torrenti d’acqua nel bacino profondo e percorso da amichevoli ondate. Una balaustrata lo cingeva, sormontata qua e là da Tritoni e Nereidi scolpiti nell’atto di voler tuffarsi con movimenti scomposti in ogni singola statua ma scenicamente fusi nell’insieme. Tutt’intorno al piazzale della fontana vi erano delle panche di pietra, annerita ed impiestrata da muffe secolari che intrichi di fogliame riparavano dai venti e dal sole⁴⁸.

Nell’«aggraziato mistero» dei *Ricordi* si compone la florida ma regolata armonia del giardino, la quale, nella I parte del *Gattopardo*, era invece del tutto stravolta (recuperata poi – in forma diversa – a Donnafugata); gli elementi della rappresentazione formano nel romanzo gli spazi antitetici di villa Salina: da una parte, le decorazioni mitologiche del salone: dall’altra, il «giardino per ciechi» di Don Fabrizio:

⁴⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 222.

⁴⁸ ID., *Ricordi d’infanzia*, cit., p. 367.

Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro [...] colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche⁴⁹.

Sul terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi. [...] Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia.

Ma il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofani sovrapponevano il loro odore pepato a quello protocollare delle rose ed a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella, e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zagare.

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché, non delicato⁵⁰.

Smussata, addolcita in forme curve nel frammento autobiografico, l'antitesi fra architettura e natura (come spazio euforico e disforico) è invece radicale nel romanzo, e fortemente simbolica. La flora del *Gattopardo* è "disordine", metamorfosi, sensualità; colore e odore di morte. Al contrario, gli interni evocano il mondo «trasformato» e felicemente irreali dell'infanzia; ne ricalcano le forme; ecco, ad es., un'altra inquadratura dei *Ricordi*, vero snodo tra i due testi:

La sala da ballo con i pavimenti a smalto e soffitti sui quali deliziosi ghirigori oro e giallo incorniciavano scene mitologiche nelle quali con rustica forza e grandi svolazzi di panneggi si affollavano tutti gli dei dell'Olimpo⁵¹.

È proprio il «salone rococò», la scena iniziale del romanzo, dove, affrescati nel soffitto, «gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo»⁵².

Nei *Ricordi*, l'«estro indiavolato»⁵³ del barocco – che a S. Margherita diede forma a scalinate, fontana e giardino – si stempera, come detto, in una compiuta armonia, attraverso il filtro del *romance*. Del *romance*, il rococò del *Gattopardo* non è che lo smalto esterno⁵⁴: e rococò diviene il codice di rappresentazione, la

⁴⁹ Id., *Il Gattopardo*, cit., pp. 19-20.

⁵⁰ Ivi, pp. 22-3.

⁵¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 354.

⁵² Id., *Il Gattopardo*, cit., p. 20.

⁵³ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 366.

⁵⁴ Per es., della favolosa «biancheria da tavola» di S. Margherita, ricordata nel frammento autobiografico – «tovaglie damascate piccine, grandi e smisurate, tutte con il buco in

forma stessa degli interni di villa Salina, modellati dall'umore fantastico del principe secondo una complessa (però vana) strategia: se le opere murarie, la casa e il giardino, non sono argini sufficienti alla marea che a ondate e riflussi invade l'esistenza di Don Fabrizio – i grandi cambiamenti, la metamorfosi delle cose, un «sentimento di continuo abbandono»⁵⁵ – all'entropia egli oppone il perfetto ordine distributivo delle stanze, nel palazzo. E qui la realtà è sdrammatizzata in figure, convertita in colori «lampone e ciclamino»⁵⁶.

La difesa del principe consiste in una disposizione «eufemizzante», di attenuazione e raggelamento. È una funerea finzione di vita, «disperata euforia»⁵⁷ del protagonista, sotto assedio della metamorfosi; memoria e immaginazione, per lui, di un «altro tempo». Nel volgere rapido e ingovernabile degli anni (ma il romanzo inizia a già «più di un mese dai moti del Quattro Aprile») ⁵⁸, l'attitudine speculativa e autoironica produrrà in lui – oltre le nebbie dei sensi – una chiarezza sempre maggiore, che gli renderà impraticabile ogni via di fuga. La simulazione, ormai «veramente troppo parlata», cadrà del tutto nel finale, dissolta in un «mucchietto di polvere»⁵⁹ (e prima, in un'agonia, presagita sin dall'*incipit*) come è andato esaurendosi, per effetto dell'osmosi col *Gattopardo*, l'esperimento autobiografico: i germi della crisi penetrano dalla prima parte all'intera trama romanzesca (e ai *Ricordi*), in uno sciame d'orrore:

Nel fondo una flora chiazzata di lichene giallonero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; ai lati due panche sostenevano cuscini ravvoltolati e trapunti, anch'essi di marmo grigio [...] Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee. «Adesso qui c'è buon odore, ma un mese fa...»

Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del 5° Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. [...] Don Fabrizio andò a grattar via

mezzo» (da cui «doveva spuntare il Nettuno» d'argento del centrotavola) – non resta, nel romanzo, che la «rattoppata tovaglia finissima» con cui viene apparecchiata la cena a Villa Salina. È il «fasto sbrecciato che allora era lo stile del Regno delle Due Sicilie» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 29), laddove, nei *Ricordi*: «S. Margherita era una specie di Pompei del Settecento in cui tutto si fosse miracolosamente conservato intatto; cosa rara sempre ma quasi unica in Sicilia che per povertà e incuria è il paese più distruttore che esista». (p. 377).

⁵⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 223.

⁵⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷ Ivi, p. 37.

⁵⁸ Ivi, p. 20.

⁵⁹ Ivi, p. 257 (ciò che resta dell'alano imbalsamato Bencidò, *alter ego* simbolico del protagonista).

un po' di lichene dai piedi della Flora e si mise a passeggiare su e giù. Il sole basso proiettava immane l'ombra sua sulle aiuole funeree. Del morto non si era parlato più [...]»⁶⁰.

Tra il *Gattopardo* e i *Ricordi* è diversa la strategia narrativa; è diverso lo sguardo: Don Fabrizio non possiede l'«onniveggenza» del protagonista-autore dei *Ricordi*; non conosce il destino delle proprie case, né vede la morte già padrona delle mura, delle stanze, delle decorazioni. Il narratore invece sa tutto. Lo scrittore ha modellato la figura del principe di Salina su un'immagine di sé – sarà l'io narrante del frammento autobiografico – però facendogli “dimenticare” (senonché gli ha lasciato il soldato morto in casa, come un «sedimento di tutto»⁶¹). Gli ha trasmesso la propria sensibilità critica, indolente e nervosa, e (in parte) i propri gusti; ma l'ha staccato da sé. Poi, da zero (o meglio, ancora da Stendhal e da un immenso capitale di letture, per lo più inglesi e francesi)⁶², ha inventato un'«istanza narrativa», cui ha ceduto voce e stile, e in più (a lui sì), la memoria della distruzione: l'«onniveggenza», appunto, che si esprime nell'ironia. Il fatto è che questa si trasmette comunque (per condivisione quasi integrale del punto di vista) dal narratore al personaggio, e diviene il suo “sentimento”: una più sottile acuità visiva e un vago irritante sospetto nei confronti della vita (e delle proprie simulazioni); così, di fronte al cadavere in giardino, il principe scambia per presentimento la traccia di ricordi non suoi; di qui, gli eventi precipitano: Garibaldi; Tancredi e Angelica; «l'erompere delle acque»⁶³; fino al silenzio, e oltre.

L'ironia è il segno della crisi (memoria della distruzione) che Tomasi mantiene ai margini del testo, nei *Ricordi*, e che invece pervade il «mondo creato» del *Gattopardo*. Nello svolgersi del romanzo il distacco dell'ironia subentra come metodo all'«impressione», la logica e la sintassi narrativa alla «meraviglia» dei ricordi.

Il giardino del romanzo somiglia dunque a una “selva”; è la “soglia” simbolica tra le due isotopie, tra spazio interno ed esterno, fra la casa del principe e il mondo “di fuori”: «racchiuso» fra le mura della villa, ne apre lo spazio alla città, ai moti e ai rivolgimenti della storia, al caos, alle devastazioni del tempo; ne evidenzia in sé, per così dire, “la permeabilità” (la fragilità della sua funzione difensiva).

Anche nel frammento autobiografico – ma come “eccezione” alla regola del testo, e prima che vi affiori la memoria del bombardamento – per due volte i

⁶⁰ Ivi, pp. 23-4.

⁶¹ Ivi, p. 64.

⁶² Cfr. le lezioni di letteratura inglese e francese, in *Opere*, cit.

⁶³ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 232.

luoghi dell'infanzia si mostrano allo stesso modo “permeabili”. Due episodi, nel primo capitolo dopo l'introduzione (intitolato *I ricordi*): «Uno dei più vecchi ricordi che mi sia possibile di precisare nel tempo, perché si riferisce a un fatto storicamente controllabile, risale al 30 luglio 1900»⁶⁴.

Il «fatto storicamente controllabile» è l'assassinio di Umberto I, «il 29 Luglio 1900»: il padre sale a darne l'annuncio nella stanza della madre; c'è anche Giuseppe, insieme a una cameriera, ma ciò che resterà impresso nella sua memoria è piuttosto un movimento, un'increspatura nella percezione del tempo: la concitazione, il «senso di sgomento» per la notizia; o meglio, il turbamento suscitato in lui dall'intrusione di una persona nella stanza.

Ad un tratto sentiamo dei passi affrettati che salgono la scaletta interna che comunicava con l'appartamento di mio Padre che si trovava al mezzanino inferiore proprio sotto di noi, ed egli entra senza bussare e dice una frase in tono concitato. Ricordo benissimo l'accento di quello che disse, ma non le parole né il senso di esse.

“Vedo” invece ancora l'effetto che esse producono: mia Madre lasciò cadere la spazzola d'argento a manico lungo che teneva in mano, Teresa disse “Bon Signour!”, e tutta la stanza si trovò costernata⁶⁵.

Ne risulta una scena in movimento, fortemente drammatica. Gli effetti dell'irruzione sembrano ripetersi – come un risveglio di soprassalto – nel ricordo, come un'onda silenziosa propagata nel tempo, a infrangersi ora nella sua mente, a rivelargli un relitto sommerso (il padre «entra senza bussare»: è questo il senso profondo del ricordo, la molla segreta, che attiva il processo memoriale).

Poi, l'io adulto che ricorda mette ordine; ristabilizza l'*atmosfera*; ricuce lo strappo provocato allora dall'evento. E lo fa usando ancora i fili delle «impressioni». Torna al *romance*, a reimmergersi nelle «luci» e fra le «ombre» della stanza, nello spazio “salvato” dell'infanzia (è come il richiudersi della casa dopo l'invasione). L'andamento della scena nuovamente rallenta, sino a fermarsi:

Ripeto che “vedo” tutte le striature di luce e di ombra del balcone, che “odo” la voce eccitata di mio Padre, il rumore della spazzola che cade sul vetro della toletta, l'esclamazione piemontese della buona Teresa, che ri-sento il senso di sgomento che c'invase tutti. Ma tutto questo rimane personalmente staccato dalla notizia della morte del Re⁶⁶.

In questo primo, «più vecchio» ricordo, la Storia fa dunque una rapida, violenta incursione nell'infanzia di Giuseppe. Ne viene subito espulsa, ed è l'immagine della «stanza di toletta» a persistere, il «paradiso perduto»⁶⁷ oggetto del

⁶⁴ Id., *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 339.

⁶⁵ Ivi, p. 342.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 338.

libro. Ma resta il fatto che il Tempo è penetrato nella casa, rivelandone la “permeabilità”. L'autore dichiara di non aver decifrato il senso delle parole del padre, ma in quella «voce eccitata» egli ha pur avvertito l'eco di una morte.

Si vedrà poi – sarà l'autore stesso a mostrarlo nel capitolo successivo – che a innescare il processo rimemorativo, nei *Ricordi*, è in effetti il confronto con la distruzione, che è materiale (le «ripugnanti rovine») ma ha profondi riflessi psichici, come se un evento tragico – il suo echeggiare nella mente di chi scrive – richiamasse l'altro; o come se la distruzione fosse cominciata qui, con questa prima morte “estranea”, con questa prima violazione.

L'altro episodio, subito dopo, evoca un disastro più vicino a quello del '43 – per vastità, forma, e intimità: «un altro dei ricordi che posso bene individuare è quello del terremoto di Messina (28 Dicembre 1908)»⁶⁸.

È il cataclisma già ricordato nelle *Lezioni*, e anche da qui Tommasi guarda ad esso con “gli occhi di chi sa”, con l'«onniveggenza» acquisita dopo il «5 Aprile 1943». Lo schema narrativo ricalca quello del primo episodio:

La scossa fu avvertita molto bene a Palermo ma io non me ne ricordo; credo che non interrompe il mio sonno. “Vedo” però nettamente il grande orologio a pendolo di mio nonno, che allora era posto, incongruamente, nella grande sala d'inverno, fermo alla fatale ora 5,20, e sento uno dei miei zii (credo Ferdinando che andava matto per l'orologeria) spiegarmi che si era fermato per il terremoto della notte scorsa⁶⁹.

Di nuovo, la Storia appare filtrata dalla prospettiva coscienziale dell'*io* narrante; gli accadimenti diventano contenuti soggettivi, ricodificati in scrittura. Al centro della rappresentazione c'è l'«orologio»: il fatto che si sia fermato costituisce la sostanza dell'evento (a tendere il filo della memoria, tra quella e questa data, tra il terremoto e la casa distrutta). Nel paradosso del ricordo, infatti, è proprio l'immagine dell'orologio «incongruamente» fermo, e fuori posto, a rivelare all'*io* bambino la forza irruente e distruttiva del tempo. L'arresto delle lancette diverrà, nella scrittura, il segno evocativo della devastazione, della perdita, della morte.

Nella scena, poi, e nel procedere della narrazione, prendono corpo i “fantasmi”, le figure dei presenti di allora: presenze vive in quello spazio, proprio per l'assenza di ora, per il loro essere al di là, “prima” della distruzione, e quindi partecipi di essa. Vive, per così dire, “a intermittenza”: come il nonno di Giuseppe, proprietario dell'orologio inglese: «Parlo della “stanza dei miei Nonni”, ma dovrei dire di mia Nonna, perché mio Nonno era morto da un anno e un mese»⁷⁰.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 343.

Ombre che scivolano fra le cose, nello spazio “creato” dalla «visione» dello scrittore: «vedo [...] una grande poltrona nel Salone Verde nella quale nessuno si sedeva mai (quella stessa però nella quale “vedo” seduta mia bisnonna)»⁷¹.

L'evento attira e fa emergere dal fondo della memoria quello stormo d'ombre. La notizia stavolta è portata da uno zio («credo Ferdinando che andava matto per l'orologeria») ⁷². Attorno ad essa, le altre figure: «mio cugino Filippo che nel terremoto aveva perduto il padre e la madre»⁷³; i «cugini Piccolo», e la zia morta, della quale il ricordo stesso al momento d'essere evocato, è perduto. È la misura della tragedia, nell'empito dell'«onniveggenza»: «Di mia zia Lina, morta nel terremoto (la cui fine aprì la serie delle morti tragiche fra le sorelle di mia Madre che offrono il campione dei tre generi di morte violenta, la disgrazia, l'omicidio e il suicidio) non conservo nessun netto ricordo [...]»⁷⁴.

La protagonista, del resto, è un'altra, nel cui volto l'*io* narrante contempla i segni della rovina (di quella d'allora, della sua presente): «Ricordo anche il dolore di mia Madre quando parecchi giorni dopo giunse notizia del ritrovamento del cadavere di sua sorella Lina e del cognato. Vedo mia Madre singhiozzare [...] ricoperta di una mantellina di “astrakan moiré”»⁷⁵.

È il vero tema del racconto, ciò che spiega la collocazione e la funzione “introduttiva” dei due episodi nell'economia del libro.

Altri fantasmi, nelle pagine successive, e un terzo episodio a conclusione del capitolo (nuovi esperimenti sulla “grana” delle impressioni e sui tempi verbali: «ricordo [...] grandi tende di tela arancione che il vento di mare gonfiava e faceva sbattere come vele – ne sento lo schioccare») ⁷⁶. Ma ormai le porte della casa si richiudono. Di qui in avanti, dunque, nel frammento autobiografico, le crepe dell'edificio rimarranno (quasi sempre) nascoste, velate dalla patina d'incanto dell'atmosfera (ecco, forse, una delle funzioni “terapeutiche” della scrittura memoriale): nel *Gattopardo*, come s'è visto, non resta di quella patina che lo strato più superficiale (lo smalto del rococò). La morte e il disordine dal giardino penetrano per ogni spiraglio.

L'orrore ha invaso i luoghi un tempo dei *Ricordi*, e li ha trasformati. Anche S. Margherita, *Donnafugata*, è distrutta; è il fantasma di una casa, il segno della perdita. È come se le immagini del “faticoso” viaggio di Don Fabrizio, o di quello ricordato da Tomasi nel frammento, ne abbiano minato le fondamenta. Di qui, forse, la sospensione dell'incanto; l'interruzione del racconto autobiografico-

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ivi*, p. 342.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 344. Su questo, cfr. G. LANZA TOMASI, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 18.

⁷⁵ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Ricordi d'infanzia*, cit., p. 343.

⁷⁶ *Ivi*, p. 344.

co. A *Donnafugata*, il principe «aveva trovato il paese immutato venne invece trovato molto mutato lui»⁷⁷. Rievocate nei *Ricordi*, le case più amate, nel *Gattopardo*, s'allontanano, in una progressiva sparizione; il loro ultimo apparire (nella parte VII del romanzo) ha ormai la consistenza, la distanza non più colmabile di un miraggio:

Poté volgere la testa a sinistra: a fianco di Monte Pellegrino si vedeva la spaccatura nella cerchia dei monti, e più lontano i due colli ai piedi dei quali era la sua casa; irraggiungibile com'era questa gli sembrava lontanissima; [...] La fila inerte delle case dietro di lui, la diga dei monti, le distese flagellate dal sole, gli impedivano financo di pensare chiaramente a Donnafugata; gli sembrava una casa apparsa in sogno; non più sua, gli sembrava: di suo non aveva adesso che questo corpo sfinito [...]⁷⁸.

⁷⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 68.

⁷⁸ *Ivi*, p. 229.