

Il Gattopardo e il «tutto», o l'invisibile dispositivo anestetico del trauma

Margherita Ganeri

1.

Questo intervento ruota intorno all'analisi funzionale di una parola che si ripete spesso, e in punti salienti, nel *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. L'ipotesi è che rivesta un ruolo cruciale all'interno del meccanismo testuale: un ruolo non riconosciuto, e, anzi, propriamente ignorato da chi legge. Si tratta del lemma 'tutto', ricorrente più spesso come sostantivo e aggettivo che come pronome e avverbio, nonché come base degli anch'essi usati composti 'dappertutto' e 'soprattutto'.¹ Il «tutto» opera in modo invisibile, senza che il lettore lo percepisca, e così funziona al meglio, perché il suo scopo è quello di nascondere, per renderla tollerabile, una distorsione cognitiva di entità tanto traumatica da essere irrepresentabile senza l'azione lenitiva di una copertura. Il «tutto» è il dispositivo anestetico che la rende narrabile e articolabile in una serie di passaggi che portano, alla fine, alla sua emersione non distorta, e perciò trasformata in contenuto tollerato del represso. Faccio qui riferimento, com'è ovvio, alla nozione di Francesco Orlando, alla cui teoria rimanderò, e non potrei non rimandare, in più passaggi del discorso che segue.²

Inizio dalla notissima frase pronunciata da Tancredi al cospetto dello zio, prima di partire al seguito dei garibaldini: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi».³ Si tratta di una battuta di dialogo

- 1 Secondo un calcolo effettuato nell'edizione Feltrinelli, cura di G. Lanza Tomasi, 2002 (1963), il lemma ricorre 154 volte al singolare e 116 al plurale, più 9 volte con elisione ('tutt/'). Ringrazio Michele Giordano per avermi fornito i dati e rimando al suo sito «Parole scritte»: <https://parolescritte.it/index.php> (ultimo accesso: 16/10/2021). La funzione a cui si fa riferimento, però, non è tanto dovuta alla pur consistente reiterazione della parola, quanto all'alone semantico sfuggente e ambiguo che aggiunge alle frasi in cui compare.
- 2 Com'è noto, la teoria letteraria di Francesco Orlando è elaborata a partire da *Per una teoria freudiana della letteratura* (Einaudi 1973), e sviluppata costantemente nella restante produzione critico-teorica, a cui si rimanda, senza citarla, per esigenze di spazio.
- 3 G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, a cura di N. Polo, Mondadori, Milano 1995, p. 39, d'ora in avanti *GM*.

entrata nel linguaggio comune, diventata quasi proverbiale, sebbene sia raramente citata alla lettera, ma venga quasi sempre riadattata con parole che ne modificano almeno in parte il senso, come, ad esempio, «cambiare qualcosa per non cambiare niente»,⁴ o «tutto cambia perché nulla cambi»,⁵ o «tutto deve cambiare perché tutto resti come prima»,⁶ o «tutto cambi perché tutto resti uguale».⁷ E si potrebbero elencare molte altre parafrasi, perché la citazione «purtroppo famosa», come scrive Orlando,⁸ è copiosamente ripresa, dagli anni Sessanta a oggi, tanto nel dibattito giornalistico e politico, quanto in quello accademico, e non solo in Italia. Proprio per questo, però, piuttosto che limitarsi a deprecarne la fama, perché fondata su una pur reale, relativa incomprendimento del romanzo, sembra utile domandarsi quali possano essere le ragioni profonde della sua fortuna. Anche perché la dissonanza ricettiva è pienamente confermata dal neologismo generato dal titolo, il termine ‘gattopardismo’, che attesta simultaneamente il dirompente impatto e il parziale travisamento dell’opera di Tomasi nel contesto culturale contemporaneo. Vale la pena di riportare la definizione offerta dal vocabolario Treccani:

gattopardismo s. m. (anche, meno comunem., **gattopardite** s. f.). – Nel linguaggio letter. e giornalistico, l’atteggiamento (tradizionalmente definito come trasformismo) proprio di chi, avendo fatto parte del ceto dominante o agiato in un precedente regime, si adatta a una nuova situazione politica, sociale o economica, simulando d’esserne promotore o fautore, per poter conservare il proprio potere e i privilegi della propria classe. Il termine, così come la concezione e la prassi che con esso vengono espresse, è fondato sull’affermazione paradossale che «tutto deve cambiare perché tutto resti come prima», che è l’adattamento più diffuso con cui viene citato il passo che nel romanzo *Il Gattopardo* (v. la voce prec.) si legge testualmente in questa forma «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi» (chi pronuncia la frase non è però il principe di Salina ma suo nipote Tancredi).⁹

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l’invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

- 4 «Conosciamo tutti a memoria la frase famosa del *Gattopardo*: “cambiare qualcosa per non cambiare niente”» (L. Castellina, *Quelle lacrime*, in «il manifesto», 18 agosto 2005).
- 5 A. Fraccacreta, *Nuovo Gattopardismo*, in «Succede oggi. Cultura dell’informazione quotidiana», 19 maggio 2021, <http://www.succedeoggi.it/2015/11/nuovo-gattopardismo/> (ultimo accesso: 16/10/2021).
- 6 P. Di Stefano, *L’eterna lezione del Gattopardo*, in «Corriere della Sera», 22 ottobre 2018, https://www.corriere.it/opinioni/18_ottobre_22/eterna-lezione-gattopardo-4915871c-d606-11e8-8d40-82f-2988440be.shtml (ultimo accesso: 16/10/2021).
- 7 S. Rizzo, *Le Province che mai spariranno*, in «Corriere della Sera», 17 gennaio 2017: http://www.corriere.it/opinioni/17_gennaio_17/province-che-mai-spariranno-39e86bb6-dc29-11e6-8880-ab80bbeec765.shtml (ultimo accesso: 16/10/2021).
- 8 F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 142, d’ora in avanti *IS*.
- 9 La citazione è ripresa dal vocabolario Treccani online: <https://www.treccani.it/vocabolario/gattopardismo/> (ultimo accesso: 16/10/2021). Il lemma è attestato anche in lingua inglese: ‘*Gattopardism*’. Un’approfondita analisi del termine è contenuta nel saggio di Paolo Squillacioti, “*Gattopardismo*” e caso Moro, in *L’uomo solo. L’«Affaire Moro» di Leonardo Sciascia*. Atti del convegno-seminario di Roma *L’affaire Moro. Testo e contesto di un mistero italiano*, 5-6 dicembre 2001, a cura di V. Vecellio, La Vita Felice, Milano, 2002, pp. 109-132.

A riprova del fatto che l'asserzione di Tancredi viene costantemente alterata, si può notare che anche il dizionario ne cita un adattamento, scegliendone una versione molto fedele, mentre molte tra le versioni circolanti, più discoste dalla lettera del testo, ne razionalizzano il principio enunciato, abbassandone il tasso di paradossalità. Quello che conta rilevare, però, è che 'gattopardismo' è sinonimo di 'trasformismo', anche se il secondo rimanda a un comportamento politico, più che a una visione del mondo, e ha un referente storico preciso nella stagione parlamentare inaugurata da Agostino Depretis, nel 1876. Tuttavia, nella politica contemporanea entrambi i termini alludono a una visione cinica e opportunistica, che spinge a cambiare schieramento e partito con il solo scopo di restare al potere.

La trasformazione della frase in noto motto e la valenza semantica del neologismo e dei suoi derivati attestano che nella memoria ricettiva si è perpetrata una misinterpretazione. Il punto è stato inconfutabilmente argomentato da Orlando, che ha dimostrato come il messaggio gattopardistico, nel romanzo, non ci sia, e come, anzi, proprio all'opposto, la fenomenologia della coscienza di don Fabrizio smentisca nettamente, alla fine, la presunta convinzione di Tancredi, dichiarando la definitiva presa d'atto della fine di casa Salina, e, con essa, del ceto nobiliare e dell'epoca del suo dominio.

2.

L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo» costituisce un vertice nel mare della bibliografia secondaria. Uscito alle soglie del Duemila, il libro segna una cesura nella storia della critica sul romanzo, ponendosi come uno spartiacque tra il prima e il dopo. A distanza di oltre un ventennio dalla pubblicazione, è opinione di chi scrive che l'autorevolezza del suo ruolo resti assoluta e isolata, per la profondità e l'acume del giudizio; e per questo, nel presente intervento, il lettore troverà un corpo a corpo con l'opera, mentre saranno minimi i rimandi all'ormai molto ampia bibliografia secondaria sul romanzo. La scelta deriva dall'aver notato che, nonostante faccia parte di una produzione di riconosciuto valore, frutto della stagione matura di un autore considerato tra i massimi critici e teorici letterari italiani, questo libro viene quasi sempre ritenuto minore e marginale rispetto ad altri più noti.¹⁰ La definizione del *Gattopardo* come capolavoro della modernità europea spinge ancora molti studiosi, soprattutto in Italia, ad accoglierne tiepidamente la proposta ermeneutica, perché la critica nazionale stenta ancora riconoscere il rilievo canonico del romanzo. La piena valorizzazione viene ta-

10 Sono pochi gli studi dedicati a Orlando in cui il libro sul *Gattopardo* sia tenuto nella giusta considerazione. La marginalità è stata recentemente confermata anche nell'importante convegno: *Letteratura ragione represso. L'eredità critica di Francesco Orlando*, 6-8 maggio 2021, Pisa, nel cui programma risulta un solo intervento dedicato agli studi su Tomasi di Lampedusa.

lora ritenuta poco più di una semplice conseguenza della biografia di Orlando, del suo essere stato discepolo di Tomasi. Cosciente di suscitare questo pregiudizio, l'allievo dei tempi tenta fin dalle prime righe di smentirlo, ribadendo non solo il meditato convincimento della propria posizione, ma anche l'autonomia del proprio giudizio rispetto alla conoscenza personale, che non comporterebbe, a suo dire, alcun «vantaggio particolare» (*IS*, p. 3).

L'idea che il vissuto sia sempre separato/superato dalla scrittura e dall'esegesi letteraria è un punto cruciale della teoria orlandiana. La correlazione tra l'opera e la vita è per lo studioso un «pregiudizio istintivo e inestirpabile» (*IS*, p. 3), che va, tuttavia, estirpato. Richiamando la nota disputa di Proust, *Contro Sainte-Beuve*, si schiera dalla parte del primo, laddove Tomasi si schierava con il secondo, sulla scorta dell'assenso al principio per cui il testo letterario è il prodotto di un soggetto che non coincide con l'io biografico dell'autore.¹¹

Comunque stiano le cose, anche chi non ne condividesse i risultati interpretativi non potrebbe non riconoscere la rigorosa compenetrazione testuale con cui è condotta l'analisi, nell'*Intimità e la storia*. La fedeltà al corpo testuale è così estrema che la scrittura critica diventa una riscrittura, una ritessitura estensiva e, al tempo stesso, rovesciata del romanzo, tanto che l'intimità del titolo sembra alludere assai più alla familiarità con le sue singole porzioni e frasi, che non, come sembra più spesso suggerire Orlando, alle lontane frequentazioni con il maestro della giovinezza, risalenti a oltre quaranta anni prima. Il romanzo è passato a contropelo, smontato e rimontato, decostruito nei minimi dettagli, secondo quella che l'autore chiama «scomposizione paradigmatica», e che si configura in primo luogo come osservazione meticolosa del piano formale, come ascolto attento e critico delle parole. Oltre il livello della superficie, poi, l'esplorazione testuale si inoltra in uno scavo tra gli interstizi del testo, in un affondo nei suoi strati profondi del non detto.¹²

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

11 *Ivi*, pp. 3-5. Si può aggiungere che persino Freud, secondo Orlando, cade nella fallacia della confusione tra le due entità: «Quando Freud prende un testo letterario e tende ad interpretarlo resta prigioniero di uno di questi due presupposti: o di fare la psicoanalisi dell'autore attraverso l'opera, per cui in qualche modo l'opera, invece di essere rispettata nella sua testualità è degradata a sintomo; oppure di fare la psicoanalisi del personaggio, trattando un fantasma come un essere vivente. Io non posso non confutare la sua lettura dell'*Amleto*, ad esempio». Si tratta di una dichiarazione particolarmente interessante, per la dissociazione dalla lettura freudiana di Amleto, che, nell'*Intimità e la storia*, è presentato come un perfetto corrispondente intertestuale di don Fabrizio. La tesi è che Amleto e Fabrizio siano personaggi perfettamente corrispondenti, perché vincolati alla stessa contraddizione tra il dovere di un compito imposto dalla condizione sociale e l'impossibilità di assolverlo, per l'incapacità di decidere e di agire. Si può perciò azzardare l'ipotesi per cui il personaggio shakespeariano venga associato al Principe anche in polemica con Freud (*IS*, pp. 30-31). La citazione è tratta dall'intervista: *Conversazioni con Francesco Orlando*, a cura di V. Baldi, in «Allegoria», 65-66, 2012, pp. 101-111: p. 109.

12 Anche l'eccentrico indice dei passi citati, che elenca, per numeri di pagina, in due colonne, corrispondenti alle due principali edizioni Feltrinelli e Mondadori, le ricorrenze delle citazioni, offre un modello insieme singolare ed esemplare di rispetto del testo, ed è uno strumento che coinvolge il lettore nell'immersione di una vera e propria rilettura (*IS*, pp. 179-186).

3.

In ossequio a questa pratica di scavo, e in pieno accordo con il giudizio sul valore sul *Gattopardo*, il mio scopo è di cercare delle risposte a un interrogativo che Orlando non si è posto. Il critico non ha provato a indagare le ragioni del fraintendimento collettivo del romanzo, e perciò non ha notato che la deviazione ricettiva è derivata non tanto o non soltanto dalla mancata attualizzazione della riflessione sul cambiamento storico, articolata per gradi da don Fabrizio, nel contrappunto con la voce narrante, ma è dipesa soprattutto dalla cristallizzazione della famosa frase. Usando un termine freudiano, il pubblico si è fissato su un dettaglio, collocato solo all'avvio del ragionamento interiore del Principe, e tale fissazione ha oscurato la successiva catena di adesioni e negazioni che porta alla sua sconfessione. Per cercare di comprendere questo equivoco di massa, bisognerà, allora, concentrare l'attenzione sulla specifica forma testuale dell'enunciato di Tancredi. Le pagine che seguono non ambiscono a spiegare, *in toto*, le ragioni del fraintendimento ricettivo, ma a offrire un contributo utile a comprenderle. Si tenta qui l'individuazione di un meccanismo testuale non palese, dipendente dalla famosa frase e dall'iterazione del lemma «tutto», che a chi scrive sembra essere una delle principali cause del travisamento collettivo del romanzo.

Sostenere che se si vuole che tutto resti com'è bisogna che tutto cambi, infatti, è diverso dal dire che qualcosa dovrà cambiare perché niente cambi, o che le cose cambino solo in apparenza. La frase non dice che tutto cambia perché tutto resti uguale, ma che tutto debba essere cambiato da chi desidera che non cambi. «Se vogliamo che» apre un periodo ipotetico la cui protasi volitiva non ci presenta il cambiamento dell'apodosi come un fenomeno ontologico, ma come l'effetto di un'ipotesi volontaristica. In altri termini, l'associazione tra i due tutti, quello che cambia e quello che non cambia, dipende dal desiderio di un noi che, contro un loro, dovrebbe voler cambiare per non cambiare. E tuttavia, l'apodosi non è grammaticalmente incatenata a questo 'noi', dato che non recita un 'noi dobbiamo' o un 'noi agiamo', in conseguenza del volere, ma un impersonale «bisogna che tutto cambi», indipendente dal soggetto plurale. La sospensione ellittica del pronome crea un effetto ambiguo.

Nella sua autoreferenzialità paradossale, la struttura della frase non funziona sul piano logico; se tuttavia tentassimo di forzarla a funzionare, dovremmo convenire che essa esprimerebbe un concetto opposto al gattopardismo. Non profilerebbe, infatti, uno scenario di movimento, presupposto, fin nell'etimo, dal trasformismo, ma si attesterebbe sulla negazione della trasformazione, propugnando la stasi di un assurdo identico. Il fatto è che la locuzione diventa logicamente disfunzionale per via della presenza, rinforzata dal raddoppiamento, del lemma «tutto», che la converte in una sorta di aforisma enigmatico. Utilizzando le note categorie di Matte Blanco, cruciali

per Orlando, potremmo pensare che l'iterazione a specchio della parola provochi una deflagrazione della logica simmetrica in un contesto, fino a subito prima e a subito dopo, prevalentemente asimmetrico, perché inserito in una cornice realistica,¹³ su cui ritorno a breve. Aprendo un improvviso squarcio illogico, l'affermazione di Tancredi sbalza decisamente fuori dal piano del senso di realtà. In un contesto empirico reale, infatti, chi crederebbe, alla lettera, che sia possibile cambiare tutto? Che non sia possibile è scontato, perché il cambiamento è sempre solo parziale. Pensare di poterlo fare sarebbe una fantasia ridicola o addirittura comica. In una scena in cui è ben presente l'elemento erotico, dato che qualche riga prima Tancredi prende in giro lo zio per la visita alla prostituta Mariannina, scherzando sul suo essere ormai diventato un rudere libertino,¹⁴ l'espressione, in verità, ha tutta l'aria di essere un motto di spirito. È notorio che, nel libro del 1905, Freud associa il *Witz* al linguaggio onirico, e quindi anche alla pulsione erotica repressa. Se l'enunciato fosse un *Witz*, si spiegherebbe anche perché generi sempre perifrasi, e perché le sue «riduzioni» non sembrino mai corrispondere perfettamente all'originale. Infatti, come scrive Orlando: «il motto di spirito non consiste nel pensiero in esso contenuto, e che si può ottenere con altre parole mediante il procedimento che Freud chiama “riduzione”», ma in un'unità «indissolubile» di contenuto e forma.¹⁵ Eppure, nonostante l'ambizioso Falconeri sia definito spesso, oltre che ironico, anche beffardo, in questo caso ciò che dice non fa ridere né sorridere don Fabrizio. Non viene accolto neppure come una freddura, ma come una misteriosa, illuminante e soprattutto molto seria verità, su cui il Principe dovrà riflettere. Anche Orlando, pur espertissimo conoscitore del motto di spirito freudiano,¹⁶ la prende seriamente, interpretandola come un'opinione erronea, la cui diffusione presso il pubblico fa torto al romanzo.

Se non funziona sul piano della logica, la frase non può funzionare neppure sul piano della persuasione. Nell'incrocio della corrispondenza tra il tutto uguale e il tutto diverso non si gioca una strategia di convincimento o di esortazione all'azione, ma una partita della seduzione, che in questo caso fa dell'aporia, il sillogismo paradossale che sbaraglia la logica non contraddittoria, il proprio strumento di fascinazione. Il collasso del tutto nel

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

- 13 L'aggettivo non è usato nel suo significato di categoria storico-letteraria, ma in quello afferente all'uso comune.
- 14 «Belle cose, alla tua età! e in compagnia di un Reverendissimo! I ruderi libertini!» (*GM*, p. 38). Ivan Pupo ha notato che la battuta conclusiva di questa enunciazione rivela una formazione di compromesso tra l'esigenza di auto-rassicurazione sulla continuità del privilegio aristocratico e il riconoscimento del trauma della rottura: I. Pupo, *Tra i ruderi della storia. Appunti per un'interpretazione «archeologica» del «Gattopardo»*, in «Intersezioni», 2, 2009, pp. 241-254.
- 15 F. Orlando, *Saggio introduttivo*, in S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. di S. Daniele e E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1975, p. 22.
- 16 La teoria freudiana di Orlando si fonda in via prioritaria sul libro dedicato al motto di spirito. Lo dichiara e ne spiega le ragioni anche in *ivi*, pp. 15-29.

tutto non segue neppure la via della sineddoche, perché non c'è una parte per il tutto, ma quella dell'incantamento psichico nell'universalistica e liberatoria equivalenza dei contrari, che ha sede solo nell'inconscio-«insieme infinito», per evocare un'altra categoria di Matte Blanco.

Se la locuzione di Tancredi fosse stata formulata in termini meno iperbolici, se fosse stata enunciata nella forma di parafrasi quali 'qualcosa cambi perché nulla cambi', o 'tutto cambi solo in apparenza', l'impatto sulla ricezione sarebbe stato certamente di entità diversa, perché, restando all'interno del circuito logico-argomentativo, i lettori sarebbe stati indotti a seguirne anche le tappe successive, nei ragionamenti del Principe. Sarebbe rimasta anche più aderente alla circostanza storico-politica, e quindi sarebbe stata meno facilmente ricevibile come la massima di una visione generale. Nella forma testuale in cui viene espressa, invece, essa è simile a una formula magica, che nella sua funzione apotropaica rivela la presenza di un evento avverso da cui si cerca di difendersi. Tanto maggiore è il trauma, tanto più netta sarà la negazione della lacerazione che esso ha prodotto e produrrà. La distorsione cognitiva nega l'entità del trauma, e quindi ne anestetizza la sofferenza, tramite un meccanismo di autoinganno, che, nel nostro caso, dal personaggio si trasmette al suo interlocutore e poi al lettore, assecondando mimeticamente il desiderio, per usare, decontestualizzandolo, il lessico di René Girard. Tancredi pronuncia un bias cognitivo, con cui vuole convincere sé stesso, oltre che lo zio, ma dallo spazio del non detto le sue parole lasciano trapelare soprattutto l'avversione, la denegazione, la resistenza al cambiamento.

Il senso di pericolo per una catastrofe in corso è inscritto nel dialogo tra Tancredi e Fabrizio. Il Gattopardo teme per il nipote, e gli sovrappone l'immagine del soldato trovato morto nel giardino del palazzo: «Il Principe ebbe una delle sue visioni improvvise: una crudele scena di guerriglia, schioppettate nei boschi, ed il suo Tancredi per terra, sbudellato come quel disgraziato soldato. "Sei pazzo, figlio mio! Andare a mettersi con quella gente! Sono tutti mafiosi e imbroglianti. Un Falconeri dev'essere con noi, per il Re"» (GM, p. 39). Il «caro giovane», amato più dei figli, subito prima di pronunciare la battuta proverbiale, gli risponde: «Per il Re, certo, ma per quale Re? [...] Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica». E subito dopo la famosa frase aggiunge: «Mi sono spiegato?» (*ibidem*). Secondo Orlando, «l'apparentemente colloquiale e pleonastico *mi sono spiegato?* andrebbe preso alla lettera quale interrogazione di lunga e simbolica portata» (IS, p. 142). Rimanderebbe, cioè, alla tradizionale «astuzia compromissoria», tipica del ceto nobiliare. Ma don Fabrizio non comprende neppure l'ammiccamento che segue alle parole sibilline di Tancredi.

Notando, senza averne letto il libro, quella che Orlando include tra le principali cicatrici del romanzo, e cioè la strana reticenza sul figlio ribelle,

Giovanni, che ha abbandonato la famiglia per impiegarsi nel settore del carbone e poi del commercio di diamanti, a Londra, Maria Attanasio associa la fugace menzione dei repubblicani allo stesso meccanismo di censura che cala sul secondogenito del principe. Come a Giovanni, traditore dei vincoli sociali e familiari, è negato spazio narrativo, così, «registrati, ma invisibili, sono quelli a cui rimanda la citatissima frase, messa in bocca a Tancredi. Citatissima, ma di cui non viene mai riportata la prima parte del periodo in cui è inserita».¹⁷ A essere censurati, scrive Attanasio, sono i principali attori della storia risorgimentale dell'isola, i rappresentanti non trasformisti delle fasce urbane e contadine, protagonisti delle rivolte sociali, delle società di mutuo soccorso, delle organizzazioni socialiste e anarchiche, dei Fasci siciliani, che portarono avanti la prima consapevole lotta di classe in Italia (e in Europa)».¹⁸ Secondo la scrittrice, a essere cancellati da Tomasi, per classismo, sono i vinti dalla storia.

Eppure, né la Londra «eretica» rappresentata da Giovanni, né i più famosi patrioti siciliani, tra cui Francesco Crispi, possono essere associati alla categoria dei vinti, mentre *Il Gattopardo* racconta la sconfitta dell'aristocrazia. Contro di loro non può esercitarsi un'epurazione simile alle pratiche di oblio messe in atto dalla storiografia dei vincitori, perché ne risulterebbe un falso storico. Benché il punto di vista del romanzo sia interno all'aristocrazia, questa è rappresentata come un cetto al tramonto, il cui declino è già iniziato da tempo.¹⁹ Fabrizio Corbera, nonostante l'orgoglio di classe, è diverso dagli altri aristocratici, vive in discrasia con l'ambiente, è isolato e come arroccato in un territorio che si sgretola. Anche in relazione a questo contenuto, la definizione orlandiana del *Gattopardo* come romanzo storico che tesse l'auto-apologia di una classe perdente (*IS*, p. 85) è impeccabile e difficilmente sconfessabile.

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

17 M. Attanasio, *Coincidenze*, appendice a Ead., *La ragazza di Marsiglia*, Sellerio, Palermo 2018, pp. 360-361.

18 *Ivi*, p. 362. Maria Attanasio dà vita al personaggio del patriota-principino John, ispirato al secondogenito di casa Salina, all'interno del romanzo dedicato all'unica donna che partecipò come combattente alla spedizione dei Mille, Rose Montmasson (1823-1904), eroina dimenticata del Risorgimento e prima moglie di Francesco Crispi.

19 Il punto è esplicito. Si può menzionare l'impietoso ritratto di Ferdinando di Borbone, sovrano sguaiato, incolto e capace di parlare solo in dialetto napoletano (*GM*, pp. 26-27), o la descrizione della reggia di Caserta, in cui «si percorrevano interminabili sale di architettura magnifica e di mobili stomachevole (proprio come la monarchia borbonica), e ci s'infilava in anditi sudicetti e scalette mal tenute» (*ivi*, p. 26). O ancora, il palazzo Ponteleone, arredato così male da sembrare una «catacomba»: «la casa non gli piaceva: i Ponteleone da settanta anni non avevano rinnovato l'arredamento ed esso era ancora quello del tempo della regina Maria-Carolina, e lui che credeva di avere dei gusti moderni s'indignava. Ma, Santo Dio, con i redditi di Diego ci vorrebbe poco a metter fuori tutti questi 'tremò', questi specchi appannati! Si faccia fare un bel mobili di palissandro e peluche, stia a vivere comodamente lui e non costringa i suoi invitati ad aggirarsi per queste catacombe» (*ivi*, p. 206). Anche il brutto aspetto delle nobildonne, paragonate a «ranocchie» e «scimmiette», è rapportato al declino della nobiltà isolana: «la frequenza dei matrimoni fra cugini, dettati da pigrizia sessuale e da calcoli terrieri, la scarsità di proteine nell'alimentazione aggravata dall'abbondanza di amidacei, la mancanza totale di aria fresca e di movimento, avevano riempito i salotti di una turba di ragazzine incredibilmente basse, inverosimilmente olivastre, insopportabilmente ciangottanti» (*ivi*, p. 207).

Più che vinti, infatti, «quelli» sono i nemici della nobiltà, senza distinzione, che stanno per averla vinta, anche se la vittoria sarà solo di alcuni, e non dei contadini e dei repubblicani, ma della borghesia spregiudicata e corrotta. Dal momento che la visione della storia non è immobilistica, perché «noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene» (*GM*, p. 178), «quelli» agiscono come i fantasmi dell'alterità di un ceto prossimo all'estinzione.²⁰ Ciò non elimina la presenza del privilegio ideologico di classe, ma ne attenua straordinariamente la portata. E di strarforo possiamo notare che nella sopra citata frase di don Fabrizio il quasi invisibile «tutto» si annida anche tra questi indeterminati altri: «Quelli sono tutti mafiosi e imbroglioni», dove l'aggettivo massimizza l'alterità di «quelli», e gioca a preparare la risposta di Tancredi, collegando in modo subliminale quei «tutti» al successivo «tutto».

4.

In ossequio al proprio metodo di indagine critico-psicoanalitica, Orlando dedica molto spazio alla presenza fantasmatica dell'altro nel *Gattopardo*. E scopre che nell'alterità rientra anche Tancredi. Contemporaneamente *alter ego* e antagonista, infatti, questi è un sostituto elettivo dei figli: preferito, ma, come loro, anche lui in tensione edipica con il tutore/padre sostitutivo.

Non è un caso che quella che ho chiamato deflagrazione simmetrica avvenga in un dialogo che contrappone il protagonista a un personaggio che ne appare come il corrispondente prescelto e prediletto, sebbene sia anche un rivale. E infatti il dialogo avviene allo specchio, perché il Principe si sta radendo: dettaglio significativo, che trova adeguato rilievo icastico nel film di Visconti.²¹ Dopo l'irridente battuta sui ruderi libertini, Fabrizio è offeso con Tancredi:

Era davvero troppo insolente, credeva di poter permettersi tutto. Attraverso le strette fessure delle palpebre gli occhi azzurro-torbido, gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi lo fissavano ridenti. Il Principe si sentì offeso: questo qui veramente non sapeva a che punto fermarsi, ma non aveva l'animo di rimproverarlo; del resto aveva ragione lui. (*GM*, pp. 38-39)

Il nipote ha i suoi stessi occhi, quindi è un suo doppio, ma vuole farlo sentire vecchio, quindi è un suo antagonista. E di nuovo il bisillabo è in agguato, poche righe prima della frase più famosa. Notandolo, vediamo che proprio colui che credeva di potersi permettere tutto sta per difendere tutto

20 Sulla questione del punto di vista, soprattutto nel rapporto tra il protagonista e la voce narrante, cfr. R. Donnarumma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel «Gattopardo»*, in «Studi novecenteschi», 27, 60, 2000, pp. 369-383: p. 370.

21 Il celebre film diretto da Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, uscì nel 1963.



con un argomento che si fonda sul cambiamento immobile di tutto.²² La simmetria non avrebbe funzionato così bene se fosse comparsa nei pensieri di un personaggio singolo, e tanto meno in quello che troneggia, colosso isolato e vulnerabile,²³ al centro del romanzo. Essa emerge nella zona d'ombra della relazione ambivalente tra un giovane aperto al cambiamento e un tendenziale misoneista, che corteggia la morte.²⁴ Ma Tancredi è anche agente di un possibile «pericolo» edipico, che riguarda la relazione di Fabrizio con Concetta.

Com'è noto, quest'ultima, la figlia prediletta, di cui in punto di morte ricorderà, tra i pochi momenti memorabili della propria vita, «la contentezza provata» quando si era accorto che nella sua bellezza e nel suo carattere «si perpetuava una vera Salina» (*GM*, p. 233), è innamorata del cugino, e fino all'ingresso in scena di Angelica Sedàra se ne sente ricambiata. Nella parte seconda, subito dopo l'arrivo a Donnafugata, l'episodio della «Conversazione nel bagno» sembra svolgersi intorno a un inconsapevole conflitto incestuoso che agita il Corbera. Padre Pirrone ne interrompe un'abluzione e, pur essendo stato ammesso a entrare, lo vede per un momento nudo, cosa che lo predispone negativamente al dialogo e lo rende vulnerabile alla perdita dell'autocontrollo. Il prete gli riferisce il messaggio di Concetta che, certa di essere prossima a ricevere una proposta di matrimonio dal cugino, vorrebbe avere il consenso del padre prima di accettarla. Il principe reagisce ansiosamente, sentendosi improvvisamente vecchio e in procinto di morire, ed esplicita al suo incredulo interlocutore le proprie obiezioni sull'inopportunità del matrimonio, per il carattere energicamente mondano di Tancredi e la timida passività da «bella educanda» della figlia. Quando si rende conto che non c'è ancora stata nessuna proposta e che si tratta solo di «semplici fantasie» di «ragazzina», rassicurato, sente di aver scampato un «pericolo» imminente. La reazione all'ambasciata è incontrollata, aggressivamente animalesca, ferina, tanto che le motivazioni addotte non bastano a giustificarla. La parola che gli sovviene, anche per il modo violento con cui affiora, è spiazzante:

Il pericolo non era vicino. Pericolo. La parola gli risonò in mente con tanta nettezza che se ne sorprese. Pericolo. Ma pericolo per chi? Egli amava molto Concetta: di lei gli piaceva la perpetua sottomissione, la placidità con la qua-

22 Si può aggiungere che Tancredi è ritenuto dal Principe sapere tutto, e con raffinato senso dell'umorismo: «Angelica, voi non sapete ancora quanto è divertente Tancredi! Sa tutto, di tutto coglie un aspetto imprevisto. Quando si è con lui, quando è in vena, il mondo appare più buffo di come appaia sempre, talvolta anche più serio» (*GM*, p. 139). Tancredi è anche colui che scherza su tutto e che minimizza tutto, come quando, corteggiando Angelica: «narrava la guerra facendo apparire tutto lieve e senza importanza» (*ivi*, p. 85).

23 Il primo capitolo dell'*Intimità e la storia* si intitola: «Don Fabrizio: un colosso non invulnerabile» (*IS*, pp. 27-82).

24 «Zione, sei una bellezza stasera. La marsina ti sta alla perfezione. Ma cosa stai guardando? Corteggi la morte?» (*GM*, p. 213).

le si piegava ad ogni esosa manifestazione della volontà paterna; sottomissione e placidità, del resto, da lui sopravvalutata. La naturale tendenza che egli possedeva a rimuovere ogni minaccia alla propria calma gli aveva fatto trascurare di osservare il bagliore ferrigno che traversava gli occhi della ragazza quando le bizzarrie alle quali ubbidiva erano davvero troppo vessatorie. Il Principe amava molto questa sua figlia; ma amava ancor più Tancredi. (GM, pp. 74-75)

La ripetizione del lemma 'pericolo' per ben quattro volte all'inizio della frase fa sospettare che l'interdetto nei riguardi del sentimento amoroso di Concetta non sia solo legato alle ragioni razionalizzanti che il principe enumera dentro di sé e con il gesuita, e cioè la modestia del patrimonio di Tancredi, la sua sfrenata ambizione e il mutamento dei tempi. Sotto questo profilo, anzi, un matrimonio tra la figlia e un uomo che ambisce al trasformismo avrebbe potuto essere ben accolto, se il Principe secondasse davvero una visione gattopardistica, tanto più che poi non segue alcun piano matrimoniale per le figlie, e difatti tre su quattro resteranno nubili.²⁵ Concetta, sua ultima erede, testimonierà, alla fine, da sopravvissuta collezionista di reliquie, ed essa stessa, allegoricamente, una reliquia, quel passato di casa Salina non conciliato con il nuovo corso storico.

Sceso in giardino, poche righe dopo, nel capitolo intitolato «La fontana di Anfritrite», Fabrizio si incanta a contemplare l'ombelico nudo della statua, lasciandosi andare a ricordi e rimpianti erotici. Ne fissa un dettaglio che nel romanzo è anche un significante del divieto, della repressione sessuale dell'*ancien régime*, dato che il gattopardo non ha mai visto quello della moglie Maria Stella, condizionata dalla rigida educazione religiosa riservata alle donne di alto rango.²⁶ L'improvviso arrivo di Tancredi gli provoca un forte senso di fastidio:

Per la prima volta gli sembrò che un senso di rancore lo pungesse alla vista del ragazzo; quel bellimbusto con il vitino smilzo sotto l'abito bleu scuro era stata la causa che lui avesse tanto acerbamente pensato alla morte due ore fa. Poi si rese conto che rancore non era, soltanto un travestimento del timore: aveva paura che gli parlasse di Concetta. (GM, p. 77)

- 25 Si può aggiungere che anche la figlia Chiara, di cui si dà fugace notizia alla fine del romanzo, informando che viveva a Napoli, è tenuta in ombra, come Giovanni, indicando forse un'ulteriore cicatrice del testo, dovuta proprio al suo stato di coniugata, di cui non si racconta nulla. Sta di fatto che le tre sorelle che partecipano, seppure in margine, alla trama, e cioè Carolina e Caterina, oltre a Concetta, restano zitelle.
- 26 «Stella! si fa presto a dire! il Signore sa se la ho amata: ci siamo sposati a vent'anni. Ma lei adesso è troppo prepotente, troppo anziana anche. [...] Sono un uomo vigoroso ancora; e come fo ad accontentarmi di una donna che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio e che, dopo, nei momenti di maggiore emozione non sa dire che: 'Gesummaria'. Quando ci siamo sposati tutto ciò mi esaltava; ma adesso... sette figli ho avuto con lei, sette; e non ho mai visto il suo ombelico. È giusto questo?» Gridava quasi, eccitato dalla sua eccentrica angoscia. «È giusto? Lo chiedo a voi tutti!» E si rivolgeva al portico della Catena» (GM, p. 36).

Il rancore presto fugato, poiché il nipote non ha intenzione di parlare della cugina, è certo dipeso dal malinconico abbandono alle memorie erotiche, per giunta bruscamente interrotto da un'altra aspra battuta di Tancredi sulla sua vecchiaia.²⁷ E forse non è casuale neppure che la fontana ritragga la casta nereide Anfitrite, che aveva rifiutato, fuggendo, la proposta di matrimonio di Poseidone, per essere poi da questi ritrovata e tratta a forza in moglie. E che la timida ninfa del mito sia invece scolpita nella fontana in posa «vogliosa».²⁸ La gelosia e il «pericolo», allora, non possono non rimandare, freudianamente, al tabù dell'incesto, sedimentato dietro il ruolo di padre padrone che nella propria famiglia patriarcale riveste il Principe, non certo estraneo, del resto, all'idea predatoria della sessualità maschile, tipica del periodo storico. La stessa idea, ma amplificata, caratterizza, peraltro, l'innamoramento di Tancredi per Angelica.²⁹ Il seguito della trama, con il fidanzamento tra l'intraprendente Falconeri e la bella Sedàra, fa sì che l'apprensione della scena del bagno sia definitivamente dissipata, e il Principe non penserà più, se non in qualche fugace istante, con un'indifferenza a tratti persino crudele, ai sentimenti delusi della figlia. Ma la catena del desiderio incestuoso, unita al senso del possesso patriarcale, resta latente anche nel seguito della narrazione.

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

5.

È ora il momento di seguire i principali snodi della traiettoria del «tutto» nel restante svolgimento del romanzo, per farne emergere il precipuo lavoro sedativo che porta all'emersione del trauma come represso tollerato.

Vale la pena di soffermarsi brevemente sulla prima apparizione del bisillabo, nella prima pagina del romanzo, dove leggiamo che, terminata la reci-

27 «Zione, vieni a guardare le pesche forestiere. Sono venute benissimo; e lascia stare queste indecenze che non sono fatte per uomini della tua età.» (*ibidem*).

28 «Un Nettuno spiccio e sorridente abbracciava un'Anfitrite vogliosa» (*ibidem*). All'intricata rete dei rimandi all'arte nel *Gattopardo* è dedicato il noto «racconto di un romanzo» di Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, Sellerio, Palermo 2021.

29 Angelica è desiderata soprattutto per la sua ricchezza, intesa anche come un tramite per reimpossessarsi dei beni perduti dalla famiglia Falconeri. Due passaggi esplicitano in modo evidente il tratto predatorio dell'infatuazione di Tancredi. Il primo è nella parte quarta, nel capitolo intitolato «Prima visita di Angelica»: «l'ansia sensuale li faceva tremare, per essi il salone, gli astanti, erano lontanissimi. Ed a lui sembrava davvero di prendere in quei baci possesso della sua Sicilia, della terra bella e infida che per tanti secoli era appartenuta ai Falconeri, e che, adesso, dopo una vana rivolta, si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati» (*GM*, pp. 147-148). Il secondo passo si trova nel capitolo intitolato «Il ciclone amoroso», che racchiude le escursioni nelle zone abbandonate del palazzo di Donnafugata. Nella stanza del Duca-Santo Giuseppe Corbera, che si autoflagellava in preghiera, al cospetto di Dio e del suo feudo, Tancredi morde il labbro della fidanzata: «L'evidenza di quel riscatto attraverso la bellezza parallelo all'altro riscatto attraverso il sangue era tanto chiara che Tancredi ebbe come una vertigine. Angelica inginocchiata baciava i piedi trafitti di Cristo. «Vedi, tu sei come quell'arnese lì, servi agli stessi scopi.» E mostrava la disciplina; e poiché Angelica non capiva ed alzato il capo sorrideva, bella ma vacua, lui si chinò e così genuflessa com'era le diede un aspro bacio che la fece gemere perché le ferì il labbro e le raschiò il palato» (*ivi*, pp. 155-156).

ta del rosario, «*tutto* rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto» (*GM*, p. 19).³⁰ È il primo indizio del suo uso tautologico, in quanto la totalità di casa Salina è associata contemporaneamente all'ordine e al disordine, ironicamente, ma anche simmetricamente. Poco più avanti, lo ritroviamo collegato al senso tragico della morte, come nella scena del ritrovamento del soldato in giardino, quando apprendiamo che il soprastante Russo, nel rimuovere il corpo in decomposizione, aveva gestito «Il *tutto* con preoccupante perizia». Aveva poi pronunciato poche, terribili parole di odio per i rivoluzionari: «Il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte», e ciò era stato «*tutto* quanto avesse commemorato quella morte derelitta» (*ivi*, p. 24). Poco dopo, il lemma è mediatore, invece, della sensualità della morte, evocata dall'«aroma nuziale delle zagare»: «*tutto* era cancellato da quel profumo islamico che evocava urì e carnali oltretomba» (*ivi*, p. 34).

Dovendo limitarci a cogliere le principali giunture del sostrato politico, la prima riflessione affermativa del Principe sulla famosa frase di Tancredi andrà individuata due pagine dopo il dialogo di commiato, al termine dell'elaborata toeletta iniziata alla presenza del nipote:

Si guardò allo specchio: non c'era da dire era ancora un bell'uomo. "Rudere libertino! Scherza pesante quella canaglia! Vorrei vederlo alla mia età, quattro ossa incatenate come è lui." Il passo vigoroso faceva tinnire i vetri dei saloni che attraversava. La casa era serena, luminosa e ornata; *soprattutto* era sua. Scendendo le scale, capì. "Se vogliamo che *tutto* rimanga com'è..." Tancredi era un grand'uomo: lo aveva sempre pensato. (*GM*, p. 40)

Alla protasi del periodo ipotetico sospeso fa eco il «soprattutto» del rigo superiore, usato in riferimento al palazzo, non per caso in questo momento percepito come una sorta di *locus amoenus*, di cui viene sottolineato il possesso. La serena proprietà del palazzo costruisce un livello di superfetazione, che rafforza la nascosta, ansiosa resistenza al cambiamento. La distorsione è in fase ascendente, e infatti il Principe crede di aver compreso il senso delle parole di Tancredi, e ne è ammirato.

Lo svincolo ulteriore lo troviamo nel capitolo intitolato «In Amministrazione: i feudi e ragionamenti politici», in cui a usare il «tutto» è il contabile, che dice al Principe: «dopo un po' di trambusto e di sparatorie *tutto* andrà per il meglio, e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia». Don Fabrizio se ne sente irritato e pensa che stia dicendo «l'opposto della verità». Tuttavia, riflette tra sé e sé: «*tutto* sarà lo stesso mentre *tutto* sarà cambiato. Gli erano tornate in mente le parole ambigue di Tancredi che adesso però comprendeva a fondo» (*GM*, p. 43). La distorsione si allenta: Ciccio Ferrara non dice la verità, perché le cose cambieranno, anche se in peggio. E visto

30 Da ora in poi i corsivi interni alle citazioni dal romanzo sono nostri.



che lui stesso, agli occhi di Fabrizio, farà parte di una nuova classe dirigente, che scalzerà l'attuale, non è vero che la riformulazione della frase di Tancredi abbia sciolto la sua riserva di ambiguità, nonostante la dichiarazione contraria. Anche se il disagio sembra cominciare a fare capolino dietro la frase, l'analgescico è ancora ben attivo, garantito dall'iterazione del «tutto».

Poco più avanti, il soprastante, così elegante da sembrare «la perfetta espressione di un ceto in ascesa», rincuora il Principe, segnando un passo indietro rispetto al riemergere del trauma: «*Tutto* sarà meglio, mi creda, Eccellenza. Gli uomini onesti e abili potranno farsi avanti. Il resto sarà come prima» (GM, p. 45). Don Fabrizio pensa che possa avere ragione ed è sicuro di aver compreso a fondo quanto dettogli dal nipote e non solo: «Adesso aveva penetrato *tutti* i riposti sensi: le parole enigmatiche di Tancredi, quelle enfatiche di Ferrara, quelle false ma rivelatrici di Russo, avevano ceduto il loro rassicurante segreto. Molte cose sarebbero avvenute, ma *tutto* sarebbe stato una commedia». La grande capacità del Gattopardo di impedire qualsiasi turba della propria pace interiore è anche facoltà di auto-illudersi. Nella concentrazione del dialogo con Russo, in cui cerca di argomentare che anche in passato le cose cambiavano per non cambiare, e che, in ogni caso, «i Salina rimarranno i Salina», è ancora una volta la reiterazione del bisillabo a favorirla: «“Perché *tutto* resti com'è.”». E tuttavia, contraddittoriamente: «Come è, nel fondo: soltanto una lenta sostituzione di ceti». E ancora: «una di quelle battaglie combattute affinché *tutto* rimanga come è» (ivi, pp. 45-47).

Il trasferimento a Donnafugata, nella parte seconda, segna l'inizio dell'incrinarsi della distorsione. Il suo depotenziamento avviene in modo ondivago, secondando l'andamento spiraliforme della fenomenologia della coscienza del Principe. Preoccupato di trovare dei cambiamenti nel borgo, è felice, inizialmente, di non notarne: «Non c'è da dire *tutto* è come prima, meglio di prima, anzi» (GM, p. 65). In chiesa «*Tutto* era in ordine» (ivi, p. 67), e anche nel palazzo: «*tutto* era in perfetto ordine» (ivi, p. 69). Dopo la conversazione con don Onofrio Rotolo, tuttavia, vacilla: «non era vero che nulla era mutato; don Calogero ricco quanto lui!». Nondimeno, ancora si illude: «Ma queste cose, in fondo, erano previste, erano il prezzo da pagare» (ivi, p. 70).

E però, mentre il Principe cerca di convincersi che nulla sia cambiato, senza rendersene conto, è lui, nel frattempo, a essere cambiato. Ben lo vedono i paesani, e la voce narrante non manca di datare a questo soggiorno estivo l'inizio del suo irreversibile declino:

E rivolto agli altri aggiunse: «E dopo pranzo, alle nove e mezza, saremo felici di vedere tutti gli amici». Donnafugata commentò a lungo queste ultime parole. Il Principe che aveva trovato il paese immutato venne invece trovato

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

molto mutato lui che mai prima avrebbe adoperato parole tanto cordiali; e da quel momento, invisibile, cominciò il declino del suo prestigio. (*GM*, p. 68)³¹

Il giorno stesso dell'arrivo, mentre Don Fabrizio si sta cullando nel proprio pacifico autoinganno, poco prima del pranzo, un evento scuote il suo consueto «tutto»: «*Tutto* era placido e consueto, quando Francesco Paolo, il sedicenne figliolo, fece nel salotto una irruzione scandalosa: “Papà, don Calogero sta salendo le scale. È in frack!”» (*GM*, p. 79). La notizia fa scoppiare Tancredi in una «risata convulsa». Il Principe, invece, non ride, e anzi riceve un colpo «maggiore del bollettino dello sbarco a Marsala» (*ivi*, p. 80).

È l'inizio della catena di eventi che stanno per far cadere i veli tesi a mascherare il cambiamento delle cose. La distorsione si sposta sul bisogno di distanziamento dai fatti e dal presente, tra osservazione astronomica della volta celeste e fantasticherie di morte. Anche l'isolamento della campagna porta sollievo «immemorabile» al Principe, perché permette di sentirsi «subito lontani da *tutto*, nello spazio e ancor più nel tempo» (*GM*, p. 94). Ma è già tempo di riconoscere che il passato è stato distrutto:

pensava con rimpianto alla situazione di un anno prima quando diceva *tutto* quanto gli passasse per il capo, sicuro che ogni sciocchezza sarebbe stata accettata come parola di Vangelo, e qualsiasi improntitudine come noncuranza principesca. (*GM*, p. 96)

Il dolore per questa presa d'atto si concentra nella scena del coniglio selvatico, ucciso durante la battuta di caccia con Tumeo. La morte dell'indifesa preda, in linea con le altre allegorie animali che costellano il romanzo, inclusa quella araldica del gattopardo, condensa in un'immagine speculare l'autocoscienza larvata di Fabrizio, di cui fa emergere la drammatica percezione della disfatta. Essa si manifesta nella forma di un inutile rancore contro «tutto»:

Don Fabrizio si vide fissato da due grandi occhi neri [...] carichi di un dolore attonito rivolto contro *tutto* l'ordinamento delle cose; [...] l'animale moriva torturato da un'ansiosa speranza di salvezza, immaginando di poter ancora cavarsela quando di già era ghermito, proprio come tanti uomini. (*GM*, p. 103)

31 In realtà don Fabrizio è assai più permeato dal cambiamento storico di quanto si possa inizialmente pensare: comprende e asseconda le volontà di Tancredi, ne approva il matrimonio, pensando al suo brillante futuro da ambasciatore all'estero, e finisce anche con l'apprezzare le capacità “manageriali” di Calogero Sedàra. La trasformazione del Principe in un borghese, persino un tantino «ignobile», cioè il contrario del nobile, è stata acutamente notata da Romano Luperini, che l'ha collegata all'insinuarsi del tempo della storia nella sua «anima»: «Garibaldi aveva vinto da tempo, anche dentro di lui. Nel profondo il Principe avverte che la logica utilitaristica del compromesso e degli opportunismi ha aperto contraddizioni e brecce nel proprio comportamento, instillando in lui il senso – ahimè borghese, o, peggio, piccolo-borghese – di una propria goffaggine o inettitudine» (R. Luperini, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, in «Allegoria», 26, 1997, pp. 135-145: p. 141, poi in *Id., Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999).

L'organista e compagno di caccia Ciccio Tumeo rappresenta la voce del conservatorismo popolare. Alla sua lucida condanna degli eventi politici, e alla sua incredulità per il progetto matrimoniale di Tancredi, Fabrizio contrappone, però, ancora, un'autodifesa che distorce la realtà:

Tumeo aveva ragione, in lui parlava la tradizione schietta. Però era uno stupido: questo matrimonio non era la fine di niente ma il principio di *tutto*; era nell'ambito di secolari consuetudini. (GM, p. 121)

Ciononostante, il ribaltone del «tutto» è ormai avvenuto, e anche l'idea che stia per compiersi un nuovo inizio lo conferma. Ma è soprattutto nell'incontro con Chevalley, uno degli episodi più citati, per la nota e contestata declinazione dell'idea di Sicilia, che il termine assume un significato negativo, tanto nelle parole dell'ospite, quanto in quelle del padrone di casa. Nel rifiutare la nomina al Senato del nuovo regno sabauda, Fabrizio, infatti, afferma: «Appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in *tutti* e due» (GM, p. 174). Nella frase non c'è conciliazione tra il passato e il presente, ma frattura, ed è cruciale notare che il personaggio affermi di trovarsi a disagio in entrambi.

Cercando di convincerlo a cambiare idea, il messo piemontese attribuisce una valenza solo negativa al «tutto», che diventa veicolante semantico del sottosviluppo e dell'arretratezza della Sicilia: «se gli uomini onesti si ritirano, la strada rimarrà libera alla gente senza scrupoli e senza prospettive, ai Sedàra; e *tutto* sarà di nuovo come prima, per altri secoli» (GM, p. 175). Nella spiazzante risposta che segue, don Fabrizio si dice d'accordo: «Lei ha ragione in *tutto*; si è sbagliato soltanto quando ha detto: "i Siciliani vorranno migliorare"» (*ibidem*). E poco dopo introietta la stessa visione detrattiva della condizione siciliana: «*Tutto* questo" pensava "non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli...; e dopo sarà diverso, ma peggiore» (*ivi*, p. 178). Come si può notare, il lemma ha assunto qui un significato opposto a quello iniziale, rimandando ora a una totalità deteriore, quella della «colonia», che sarebbe opportuno contrastare. La distorsione si è ormai dissipata, anche se è controbilanciata dalla rappresentazione atavicamente sonnolenta dei siciliani che si credono perfetti e che per questo non vorranno mai cambiare. L'associazione tra la presunzione di perfezione e la resistenza al cambiamento rimodula la funzione dell'originaria frase di Tancredi, trasponendola su un piano più generale, e ciò moltiplica gli effetti di rifrazione interni allo stesso meccanismo di copertura del trauma.

L'aspetto principale da notare, però, riguarda il gioco delle parti tra il «tutto» e il «sempre». È solo cambiando la parola che il testo può delimitare e di fatto contraddire il senso del «tutto» fin qui apparso, precisandone la paradossale relatività. Se ne deduce, infatti, che, come il «sempre», anche il

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

«tutto» sia da intendere in senso «umano»: che sia, cioè, auto-contraddittoriamente limitato a un'epoca e a un preciso tempo storico, e perciò alla finitudine. Ciò smentisce quanto prima negato, perché se questo specifico «tutto» si estingue, non sussiste la possibilità che sopravviva sempre uguale.

Il filo di questa soggiacente riflessione incontra i suoi momenti culminanti e poi lo scioglimento nelle parti sesta e settima. Per limiti di spazio, per la prima delle due basterà soffermarsi solo su un passaggio, da «In biblioteca», che fa emergere l'esplicita coincidenza del «tutto» con il soggetto: «Come sempre la considerazione della propria morte lo rasserenava [...] forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di *tutto* il mondo?» (*GM*, p. 213). Il senso della parola prende la forma dell'arbitraria attribuzione di universalità a un particolare, coincidente con l'identità del personaggio centrale.

Nell'unico lungo capitolo della parte settima, «Morte del Principe», il vecchio mondo è definitivamente scomparso. L'agonizzante Fabrizio non si riconosce allo specchio, e nella sua immagine riflessa vede «uno di quegli inglesi maniaci che deambulano nelle vignette dei libri di Verne che per Natale regalava a Fabrizio, un Gattopardo in pessima forma» (*GM*, p. 227). Giunto alla fine della propria vita, non può non ammettere che il nipotino «tanto caro. Tanto odioso» (*ivi*, p. 230) è ormai un borghese. E non può non rendersi conto di aver a lungo tentato, con ogni sforzo, di negare la realtà:

Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perché il significato di un casato nobile è *tutto* nelle tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. [...] Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero rimasti sempre i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo *tutto* vinto. (*GM*, p. 230)

Il passo dimostra come la distorsione non sia più in atto. La prima delle due volte in cui vi compare, il «tutto» rimanda ancora a un'adesione empatica con quel nobile mondo spazzato via dal «dopo» che è sopravvenuto. Il dispositivo appare, però, depauperato dallo svelamento della visione di realtà. Nondimeno, la sua funzione non si è esaurita, perché la parte settima, che sembra il vero epilogo del romanzo, tanto che la successiva può essere percepita come un'appendice, si chiude ancora con una sua ricorrenza, tesa a sancire il legame indissolubile tra la vita e la totalità del Principe: «il fragore del mare si placò del *tutto*» (*GM*, p. 235).

Divenuto fantasma di sé stesso, il lemma non scompare, e anzi ricompare, oltre che nel corpo, addirittura anche nel titolo dell'ultimo capitolo del romanzo, «Fine di tutto». Siamo nel 1910, e Concetta è divenuta capofami-

glia e sostituita a tutti gli effetti del padre. La donna si occupa, pur con apatico disinteresse, della gestione finanziaria delle reliquie collezionate dalle sorelle, e ha conservato un baule con i ritratti dei defunti e altri ricordi del passato. La sua infelice vita da sopravvissuta è segnata dal rimpianto e dal taciuto rancore verso il padre. Ed è perciò affollata dagli spettrali residui del «tutto», nascosti ovunque: «Gli spettri del passato erano esorcizzati da anni; si trovavano, naturalmente, nascosti in *tutto* ed erano essi che conferivano amarezza al cibo, tedio alle compagnie». L'inattesa visita del senatore Tassoni, che rievoca Tancredi e la storia di un equivoco, fa vacillare le antiche, stratificate certezze di Concetta, inducendo il crollo degli ultimi baluardi difensivi della memoria: «Questi sentimenti derivati che avevano costituito lo scheletro di *tutto* il suo modo di pensare si disfacevano anch'essi» (GM, p. 251). Ne segue il suo bisogno di disfarsi delle rimanenze, e l'ordine di cestinare l'ultimo doppio simbolico del padre: il corpo mummificato di Bencidò. Cadendo dall'alto nell'immondezzaio, la spoglia polverosa del cane sembra riprendere vita, per maledire un'ultima volta il destino avverso: «la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare». Finché, di nuovo al centro dell'*explicit*, l'amato bisillabo non trova finalmente pace: «Poi *tutto* trovò pace in un mucchietto di polvere livida» (ivi, p. 257). La sua posizione esposta dal titolo e dalle chiuse dei due ultimi capitoli ne completa il cerchio semantico, nel segno di una corrispondenza, ormai pacificata, tra il senso della fine e quello della totalità perduta. Il trauma è emerso oltre la distorsione, ha completato il percorso cartico, ha assunto la forma del represso tollerato.

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

6.

Come si è visto nella prima parte di questo saggio, Orlando non si interroga sulle ragioni del parziale fraintendimento su larga scala del romanzo, perseguendo solo l'obiettivo di smontarlo e di smentirlo. Si può aggiungere che non nota neppure, nonostante l'acribia con cui lo indaga, la ricorrenza del «tutto» nel tessuto di superficie del romanzo. Alla ricerca di ellissi rivelatrici delle zone oscure del non detto, non presta attenzione a una spia linguistica ridondante nello spazio dell'esplicito testuale.³²

La reiterazione di una parola sembrerebbe rispondere a una logica contraria a quella omissiva delle cicatrici, perché si genera per sovrabbondanza,

32 Non vi presta attenzione, ma sembra talvolta esserne, inconsapevolmente, influenzato. Un esempio: «a chi mi legge basterà alla lettera *far finta di niente*. Come capita non di rado, quando in qualunque modo sia in gioco Freud – lo scopritore di tutto ciò che è vero, anche vistosamente vero, senza che ce ne rendiamo conto» (IS, p. 7).

invece che per reticenza, esibendo, piuttosto che tacendo. Eppure, come accade nella *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe, anche la presenza palese può celare. L'ostensione del «tutto» copre una lacerazione ancora non cicatrizzata, come farebbe una benda posta a impedire la vista di una ferita aperta, e perciò, a maggior ragione, rimanda anch'essa a una zona latente del testo. Si può ipotizzare, allora, che il successo mondiale del romanzo non sia dipeso dall'aver dischiuso le porte di un mondo prima interdetto, accogliendo alla visione delle sue meraviglie gli invidiosi profani, borghesi e piccolo-borghesi, come scrive Orlando,³³ ma dall'aver raccontato la fine di un sistema sociale con strategie che risarciscono, senza negarla, la *débâcle* di una sconfitta storica, tanto più dolorosa in quanto narrata dall'interno.

Per provare a rispondere alla domanda sulle ragioni che potrebbero aver spinto i lettori a prendere per buono quel messaggio di negazione del cambiamento storico che è, invece, smentito dal romanzo, bisogna anzitutto sottolineare che l'infatuazione per l'inganno è parte attiva del processo della lettura letteraria. In ossequio alla funzione della formazione di compromesso, il suo meccanismo estetico deve essere anche ingannevole e pacificante, ed è questo che rende la letteratura, in quanto arte, indispensabile alla psiche collettiva, come lo sono il sonno e il suo lavoro onirico per la psiche delle persone fisiche.

Perché, però, i lettori tendono a non notare la paradossalità priva di scopo persuasivo della famosa affermazione di Tancredi, dovuta alla struttura della frase e al senso ambiguo della parola «tutto»? La risposta è che la distorsione cognitiva, profondamente iscritta nella soglia latente del testo, esercita una speciale fascinazione presso l'audience globale contemporanea. Nel pubblico che legge in un mondo interconnesso e in rapida e continua evoluzione non c'è lo stesso trauma raccontato dal romanzo, ma ce ne sono altri molto simili. La paura del cambiamento è consustanziale ai lettori globalizzati, perché, mai come in passato, le classi sociali cui appartengono posseggono uno status incerto e «liquido», per citare la nota metafora euristica di Bauman. Ciò deriva dall'evidenza per cui i lettori afferiscono sempre ad ambiti più o meno privilegiati, mentre è notorio che il disagio sociale si misuri anche dai livelli di esclusione dall'istruzione e dalla *literacy*.

Un altro sintomo dello stesso fenomeno di abbagliamento ricettivo si può riscontrare nella rappresentazione dei siciliani che si credono perfetti e che per questo non vogliono cambiare. Neppure l'assurda paradossalità di questa raffigurazione viene, in genere, notata, come se i lettori fossero trascinati, in una sorta di *trance* onirico o ipnotico, dal «ciclone sensuale» di

33 «È chiaro allora a che cosa l'esigenza comunicativa sia rigorosamente funzionale, senza sperimentalismi, né intorbidimenti di sorta d'una razionale, ospitale, signorile trasparenza: all'ammissione dei profani in un dominio riservato» (*IS*, p. 21).

una scrittura che ne addormenta lo spirito critico. E, ancora una volta, neppure i critici più sofisticati sembrano averne colto la nascosta *boutade*, nonostante il romanzo sia profondamente intessuto di ironia.³⁴

Il tema della perfezione dei siciliani è parallelo a quello dell'immobilismo storico, che, come si è visto, non costituisce una verità del testo, ma una sua smentita illusione. Come il «tutto», anche la Sicilia diventa una proiezione del testo e del Principe, che attribuisce ad altri, all'esterno di sé, la propria paura del cambiamento. Nel dialogo con Chevalley prende forma un'auto-orientalizzazione ambivalente, che trasforma la periferia siciliana in iper-periferia, cioè, in termini critico-psicoanalitici, ancora in uno spazio simmetrico. Ma l'iper-periferia è anche una figura della globalizzazione, caratterizzata, tra le altre cose, dalla perdita dell'egemonia dei centri del potere, dislocati nello spazio fluido, rizomatico e decentralizzato, appunto, della rete. La Sicilia del *Gattopardo* è globale, perché, come scrive anche Orlando, è una falsa periferia che nasconde un'identità cosmopolita.³⁵ Del resto, il discorso di don Fabrizio a Chevalley, come si è in parte cercato di mostrare, si aggroviglia intorno alla contraddizione tra un'isola mitica e una reale, degradata e sottosviluppata. Ma questo sarebbe il soggetto di un altro saggio.

Per concludere, molto si è discusso di nichilismo, a proposito del *Gattopardo*, e troppo poco di narrazione del trauma. Quest'ultimo è da tempo ritenuto uno dei tratti dominanti del mondo contemporaneo, e per questo è anche considerato un elemento precipuo del *Global Novel* e del *Trauma Novel*, nonché del realismo traumatico, al centro dell'attenzione dei cosiddetti *Trauma Studies*.³⁶ La distorsione cognitiva e la negazione ne sono fenomeni di risposta molto diffusi, sempre in agguato nell'universo della comunicazione globale, tanto reale quanto virtuale.

Il Gattopardo, dunque, come *Global Novel*? Anche questo sarebbe il tema di un altro intervento. Si può anticipare che l'ipotesi sembra plausibile, oltre che confermata dal successo planetario del romanzo, primo caso del Novecento italiano, che ha attestato e continua ad attestare la sua capacità

Il Gattopardo
e il «tutto»,
o l'invisibile
dispositivo
anestetico
del trauma

34 Fra i tanti casi illustri, è quasi d'obbligo citare, in proposito, la lettura drasticamente riduttiva del teorico dell'orientalismo, Edward Said, secondo cui il passo, come l'intero romanzo, sarebbero stati concepiti «per costruire un enorme ostacolo alla soluzione del disastro meridionale» (E.W. Said, *Sullo stile tardo*, trad. it. di A. Arduini, il Saggiatore, Milano 2009, p. 104).

35 Il secondo capitolo, intitolato «Sicilia: una singolare periferia tra le periferie», è dedicato interamente alla questione. Orlando vi dimostra, tra l'altro, «l'espansione di significato» della rappresentazione dell'isola, che diventa paradigma universale di tutte le condizioni periferiche (*IS*, pp. 121-122).

36 Il dibattito sui *Trauma Studies*, anche in ambito letterario, è molto vasto e non se ne può dare conto in questa sede. Si rimanda solo a: A. Kirsch, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*, Columbia Global Reports, New York 2016, e *Trauma and Literature in an Age of Globalization*, eds. J. Ballengee, D. Kelman, Routledge, London 2021, in cui fin dalla quarta di copertina l'epoca contemporanea è definita: «age of traumatism». La redazione di «Allegoria» ha recentemente avviato una riflessione interna su questo dibattito, di cui è stata principale promotrice Tiziana de Rogatis, che ha anche pubblicato, insieme a Katrin Wehling-Giorgi, il saggio *Traumatic Realism and the Poetics of Trauma in Elsa Morante's Work*, in «Allegoria», 83, 2021, pp. 169-183.

di parlare al mondo, e quindi la sua sostanza transnazionale e interculturale. Il racconto di una periferia-mondo, in cui si celebra un'autoillusione di sopravvivenza, sconfessata nel superato estetico, offre una narrazione «liquida» del trauma, capace di rimandare ad altre sconfitte, altre colonizzazioni, altre perdite di orientamento, potere, prestigio, privilegio, identità. In ultima analisi, il romanzo di Tomasi può veicolare una visione del declino dell'Occidente, in quanto sua auto-rappresentazione post-coloniale dall'interno di un Sud allegorico.³⁷

Intrecciando il risarcimento con la perdita, l'opera profila, però, anche uno spazio di difesa del letterario. Narrare il trauma, infatti, significa anche ambire a sanarlo per mezzo della letteratura. L'azione laicamente taumaturgica dei testi dipende in buona parte dall'efficacia degli effetti che ho chiamato anestetici. Se è vero che essi sono tanto più potenti quanto più restano invisibili, il depistante e perturbante «tutto», nel *Gattopardo*, ne è certo un dispositivo principe.

Margherita
Ganeri

37 Si può aggiungere che la già citata teorizzazione della Sicilia come «singolare periferia» ben si concilia con la nozione del Sud allegorico, e che Orlando affrontò temi accostabili all'attuale dibattito sul *Global Novel* sia lavorando su Matte Blanco, sia dialogando con Franco Moretti, in particolare in occasione della pubblicazione di *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994.