



HAL
open science

Louis Aragon e Giuseppe Tomasi di Lampedusa : una lettura speculare

Sylvie Servoise

► **To cite this version:**

Sylvie Servoise. Louis Aragon e Giuseppe Tomasi di Lampedusa : una lettura speculare. Il confronto letterario, 2017, 68, pp.93-113. hal-02495109

HAL Id: hal-02495109

<https://hal.science/hal-02495109v1>

Submitted on 1 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

IL CONFRONTO LETTERARIO

68, DICEMBRE 2017

QUADERNI DI LETTERATURE STRANIERE MODERNE E COMPARATE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CONSIGLIO DIRETTIVO:

| | |
|---|--|
| ELISA BIANCARDI (<i>Univ. di Pavia</i>) | DAVID KONSTAN (<i>Brown University</i>) |
| MARIA CRISTINA BRAGONE (<i>Univ. di Pavia</i>) | JOSÉ LARA GARRIDO (<i>Univ. de Málaga</i>) |
| EMMANUEL BURY (<i>Univ. de Paris – Sorbonne</i>) | MARTIN McLAUGHLIN (<i>Magdalen College Oxford</i>) |
| GIOVANNI CARAVAGGI (<i>Univ. di Pavia</i>) | † DONATELLA MAZZA (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| ELENA COTTA RAMUSINO (<i>Univ. di Pavia</i>) | † GIUSEPPE MAZZOCCHI (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| † GIORGIO CUSATELLI (<i>Univ. di Pavia</i>) | JOHN MEDDEM MEN (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| SILVIA GASTALDI (<i>Univ. di Pavia</i>) | PAOLO PINTACUDA (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| GIORGETTO GIORGI (<i>Univ. di Pavia</i>) | JAUME PORTULAS (<i>Univ. de Barcelona</i>) |
| LIA GUERRA (<i>Univ. di Pavia</i>) | CARLA RICCARDI (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| SVEN HANUSCHEK (<i>Ludwigs-Maximilians-Universität – München</i>) | † ELISA ROMANO (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| UTE HEIDMANN (<i>Univ. de Lausanne</i>) | † CESARE SEGRE (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| TOMASO KEMENY (<i>Univ. di Pavia</i>) | EUGENIO SPEDICATO (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| | LEONARDO TERZO (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| | SABINE VERHULST (<i>Univ. de Gand</i>) |

COMITATO REDAZIONALE

| | |
|--|--|
| ANNA ALBERTINA BELTRAMETTI (<i>Univ. di Pavia</i>) | ROBERTO CRESPO (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| † ANGELO CANAVESI (<i>Univ. di Pavia</i>) | VITTORIO FORTUNATI (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| SERENA CODENA (<i>Univ. di Pavia</i>) | MARUSCA FRANCINI (<i>Univ. di Pavia</i>) |
| GIUSEPPE COSPITO (<i>Univ. di Pavia</i>) | SILVIA GRANATA (<i>Univ. di Pavia</i>) |



Il Confronto Letterario 68 - estratto di Sylvie Seroise

In copertina: Bruegel Pieter il Vecchio, La Torre di Babele, 1563,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.
© 2006, Foto Austrian Archive/Scala, Firenze.

IL CONFRONTO LETTERARIO

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pavia, n. 570/02 dell'11-4-2002

Direttore responsabile: Giorgetto Giorgi

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referee, coperti da anonimato, che ignorano il nome dell'autore e di cui almeno uno è esterno al consiglio direttivo. L'accettazione per la pubblicazione è subordinata ad eventuale revisione, secondo le indicazioni dei referee stessi.

Abbonamento annuale: 28,00 euro (incluse spese di spedizione per l'Italia)
Versamento su Conto Corrente Bancario, c/o Credito Valtellinese, Como,
IBAN: IT 71 Y 05216 10903 00000 00996 73;
oppure tramite PayPal [all'indirizzo paoloveronesi@ibisedizioni.it]

Ibis edizioni

via Crispi 8, 22100 Como

sede editoriale: via Folla di sotto 29, 27100 Pavia, tel. 0382-32021

www.ibisedizioni.it, e-mail: info@ibisedizioni.it

La rivista è a disposizione in formato elettronico sul sito dell'editore gratuitamente per gli abbonati. I non abbonati possono consultare la versione elettronica richiedendo una password a pagamento.

© Ibis, Como – Pavia 2017

ISSN 0394-994X

ISBN 978-88-7164-572-8

Il Confronto Letterario 68 - estratto di Sylvie Serveise

- 7 Silvia Granata, «*Above, below and beside us*». *Urban rodents and urban poor in C. M. Tucker's «Rambles of a Rat» (1857)*
- 25 Mario Alessandro Curletto, *Ivan Sytin, il mediatore*
- 63 Eugenio Spedicato, *Stefan Zweig als Autor von «Romain Rolland. Der Mann und das Werk»*
- 71 Serena Codena, *Da leggere o da rappresentare? Le indicazioni sceniche nelle opere teatrali di Marguerite Yourcenar*
- 97 Sylvie Serveise, *Louis Aragon e Giuseppe Tomasi di Lampedusa: una lettura speculare*
- 119 Ilaria Cavallin, «*Nel lutto della luce*». Giovanni Raboni traduttore di Jean-Charles Vegliante: *uno studio sulle forme della transitività*
- 145 Lidia De Michelis, *Intra-African Migration and Xenophobia in Andrew Brown's «Refuge» (2009)*
- 163 Laura Santone, *Traduction, rythme, mémoire: Jacqueline Risset traductrice de Dante*

Il Confronto Letterario 68 - estratto di Sylvie Serveise

RECENSIONI

- 179 Vittorio Fortunati (M. B. Collini, *Éclats de mythes dans la poésie symboliste*)
- 180 Davide Vago (E. Sparvoli, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della «Recherche»*)
- 184 Donatella Mazza (M. Wörgötter, *Poetik und Linguistik. Die literarische Sprache Marie-Thérèse Kerschbaumers*)
- 187 Giorgio Sale (P. Cadeddu, *Variazioni sul ritmo. Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb*)
- 188 Marcos Falchero Falleiros (S. Netto Salomão, *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*)

193 ABSTRACTS

SYLVIE SERVOISE

Louis Aragon e Giuseppe Tomasi di Lampedusa: una lettura speculare

Dicembre 1959. In Italia, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, uscito un anno prima (novembre 1958) è al centro di un'accesa polemica che, nel corso dei mesi, è diventata una vera e propria controversia ideologica. Se, come nota Giuseppe Paolo Samonà, «è troppo sommario affermare che *Il Gattopardo* fu difeso dalla destra e avversato dalla sinistra», è anche vero che «il nucleo più consistente ed organico di giudizi negativi [...] sul romanzo venne da critici di sinistra»¹. Accusato di offrire al lettore una visione parziale e sbagliata del Risorgimento, conseguenza della concezione aristocratica della storia del suo autore e del suo reazionarismo, il libro postumo di Tomasi, al quale non viene risparmiata l'accusa di arretratezza stilistica, scatena le passioni ideologiche e, nello stesso tempo, mette a fuoco le divisioni del campo letterario di sinistra².

Grande è dunque la sorpresa quando giunge dalla Francia, e per di più da parte di Louis Aragon, allora considerato in Italia ancora più che nel proprio paese come «il campione dell'intransigenza culturale»³ marxista, una difesa entusiastica e incondi-

¹ G.P. SAMONÀ, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1974, p. 6.

² Si veda, per esempio, le discussioni svoltasi sulle pagine del periodico del PCI, *Rinascita*, tra Rino dal Sasso, autore di una sbrigativa ma decisa stroncatura del romanzo (*Il Gattopardo*, «Rinascita», 30 marzo 1959) e Lucio Lombardo Radice, che auspicava una lettura più aperta e flessibile dell'opera, sulla scia di un Marx o di un Gramsci (*Lettera al Direttore*, «Rinascita», 30 aprile 1959); o le severe critiche espresse da Mario Alicata nei confronti di Elio Vittorini, accusato di aver assunto un atteggiamento negativo solo «in nome d'una pseudo-modernità che poi si ridurrebbe alla sostituzione d'un diverso formalismo al formalismo di tipo "rondesco" proprio del Tomasi di Lampedusa» (*Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento italiano*, «Il Contemporaneo», II, 12, aprile 1959, pp. 11-23, p. 12). Per un panorama analitico della prima ricezione del *Gattopardo*, si veda M. BERTONE, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995, «La ricezione e la storia della critica. 1. Il "caso" Lampedusa e la querelle sul *Gattopardo*», pp. 91-116.

³ I. MARGONI, *Il «Gattopardo» in Francia*, Belfagor, XV, 1960, pp. 531-543 (p. 536).

zionata del *Gattopardo*. Il lungo articolo che lo scrittore francese dedica al romanzo di Tomasi, intitolato *Un grand fauve se lève sur la littérature: «Le Guépard»*, esce sul settimanale comunista che egli dirige, «Les Lettres françaises», nel numero del 17-23 dicembre 1959. Verrà completato qualche mese dopo da un secondo testo, «*Le Guépard*» et «*La Chartreuse*» («Les Lettres françaises», 18 febbraio 1960), di cui «Rinascita» propone una traduzione in italiano il mese seguente (30 marzo). I due interventi, dei quali i lettori italiani possono avere un'idea molto precisa grazie alla sintesi e al commento che ne propone Ivios Margoni in «Belfagor»⁴, «chiudono» e in un certo qual modo «risolvono» la *querelle* ideologica cresciuta attorno al *Gattopardo*⁵, aprendo la strada a nuovi tipi di analisi e discussioni, più strettamente letterarie, sociologiche, filologiche, psicanalitiche ecc., che si svilupperanno negli anni seguenti.

L'obiettivo di questo saggio non è tuttavia di discutere quanto risolutivo sia stato il contributo di Aragon al dibattito ideologico svoltosi in Italia attorno al romanzo tomasiano. Conviene piuttosto esaminare il paradosso per cui una risposta se non del tutto definitiva⁶, almeno decisiva, alle critiche espresse dall'*intelligencija* di sinistra, sia stata data proprio da uno scrittore comunista, membro del Comitato Centrale del PCF e vincitore del Premio Lenin di letteratura nel 1957. La mia ipotesi è che tale paradosso sia solo apparente: difendendo *Il Gattopardo*, Aragon difendeva infatti, nel contesto particolare della fine degli anni '50 che verrà ricordato più avanti, la propria concezione della letteratura, dei rapporti che il romanzo, questa formidabile «machine à explorer le réel»⁷, allaccia con la storia e l'ideologia, nonché la propria concezione della lettura. Aperta e priva di ogni settarismo ideologico, questa era la lettura che Aragon rivendicava in quegli anni e metteva in pratica lui stesso (quando commentava *Il Gattopardo* o il libro di quel «jeune bourgeois»⁸ che era Philippe Sollers) e che si aspettava dai lettori delle proprie opere – e in particolare del suo ultimo romanzo, *La Semaine Sainte*, pubblicato nel 1958. Si vedrà che, se il raffronto del *Gattopardo* con questo romanzo permette da un lato d'individuare alcune delle

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. BERTONE, op. cit., p. 111.

⁶ Francesco Orlando sottolinea giustamente che, fra i numerosi «pregiudizi che fino a ieri hanno afflitto la fortuna critica italiana del *Gattopardo*», quello «ideologico» fu particolarmente tenace (F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998).

⁷ L. ARAGON, «*C'est là que tout a commencé...*», postfazione al romanzo *Les Cloches de Bâle* [1934], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2002, p. 12: «Le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité».

⁸ L. ARAGON, *Un perpétuel printemps* [«Les Lettres françaises», n°748, 20-26 novembre 1958], in *J'abats mon jeu* [1959], Paris, Stock, 1997, pp. 13-39 (p. 33).

ragioni per le quali lo scrittore francese prese la difesa del romanzo tomasiano e di rivelare d'altro lato una prossimità insospettata tra la visione del tempo e della storia di Aragon e quella di Tomasi, esso consente anche, e forse soprattutto, di sottolineare i limiti della lettura aperta e a-ideologica che l'autore della *Semaine Sainte* pretendeva di fare del *Gattopardo*.

«Il faut savoir prendre ses responsabilités»: *l'ammonizione di Aragon ai detrattori del Gattopardo*

I due articoli dedicati al *Gattopardo* vennero pubblicati nelle «Lettres françaises», il settimanale culturale che Aragon aveva contribuito a fondare durante la guerra e che dirigeva dal 1953. Il giornale, nato clandestinamente nel 1941, era in origine strettamente collegato al «Comité national des écrivains», il principale organo della Resistenza letteraria francese. Nonostante la presa di controllo del settimanale da parte del PCF nel 1947 e le diverse crisi provocate dalla Guerra Fredda (specialmente quella del '56, legata alla rivoluzione ungherese), che ebbero per conseguenza la presa di distanza di numerosi *compagnons de route*, «Les Lettres françaises» aspiravano a rappresentare la continuazione della Resistenza intellettuale nel contesto degli anni '50, attraverso la difesa di un comunismo nazionale e la promozione della cultura nazionale francese (contro la cultura americana). Il pubblico del settimanale, quando appaiono i due testi che c'interessano, è dunque principalmente il pubblico comunista o filo-comunista francese (e dei paesi socialisti dove viene diffusa la rivista)⁹.

L'articolo del 1959 consacrato al *Gattopardo*, *Un grand fauve se lève sur la littérature...*, non è certamente il primo che Aragon dedica, sulle pagine del giornale, a un'opera straniera¹⁰. Merita tuttavia di essere rilevato che lo scrittore si rivolge a un pubblico che non è solo quello dei lettori francesi del settimanale, a cui vuole presentare il romanzo italiano appena tradotto¹¹, ma anche, e forse soprattutto, quello dei contestatori italia-

⁹ Ph. OLIVERA, *Le Sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968)*, «Actes de la recherche en sciences sociales», n°111-112, mars 1996, pp. 76-84.

¹⁰ Aragon dedicò articoli non solo a scrittori russi come Majakovskij, Gorkij, o Tynjanov, ma anche al siciliano Salvatore Quasimodo, allo spagnolo Antonio Machado o all'algerino Mohammed Dib (su questo punto, si veda M. VASSEVIÈRE, *L'archive des Lettres françaises. L'écriture journalistique comme avant-texte/intertexte des derniers romans*, «Annales de la Société des Amis d'Aragon», n°5, 2003, pp. 198-222).

¹¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, trad. di Fanette Pézard, Paris, Editions du Seuil, 1959.

ni del libro, ai quali rimprovera un certo numero di errori d'interpretazione. L'inizio dell'articolo indica subito che Aragon non intende (o almeno non intende solo) fare una recensione dell'opera, bensì scendere in campo, entrare nella polemica. In primo luogo perché è proprio la *querelle* sul *Gattopardo* che viene evocata innanzitutto, prima ancora che siano presentati il romanzo o l'autore; in secondo luogo perché, come spesso fa nei suoi saggi critici, Aragon ricorre a un'impostazione dialogica, contrapponendo un «voi» mai definito, ma che potrebbe valere tanto per i lettori francesi sensibili a una certa immagine dell'Italia (popolare e, se vogliamo schematizzare, neorealista) quanto per i detrattori italiani del romanzo, a una forma impersonale che coinvolge tutti coloro, lui compreso, che hanno la responsabilità di diffondere presso il pubblico le interpretazioni del libro¹²; in terzo luogo perché, dopo aver abbozzato il quadro della polemica, lo scrittore francese si schiera decisamente dalla parte dei sostenitori del romanzo, affermando forte e chiaro la sua ammirazione per l'opera di Tomasi:

Et je vous le dis : il faut savoir prendre ses responsabilités ; même si ce genre d'art ne vous plaît pas, même si l'image de l'Italie (ou de la Sicile) dont il est issu vous heurte, même si le portrait d'une classe condamnée, et qui sait l'être, ne comporte pas le correctif, dans sa perspective, de l'Italie populaire telle qu'on aime la contempler... *Le Guépard* est un peu plus qu'un très beau livre, c'est un des grands romans de ce siècle, un des grands romans de toujours, et peut-être (comme on pourrait le dire d'un roman de Stendhal aux clameurs des balzacien, d'un roman de Tolstoï à la fureur des dostoïevskiens), le seul roman italien¹³.

L'abilità di Aragon sta tuttavia nel fatto di mettersi in scena non come uno dei tanti attori del dibattito, ma come un osservatore che la sua nazionalità francese mette, *a priori*, al di fuori di una controversia presentata come squisitamente italiana:

[...] tous les Italiens que j'ai rencontrés ces temps-ci m'ont semblé partagés entre une certaine tentation d'admirer et le refus de ce roman, sous prétexte qu'il s'agit là d'une œuvre qui relève d'un art périmé [...] ; tout ceci assez curieusement mêlé à une autre série de reproches : nous ne reconnaissons pas notre Sicile, la Sicile n'est pas que cela, ce livre d'un aristocrate désabusé ne reflète pas la vraie vie italienne, etc.¹⁴

¹² M. BERTONE, op. cit., p. 111.

¹³ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève sur la littérature: «Le Guépard»*, «Les Lettres françaises», n°803, pp. 17-23 décembre 1959. M. Bertone ha tradotto lunghi brani dell'articolo francese in *Tomasi di Lampedusa*, cit., sotto il titolo *Una belva rampante: Il Gattopardo*, pp. 209-212.

¹⁴ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève sur la littérature*, cit.

Lo scrittore evoca in seguito l'accusa fatta a Tomasi di avere scritto un libro che non è letteratura impegnata («engagée»), e finge d'interrogarsi: «Qu'y a-t-il dans tout cela de valable à nos yeux français?». Approfittando pienamente della distanza che gli consente uno sguardo straniero sul «caso Lampedusa», Aragon, nuovo Usbek di fronte all'esotica vita letteraria italiana, coglie qui l'occasione di mettere in dubbio un tipo ben preciso di lettura: la lettura ideologica, che infuriava allora tanto in Italia quanto in Francia. Compiendo uno dei *tour de passe-passe* a lui consueti, Aragon trasforma la distanza geografica e culturale che lo separa dai critici italiani in una distanza critica, falsamente ingenua, nei confronti di un certo quadro d'interpretazione che conosce benissimo, perché l'ha praticato lui stesso e perché, come si vedrà più avanti, è stato ed è tuttora applicato alle sue opere.

L'autore non insiste tuttavia soltanto sull'oziosità degli schieramenti, e in particolare sull'opposizione impegno-disimpegno («Faut-il, pour écouter dans l'ombre cette aventure humaine [la morte di Don Fabrizio e, a un livello più generale, la morte della classe aristocratica], avoir à se demander si ceci joue au profit d'une littérature 'engagée' ou 'dégagée'?»). Procedo anche a una vera e propria requisitoria contro la critica italiana di sinistra, confutando punto per punto le accuse pronunciate contro *Il Gattopardo*. A coloro che, come Franco Fortini, che rimproverava a Lampedusa di aver fatto «l'apologia del 'sempre uguale' a partire del sempre diverso»¹⁵, inclinano al «pregiudizio immobilistico»¹⁶ e vedono nel celebre motto di Tancredi («Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi») la chiave ideologica del libro, Aragon risponde che il romanzo, lungi dal verificare una tale proposta, al contrario ne dimostra il fallimento:

[...] car après tout, même si Don Fabrice ne tient pas lui-même des propos analogues, même s'il cherche à se persuader que Tancredi passé aux garibaldiens servira au bout du compte les intérêts de sa classe, et que Garibaldi n'est pas un cocu, c'est le mot qu'il emploie, tout le livre démontre précisément le contraire, et Don Fabrice lui-même le reconnaît : avec don Calogero, avec Angélique, c'est Garibaldi qui est vainqueur sur les Salina, et tout le roman n'est que la défaite des Salina. Ce n'est pas le triomphe de la race des aristocrates que nous montre *Le Guépard*; c'est celui de Garibaldi¹⁷.

¹⁵ F. FORTINI, «Contro *Il Gattopardo*» [1959], *Saggi italiani*, vol. 1, Milano, Garzanti, 1987, pp. 261-271 (p. 264).

¹⁶ F. ORLANDO, op. cit., p. 14.

¹⁷ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

A coloro che, come Leonardo Sciascia, denunciano la filosofia pessimistica della storia (e in particolare della storia della Sicilia) esposta nel romanzo e si risentono della rappresentazione dell'isola come bella addormentata¹⁸, risponde ancora Aragon:

Ce n'est pas le sommeil de la Sicile, mais la Sicile entraînée dans le courant de l'histoire en contradiction avec les propos de Don Fabrice que nous montre Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ceci, précisément, c'est ce que les lecteurs (ou plutôt les critiques) semblent ne pas avoir vu, eux qui se scandalisent de la «philosophie sicilienne» de Don Fabrizio. Prêter cette philosophie à Giuseppe Tomasi di Lampedusa me paraît fort contradictoire avec le roman¹⁹.

Per finire, Aragon corregge uno degli errori di prospettiva più diffusi nei saggi dei critici italiani (tanto da parte dei sostenitori quanto dei detrattori del romanzo) e corrispondente a quello che Francesco Orlando chiamerà qualche decennio dopo il «pregiudizio biografistico²⁰»: «Il ne faut jamais avoir la légèreté de confondre un romancier et ses personnages, Giuseppe Tomasi et Don Fabrice pas plus que Stendhal et Julien Sorel. Stendhal n'a tué personne et il n'était pas joli garçon. Transposez cela comme il vous plaît»²¹.

Senza dubbio, il primo articolo di Aragon ha il merito di individuare, e correggere, certi errori di lettura, e, in questo senso, come notò fin dal 1960 Ivos Margoni, di «rimuovere molte acque e di spingere a indispensabili esami di coscienza»²². Esso non è però privo di approssimazioni e semplificazioni sul piano storico, come ha giustamente rilevato David Forgacs, in particolare per quanto riguarda la visione del processo risorgimentale:

¹⁸ Si ricordi che L. Sciascia si mostrò particolarmente irritato dalla rappresentazione «geografico-climatica» (L. SCIASCIA, «*Il Gattopardo*» [1959], in *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 175-187, p. 176) della Sicilia che Tomasi avrebbe sviluppato nella parte IV del romanzo, nel famoso dialogo tra Don Fabrizio e Chevalley. Sembra che sia proprio rivolto all'autore degli *Zii di Sicilia* il lungo passo in cui Aragon denuncia l'errore che consiste nell'individuare nel discorso del Principe la filosofia del romanzo. Secondo lui, il richiamo del contesto diegetico invalida tale interpretazione: infatti, il discorso di Don Fabrizio è rivolto al piemontese Chevalley, un «forestiero» che Tancredi si è già divertito, qualche ora prima, a spaventare con «storie raccapriccianti, purtroppo sempre autentiche» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2011, p. 172). Così conclude Aragon: «Il me semble que le discours de Don Fabrice n'est pas très différent des plaisanteries de Tancredi, et que cet agnosticisme sicilien, plus qu'une conception de l'histoire, est un discours à l'usage de ce jeune étranger.»

¹⁹ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

²⁰ F. ORLANDO, op. cit., p. 13.

²¹ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

²² I. MARGONI, op. cit., p. 543.

[...] Aragon's claims that [...] the followers of Garibaldi were the historical victors and that the result of Piedmontese hegemony was the unity of Italy, these all betrayed an outsider's simplified view of Italian history. By the late 1950s most historians of Italy, whether Marxist, liberal or conservative, had come to believe, and Tomasi also believed, that the Garibaldian movement had been absorbed and neutralized by Piedmontese hegemony and that Sicily had not so much been drawn into a new virtuous historical era as subjected to a new form of domination from outside²³.

Ma piuttosto che fare l'inventario dei limiti dell'analisi aragoniana, importa esaminare quanto essi siano rappresentativi delle ragioni che spinsero lo scrittore comunista a difendere *Il Gattopardo*. È lecito pensare in effetti che ad Aragon interessi, più dell'esattezza storica, la messa in luce degli scogli di un'interpretazione in chiave esclusivamente ideologica, che ha provocato e continua a provocare pesanti contro-sensi di lettura: il suo è un'intervento partigiano contro la lettura partigiana, non solo del romanzo di Tomasi, ma di tutti i romanzi – compresi i suoi. Che siano stati Garibaldi o i Piemontesi a vincere importa poco in fondo ad Aragon, in questo caso: quel che conta è dimostrare che i critici italiani di sinistra che parlano del *Gattopardo* come di un romanzo reazionario si sono sbagliati... proprio come si sbagliano i critici francesi di destra che lodano, proprio in quegli anni, il suo *La Semaine Sainte* e proclamano il ritorno, dopo decenni di assenza, dello scrittore finalmente svincolato dall'ideologia comunista. Attraverso Lampedusa, Aragon difenderebbe insomma se stesso, e attraverso *Il Gattopardo*, il proprio romanzo.

Il Gattopardo e «il caso Aragon»

Come Ivos Margoni notò a suo tempo nell'articolo dedicato alla ricezione del *Gattopardo* in Francia, è lecito pensare che la difesa «a spada tratta»²⁴ del romanzo tomasiano da parte di Aragon non fosse del tutto disinteressata. Secondo Margoni, tale presa di posizione permetteva allo scrittore francese di rinnovare nello stesso tempo l'immagine del PCF, allora in via di destalinizzazione culturale, e la propria, quella di dogmatico e intransigente «specialista di esecuzioni sommarie, spesso rivolte contro dei sinceri intellettuali di sinistra»²⁵: schierandosi dalla parte dei sostenitori

²³ D. FORGACS, *The Prince and His Critics: the Reception of Il Gattopardo*, in D. MESSINA (a cura di), *Il Gattopardo at Fifty*, Ravenna 2010, pp. 17-42 (p. 19).

²⁴ I. MARGONI, op. cit., p. 530.

²⁵ *Ibidem*.

del principe siciliano e contro i compagni impegnati nella stessa battaglia politica nel paese vicino, Aragon dimostrava di essere «capace di una elegante duttilità dialettica suscettibile di non confonderlo più con i “piccoli settari” opposti a ogni tentativo di revisione»²⁶.

Se tale analisi ci aiuta senza dubbio a capire i motivi della presa di posizione di Aragon, non è del tutto sufficiente a rendere conto dell'interesse profondo e duraturo dello scrittore nei confronti del *Gattopardo*, nonché del tono decisamente argomentativo e dimostrativo che usa in questi suoi articoli. Come se, dietro il romanzo italiano, si trattasse di difendere altro, qualcosa di più personale e concreto della propria immagine o di quella del partito comunista francese. Infatti si può pensare che, partecipando alla polemica sul cosiddetto «caso Lampedusa», Aragon abbia voluto in realtà prevenire un probabile futuro «caso Aragon».

Come abbiamo già ricordato, nel 1958 lo scrittore francese aveva pubblicato *La Semaine Sainte*, un lungo romanzo nel quale ripercorreva le vicende della Settimana Santa del 1815 (dal 19 al 26 marzo), quando il ritorno di Napoleone, appena fuggito dall'Isola d'Elba, aveva indotto il re Luigi XVIII ad abbandonare Parigi. Il romanzo, che si concentrava, al pari del *Gattopardo*, su un periodo nevralgico nel quale un regime politico si stava sostituendo (ma fino a che punto?) a un altro, aveva segnato il ritorno e la consacrazione di Aragon nel campo letterario extra-comunista. Il dirimpente successo del libro, sia di pubblico che di critica²⁷, si rivelò però presto imbarazzante per Aragon: la ricezione entusiastica del romanzo da parte della critica di destra²⁸ non era forse il segno di un certo allontanamento dell'autore dal PCF? Difatti, numerosi furono i critici che insisterono sull'indipendenza estetica e ideologica rispetto ai canoni del realismo sovietico di cui avrebbe dato prova Aragon e sulla dimensione non-partigiana del romanzo²⁹, alla maniera di Emile Henriot, membro dell'*Académie Française* in un articolo de *Le Monde*:

²⁶ Ivi, p. 538.

²⁷ *La Semaine Sainte* costituì l'avvenimento letterario dell'autunno 1958: la prima tiratura fu esaurita prima ancora di Natale e l'editore procedette alla ristampa di ventidue mila copie. Le ripercussioni del successo furono notevoli per Aragon che, da questo momento, poté infine vivere del mestiere di scrittore. Si veda, su questo punto, N. PIEGAY-GROS, «Notice» della *Semaine Sainte*, in L. ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, IV, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 2008, pp. 1551-1556.

²⁸ Il 25 dicembre 1958, Aragon scrisse ai suoi amici Josephson: «J'ai été littéralement tué par le travail et le succès extraordinaire de *La Semaine Sainte* (en deux mois, cinq-cinq mille exemplaires pour un écrivain du genre maudit, et sans prix littéraire) qui a reçu un accueil formidable des journaux réactionnaires comme de tous les autres.» (citato da N. Piegay-Gros, ivi, p. 1552).

²⁹ Per un'analisi della ricezione critica della *Semaine Sainte*, si veda C. GRENOUILLET, *Bibliographie*

[...] sans prosélytisme politique, dans ce livre-là, Aragon ne met pas le drapeau de ses idées dans sa poche, ne renonce pas et ne trahit rien. Mais intervenant selon son humeur et s'arrêtant dans son roman comme pour souffler, en parlant de ses intentions, ce n'est plus de la propagande qu'il débite, c'est sa philosophie intime qu'il explique ; et sa religion humaine contre quoi il n'y a rien à dire. Les héros qu'allègue en exemple Aragon sont aussi les nôtres - ils ne sont plus d'aucun parti³⁰.

«Ce livre-là», *La Semaine Sainte*, venne infatti letto da una parte della critica come l'anti-*Les Communistes*, il precedente romanzo di Aragon, pubblicato tra il 1949 e il 1951, in piena Guerra Fredda e considerato un libro se non proprio «à thèse», almeno decisamente «engagé». Questa era un'interpretazione gravida di conseguenze negative per la credibilità di Aragon agli occhi di un Partito (e soprattutto di certi suoi dirigenti) che aveva sempre diffidato di uno scrittore così pronto a difendere «les droits imprescriptibles de l'imagination»³¹, e si capisce che egli abbia cercato a tutti i costi di evitarla. È infatti noto³² che, proprio negli anni 1959-1960, Aragon fece ogni sforzo per convincere i critici e i lettori che la sua opera narrativa, composta da romanzi di stile o di genere apparentemente diversi, fosse in realtà una, ribadendo in ogni occasione la sua fedeltà a certe esigenze estetiche e politiche e confutando gli argomenti di coloro che, con *La Semaine Sainte*, pensavano di assistere a una svolta della sua carriera politica e letteraria analoga a quella compiuta più di vent'anni prima, quando Aragon aveva lasciato il surrealismo per entrare nei ranghi del PCF e dedicarsi ai romanzi del ciclo del «Monde réel». A questo scopo fu pubblicata nel 1959 una raccolta di saggi e di discorsi, *J'abats mon jeu*, in cui lo scrittore sottolineava la coerenza dell'evoluzione della propria opera, e che può essere letta, come suggerisce Philippe Olivera, come l'epitesto della *Semaine Sainte*³³, al senso che Gérard Genette attribuisce alla parola³⁴.

All'indomani del successo del romanzo dedicato alla fuga del re Luigi XVIII, la sfida maggiore per Aragon consisteva dunque nel godersi la consacrazione nel campo letterario senza rompere con il PCF. Che questa strategia della «double appartenan-

analytique de la critique sur «La Semaine Sainte», in *Histoire/Roman. «La Semaine Sainte» d'Aragon*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1988, pp. 327-389.

³⁰ Citato in L. ARAGON, *J'abats mon jeu*, cit., pp. 40-41.

³¹ L'espressione «les droits imprescriptibles de l'imagination» si trova nell'epigrafe della *Semaine Sainte*. Sulle relazioni complesse di Aragon col PCF, si veda P. DAIX, *Aragon. Une vie à changer*, Paris Flammarion, nuova edizione 1993, e la recente biografia di Ph. FOREST, *Aragon*, Paris, Gallimard, 2015.

³² Si veda Ph. OLIVERA, *Le Sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968)*, cit.

³³ Ivi, p. 78.

³⁴ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 316.

ce» abbia trovato nelle «Lettres françaises» un luogo d'espressione particolarmente propizio, la critica l'ha spesso rilevato³⁵, e gli interventi dedicati al *Gattopardo* negli anni 1959 e 1960 non fanno che confermarlo: Aragon, criticando la lettura ideologica alla quale era sottoposto *Il Gattopardo* in Italia, cercava di sottrarre il proprio romanzo a un'interpretazione simile in Francia al fine di legittimare doppiamente la sua posizione, all'interno del PCF e nel campo letterario.

Nel secondo saggio dedicato al romanzo tomasiano, «*Le Guépard*» et «*La Chartreuse*» apparso nelle «Lettres françaises» (febbraio 1960), Aragon dispiega in modo particolarmente chiaro tale strategia. Come aveva fatto nel primo articolo, Aragon inserisce il suo intervento nel quadro del dibattito ideologico svoltosi in Italia attorno al *Gattopardo*. Ma identifica più precisamente l'avversario con cui incrociare le spade: non più un «voi» generico, ma Alberto Moravia, presentato come il portavoce dei critici di sinistra. Aragon riporta una conversazione che dice di avere avuto con lo scrittore italiano: secondo costui, il romanzo tomasiano è «un successo della destra», perché sono stati gli uomini della destra a decretarne il successo. Ad Aragon, che gli fa osservare che «non si può prendersela che con gli uomini di sinistra per aver mancato di farne un successo di sinistra», Moravia avrebbe risposto che *Il Gattopardo* è, difatti, «un romanzo di destra»³⁶. «Ce qui m'étonna grandement, commenta Aragon, parce que pour ma part je ne sais pas du tout ce qu'est un roman de droite»³⁷. Ed è proprio riferendosi a Stendhal, e alla lettura di Stendhal compiuta dallo stesso Tomasi nelle sue *Lezioni* appena pubblicate, che Aragon difende la sua tesi: non esistono libri di destra o libri di sinistra, esistono solo modi di leggere i libri. Ne è una prova il fatto che il Principe di Lampedusa, un «homme de droite», abbia perfettamente identificato l'intento politico dell'autore della *Chartreuse*, «écrivain de gauche», nelle sue *Lezioni*, di cui Aragon cita un lungo brano:

[...] mi rendo conto che il conte Mosca è un perfetto ritratto di quei ministri e ministrucoli, assolutamente egoisti e privi di scrupoli, copia ridotta e peggiorata del loro

³⁵ Si veda Ph. OLIVERA, *Militance ou engagement? La politique d'Aragon dans ses «Lettres Françaises» pendant les années 60*, in J. GIRAULT e B. LECHERBONNIER, *Les engagements d'Aragon*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 101-107; M. VASSEVIÈRE, op. cit.

³⁶ L. ARAGON, «*Le Guépard*» et «*La Chartreuse*», «Les Lettres françaises», 18 février 1960: «'C'est un succès de droite [...] je veux dire, ajouta-t-il, que ce sont les gens de droite qui en ont fait le succès.' Et pour qu'il n'y ait point d'équivoque, comme je remarquai que l'on ne pouvait que s'en prendre aux gens de gauche qui avaient manqué d'en faire un succès de gauche, l'auteur d'*Ambizioni sbagliate* me dit: 'C'est un roman de droite'».

³⁷ *Ibidem*.

grande modello Metternich, mi accorgo di quanti tradimenti, pastiglie avvelenate e colpi di pugnale è tessuta la trama del romanzo; dirò di più, so benissimo che Stendhal voleva indignare il lettore contro tali uomini e tali metodi.

Lo so, ma affermo che non me ne importa niente; in quanto a me, Stendhal ha fallito il suo colpo: voleva dipingere l'Inferno, ha creato il più adorabile Purgatorio dantesco³⁸.

Aragon ricava subito la lezione della lettura tomasiana applicandola al *Gattopardo*:

A supposer qu'il [Tomasi di Lampedusa] ait voulu décrire une sorte de Purgatoire de l'aristocratie sicilienne, il a «raté son coup» car son roman est bel et bien l'image de la perte de l'aristocratie, l'image consciente, «politique» de cette perte, comme pouvait seul la décrire un homme qui avait fait de sa classe une critique impitoyable, une «critique de gauche»³⁹.

La deviazione verso Stendhal, che è in realtà per Aragon un ritorno a uno scrittore che conosce benissimo, è l'occasione per rispondere, al di là dei critici italiani di sinistra, ai lettori comunisti francesi che potrebbero, anche loro, rimproverare all'autore della *Semaine Sainte* il suo «succès de droite», vedendoci, come Moravia a proposito del *Gattopardo*, la prova che si tratti in realtà di un vero e proprio «roman de droite». Ed è per difendere simultaneamente Tomasi e se stesso che Aragon ricorre in un secondo momento dell'argomentazione a un altro esempio, molto famoso, di lettura *à contre-courant*: quella che Marx ed Engels, seguiti poi da Lukàcs, fecero di Balzac e in particolare dei suoi *Paysans*⁴⁰. Questa volta, non si tratta di dimostrare quanto possa essere giusta e chiaroveggente la lettura aristocratica di un autore repubblicano (Lampedusa che legge Stendhal), ma quanto significativa possa rivelarsi la lettura marxista di un autore presunto conservatore (cioè la lettura del *Gattopardo* da parte del comunista Aragon). Dicendo di non vedere altro nel «caso Lampedusa» che una «vieille querelle de Balzac renouvelée», Aragon coglie più di due piccioni con una fava: prima di tutto, dà la prova della validità della propria lettura entusiastica del *Gattopardo*, rimandando i critici italiani al loro settarismo; in secondo luogo, ammonisce i critici francesi tentati di dedurre da una certa lettura (di destra) della *Semaine Sainte* la rinuncia di Aragon alle sue convinzioni comuniste. Ed è con una violenta polemica contro le opposizioni semplificatrici e l'incapacità patente di alcuni a per-

³⁸ È questa una parte del brano delle *Lezioni* citato da Aragon che si trova in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Stendhal, Letteratura francese*, in *Opere*, cit., pp.1857-1916 (p.1905).

³⁹ L. ARAGON, «*Le Guépard*» et «*La Chartreuse*», cit.

⁴⁰ K. MARX, F. ENGELS, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Editions sociales, 1954, p. 319.

cepire la complessità e la portata dell'opera autenticamente letteraria che lo scrittore conclude il saggio:

J'ai lu bien des auteurs de gauche, qui ne s'étaient jamais affublés d'une particule, qui ne cherchaient pas la fréquentation de l'aristocratie, qui pouvaient même se vanter d'être issus du peuple dont ils tiraient leurs héros, décrivaient «uniquement» la vie, et que pour ma part, si jamais cela leur fait plaisir, je veux bien qu'on tienne pour des écrivains de gauche (pour ce que cela signifie à mes yeux !). Mais leur œuvre, leur populisme, leur goût de la tranche de vie, ou du microscope en font à mes yeux bien plus qu'un Balzac, qu'un prince de Palerme, des «réactionnaires», pour cette raison qu'ils ne me permettent pas de comprendre le mécanisme social où je vis, et qu'un duc de Palerme, un Balsan qui s'est affublé du nom de Honoré de Balzac, eux, tout leur art, au contraire, est là : comprendre l'évolution de la société. Quelles que soient leurs idées personnelles, réactionnaires peut-être, leur œuvre, elle, parce qu'elle est entraînée par le mouvement réel de l'histoire ne peut relever d'aucune réaction.

A dire il vero, la linea di difesa di Aragon non era del tutto inedita. Lucio Lombardo Radice, nella «Lettera al direttore» di «Rinascita» del 30 aprile 1959, aveva già ricordato, a proposito del *Gattopardo*, la lettura marxista di Balzac⁴¹. Mario Alicata, nell'articolo del *Contemporaneo* (aprile 1959) che segnò il culmine della *querelle* sul romanzo italiano, aveva invece scartato il parere di Marx su Balzac in modo esplicito – «noi abbiamo grande perplessità a considerare l'esatto giudizio storico enunciato da Marx sull'opera di Balzac come una legge estetica oggettiva»⁴² – giungendo alla conclusione che si trattasse di un libro definitivamente reazionario. L'intervento di Aragon si inserisce dunque nel dibattito sul realismo allora di grande attualità in area comunista, in Italia come in Francia, e la strategia della doppia appartenenza già evocata in precedenza si svolge proprio su quel terreno. Il doppio riferimento a Stendhal e alla lettura marxista di Balzac consente infatti allo scrittore di giustificare la propria teoria e pratica di un realismo aperto⁴³, «sans rivages»⁴⁴, di cui *La Semaine Sainte*, del resto mai nominata, è l'esempio più recente.

⁴¹ L. LOMBARDO RADICE: «Marx [...] ben distingueva Balzac scrittore da Balzac reazionario, [c] Gramsci [era] acutissimo a simili distinzioni» citato da M. BERTONE, op. cit., p. 104.

⁴² M. ALICATA, citato da G.P. SAMONÀ, op. cit., p. 34.

⁴³ Stendhal ebbe un ruolo molto importante nella battaglia lanciata da Aragon per una concezione aperta, flessibile del realismo, distinta dalle teorie dello zdanovismo sovietico. Si veda la raccolta di saggi consacrati da Aragon allo scrittore ottocentesco, intitolata *La Lumière de Stendhal* (Paris, Denoël, 1954).

⁴⁴ *D'un réalisme sans rivages* è il titolo di un saggio di Roger Garaudy (Paris, Plon, 1963) dedicato a Picasso, Saint-John Perse e Kafka, e di cui Aragon scrisse la prefazione.

A questo punto dell'analisi, si potrebbe pensare che Aragon abbia compiuto una lettura del *Gattopardo* di tipo esclusivamente strumentale, essenzialmente rivolta alla difesa dei propri interessi. Una tale interpretazione sarebbe tuttavia riduttiva, in quanto tralascerebbe un elemento fondamentale per capire l'interesse, e quasi l'inclinazione, di Aragon per il romanzo tomasiano: l'attenzione che l'autore del *Gattopardo* dedica alla questione del tempo e della storia, all'intreccio delle vicende individuali e della storia («l'Histoire avec sa grande hache⁴⁵», come avrebbe detto qualche anno più tardi Georges Perec), all'opacità dell'esperienza vissuta da coloro che, senza averlo voluto, si trovano immersi nella storia. Tutte questioni che sono appunto al centro della *Semaine Sainte*.

La riflessione sul tempo e la storia ne Il Gattopardo e ne La Semaine Sainte

È lecito pensare che, leggendo *Il Gattopardo*, Aragon sia stato prima di tutto sensibile al fatto che si trattasse di un romanzo ambientato nell'Ottocento, un periodo in cui si pone acutamente, in tutta Europa, la questione della nazione e della rivoluzione, dell'implicazione dell'individuo nella storia, del tradimento e dunque della fedeltà ai propri ideali⁴⁶. Il 1860 in Italia, come il 1815 in Francia, sono infatti dei momenti decisivi nel processo di costituzione di un sentimento nazionale, processo al quale Aragon s'interessa da tempo – almeno dal 1940. *La Semaine Sainte* interroga infatti, secondo le stesse parole dell'autore, «l'établissement de la notion moderne de nation dans le peuple français»⁴⁷ e ha per protagonista un pittore, Théodore Géricault, che, dopo aver seguito il re nella sua fuga e rinunciato alla sua arte, torna a Parigi ben deciso a dare al popolo, di cui ha avuto l'occasione, nei giorni convulsi della settimana santa, di misurare la forza e presentire il ruolo nell'edificazione di un mondo nuovo⁴⁸, il posto che merita nei suoi quadri.

⁴⁵ G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, 2010, p. 17.

⁴⁶ C. GRENOUILLET, «Giuseppe Tomasi Lampedusa, Iouri Tynianou, deux 'Stendhal' européens au XIX^e siècle: Aragon critique de romans historiques», in E. BEGUIN e S. RAVIS, *L'atelier d'un écrivain. Le XIX^e siècle d'Aragon*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2003, pp. 113-130 (p. 116).

⁴⁷ L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira Flammarion, 1969, p. 103. Come suggerisce N. Piegay-Gros, sarebbe però più giusto rovesciare i termini della relazione proposta da Aragon: nella *Semaine Sainte* si assiste soprattutto all'emergenza del popolo come fattore determinante della costituzione dell'idea stessa di nazione (op. cit., p. 1544).

⁴⁸ Tale rivelazione accade nel capitolo X, intitolato «La nuit des abrisseaux», che segna una svolta nel romanzo, sia sul piano estetico che ideologico.

Come nasce il sentimento nazionale e come può un artista – pittore o scrittore – rappresentarlo? Queste sono le questioni messe in gioco nella *Semaine Sainte*, romanzo fiume, barocco tanto per lo stile quanto per la struttura e che annuncia le sperimentazioni narrative dell'ultimo Aragon⁴⁹. E sono anche i temi che Aragon ritrova nel libro di Tomasi, come si vede nel primo articolo: «[...] ce qui m'est sensible c'est comment l'auteur nous fait toucher la plaie d'un peuple, ce moment où se forge son unité»⁵⁰. *La Semaine Sainte* e *Il Gattopardo* hanno inoltre in comune il fatto di svolgersi in un momento nevralgico della storia nazionale, quello della transizione da un regime all'altro: un periodo caotico in cui vengono capovolti i rapporti di forza e le alleanze e rivelate le convinzioni degli uni (scarsi) e l'opportunismo degli altri (numerosi). Il tema della fedeltà degli uomini ai loro ideali, del tradimento e della possibilità (o impossibilità) di mantenere stabile la propria identità quando si è confrontati agli altri e alla storia è al centro del romanzo aragoniano⁵¹ – si pensa innanzitutto al personaggio di Berthier, per esempio, illustre maresciallo di Napoleone schieratosi infine dalla parte dei Borboni, ma in realtà quasi tutti i personaggi s'interrogano sulla loro appartenenza a un campo o all'altro. Ed è sotto questa luce che lo scrittore francese s'interessa al personaggio ambiguo di Tancredi nel *Gattopardo*, citando un lungo brano del romanzo in cui il giovane e il suo amico Cavriaghi spiegano come hanno lasciato le truppe di Garibaldi per arruolarsi nell'«esercito “vero”», quello di «sua Maestà il re di Sardegna»⁵².

Il commento che segue la citazione del romanzo tomasiano indica però che l'interesse di Aragon per le questioni di tradimento e di fedeltà va ben oltre il contesto delle lotte nazionali ottocentesche: «ne croyez-vous pas que des événements plus récents aient aidé l'auteur à le décrire? Je ne sais pas ce qu'il en est de l'Italie de 1945, mais pour nous autres Français, cela ne ressemble-t-il pas à la France de 1944?»⁵³. L'attitudine di Tancredi non è legata a un paese, a un'epoca particolari, tanto è vero che la si può ritrovare in altri periodi critici della storia europea: il 1860 fa così eco al 1944 e allo schierarsi opportunisti dei «*collaborateurs*» del regime di Vichy dalla parte di

⁴⁹ Si pensi a *La Mise à mort* (1965), *Blanche ou l'oubli* (1967) o ancora *Théâtre/Roman* (1974).

⁵⁰ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

⁵¹ La scelta stessa del periodo della Restaurazione da parte di Aragon è significativa, in quanto costituisce un quadro privilegiato per la scrittura della sconfitta e del tradimento negli anni del dopoguerra (si veda A. SIMONIN, *1815 en 1945. Les formes littéraires de la défaite*, in «Vingtième siècle», n°59, juillet-août 1998, pp. 48-61). Per quanto riguarda la problematizzazione del tema del tradimento nella *Semaine Sainte*, si veda P. PRINCIPALLI, *La Semaine Sainte: un roman du passage*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 61 sq.

⁵² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 153.

⁵³ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

De Gaulle, o di certi Resistenti comunisti che, raggiungendo il campo dei vincitori, sacrificarono l'obiettivo della Rivoluzione nazionale, così come lo scompiglio del 1815 evoca la «débâcle» del 1940⁵⁴. E non si deve neppure dimenticare che la questione della fedeltà a un campo era ancora scottante nell'ambito comunista quando Aragon scrisse *La Semaine Sainte*, qualche mese dopo il XX° congresso del PCUS (1956), da lui definito «ce coup formidable porté à l'esprit de certitude»⁵⁵.

Oltre che un tema familiare, quello della crisi di un regime e delle sue incidenze sull'identità singolare degli individui e sull'identità collettiva di un nazione (e sul loro articolarsi l'una con l'altra), Aragon trova dunque nel *Gattopardo* un modo di concepire la storia e di scriverla che gli è caro: quello che consiste nell'individuare nel passato echi del presente, nell'aprire la storia all'avvenire. Uno dei grandi meriti del romanzo di Tomasi di Lampedusa, scrive Aragon, è proprio la sua «contemporanéité», in virtù della quale l'epopea garibaldina entra in risonanza con le lotte per la libertà compiute dalle Brigate internazionali meno di cent'anni dopo, o ancora dai compagni di Manouchian fucilati dai nazisti in Francia⁵⁶. Tali raffronti sono incoraggiati, secondo Aragon, dall'autore stesso, per via delle numerose profezie, dovute sia ai personaggi (la celebre profezia del colonello Pallavicino durante la scena del ballo, nella parte VI del romanzo)⁵⁷ sia al narratore (quando costui accenna al bombardamento che avrebbe rovinato, durante la Seconda guerra mondiale, il palazzo Ponteleone in cui si svolge il ballo)⁵⁸. Questa capacità di proiettare delle temporalità molteplici, una storicità plurale, al pari del resto della *Semaine Sainte*⁵⁹, dovrebbe bastare a confutare le accuse d'immobilismo o di resistenza alla storia rivolte al romanzo:

⁵⁴ Per Aragon, la Settimana Santa del 1815 è «la métaphore de l'an 40 inversé», in quanto offre «le climat favorable à la levée, dans la tête de jeunes gens, de problèmes ressemblant étrangement à ceux qui se posent aux personnages des *Communistes*» (cioè il sentimento d'appartenenza ad una nazione e più precisamente a un popolo) in L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris*, cit., p. 106.

⁵⁵ L. ARAGON, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 22.

⁵⁶ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

⁵⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 218: «Si credevano eterni [gli osti dei Ponteleone]: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario.» Si sa che proprio nel 1943, un bomba americana rovinò il palazzo palermitano dei Lampedusa.

⁵⁸ Ivi, pp. 228-229: «Per il momento, per merito anche del Vostro umile servo, delle camicie rosse non si parla più, ma se ne riparlerà. Quando saranno scomparse queste ne verranno altre di diverso colore; e poi di nuovo rosse.»

⁵⁹ Le intrusioni d'autore sono numerose nel romanzo aragoniano, soprattutto a partire del capitolo X. Si veda per esempio come Aragon intervenga direttamente nella narrazione, nell'ultimo capitolo del romanzo, prima per ricordare che lui stesso, soldato disfatto del 1940, si trovò nei medesimi luoghi dei suoi personaggi, nei pressi di Armentières, sulla strada che conduce da Parigi al Belgio, poi per citare il brano dei *Communisti* che già evocava tale episodio (L. Aragon, *La Semaine Sainte*, pp. 795-798).

Le mouvement de l'histoire s'est emparé de la Sicile, au point d'effondrer le plafond des Ponteleone avec une bombe américaine, mais ce mouvement complexe, qui se saisit de ceux-là mêmes, comme Fabrice ou son neveu, qui croient pouvoir en jouer, est le résultat de facteurs divers que, précisément, je suspecte d'avoir aperçu dans leur complexité Giuseppe Tomasi, témoin de bien des choses du château de Lettonie où il a vécu chez sa femme [...] à cette Italie qui, jusqu'en Sicile, était parée de chemises non pas rouges, mais noires⁶⁰.

L'apertura del romanzo a molteplici temporalità non sarebbe dunque solo un effetto di lettura incoraggiato dal testo per via dei personaggi e del narratore. Procederebbe anche dell'esperienza storica dell'autore che impregna l'opera e di cui si possono trovare tracce incontestabili nelle pagine che Tomasi dedica alla *Chartreuse de Parme* del suo caro Stendhal:

Quanti Fabrizi ho conosciuto! Gente per i quali i Federali, i più biechi Prefetti, le guardie carcerarie, gl'imbroglioni più sinistri, le sguardine più dichiarate erano avvertiti soltanto attraverso i loro lati più superficiali e spesso piacevoli, e ciò non già per difetto di penetrazione ma per faciloneria e puerile fiducia nella vita. Attraverso tali occhi il mondo è popolato di «bravi ragazzi» e di «buone donnette» e se questi loro eccellenti compagni ne fanno una propria grossa e irrefutabile è facile scusarli non parlandone, anzi cercando di annullare il ricordo delle loro azioni per timore che quel mondo così armonioso che si era venuto costruendo caschi in briciole⁶¹.

E così commenta Aragon: «L'homme qui a saisi en quelques mots cette espèce de complicité des Fabrice avec leur temps, n'a pu écrire *Le Guépard* sans qu'un certain jeu de miroirs au fond de sa conscience ait pour lui à la fois l'autre siècle et celui-ci»⁶². Aragon non solo non può non riconoscersi nella figura di testimone del fascismo, ma trova anche nel «jeu de miroirs» tomasiano un'eco alla propria esperienza di scrittura, che attinge, nella *Semaine Sainte* come in altre opere, a vicende autobiografiche precise che lo scrittore richiama volentieri in occasione di discorsi, saggi o interviste⁶³.

⁶⁰ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

⁶¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Stendhal*, cit., p. 1908.

⁶² L. ARAGON «*Le Guépard* et *La Chartreuse*», cit.

⁶³ Si vedano, oltre alle pagine di *Je n'ai jamais appris à écrire* citate in nota 53, le affermazioni di Aragon nel saggio «*Il faut appeler les choses par leur nom*» (in *J'abats mon jeu*, cit., pp. 114-150), in cui ricollega alcuni episodi della *Semaine Sainte* a certe sue esperienze.

Sicuramente, la lettura del *Gattopardo* che Aragon compie alla luce della propria concezione e pratica del romanzo detto storico⁶⁴ ha il merito di porre in risalto la profondità della prospettiva storica del romanzo tomasiano, che fu poco notata dai critici negli anni della prima ricezione del libro (con l'eccezione notevole di Giorgio Bassani)⁶⁵. Ma nel suo insistere, alla fine di *Un grand fauve se lève* sull'apertura del *Gattopardo* (e nello stesso tempo della fortuna del romanzo stesso) alle forze vitali dell'avvenire, non si può fare a meno di vedere una certa forzatura dell'interpretazione:

Qu'on se dispute *Le Guépard* entre partisans de la littérature engagée et partisans de la littérature déagée. L'issue de ce combat douteux n'importe guère. Il en est ici comme de l'épopée garibaldienne : le sens que prendra l'œuvre de Giuseppe Tomasi di Lampedusa ne saurait être que celui de l'histoire. Les individus peuvent bien être agnostiques, l'œuvre de leurs mains et de leur cœur leur échappent, elle entre dans le grand brassement des choses réelles, s'y inscrit, devient objet de conscience. Et *Le Guépard* ne dira pas à l'avenir l'immobilisme sicilien, mais le mouvement des hommes que, comme Don Fabrizio, Giuseppe Tomasi saluait à sa façon, et peut-être certainement au-delà de ce qu'un Don Fabrice a pu voir⁶⁶.

In realtà, tale professione di fede nell'avvenire non è diversa da quella che troviamo alla fine della *Semaine Sainte* e si può pensare che lo scrittore abbia letto *Il Gattopardo* alla luce dell'ottimismo del proprio romanzo. Infatti, dopo aver lungamente descritto le esitazioni, i dubbi, l'accecamento dei personaggi coinvolti nella bufera storica e aver simmetricamente immerso il lettore in un turbine di nomi, volti, vicende di cui egli fatica inizialmente a capire il senso, sembra che Aragon abbia voluto, nelle ultime pagine del romanzo, aggiustare il tiro, risvegliare la speranza del lettore (e forse anche la propria) nella storia – e più esattamente nel futuro:

Je ne sais pas, [...] peut-être que ce livre fausement, rien qu'apparemment tourné vers le passé, n'est de ma part qu'une grande quête de l'avenir, peut-être n'est-il que

⁶⁴ Si ricordi che l'epigrafe della *Semaine Sainte* comincia con questa frase provocatoria: «Ceci n'est pas un roman historique» e che Aragon intrattiene, nel romanzo del 1958 come in altri, un rapporto polemico con il discorso degli storici. Secondo lui, il romanzo non mira all'esattezza storica (quantunque Aragon si sia sempre molto documentato per scrivere le sue finzioni), ma cerca di sottolineare le incertezze e le contraddizioni della storia, lasciando alla fantasia dello scrittore il compito di colmare le lacune degli storici per produrre quel «mentir-vrai» che costituisce l'essenza del discorso letterario.

⁶⁵ L'editore lodava «la percezione acuta della realtà sociale e politica dell'Italia contemporanea, dell'Italia attuale» dell'autore del *Gattopardo* nella *Prefazione* a G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 7-13 (p. 12).

⁶⁶ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

cette dernière vue du monde où j'ai seulement le besoin de faire craquer mon habit de tous les jours, l'habit de tous mes jours. Et peut-être est-ce pour cela qu'au fur et à mesure que j'y avance des Rameaux vers Pâques, comme un frapement sur le sol, un bruit lointain que la terre transmet, sourdement, sonne de plus en plus souvent dans ma prose ce mot répété, ce mot qui bat comme un tambour insistant, voilé, dévoilé, l'avenir.

Peut-être ai-je repris cet étrange damas ancien de l'histoire, assailli de doutes et de certitudes, suivant les fils du tissu qui se croisent, la tapisserie complexe des hommes et des couleurs, peut-être me suis-je jeté dans la foule d'un temps aboli, pour m'arracher à cette vision simplifiée, linéaire, du monde où j'achève ma trajectoire, pour rechercher dans la poussière des graines multiples de ce que je suis, de ce que nous sommes, et surtout de ce qui va naître de nous, contre nous, au-dessus de nous, au-delà de nous, ce printemps des cimetières qu'on appelle l'avenir⁶⁷.

Tale valorizzazione dell'avvenire, e di un avvenire collettivo, lontano, che lo scrittore forse non vedrà mai personalmente, è strettamente legata all'impegno politico e ideologico di Aragon, in quanto coincide perfettamente con la filosofia marxista della storia. Pur sempre sensibile alla complessità della storia, concepita come un'immenso arazzo variegato, lo scrittore cede infatti a una visione messianica della storia nazionale francese. Ne sono la prova non solo i passi in cui parla in prima persona, ma anche le pagine in cui orienta, o devia⁶⁸, il passato verso il futuro: collegando i Cento-giorni a eventi emblematici delle grandi lotte popolari del XIX° e XX° secolo, moltiplicando ciò che chiama i *ricordi dell'avvenire*⁶⁹, Aragon offre infatti al lettore una visione partigiana della storia, suggerendo che la memoria nazionale sia riducibile alla memoria rivoluzionaria, la storia della Francia alla storia delle lotte popolari. Si può anche notare che, riallacciando il passato all'avvenire, che è anche il passato recente, il presente o il futuro del lettore, Aragon riesce a coinvolgere quest'ultimo nel flusso di una storia che non è conclusa, bensì da proseguire e da realizzare all'orizzonte dei «lendemain qui chantent».

La fiducia nell'avvenire segna sicuramente lo scoglio in cui s'imbatte il confronto tra *La Semaine Sainte* e *Il Gattopardo* e il limite della lettura aragoniana, pure pertinente per molti aspetti. Rimane infatti difficile aderire al giudizio dello scrittore se-

⁶⁷ L. ARAGON, *La Semaine Sainte*, [1958], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2003, pp. 813-814.

⁶⁸ Ivi, p. 814: «j'ai entrepris follement de détourner tout le passé vers l'avenir».

⁶⁹ L. ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire*, cit., p. 108: «[...] non seulement la scène du Bois des Abrisseaux à Poix, où Théodore Géricault pose à l'auteur la question de l'avenir français, mais toute sorte de souvenirs à l'envers, toute sorte si j'ose dire de *souvenirs de l'avenir* vont envahir *La Semaine Sainte*, et ce sera par exemple la scène de Vœlkligen, la grève des mineurs à la fin de l'hiver 1919, qui *me* reviendra à la mémoire quand à Poix Géricault écoute les hommes assemblés de nuit pour confronter leurs révoltes».

condo il quale si potrebbe scorgere nei «parfums de la décomposition» ch'esalerebbe il romanzo tomasiano «l'odeur puissante de la vie» e dell'avvenire, vedere nella spoglia del cane Bendicò defenestrata da Concetta nell'ultima pagina del libro i germi di un futuro radioso⁷⁰. Risulterebbe tuttavia riduttivo opporre l'ottimismo, seppure forzato, della *Semaine Sainte* al pessimismo del *Gattopardo*, il romanzo della speranza in un mondo nuovo al romanzo della non-speranza. Più interessante mi sembra insistere sul fatto che, a partire da una concezione analoga della storia come caos incomprendibile per gli uomini che vi sono immersi e che induce, sia nel romanzo aragoniano che in quello tomasiano, una rappresentazione frammentata e soggettiva del fatto storico, di stampo stendaliano⁷¹, i due autori abbiano seguito due vie diverse: Aragon, quella del trionfo finale dell'ordine sul disordine, l'escatologia marxista, dando senso (nelle due accezioni del termine, direzione e significato) e unità alla storia degli uomini e alla diegesi del romanzo stesso, particolarmente digressiva e disgregata. Tomasi, invece, non cerca di dominare il disordine della storia reintegrando la molteplicità degli orizzonti temporali messi in scena nei limiti di un quadro d'interpretazione univoco.

Vale la pena infatti sottolineare che *Il Gattopardo*, lungi dall'essere il romanzo della sola decadenza, intreccia temporalità molteplici, che qui non posso che ricordare brevemente⁷². Oltre le intrusioni dell'autore, già rilevate da Aragon, che aprono il tempo della diegesi al presente d'enunciazione del narratore, si avvertono diverse linee temporali, ben distinte l'una dall'altra: il tempo ciclico della natura, spesso sollecitato dal protagonista sensibile alla rivoluzione eterna delle stelle, sembra opporsi al tempo storico lineare, discendente per l'aristocrazia, ma ascendente per la borghesia. Ogni personaggio, o gruppo di personaggi, sembra così incarnare una certa temporalità, o addirittura un certo «regime di storicità» nel senso preciso che François Hartog attribuisce all'espressione⁷³, tanto è vero che il romanzo, registrando

⁷⁰ L. ARAGON, *Un grand fauve se lève*, cit.

⁷¹ La percezione della storia che domina nei due romanzi è infatti quella, parziale e soggettiva, di Fabrice (Del Dongo, eroe della *Chartreuse de Parme*) a Waterloo.

⁷² La molteplicità delle prospettive temporali e il loro possibile significato storico e politico sono al centro del mio libro *Politiques du temps*: Le Guépard de G. Tomasi di Lampedusa dans l'Histoire, di prossima pubblicazione presso les Presses Universitaires de Rennes e di alcuni saggi già pubblicati: S. SERVOISE, *La scène du bal dans Le Guépard ou le début de la fin*, in Ph. ZARD (ed.), *Pour une lecture rapprochée du Guépard de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, «Revue Silène», Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ovest-Nanterre-La Défense, 2016 (http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=15); S. SERVOISE, *Temps et contre-temps du Guépard*, in A. SAIGNES e A. SALHA (ed.), *Romans de la fin d'un monde*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 59-79.

⁷³ F. HARTOG, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003. Per Har-

la sconfitta dei Salina e il trionfo dei Sedàra, segna la disfatta del «regime antico» di storicità (dominato dalla tradizione e dalla concezione del presente come ripetizione e perpetuazione del passato) che è quello dell'aristocrazia e la vittoria del «regime moderno», fondato sulla promozione dell'avvenire inteso come rottura col passato che è quello della borghesia. Ma sarebbe sbagliato vedere opposizioni chiare laddove prevalgono intrecci complessi: infatti, in don Fabrizio stesso coesiste la visione ciclica della natura e la visione discendente della storia attraverso un paradigma temporale che possiamo chiamare elicoidale discendente, in virtù del quale la storia si ripete, ma peggiorando⁷⁴. E se la posizione di tipo elicoidale ascendente di un Tancredi può essere interpretata come simmetricamente opposta a quella del Principe⁷⁵, il narratore non dà la preferenza né all'una, né all'altra. Egli non convalida neppure la traiettoria linearmente trionfante dei Sedàra: anzi, annuncia, per via delle prolessi, la decomposizione prossima dei vincitori⁷⁶, incapaci di offrire alla Sicilia un avvenire migliore del passato, secondo una prospettiva che Tomasi aveva del resto l'intenzione di svilup-

tog, un «regime di storicità» è uno strumento euristico che permette d'interrogare i modi d'articolazione delle categorie del passato, del presente e del futuro di cui si dota una collettività per pensare la propria esperienza della storia.

⁷⁴ Questo paradigma trova un'espressione particolarmente chiara nella celebre frase pronunciata dal Principe alla fine della parte IV, quando il tempo ciclico naturale del rinnovamento delle specie viene come contaminato dal movimento discendente della storia (così come la vede il protagonista appartenente al ceto perdente): «e dopo sarà diverso, ma peggiore. Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, cit., p. 186).

⁷⁵ Infatti, il trasformismo di Tancredi si fonda sull'idea che l'aristocrazia debba avvalersi dei privilegi che sono i suoi da sempre non solo per sopravvivere nel nuovo regime, ma ancora per consolidare e migliorare la propria situazione. Angelica Sedàra è per lui uno strumento di riconquista, come si vede nella parte IV del romanzo, quando il giovane bacia per la prima volta la fidanzata: «ed a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato 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» (ivi, p. 156).

⁷⁶ Si pensi all'accento allo sfiguramento futuro, a cui si può prestare un senso simbolico, di Angelica, che rappresenta il ceto allora trionfante nell'ultima parte del romanzo, ivi, p. 254: «la malattia che tre anni dopo la avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto ma se ne stava acquattata nelle profondità del suo sangue». La decadenza dei vincitori dell'epoca era già stata evocata dal narratore nella parte IV, a proposito di don Calogero che la frequentazione del Principe finisce per rendere sempre più sensibile alle virtù aristocratiche, ivi, p. 142-143: «Sarebbe ardito affermare che don Calogero approfittasse subito di quanto aveva appreso; [...] ma fu da quel momento che si iniziò, per lui ed i suoi, quel costante raffinarsi di una classe che nel corso di tre generazioni trasforma efficienti cafonì in gentiluomini indifesi».

pare in un ulteriore romanzo che si sarebbe intitolato *I gattini ciechi* e di cui ebbe il tempo di scrivere solo il primo capitolo⁷⁷. Il *tour de force* di Tomasi consiste dunque nel fatto di non risolvere il conflitto delle temporalità, di non sacrificare alla facilità di una concezione lineare discendente della storia, come gli è stato più volte rimproverato, o al contrario di una concezione ascendente, come vuole credere Aragon quando proietta sul *Gattopardo* lo slancio ottimistico che conclude *La Semaine Sainte*.

In tale prospettiva si rivela finalmente la ricchezza e la complessità dell'esperienza del tempo e della storia che Tomasi consente ai lettori di vivere: il fatto di non dare un esito allo scontro delle temporalità rende più sensibile la difficoltà dei personaggi, che è anche quella di tutti noi, di valutare la portata e le conseguenze di ciò che accade. Quando comincia, quando finisce la fine di un mondo, di un'epoca, di un ceto? Come saperlo? E cosa importa di più – e agli occhi di chi –: ciò che finisce o ciò che (ri)comincia? Queste interrogazioni sono al centro del *Gattopardo*, come della *Settimana Santa*, seppure in modo più discreto e implicito. Ma se Aragon non può trattenersi dal portarvi una risposta, Tomasi si astiene invece da ogni specie di prospettiva risolutiva. In tal senso, se è lecito affermare che la lettura aragoniana del *Gattopardo* contribuì a dissipare certi pesanti errori legati a motivi ideologici, si può anche dire che, a sua volta, il romanzo tomasiano ci consente di mettere in luce la dimensione ideologica della *Semaine Sainte*, nonché dell'interpretazione che Aragon fece del *Gattopardo*.

⁷⁷ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I gattini ciechi* [1961], in *I racconti, Opere*, cit., pp. 525-541.

Il Confronto Letterario 68 - estratto di Sylvie Servoise