

Said davanti al romanzo: da *Mansfield Park* al *Gattopardo*

Clotilde Bertoni

1.

Quella degli studi culturali con la letteratura è una relazione, si sa, parecchio travagliata. Indiscutibili i suoi meriti (la reazione salutare a un “testocentrismo” di lungo corso, la nuova attenzione al contesto, la sensibilità per le voci emarginate), altrettanto vistosi i suoi sbilanciamenti (la trasformazione delle opere in documenti, le forzature ermeneutiche, la concentrazione troppo tendenziosa su questioni di etnia o genere): resta una sfida tentante, ma, si direbbe, condannata a procedere in bilico tra aperture produttive e chiusure preconette.¹

Può aiutare a rifletterci ancora un caso insolito come quello di Said, personaggio a sua volta in bilico, oltre che tra più mondi e identità, tra tendenze contrastanti: nume per eccellenza degli studi culturali (del ramo postcoloniale soprattutto), ma tra i primi a paventare gli irrigidimenti,² presto infastidito dalla loro istituzionalizzazione accademica e dalla loro frequente depoliticizzazione;³ sempre sospeso tra la passione delle sintesi

- 1 Sulla questione, cfr. M. Cometa, *Introduzione. Iniziare nel mezzo*, in Id., *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Cogliatore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004, pp. 9-42; *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, a cura di S. Adamo, Meltemi, Roma 2007, soprattutto S. Adamo, *Introduzione* (pp. 17-37) e R. Ceserani, *Studi letterari e studi culturali: alcuni dizionari a confronto* (pp. 215-226); D. Giglioli, *Tre cerchi. Critica e teoria*, in «il verri», 45, febbraio 2011, pp. 17-31.
- 2 Cfr. ad esempio E. W. Said, *Travelling Theory*, in Id., *The World, the Text and the Critic*, Vintage Books, London 1991, pp. 226-247, che sottolinea lo stretto rapporto tra gli sviluppi della teoria e le situazioni storico-sociali, e la conseguente possibilità che quello che era acquisizione importante in una data congiuntura si converta in limite in un'altra.
- 3 Sull'enorme ruolo giocato di Said nello sviluppo degli studi culturali, e sulla sua insofferenza per i loro ristagnamenti e derive, cfr. M. Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma 2005; L. Curti, *Percorsi di subaltermità: Gramsci, Said, Spivak* (pp. 17-26) e M. H. Laforest, *Sempre di passaggio* (pp. 55-62), in *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, a cura di I. Chambers, Meltemi, Roma 2006; M. Pala, *Said e Gramsci: dall'egemonia alla mondanità del contrappunto*, in *La lingua/le lingue di Gramsci e della sua opera. Scritture, riscritture, letture in Italia e nel mondo*, a cura di F. Lussina e G. Pissarello, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 261-274; *Edward Said and the Literary, Social and Political World*, a cura di R. Ghosh, Routledge, London 2009; G. Benvenuti, R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012.

vaste e il richiamo del *close reading*, tra il senso delle responsabilità sociali dell'arte e quello delle sue peculiarità indominabili; sempre in grado di aprire nuovi percorsi teorici, ma a volte fissandone troppo nettamente il corso, a volte senza portarli interamente avanti.

Notoriamente, la sua tendenza sia alle posizioni radicali sia alla loro continua ridiscussione, si manifesta in un nomadismo anche disciplinare, in scorribande eclettiche per numerosi campi (basti pensare alla prospettiva ibrida di *Orientalism*, che intreccia trattati eruditi e lavori filosofici, opere narrative e relazioni di viaggio), e inoltre, nella predilezione per autori sfuggenti e impervi, dal Conrad come lui esule scisso tra più dimensioni – che accompagna tutta la sua riflessione, quasi in guisa di doppio ideale⁴ – all'Adorno «chiosatore intempestivo, scandaloso e persino catastrofico del presente».⁵ Proprio perciò può riuscire interessante tornare su pagine che lo vedono invece misurarsi con il genere popolare per eccellenza, il grande romanzo d'intreccio: nello specifico, con una delle sue stagioni d'oro, il realismo inglese ottocentesco, con uno dei suoi archetipi, *Mansfield Park* di Jane Austen, e con una sua apparente, e spiazzante, ripresa tardiva, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa.

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al *Gattopardo*

2.

L'incidenza del romanzo ottocentesco sulla ricezione di massa è, non a caso, tra gli argomenti privilegiati di *Cultura e imperialismo* (1993) quello tra i libri di Said che più riflette sulla «wordliness» della letteratura, cioè sulle sue «complesse affiliazioni» con il mondo che la circonda, sulle sue implicazioni politiche, e, in particolare, sul suo atteggiamento nei confronti del problema al centro del discorso, l'espansione colonialista dei paesi occidentali.⁶ Dati questi presupposti, è praticamente scontato che l'attenzione del critico si concentri sull'Inghilterra: intanto in quanto paese che intraprende l'avventura imperialista più estesa e longeva; inoltre, quello la cui tradizione narrativa è da sempre associata alla formazione dell'identità nazionale moderna, all'ascesa della *middleclass* sua forza trainante.

Said considera questa tradizione attraverso l'approccio metodologico che scandisce tutto il volume, “la lettura contrappuntistica”, tesa a indi-

4 Cfr. A. N. Rubin, *Foreword*, in E. W. Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Columbia University Press, New York 2007; trad. it. di E. Nifosi, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 9-15 (edizione riveduta della tesi dedicata dallo studioso allo scrittore, pubblicata originariamente nel 1966), e la recensione al volume di D. Balicco, in «Alias-il manifesto», 1 ottobre 2008.

5 Cfr. E. W. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York 2006; trad. it. di A. Arduini, *Sullo stile tardo*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 28.

6 Cfr. E. W. Said, *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London 1993; trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.

viduare gli aspetti nascosti dei testi, che, con movimento appunto contrappuntistico, affiancano e complicano quelli più vistosi. Sottolinea così che la trasformazione dell’Inghilterra in impero, prima di divenire argomento privilegiato di tanti scrittori di fine Ottocento (da Conrad a Kipling a Haggard), fa già capolino nelle grandi narrazioni della prima metà del secolo, in forme marginali quanto significative, improntate a una stessa visione di fondo: dall’India sorgente proficua di ricchezze di *Vanity Fair*, ai Caraibi da cui proviene la folle Bertha Mason di *Jane Eyre*, all’Australia in cui finiscono vari reprobri e sbandati dickensiani, le terre colonizzate, senza essere mai raffigurate davvero, premono ai bordi delle vicende, indirizzandone significativamente il corso, e risultando sempre sia risorsa da sfruttare a fondo sia oscura minaccia da esorcizzare.

Quella che Said svolge qui si può ritenere un tipico esempio di riflessione a doppio taglio: tanto acuta e feconda quanto troppo pregiudizialmente orientata, innovativa da un lato, situata in un solco già tracciato dall’altro. Se giustamente lo studioso richiama l’attenzione sulla dimensione spaziale della letteratura (allora ancora molto trascurata dalla teoria), e ancor più giustamente nota che le allusioni al colonialismo del romanzo realista sottendono una complicità di fatto, non rileva abbastanza che tale complicità può essere tutt’altro che rettilinea; e se ha ragione di osservare (naturalmente con richiamo a Jameson) che l’“inconscio politico” di questi testi è geograficamente più esteso di quanto appaia a prima vista, non considera abbastanza che è anche più frastagliato e profondo. La sua lettura dilata ma al tempo stesso conferma una linea critica a lungo egemonica: quella che vede nella narrativa inglese sette-ottocentesca l’espressione e insieme il baluardo della stabilità politica del paese, dei suoi principi di decoro, moderazione e conformismo.⁷

Attenendosi a questa linea, Said non valuta appieno che l’accettazione di massima del sistema di potere – e della sua evoluzione colonialista – è negli autori menzionati (e in moltissimi altri) tutt’altro che pacifica e uniforme: intanto quasi sempre complicata dall’energia rappresentativa, dalla vocazione a restituire, al di là delle ideologie, le storture del proprio tempo (il famoso “trionfo del realismo” già messo a fuoco da Engels); inoltre, spesso sfumata e sovvertita da quei sensi sotterranei, da quelle contraddizioni aperte – tali da sollecitare diversi livelli di ricezione – di cui la più agguerrita critica di impostazione psicoanalitica ha da tempo indicato l’importanza;⁸ così che molte vicende a prima vista rassicuranti,

7 Da noi particolarmente nota l’inquadratura di F. Moretti, *Il romanzo di formazione* [1986], Einaudi, Torino 1999², secondo cui il romanzo inglese – da Fielding a Austen, da Charlotte Brontë a Dickens – sostiene sempre il sacrificio della libertà del singolo a un ideale di equilibrio e integrazione sociale.

8 Cfr. soprattutto F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, e M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

adeguate all'assetto vigente e ai suoi valori, possono via via rivelare una carica eversiva, disseminare dubbi, sconvolgere le aspettative, scuotere i pregiudizi.

Il metodo contrappuntistico proposto dal volume, dunque, se mira sagacemente a rintracciare «quel che è implicito» nei testi (riconoscendone sempre la ricchezza e lo spessore artistico), si sofferma però solo su un certo tipo di implicito, quello consistente nei contenuti apparentemente limitrofi o secondari; mentre trascura quello, ancor più essenziale, costituito dai sensi latenti o contraddittori. Lo slancio interpretativo dello studioso, che sa inoltrarsi più a fondo nelle opere di autori successivi (Conrad appunto), forse pungolato dalle loro evidenti spigolosità e dalla loro portata simbolica, davanti al corso apparentemente lineare e piano delle grandi trame primottocentesche, rischia di farsi troppo lineare e piano a sua volta.

Un rischio che affiora in molti dei giudizi che punteggiano la panoramica d'insieme di *Cultura e imperialismo*: ad esempio quelli su Dickens, che finiscono per avallare una sua riduttiva (spesso confutata ma pervicace) immagine di scrittore edificante e conformista. Said osserva a ragione che gli attacchi sferrati dai suoi romanzi al funzionamento della legge o della burocrazia appaiono pressoché neutralizzati dai quadretti idillici di serenità familiare e borghese che li concludono e dall'ossequio allo status quo che ne è sottofondo;⁹ ma non si sofferma sulle caratterizzazioni ambigue, sui sentimenti torbidi, sui dolori irrimediabili, che, specie nella produzione matura dell'autore, venano di ambiguità i finali lieti e (assai più delle polemiche dirette) incrinano il conservatorismo di parvenza, complicando anche i rimandi alla realtà coloniale (per limitarsi all'esempio più celebre, una creazione come il Magwitch di *Great Expectations* – galeotto vittima di una giustizia faziosa, che cerca invano di disporre della ricchezza accumulata in Australia, ma, tornato nella madrepatria, è respinto dalla collettività e dal suo beneficato stesso – può essere interpretata non come la semplice evocazione di una minaccia, ma come l'incarnazione angosciosa di un'ingiustizia, il mezzo surrettizio di una denuncia).

Soprattutto, il misto di perspicacia e preclusioni che ispira questa parte del discorso di Said emerge nell'analisi più argomentata, quella (comparsa già nel 1989)¹⁰ consacrata a una scrittrice, Jane Austen, per definizione ambigua (tra gli autori più leggibili e meno semplici mai esistiti, legatissima

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al *Gattopardo*

9 Cfr. Said, *Cultura e imperialismo*, cit., p. 102: «Per quanto Dickens, ad esempio, in molte delle sue opere aizzi i suoi lettori contro il funzionamento della giustizia, il provincialismo dell'istruzione e della burocrazia, egli generalmente conclude i suoi romanzi con [...] la riunificazione della famiglia, che Dickens considera come un microcosmo della società».

10 Cfr. E. W. Said, *Jane Austen and the Empire*, in *Raymond Williams. Critical Perspectives*, a cura di T. Eagleton, Northeastern University Press, Boston 1989, pp. 150-165; ora in *Cultura e imperialismo*, cit., pp. 105-122.

alla sua epoca e più che mai di moda, sempre adorata dal pubblico e sempre cruccio della critica); in particolare al suo unico romanzo che dia un certo peso (quasi impercettibile eppure cruciale) al colonialismo, *Mansfield Park* (1814).

3.

Si tratta di quello da sempre ritenuto il meno accattivante e il più enigmatico dei libri di Austen, e a ragione. Come gli altri, ruota intorno a un microcosmo domestico, ma non si impernia su una singola protagonista, segue un'orchestrazione più corale; come gli altri, disegna intensi contrasti, ma rendendoli insieme più ambigui e più lancinanti.

L'intreccio è costituito, in sostanza, da un temporaneo sconvolgimento e da una successiva ricomposizione dell'ordine tradizionale. Il microcosmo raffigurato è quello della famiglia Bertram, esponente dell'aristocrazia fondiaria, proprietaria della tenuta che dà il titolo al libro, composta, oltre che dai genitori, dalle figlie Maria e Julia, dai figli Tom e Edmund, e da Fanny, una nipote povera. La loro routine è scombussolata dall'arrivo nei paraggi di una coppia brillante e anticonformista di fratelli, Henry e Mary Crawford, e dalla partenza del padre, Sir Thomas, che si reca ad Antigua per occuparsi di un suo possedimento in crisi: la libertà di cui i giovani godono grazie alla sua assenza innesca una girandola di infatuazioni e innamoramenti (favorita dall'allestimento di una pièce teatrale, classico canale di sfogo di sentimenti inespressi o inconsapevoli), che, provvisoriamente interrotta dal suo ritorno, sfocia poi in una drammatica sfilza di scandali e lacerazioni; fino a un *happy end* curiosamente plumbeo, che sembra tracciare un confine nettissimo tra normalità e deviazione, saggezza e irregolarità. Sir Thomas riprende in mano Mansfield Park, lo scapestrato figlio maggiore Tom si ravvede, l'irreprensibile figlio cadetto Edmund, uscito da un infelice rapporto con Mary, sposa la virtuosissima Fanny (evidente ripresa di noti prototipi, da Cenerentola alla Pamela richardsoniana), che ha respinto il libertino Henry (innamoratosi di lei contro le sue stesse previsioni); ogni forma di trasgressione è allontanata (la figlia Maria, che, sposatasi per interesse, fugge poi con Henry, è messa al bando dalla famiglia e dalla buona società).

La prima parte dell'analisi che Said dedica al testo è estremamente illuminante. Il critico – prendendo spunto dalle considerazioni di Raymond Williams sulla configurazione complessa, in piena evoluzione, della società raffigurata da Austen¹¹ – sottolinea che la trama, apparentemente così intima e raccolta, si staglia in effetti su un vasto sfondo storico-geografico,

11 Cfr. R. Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, Oxford 1975, pp. 113-117.

e mette fortemente in gioco, senza mai metterla direttamente in scena, la logica imperialista allora in prepotente espansione. Perché il ripristino dell'ordine alla fine della vicenda si esplica in una riorganizzazione di spazi diversi: il potere che Sir Thomas esercita e riasserisce nel microcosmo di Mansfield Park fa leva su quello che deve rinsaldare nel possedimento appena adombrato di Antigua (verosimilmente una piantagione di canna da zucchero);¹² e il suo trionfo è garantito dal controllo, oltre che dei luoghi, delle persone, degli schiavi che mandano avanti la piantagione come della beneficata e devotissima nipote Fanny (decisiva per il riassetto dell'equilibrio familiare), in modi differenti tutti utilizzati per la salvaguardia delle gerarchie e della prosperità; la supremazia circoscritta del pater familias riflette la supremazia imperiale della nazione.¹³

Ma d'altro canto, lo studioso dà sempre per scontato che questo insieme di rapporti di forza sia compattamente avallato dal testo. Anche stavolta il suo percorso interpretativo, per quanto originale, si aggancia a una consolidata linea critica, che giudica la produzione di Austen esempio perfetto del classico romanzo inglese, tutto proteso all'auspicio di una stabilità insieme sociale, economica e affettiva: linea critica che indica in *Mansfield Park* la conferma più granitica di questa prospettiva, in quanto testo che, come Said dichiara, «definisce con precisione i valori morali e sociali» dell'autrice,¹⁴ rende più marcate le antinomie tra norma e insubordinazione, sancisce più limpidamente l'affermazione della prima.¹⁵

In effetti, però, questa affermazione è minata da significative controspinte. La logica centripeta dell'azione è turbata da un'apertura centrifuga e polifonica di punti di vista divergenti: come altre interpretazioni hanno suggerito, *Mansfield Park* si può ritenere, anziché vertice degli intenti edificanti dell'autrice, piuttosto punta estrema della sua complessità, della sua tendenza a valorizzare le particolarità dei caratteri e dei rapporti senza insingirle di sovrasensi morali,¹⁶ e della sua lacerazione profonda tra

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al *Gattopardo*

12 È quanto ricostruisce, come Said ricorda, W. Roberts, *Jane Austen and the French Revolution*, Macmillan, London 1978: in quegli anni le piantagioni di canna da zucchero delle Indie Occidentali gestite dall'Inghilterra erano minacciate dalla concorrenza con la Francia per il controllo del territorio, dalle nuove forme di coltivazione del prodotto e dall'allargamento del mercato.

13 Cfr. Said, *Cultura e imperialismo*, cit., p. 107: «Più chiaramente che in ogni altra sua opera, Jane Austen sincronizza qui l'autorità interna, in patria, con quella coloniale, sottolineando come i valori associati a così alti concetti quali l'ordine, la legge e la proprietà debbano essere radicati fermamente nell'effettivo controllo e possesso del territorio. Ella chiaramente ritiene che possedere e governare la tenuta di Mansfield Park sia come in piccolo possedere e governare le proprietà coloniali a questa strettamente, per non dire inevitabilmente associate».

14 *Ivi*, p. 87.

15 Cfr. ad esempio L. Trilling, *Mansfield Park*, in Id., *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism*, Viking, New York 1955; trad. it. di L. Gallino, *La letteratura e le idee*, Einaudi, Torino 1962, pp. 267-288 (che peraltro ravvisa finemente parecchi dei tratti che differenziano l'opera dal resto della produzione di Austen); e T. Tanner, *Jane Austen*, Macmillan, London 1986, in particolare pp. 142-175.

16 Sulla capacità di Austen di conferire senso alla vita ordinaria, cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, in particolare pp. 285-288.

istanze incompatibili;¹⁷ e a mio avviso può essere visto come una vera e propria formazione di compromesso tra una morale repressiva e un denso fascio di tensioni repressive.¹⁸ Il piano della repressione è ostentato ma svuotato di consistenza: incarnato dalla severità di Sir Thomas, insieme parossisticamente reazionaria e inerme davanti agli sviluppi tragici dei fatti (attutita solo da un'ammissione dei propri errori che però non si traduce in alcun vero mutamento), e dal contegno esemplare di Fanny, eroina positiva delle più insipide, il cui tratto principale consiste in un'imperturbabile obbedienza, in un'ostinata passività.¹⁹ Il piano del represso emerge dalla messinscena sia delle nuove dinamiche sociali sia delle imprevedibili dinamiche dei sentimenti. Le prime sono rappresentate soprattutto dal personaggio più originale del testo, l'ironica, persino cinica, ma anche sensibile e generosa Mary Crawford (eroina negativa secondo parte della critica, miscuglio di bene e male per Virginia Woolf),²⁰ esempio dell'indipendenza di spirito definita da Sir Thomas «sommamente offensiva e disgustosa nelle giovani»,²¹ insofferente verso l'intransigenza dei vecchi dogmi e l'ipocrisia delle convenzioni.²² Attraverso il legame di Mary e Edmund (infranto da una totale divaricazione di vedute), e la raffigurazione sotteraneamente empatica dell'adulterio di Maria, dovuto non a leggerezza ma a un amore sincero doppiamente frustrato, ostracizzato dalla comunità e non veramente corrisposto.

Questa prospettiva permette di vedere in una chiave differente il nesso, acutamente istituito da Said, tra lo spazio sempre sotto i riflettori di Mansfield Park e quello sempre in ombra della piantagione di Antigua, tra la sottomissione inculcata a Fanny e quella inflitta agli schiavi; di interpretarlo cioè come una dimostrazione non della grandezza ma degli eccessi e insieme della fragilità del potere patriarcale: della sua impotenza davanti alle forze più autonome e recalcitranti al suo controllo, della sua capacità di esplicarsi solo in forma di categorico dispotismo.

17 Tra gli studi che più si inoltrano nei sensi stratificati e sfuggenti del romanzo, cfr. R. A. Colby, *Mansfield Park*, in Id., *Fiction with a Purpose*, Indiana University Press, Bloomington 1967, e B. Battaglia, *La zitella illetterata. Parodia e ironia nei romanzi di Jane Austen* [1983], Liguori, Napoli 2009², pp. 111-184.

18 Si rinvia naturalmente a Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., pp. 74-89: facendo riferimento alle categorie proposte dallo studioso, il ritorno del represso che contraddistingue il romanzo si potrebbe collocare al confine tra il «conscio ma non accettato» e l'«accettato ma non propugnato».

19 Al riguardo cfr. K. Amis, *What Became of Jane Austen?* [1957], in *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*, a cura di I. Watt, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1963, pp. 141-144; e Trilling, *Mansfield Park*, cit.: «Nessuno, credo, è mai riuscito ad amare l'eroina di *Mansfield Park*» (p. 272).

20 Cfr. V. Woolf, *Jane Austen*, in *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*, cit., pp. 15-24.

21 Cfr. J. Austen, *Mansfield Park* [1814], Penguin, London 1994, pp. 320-321.

22 Come dimostrano in particolare la sua sarcastica liquidazione dell'usanza delle cappelle private, la sua sensibilità alle esigenze dei dipendenti, e la sua reazione insieme addolorata e realistica alla fuga di Henry e Maria, che per Edmund rappresenta invece un «orribile crimine» (*ivi*, pp. 87-89, 459-464).

Se l'autorità da cui l'imperialismo promana è dunque indirettamente ma profondamente messa in discussione, è d'altronde vero che l'altro polo, il mondo colonizzato, non ha diritto a nessun protagonismo, anzi a nessun peso; ma la nota (e non sempre valorizzata abbastanza) *art of allusion* di Austen riesce a dare risalto a questa assenza, nutrendola di senso. Quando Sir Thomas ritorna da Antigua, è appunto il personaggio più subalterno, Fanny, a porgli sulla colonia, e sul mercato degli schiavi, domande a cui egli sarebbe lieto di rispondere, se la conversazione non si arenasse subito per «il silenzio mortale» degli altri.²³ Se si ritiene Fanny, come fa Said (peraltro in linea con altri lettori d'eccezione, Nabokov per dirne uno), eroina positiva a tutto tondo e portavoce delle idee di Austen,²⁴ è inevitabile vedere nel suo interessamento un esempio della sua serietà e dedizione, e ravvisare quindi nel brano l'abitudine dell'autrice a dare «per scontato (proprio come fa Fanny la quale poi ne trae direttamente beneficio) l'importanza dell'impero coloniale per il benessere dell'Inghilterra».²⁵ Ma se invece si vede nel personaggio il cardine di una morale repressiva, tanto esibita quanto sottilmente corrosa, il contrasto tra il suo fervore e il silenzio che le si fa intorno assume una valenza più ambigua: può essere letto come un modo di mostrare il disagio creato dallo schiavismo, argomento possibile solo per i personaggi più allineati al sistema (il proprietario tronfiamente fiero, e i due consanguinei più supini ai suoi voleri, Fanny e Edmund), e invece per gli altri dimensione accettata ma imbarazzante, fastidioso tabù da rimuovere. Il che porta a concludere che, sia pur ellitticamente, il testo mette qui in luce i vari gradi di complicità, più diretti o più ipocriti, che il bel mondo intrattiene con l'oppressione e la violenza sottofondo della gloria nazionale.²⁶

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al *Gattopardo*

23 *Ivi*, pp. 199-200. La scena è riferita attraverso un successivo dialogo di Fanny e Edmund sul ritorno di Sir Thomas. La ragazza chiede a Edmund: «Did not you hear me ask him about the slave-trade last night?», e dopo la sua replica («I did – and was in hopes the question would be followed up by others. It would have pleased your uncle to be enquired of further»), precisa «And I longed to do it – but there was such a dead silence!».

24 Cfr. il brano di *Cultura e imperialismo*, cit., p. 87, in cui Said afferma che i valori di Sir Thomas sono quelli a cui «Fanny Price (e con lei Jane Austen) in ultima analisi aderisce», e V. Nabokov, *Mansfield Park (1814)*, in Id., *Lectures on Literature*, a cura di F. Bowers, Harcourt, New York 1980, trad. it. di E. Capriolo, *Lezioni di letteratura*, Garzanti, Milano 1982, pp. 39-97, in particolare p. 67: «Non c'è motivo di ritenere che i sentimenti di Jane Austen non corrispondano a quelli di Fanny».

25 Cfr. Said, *Cultura e imperialismo*, cit., p. 110.

26 In anni recenti la scena è stata più volte riesaminata: cfr. J. Law, «That Abominable Traffic»: «*Mansfield Park*» and the Dynamics of Slavery, in *History, Gender & Eighteenth-Century Literature*, a cura di B. Fowkes Tobin, The University of Chicago Press, Athens 1994, pp. 271-300; B. C. Southam, *The Silence of the Bertrams*, in «Times Literary Supplement», 17 February 1995, pp. 13-14; e ancora Battaglia, *La zitella illetterata*, cit., pp. 252-262; studi che richiamano l'attenzione anche sul passo del romanzo in cui Mary paragona rapidamente il potere di cui Sir Thomas gode nelle terre straniere a quello che esercita nei confronti della figlia (cfr. Austen, *Mansfield Park*, cit., p. 110), abbozzando così un parallelo tra la mercificazione delle donne e quella degli schiavi poi riproposto più chiaramente da un personaggio di *Emma*. La lettura di Said è stata inoltre discussa da S. Fraiman, *Jane Austen and Edward Said: Gender, Culture and Imperialism*, in «Critical Inquiry», 21, 1995, pp. 805-821.

Ellitticamente, certo, senza commenti, senza sviluppi polemici: la voce narrante sorvola sull'argomento al pari dei suoi personaggi, e in generale non confuta mai lo stato delle cose. Ma anche tale rifiuto di pronunciarsi si presta a più letture: può essere considerato anziché forma di serafica accettazione, espressione di un intimo disagio. Lo mostra soprattutto il lieto fine, oltre che plumbeo, piuttosto spiccio, in cui questa voce narrante si avvanza alla ribalta solo per ritrarsene subito, per dichiarare la propria impossibilità di addentrarsi nel piano del represso, di scrutare nelle dinamiche «della colpa e del dolore» (cioè nell'infelicità riservata a tutti i personaggi blandamente o pienamente ribelli, Mary, Henry, Maria),²⁷ e d'altra parte celebra la vittoria della repressione, il ristabilimento dell'ordine, con una rapidità che sconfinava nella reticenza (lo snodo più delicato, il passaggio di Edmund dalla passione tormentata per Mary all'attaccamento sereno e sensato per Fanny, non è rappresentato, ma riferito con una tale secchezza da farlo apparire, più che slancio genuino, obbligata conversione al buonsenso).²⁸

Said, che nota questo tratto di «impazienza metanarrativa»,²⁹ non si interroga sulle sue ragioni. E se in altre pagine del libro rileva l'importanza nel romanzo ottocentesco dell'«autorità dell'autore», giudicandola proiezione di quella delle istituzioni e della normativa retrostanti, non si sofferma a osservare che qui Austen abdica significativamente a questa autorità, esprimendo così, obliquamente, la peculiarità della sua posizione. Pur avendo cura di ribadire la «complessità estetica e intellettuale» della scrittrice, e l'interesse, persino l'ambiguità del romanzo (afferma che «un lavoro di minor valore mostrerebbe le sue affiliazioni storiche in modo più chiaro»),³⁰ lo studioso non si spinge a ipotizzare che tale complessità possa derivare anche da una frizione tra l'adesione rassicurante ai valori ufficiali e il sopravvento di moti, oscuri o dissimulati, di irrequietezza e dissenso. La lettura contrappuntistica, pure in generale protesa a cogliere entrambi gli aspetti del processo colonialista, «l'imperialismo e la resistenza ad esso», non scruta nelle istanze di resistenza che si agitano in *Mansfield Park*, rivolte, se non direttamente all'imperialismo, all'opprimente autorità conservatrice sua piattaforma. La tensione *engagée* di Said, che riesce, con indubbia forza d'urto, a situare il romanzo in una nuova luce, serra questa

27 Austen, *Mansfield Park*, cit., p. 466: «Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon I can, impatient to restore everybody, non greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest».

28 *Ivi*, pp. 475-76: «I purposely abstain from dates on this occasion, that every one may be at liberty to fix their own, aware that the cure of unconquerable passions, and the transfer of unchanging attachments, must vary much as to time in different people».

29 Said, *Cultura e imperialismo*, cit., p. 115: «in un tratto di impazienza metanarrativa la scrittrice afferma di essersi spinta molto in là con il suo lavoro, e che ora intende portarlo a conclusione».

30 *Ivi*, p. 122.

luce in una direzione troppo rettilinea, trascurandone i coni d'ombra; l'intento di coerenza che innerva il discorso elude le incoerenze e le dissonanze, componente ineliminabile, e vitalissima, della fantasia narrativa.

4.

Di tutt'altro tipo, invece, l'approccio riservato al *Gattopardo*. Innanzitutto, naturalmente, perché l'argomento è diversissimo: ancora un romanzo da sempre caro al grosso pubblico e da sempre rovello della critica, però per nulla rappresentativo del suo tempo, anzi, per il panorama italiano di metà Novecento (diviso tra gli strascichi della stagione neorealista e gli albori della neoavanguardia), totalmente destabilizzante; apparente ritorno agli schemi della grande narrativa ottocentesca (di cui l'autore era conoscitore appassionato),³¹ abile quanto fuorviante, che in effetti trasforma l'intreccio in fievole filo conduttore di una vocazione prevalentemente descrittiva e riflessivo-saggistica. Ma inoltre, anche l'atteggiamento di Said risulta mutato: arrivato a una fase matura della vita, segnato da delusioni politiche, preoccupato dal futuro dell'impegno militante,³² lo studioso vede più intensamente nell'arte una superstita forma di replica alle disfunzioni della storia come agli appiattimenti del pensiero; e si sofferma non più solo sulle sue affiliazioni sociali, ma anche sulle sue articolazioni che si oppongono fortemente alle pressioni del contesto.

Si dedica infatti al romanzo di Tomasi di Lampedusa in vista di un libro, *Sullo stile tardo*, lasciato incompiuto e pubblicato postumo nel 2006, ispirato a una prospettiva praticamente speculare a quella che domina *Cultura e imperialismo*: consacrato non a opere più o meno compromesse con le logiche sociali e istituzionali, ma a quelle che si sottraggono ai loro ricatti attraverso un'orchestrazione compositiva laboriosa, che Said, richiamandosi alle famose riflessioni di Adorno sulle ultime opere di Beethoven, definisce «stile tardo», inteso come «tensione non armonica e non serena», emersione di un «crescente senso di separazione, esilio e anacronismo». Una tensione di cui lo studioso cerca espressioni uniche, inassimilabili, riluttanti a definizioni precise, non sciolte in nessuna poetica, e che dunque insegue lungo uno spettro di casi estremamente eterogenei: dalla visione amara delle relazioni umane celata nella sfavillante leggerezza del *Così fan tutte*

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al Gattopardo

31 Dopo quanto si è detto, val la pena di riportare un suo giudizio su Austen: «è uno di quegli scrittori che richiedono di esser letti lentamente: un atto di distrazione può far trascurare una frase che ha un'importanza primaria: arte di sfumatura, arte ambigua sotto l'apparente semplicità» (G. Tomasi di Lampedusa, *Jane Austen*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1995, p. 982).

32 Cfr. E. W. Said, *The Public Role of Writers and Intellectuals*, in Id., *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004; trad. it. di M. Fiorini, *Il ruolo pubblico degli scrittori e degli intellettuali*, in Id., *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, il Saggiatore, Milano 2007, che indica le crescenti difficoltà e insieme le nuove opportunità del lavoro intellettuale.

mozartiano, al conflitto tra istanze inconciliabili del *Morte a Venezia* di Britten, al rifiuto del proprio tempo manifestato appunto da Adorno.

Forse in virtù dell'impostazione scelta, le persuasioni di Said sull'«irriducibile individualità» delle opere artistiche³³ – in lui costanti ma, come si è visto, altrove in parte sacrificate alle esigenze dello sforzo teorico – acquistano maggior peso; e la sua ricerca dell'implicito si dilata dallo scavo nei contenuti meno in vista a quello nei significati più criptici, nelle incoerenze aperte dei testi. Se poi lo stadio provvisorio del libro – insieme di materiali editi e rivisti da Richard Poirier e Michael Wood – non autorizza conclusioni certe, l'inquietudine che lo muove,³⁴ e le sue continue variazioni di ambito e prospettiva, sembrano incidere sul taglio delle analisi, meno tendenti a saldarsi in ragionamenti organici e conclusioni definite, più inclini all'ariosità delle intuizioni mobili e degli interrogativi sospesi: lo “stile tardo”, la refrattarietà a ogni armonia e distensione, scelti dallo studioso come argomento, arrivano a segnare anche il suo approccio.

Il capitolo sul *Gattopardo*, intitolato *Un ordine antico e perdurante*, mette in luce la forza quanto la flessibilità dell'idea che domina il volume: analizzando in parallelo il romanzo e l'altrettanto celebre trasposizione per lo schermo di Visconti, Said individua nelle due opere due esempi insoliti di stile tardo; da un lato entrambi anomali, perché, al contrario di molti altri, gratificati dal successo commerciale, per nulla ostici alla comprensione e al godimento, ma d'altro lato, a dispetto delle apparenze, completamente differenti.

L'analisi appare, va detto, più abbozzata che articolata fino in fondo, e inoltre impacciata da una distanza culturale non superata del tutto, e non controbilanciata da una sufficiente ricognizione bibliografica.³⁵ La presentazione del libro di Lampedusa è piuttosto veloce, e incrinata da alcune sviste: Said, oltre a ripercorrere celermente uno dei suoi nodi più controversi, la raffigurazione della realtà siciliana (collegandola allo studio sulla questione meridionale del Gramsci suo costante punto di riferimento), attribuisce alla vicenda svolte a effetto e tratti enfatici inesistenti: ritenendo che la bella donna nelle cui sembianze la morte (in omaggio a un topos di lunga durata) si presenta al principe di Salina, sia non, come

33 Cfr. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 129.

34 Cfr. la recensione al libro di D. Balicco, in «Il Manifesto-Alias», 10 ottobre 2009: «Si rifrangono, inevitabilmente, nell'attenzione critica di Said allo stile tardo, altre sue passioni e lotte. Si pensi, anzitutto, alla sua battaglia politica [...]. Ma anche, con uno spostamento di campo solo apparentemente vertiginoso, alla difesa pervicace del suo mestiere: la ricerca intellettuale come lavoro capace di dire la verità al potere. Chi si trovi per necessità o per elezione a vivere contro il proprio tempo, si troverà costretto a lottare contro la ferocia del senso comune che accetta il presente così com'è».

35 Il saggio si limita a rinviare a più riprese alla biografia consacrata all'autore da D. Gilmour, *The Last Leopard: A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Quartet, London 1988; trad. it. di F. Cavagnoli, *L'ultimo Gattopardo: vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Feltrinelli, Milano 1989.

il brano segnala inequivocabilmente, l'ultima delle tante passanti fuggacemente vagheggiate, ma un'Angelica desiderata costantemente;³⁶ e, soprattutto, reputando che l'intreccio mostri già in atto la rovina economica del principe e della sua casata, laddove ne prefigura solo vagamente la futura decadenza.³⁷

Ma pur attraverso l'ingombro dei fraintendimenti e per quanto sgronato in considerazioni frammentarie – o forse proprio per questo –, il saggio mostra l'affinata sensibilità dello studioso al non detto, riuscendo, sebbene fuggacemente, a cogliere il peso nel testo degli aspetti sottaciuti, già segnalato dallo stesso Lampedusa, riconosciuto da parte della critica,³⁸ ma a lungo sommerso dalla rumorosa amplificazione e deformazione degli aspetti più espliciti (a partire dal celeberrimo «Se vogliamo che tutto rimanga com'è» di Tancredi). Dopo aver osservato che «*Il Gattopardo* è una risposta meridionale alla questione meridionale, senza sintesi, trascendenza o speranza», Said prosegue:

L'ultimo Salina è in effetti l'ultimo Tomasi di Lampedusa, la cui malinconia erudita, totalmente priva di autocommiserazione, è al centro del romanzo, esiliata dalla continuità storica del ventesimo secolo, rappresentazione di uno stato di tardività anacronistica dotato di una autenticità convincente e di un principio ascetico incrollabile che escludono sentimentalismo e nostalgia.³⁹

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al Gattopardo

- 36 Cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1969, pp. 208-211: «l'aspetto ridente, l'aspetto voluttuoso di alcune donne incontrate nella strada, quella intravista ancora ieri alla stazione di Catania, mescolata alla folla col suo vestito marrone da viaggio e i guanti di camoscio [...]. Fra il gruppetto ad un tratto si fece largo una giovane signora; snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia *tournure* [...]. Insinuava una manina guantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei presenti»; e Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 101: «L'unico attributo di questa scena cupa è l'interesse scientifico del principe per la natura, soprattutto le stelle, che lo trascina brevemente fuori dall'agonia e lo sottomette ai ritmi dell'oceano che tutto abbraccia, e il cui affluente, in un conclusivo colpo di genio, somiglia alla bellissima ma ormai anonima Angelica, trasformata nella personificazione della sensualità femminile. Quella presenza inattesa e improvvisa al suo capezzale sembra sbloccare la passione repressa del principe per lei, e lo consegna alla sua fine naturale».
- 37 Cfr. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 110: «Le descrizioni di Tomasi di Lampedusa del principe e della sua famiglia sottolineano la povertà incombente su quella casata aristocratica [...] i Salina sono disperatamente a corto di denaro». Ma in effetti, l'unico punto del romanzo in cui il protagonista manifesta una preoccupazione economica riguarda la dote della figlia Concetta, che deriva però non da un peggioramento della sua situazione, bensì dall'abitudine, invalsa nel suo mondo, a riservare il grosso del patrimonio ai discendenti maschi (cfr. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, cit., p. 64: «Concetta avrebbe avuto una dote, certo. Ma la fortuna di casa Salina doveva essere divisa in sette parti, in parti non eguali, delle quali quella delle ragazze sarebbe stata la minima»).
- 38 Il romanzo è stato considerato più volte alla luce di una distinzione tracciata proprio da Lampedusa (ricordata anche da Said, sulla scorta della biografia di Gilmour) tra romanzi «grassi» e «magri»; e si è già osservato che se la sua sontuosità descrittiva induce a classificarlo tra i «grassi», la sottigliezza dei suoi sottintesi e allusioni lo apparenta invece ai «magri». Sui suoi sensi impliciti cfr. soprattutto gli studi (che peraltro arrivano a conclusioni molto diverse) di F. Orlando, *L'intimità e la storia: lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 108-110, e N. La Fauci, *Del «Gattopardo» (e dintorni)*, in Id., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Meltemi, Roma 2001, pp. 73-149, e Id., *Lo spettro di Lampedusa*, ETS, Pisa 2001.
- 39 Cfr. Said, *Sullo stile tardo*, cit., p. 106.

Il presupposto di partenza, beninteso, è abbastanza scontato, perché è evidente che il romanzo mette in scena le problematiche siciliane, e i compromessi e le pecche dell'annessione, con un disincanto non controbilanciato da convinzioni politiche e ipotesi di riscatto; e l'osservazione è condizionata da un diffusissimo preconetto, l'identificazione tra il protagonista e l'autore, ancora sedimentato nella ricezione, sebbene il testo non lo autorizzi minimamente.⁴⁰ Ma Said va oltre: intanto indicando che lo sguardo del principe di Salina sulla svolta risorgimentale sottende quello di Lampedusa sull'epoca, altrettanto fitta di disillusioni e mistificazioni, della ricostruzione postbellica; poi sottolineando che l'asprezza del quadro tracciato non è addolcita da alcuna mitizzazione dell'epoca trascorsa (difatti, contrariamente a quanto si è spesso ritenuto, la raffigurazione dell'aristocrazia in declino risulta impietosa quanto quella della borghesia rampante).⁴¹ D'altra parte, Said osserva anche che questa amarezza irredimibile convive con «un amore per la vita e un'abitudine alle comodità profondamente radicati»,⁴² individuando così un altro tratto profondo del testo: la sua tensione tra il rifiuto di ogni illusione consolatoria e l'immersione voluttuosa (fluttuante tra *cupio dissolvi* e piacere vitale) nella contingenza, restituita dalla ricchezza avvolgente delle descrizioni; una tensione tanto più ambigua perché (come sempre Said osserva) per lo più filtrata dall'«elusiva interiorità» di un protagonista mai comprensibile del tutto.⁴³

Anche le pagine sul film di Visconti, se sorvolano su alcuni suoi aspetti (specie sulla sua innovazione più consistente, la connotazione politica data alla scena del ballo),⁴⁴ individuano finemente alcune sue fondamentali caratteristiche, soprattutto la sua differente declinazione dello stile tardo, più colossale e più consolatoria. Lo studioso nota infatti che la trasposizione «funziona non entrando, ma uscendo dal romanzo, dilatando, esagerando, aggiungendo e alla fine travolgendone il tema profondamente pessimistico e privato», che l'asprezza non riconciliata del testo è ammor-

40 Cfr. Orlando, *L'intimità e la storia*, cit., p. 13: «Come l'evidenza dice che Don Fabrizio è l'io del romanzo, così dice che ricchissimo, politicamente influente, padre di famiglia, donnaiolo, astronomo premiato, non è Lampedusa impoverito, emarginato, solitario, frustrato nel sesso, dilettante sconosciuto».

41 Lo stesso Said, in un altro passo del saggio, paragonando brevemente il romanzo alla *Recherche*, asserisce che, come Proust, Lampedusa prova un «profondo affetto per l'aristocrazia». Ma di fatto, nel testo il principe risulta isolato anche all'interno della sua classe; e (con l'eccezione di Concetta) tutti gli altri aristocratici messi in scena, dai Malvica e Paolo borbonici nostalgici ai pavidi principi di Ponteleone alle bigotte Carolina e Caterina, dal furbo Tancredi allo svenevole Cavriaghi, non sono certo figure positive.

42 Cfr. Said, *Sullo stile tardo*, cit., pp. 104-106.

43 *Ivi*, p. 108: «per definizione non possiamo ricevere troppe informazioni o avvicinarci troppo al principe».

44 Un aspetto ora nuovamente esaminato in A. Anile, M. G. Giannice, *Operazione Gattopardo*, Le Mani, Recco 2013.

bidita nel fasto di un «meraviglioso dramma in costume», nel piacere di una rievocazione sontuosa, nella nostalgia senza riserve per il mondo puntigliosamente ricostruito; e che l'opulenza di scenari e costumi finalizzata a questa ricostruzione, il plateale dispendio di mezzi richiesto dal leggendario perfezionismo del regista rappresentano anche un trionfo della società dello spettacolo, dunque un tipico esempio della capacità dell'industria culturale di assorbire anche le voci che la contestano.⁴⁵

Pur evidenziando questa contraddizione, Said riconosce sia in Visconti sia in Lampedusa – come in altri differentissimi esponenti dello stile tardo, quali Adorno e Richard Strauss – un'analogia autorità dell'«autore imperioso», orientata in senso diverso da quella trattata in *Cultura e imperialismo*: non emanazione dell'autorità del potere e delle regole sociali, ma al contrario sfida alle loro prescrizioni.⁴⁶ È l'ultima intuizione del saggio, aperta come altre a ulteriori riflessioni (ad esempio attira l'attenzione sulla differenza tra l'autorità, contestata e dilaniata intimamente, ma in presa diretta con il suo tempo, di Visconti, e il caso paradossale di Lampedusa, in vita tipica voce critica di solitario, investita poi dalla notorietà postuma di una risonanza enorme quanto equivoca, oggetto di continui richiami e di altrettanto continui fraintendimenti e manipolazioni). Un'intuizione proveniente da un'autorità imperiosa a sua volta, quella del critico: quella che ha sempre contraddistinto Said, tanto fermo nel sottolineare le sue idee di fondo quanto incline a verificarle con il nomadismo concreto delle peregrinazioni per realtà varie e il nomadismo ideale della trasversalità a molteplici settori; e anche con l'oscillazione tra la definizione netta delle visioni d'insieme e la libera disseminazione di spunti densi di potenzialità.

Said davanti
al romanzo: da
Mansfield Park
al Gattopardo

45 Cfr. Said, *Sullo stile tardo*, cit., pp. 108-109.

46 Ricordando il successo di Lampedusa e Visconti presso il pubblico di massa, Said osserva: «Il contrasto con Adorno, e anche con Strauss, è molto forte [...]. In tutti e quattro, tuttavia, si avverte non solo una certa prodigalità, un desiderio di spingersi fino alla stravaganza, e un rifiuto arrogante di ciò che è accettabile o facile, ma anche un patto molto rischioso e antagonistico con i sistemi autoritari, compresa l'autorità dell'autore imperioso, le cui caratteristiche più intime sembrano capaci di eludere interamente il sistema. Ciascuna delle figure che ho esaminato qui fa della tardività o della intempestività, e di una vulnerabile maturità, una piattaforma per articolare la soggettività in maniere alternative e non irreggimentate» (*ivi*, p. 112).