l'Unità / mercoledì 23 gennaio 1963

letteratura

Da un inedito di Brecht

Teatro e scienza

Brecht insieme con Paul Dessau

Esce in questi giorni una raccolta di *Scritti teatrali* di Brecht, presso l'editore Einaudi. Il volume comprende anche alcuni scritti del tutto inediti, tra cui il brano che riproduciamo per gentile concessione dell'editore. Esso è tratto da uno scritto del 1936, intitolato *Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?*

Ma che cos'ha in comune la scienza con l'arte? Sappiamo benissimo che la scienza può essere divertente; ma non tutto ciò che diverte rientra necessariamente nel dominio del teatro. Spesso mi è accaduto di ascoltare, quando insistevo sui servizi inestimabili che la scienza moderna può rendere all'arte e in particolare al teatro, l'affermazione che l'arte e la scienza siano due campi dell'attività umana stimabilissimi, ma totalmente diversi. Questo è naturalmente un marchiano luogo comune, e si farà bene a rispondervi sempre di sì, che è giustissimo, come lo è la maggior parte dei luoghi comuni. Il piano della scienza e quello dell'arte sono diversissimi, d'accordo. Eppure io devo confessare che non riesco a lavorare come artista senza servirmi di un certo bagaglio scientifico. E' possibile che tale fatto susciti in molte persone seri dubbi circa le mie capacità artistiche: costoro sono avvezzi a vedere, nei poeti, esseri in certo modo fuori della natura, che con la sicurezza di autentici dèi intuiscono cose che gli altri non possono penetrare se non a costo di duri sforzi e di grande studio. E' spiacevole, evidentemente, dover ammettere di non appartenere a cotesta schiera di eletti: ma bisogna ammetterlo. Bisogna anche negare che tali confessati *excursus* scientifici si riducano a scusabili attività marginali, a occupazioni del sabato sera, una sorta di dopolavoro. E' noto che anche Goethe coltivò le scienze naturali e Schiller la storia, ma, si tende cortesemente a pensare, come una specie di *hobby*. Non voglio senz'altro accusare questi due grandi di aver avuto bisogno di quelle scienze per la loro attività poetica, non voglio giustificarmi per mezzo loro, ma tuttavia devo ripetere che a me la scienza è necessaria. Più ancora devo confessare che non vedo di buon occhio una quantità di persone, delle quali mi è nota la non completa padronanza del campo scientifico, persone cioè che cantano come cantano gli uccelli, o come ci si immagina che cantino gli uccelli. Non dico con questo che respingo un grazioso componimento poetico sul sapore di una triglia o sul piacere di una gita in canotto, perchè il suo autore non ha studiato gastronomia o nautica. Ma sostengo che i grandi e complicati avvenimenti non possono essere sufficientemente riconosciuti in un mondo di uomini che non si provvedano di tutti gli strumenti utili ad intenderli.

Tradotto in Italia il romanzo di Solzhenitsyn

Con «Ivan Denisovic» si va oltre il disgelo

Un'opera letteraria autentica che apre una stagione più matura nella cultura sovietica - Due edizioni contemporanee

E' difficile dire qualcosa di compiuto, in una succinta nota, su un libro come *Una giornata di Ivan Denisovic* di Aleksandr Solzhenitsyn. Perchè che cosa parrebbe più naturale che inquadrarlo in un discorso sui campi di lavoro forzato staliniani, dei quali il romanzo è, per ora, la meno dimenticabile testimonianza? Si dovrebbe allora dare cognizione al lettore della restante letteratura «concentrazionaria» che ci è giunta dall'URSS come da altre fonti e valutare storicamente il fatto stesso di questo tragico aspetto del «culto» di Stalin. Il libro del Solzhenitsyn è poi un evento rivoluzionario nella formazione della coscienza civile e morale del lettore sovietico, una pietra miliare che divide la letteratura del «disgelo» in un prima e in un dopo l'*Ivan Denisovic*, anzi che stabilisce, come da tanti altri indizi risulta legittimo affermare, la fine del «disgelo» e l'apertura di una più matura stagione delle lettere sovietiche. Infine (paradosso non inconsueto quando si parla di narrativa sovietica dove ciò che è primo finisce per passar per ultimo!) questo breve romanzo deve essere trattato come quell'opera autentica di letteratura che è. Perchè sarebbe un'ingiustizia, che forse è corrivo a fare il lettore della versione e non dell'originale, reputare *Una giornata di Ivan Denisovic* alla stregua di un «documento» la cui forza si concentra tutta nella «denuncia», nello scoprimento di una realtà fin qui celata.

Sul libro del Solzhenitsyn si scriveranno dotti studi, sulla sua lingua rigorosa e vigorosa, dove l'elemento gergale e popolaresco è tutto dominato in un'unità di stile senza la minima sciattezza e trivialità d'espressione, senza la minima compiacenza e leziosaggine bozzettistica, con una semplicità di motivi e compostezza di cadenze e profondità di toni che non è esagerato definire classiche. Solzhenitsyn, scrittore tutto cose, tutto realtà, tutto fatti, non può essere catalogato in una direzione, che pur possiede la letteratura sovietica d'oggi, definibile come «neorealistica». Si sente nel testo una maturità, un talento di risolvere in racconto, in vicenda un mondo, un destino, un momento storico. E le parole, le più umili, le più disadorne, le più scabre sprigionano suggestioni e immagini che fanno corpo con l'esperienza sensibile e concreta, senza superare o sovrapporsi ai contorni di essa. Il «campo» atroce, la giornata struggente, il paesaggio immenso, brullo, diaccio, e Sciuchov e Bujnovskij e Aljoscia, e gli oggetti: la cascia, i valenki, i pancacci, le casacche e il pezzetto di sega che Sciuchov salva con un gesto azzardoso e il tozzo di pane che egli conserva in seno e poi consuma parsimoniosamente, tutto ciò non lo dimenticheremo di certo.

Solzhenitsyn non denuncia. Non accusa. Non grida. Non impreca, racconta. Per questo è più terribile. «Ecco com'è stato», sembra il suo unico commento. Il mondo descritto non è una realtà instabile, ma qualcosa di accettato come fatale. Solo Bujnovskij, un capitano di fregata arrestato perchè ha ricevuto un regalo da un ammiraglio inglese che aveva conosciuto durante una missione di guerra, solo Bujnovskij ha uno scatto d'indignazione e alle guardie urla con agghiacciante ingenuità: «Voi non siete sovietici, voi non siete comunisti!». E' l'unico che non sa adattarsi a quella non-vita e alla fine del racconto lo si vede lasciare la baracca comune per la cella di punizione donde pochi fanno ritorno, unica vittima, forse, di quel giorno «fortunato». Aljoscia ha la fede che lo protegge e sorregge, una fede che s'è fatta bontà e ascesi. Gli intellettuali, come Tsezar, che discutono di Eisenstein e s'interessano delle «prime» moscovite, hanno dentro di sè, nella cultura e nello scetticismo, qualcosa che li salva dalla disintegrazione (e poi sanno arrangiarsi e ricevono pacchi da casa). Quelli come Fetjukov lo sciacallo sono sostenuti da un istinto animale, ultimo loro residuo di vita, ossessionati da un boccone in più, da una cicca di sigaretta, da un minuto di calore, larve d'uomini orride, laide e patetiche. Ma Sciuchov che non offre a Dio le sue pene, che non ha la forza di pensare, indignandosi, che le guardie non sono dei sovietici, che conserva tutta la sua dignità e alacrità e vitalità, Sciuchov, che è solo ormai e da casa non riceve pacchi e al ritorno pensa come a qualcosa di irreale e remoto, come può resistere Sciuchov?

Leggendo il romanzo, a volte in Sciuchov e nello io-narrante credi di sentire una nota che già conosci. Dapprima pensi a Vasilijj Tjorkin di Tvardovskij, all'eroe dell'omonimo poema, il soldato che se la sa sempre cavare al fronte con furbizia ma anche con dignità e nei momenti peggiori riesce a trovare, con spontaneità e naturalezza, uno scatto d'energia, una scintilla di umore che non lo lascia cadere. Ma poi t'accorgi che non è così, che c'è un riferimento più vero, più profondo, e ricordi Platon Karataev, il mugico di *Guerra e Pace* di Tolstoj. Sciuchov è della famiglia di Karataev, di un Karataev sbrattato da tutta l'ideologia che Tolstoj vi ha sovrapposto e ridotto, ricondotto anzi alla sua purezza di mito poetico e di tipo umano: con la incorrotta vitalità e la capacità di superare l'egoismo vitale, col sapersi accontentare del poco, con la padronanza di sè, la fiducia e la cordialità ad ogni costo nel e col prossimo. Queste virtù di Sciuchov e di Karataev sono la linfa di vita che sgorga da un *humus* secolare, robusto, indistruttibile: quello di una civiltà contadina che ha subìto e fatto la storia, che ha resistito come una costante al flusso più violento del divenire e del mutare, quella di una massa oscura ma forte di un suo istinto, di una sua saggezza, di una sua ragione, le masse umane che hanno fatto la rivoluzione e la guerra civile, che hanno ricostruito e costruito la terra russa, che hanno portato e sopportato il peso immane di un «culto» doloroso, che di nuovo hanno fatto una guerra terribile e l'hanno vinta, che hanno sofferto anche nei campi di concentramento e li hanno distrutti nello stesso tempo in cui cominciavano a conquistare il cosmo.

Una giornata di Ivan Denisovic è un libro da leggere. Ne esistono due edizioni: una di Garzanti, l'altra di Einaudi. L'edizione Einaudi si fregia di una dichiarazione autentica quanto vana: «Unica edizione autorizzata dall'autore». Solzhenitsyn non sa che in Occidente la concorrenza è l'anima del commercio.

Vittorio Strada

Il romanzo di Günther Grass

Un «Tamburo di latta» contro Hitler

Hitler ha trovato il suo re d'Yvetot, quel piccolo monarca che nella satira di Béranger era così minuscolo quanto Napoleone era grande. E' il protagonista di un romanzo costruito secondo una tecnica non nuova ma più largamente applicata, e che consiste in rapide successioni di scenette simili, agli episodi di un film: *Il tamburo di latta* del tedesco Gunther Grass, un volume di 753 grandi pagine ben tradotte da Lia Secci per l'editore Feltrinelli (L. 4000).

Grass è, secondo alcuni, lo autore del dopoguerra tedesco più vicino alle forme narrative che in Inghilterra e in America riproducono la realtà odierna nella sua incandescenza: i beatniks e gli arrabbiati. Subito, invece, si nota una differenza sostanziale. *Il tamburo* non è il romanzo di una condizione vissuta al limite estremo delle convenzioni, rabbiosa protesta anarcoide espressa sul filo di una volontaria improvvisazione più o meno geniale. Grass si vale di una condizione per costruire un affresco della Germania recente: lo scrittore ripercorre circa mezzo secolo di storia, attraverso i «ricordi» di un nanerottolo chiuso in manicomio dopo un misterioso delitto.

Il libro risale addirittura alle radici di questa esistenza. Assistiamo, per cominciare, al primo incontro fra i nonni materni del personaggio. Lei è una contadinella seduta in un prato sotto la pioggia. Lui è un incendiaro fuggiasco, inseguito dai gendarmi. Lei accoglie lui sotto le sue quattro gonne. Poche ore dopo non può fare a meno di sposarlo, avendo già concepito in quella scomoda posizione una bambina che sarà, dopo la prima guerra mondiale, la madre di Oskar. Origini e nascita di quest'ultimo sono, dunque, a loro modo, favolose. Anche il luogo dove vive, appare sotto i riverberi della leggenda: E' Danzica, la città che fece da pretesto per la più orribile guerra, e che negli anni intorno al '30 era punto di incontro di interessi ostili e di popoli che, senza quegli interessi, sarebbero riusciti a vivere in pace. Anche Oskar è uno strano incrocio. Non sa bene se sia figlio del tedesco Matzerath o di Jan Bronski, casciubico, cugino e innamorato corrisposto della madre. Comunque, in odio a Matzerath, padre autentico o putativo che sia, all'età di tre anni egli *decide* di non crescere più e di non staccarsi mai dal tamburo di latta che gli hanno regalato per il compleanno.

Oltre a saper suonare il tamburo, Oskar possiede una altra virtù. Quando vuole, la sua voce frantuma vetri e cristalli. Egli ne approfitta se qualcuno osa strappargli il tamburo. Se ne giova contro chi osa batterlo. Le sue doti, con l'andar del tempo, gli faranno penetrare a fondo la natura di uomini e donne che gli ronzano attorno. Si gioca di loro senza neppure compiacersi. Per un casuale accoppiamento di due libretti sui quali impara a leggere, Goethe e Rasputin, un tedesco e uno slavo, gli faranno da maestri ideali. Sete di conoscere e spontanea crudeltà sono i suoi demoni.

Un bel giorno, ad esempio, il nostro gnomo, nascosto sotto il palco di una grande manifestazione nazista, battendo sul tamburo il ritmo del *Danubio blu*, la trasforma in balletto generale. Servendosi della voce «vetricida» frantuma le vetrine dei gioiellieri, e induce al furto i passanti. Fa volare vetrate di cattedrali. Si vendica di un'acida maestra sbriciolandole gli occhiali. Ingrato e innocente, Oskar partecipa in qualche modo alla morte violenta dei tre genitori. Poco fortunato in amore, soddisfa le morbose curiosità erotiche di una coetanea, e pensa di aver generato un figlio. Invece il padre putativo, Matzerath, accoglierà il neonato e sposerà la ragazza. Adulto di cervello ma non di statura, il nano compie un giro artistico fino al Vallo Atlantico scoprendovi le mostruosità del nazismo. Tornato a Danzica partecipa alle gesta di un gruppo di ragazzi delinquenti. Finalmente, all'arrivo delle truppe sovietiche, morto Matzerath, il nano riprende a crescere, ma non di molto e per giunta resterà deforme.

E' una metamorfosi anche morale. Profugo nella Germania Occidentale vorrebbe cambiar vita e impara il mestiere di marmista. Se la ragazza dalla quale «ha avuto» il figlio lo aiutasse, potrebbe avere un'esistenza tranquilla e onesta. Ma non è più lui a *decidere*: su lui pesa una visione profetica che lo destina alla parte di «messia». E' guidato e trascinato dai fatti. Vorrebbe gettare il tamburo alle ortiche, invece col tamburo diventa celebre e ricco, esibendosi dinanzi a platee di quarantenni afflitti di nostalgie. Fino a quando la scoperta del «delitto» lo porta al manicomio..

Il lettore avrà notato quanta parte di divertimento si trovi in questa narrazione. Discendente lillipuziano dei personaggi di Rabelais, il nano contrapposto più a Hitler che al gigante Gargantua si colloca, con mezzi altrettanto potenti, in posizione di privilegio per osservare gli ingranaggi assurdi dell'acquiescenza quotidiana. La violenza inasprita dalla stupida ferocia del nazismo è accentuata ed esaltata dai suoi interventi. Fruga le piaghe di quell'umanità: impalcature politiche, ipocrisie fanatiche o para-religiose, fantasie erotiche, smanie sessuali, cupidigie o passioni sono da lui guardate con un candore che fa rabbrividire. Nei momenti migliori Grass disegna con sicurezza le sue scene. Dagli strati sovrapposti e dal movimento cinematografico dei suoi aneddoti ricava la prima e azzeccata visione romanzesca, fra comica ed amara, della Germania nazista. Il romanzo avrebbe forse guadagnato moltissimo se avesse avuto qualche centinaio di pagine in meno. A volte, infatti, quella visione si offusca sotto l'ingombro dei particolari, il divertimento diventa noia. Grass dovrebbe guardarsi dal gusto delle minuzie che spesso sfumano in contorni espressionistici figurine così nitide e vive ogni volta che la rapida successione delle immagini corre col ritmo travolgente della satira senza sconfinare in ambizioni simboliche.

Michele Rago

Una barbara usanza della società del '6-700

I castrati nell'opera

Nel mondo iridescente e fantasmagorico del teatro d'opera del '600-'700, e specie di quello italiano, si inserisce come un fenomeno curioso, al tempo stesso buffo e sinistro, quello dei castrati. Riproposto di recente nella traduzione italiana di un libro dovuto alla penna di uno studioso inglese — Angus Heriot, *I castrati nel teatro d'opera*, Milano, Rizzoli 1962 —, questo fenomeno si presenta ai nostri occhi con dimensioni davvero notevoli, a cui si ha spesso il torto di non rivolgere la dovuta attenzione.

L'origine dei castrati è sufficientemente chiara, ed è chiara in essa la grave responsabilità della chiesa cattolica. Bisogna sapere che il falso moralismo clericale di sempre proibì fino a tempi relativamente recenti la partecipazione delle donne ai cori di chiesa; e fino a tutto il '700, almeno negli Stati della Chiesa, le donne erano rigorosamente bandite anche dai teatri d'opera. Ora poichè la voce dei fanciulli non era certo sufficiente a sopperire alle complesse funzioni affidate alla voce dai musicisti, la pratica della castrazione incominciò a essere tacitamente ammessa per non dire che fu indirettamente incoraggiata, anche se in teoria chi fosse stato coinvolto in una pratica di evirazione poteva venire punito con la scomunica.

I castrati fiorirono così dal '400 in avanti e raggiunsero il periodo della massima fioritura nel '700 (ma il celebre Velluti morì nel 1861, e Alessandro Moreschi, «soprano della Cappella Sistina», nel 1922!). E alla loro sorte è intrecciata inestricabilmente quella del teatro italiano e straniero fino alla rottura operata da Gluck e dai maggiori operisti di fine '700: ma è quasi inutile avvertire che i castrati persero il favore soprattutto a causa del nascere delle scuole nazionali, dell'imporsi impetuoso di contenuti nuovi nel teatro di ogni paese, che spazzavano via impetuosamente i rimasugli di una moda e di un gusto che per tanti anni avevano avvilito l'arte.

E' un fatto che il prosperare dei castrati, la barbara usanza invalsa presso molte famiglie disagiate di «incidere» da piccoli i figli ripromettendosi di trarre in seguito dalla loro professione lauti guadagni, il fiorire di un vero e proprio mercato internazionale di questi infelici, era intimamente legato a una concezione che vedeva nel teatro una delle forme più basse e insieme più mondane di divertimento pseudo-artistico.

E ci sono infiniti episodi, ricordati anche nel terso volumetto dell'Heriot, che collocano assai bene nella storia del costume e della società del tempo il fenomeno del teatro d'opera. Da una parte leggiamo che di carnevale re Ferdinando di Napoli era solito andare al San Carlo e «dopo aver ordinato un piatto di pastasciutta bollente e condita con olio, formaggio, sugo di carne e non so cos'altro gettava a manate sui suoi sudditi tale intruglio untuoso da uno dei palchi delle file superiori, quando la platea era affollata di spettatori che seguivano attentamente l'opera e il balletto: e chi desiderava venire notato dal monarca si buttava a capofitto cercando di raccoglierne un po' e di mangiarla»; e dall'altra parte ci si racconta che la platea di molti teatri italiani e stranieri era riservata a servi, facchini e furfanti d'ogni risma, mentre la prima fila dei palchi era concessa a donne di dubbia moralità, con cui si potevano prendere appuntamenti durante lo spettacolo.

Non parliamo poi dei capricci delle primedonne e dei «primi uomini», delle equivoci che sorgevano continuamente tra le quinte e fuori a causa del sesso non sempre manifesto di molti cantanti; e che dire dei casi in cui una donna voleva farsi passare per castrato in modo da arrotondare la paga (gli evirati erano una merce assai ricercata e a tal proposito c'è un'assai comica esperienza di Casanova), o di quei castrati che scatenavano vere tempeste amorose nei cuori femminili?

In verità ne esce un quadro comico ma anche penoso che non può e non deve arrestarsi alla costatazione di uno stato di cose proprio della vita teatrale, ma deve coinvolgere tutto il giudizio su una certa società, la società aristocratica e mondana cui allora erano in massima parte riservati i teatri, e che solo la ventata liberatrice della Rivoluzione francese avrebbe piegato sulle ginocchia; una società che ebbe tra i suoi frutti anche i castrati, questi esseri infelici destinati ad espiare una colpa che non avevano mai commesso.

Giacomo Manzoni

schede

Wahib e gli albicocchi

Bertus Aafajes è conosciuto *come «lo scrittore olandese di maggior successo»*. Di lui Mondadori pubblica *Wahib e gli albicocchi* (Il Bosco, p. 212), opera ch'è frutto di una triennale esperienza egiziana dell'autore. Il quale deve avere proprio il metodo di documentarsi direttamente, se ha scritto *Capriccio italiano* in seguito ad un suo viaggio in Italia e *Giornale di bordo del martedì grasso* dopo un viaggio per mare in U.S.A.

In «Wahib» affronta l'indagine dell'Egitto. Esperto di archeologia e di storia antica, curioso di tradizioni popolari, fornito di un certo istinto di giornalista ritiene di potere intrecciare rapporti attivi di conoscenza con i vari ambienti e le diverse popolazioni egiziane. In realtà non ci riesce quasi mai, nonostante gl'incontri innumerevoli con persone di ogni specie. E questo per un suo difetto quasi costituzionale che peraltro è tipico di certi ambienti culturali e no di Europa: il vizio di sentirsi depositari e portatori di civiltà ch'è correlativo al pregiudizio che vuole inferiori per natura i popoli coloniali o storicamente non sviluppati.

Non che Aafajes riveli con atteggiamenti o parole questo suo razzismo di fondo; chè anzi egli è sempre remissivo e inerte e fiducioso di fronte agli indigeni. Ma è che questi risultano in definitiva tutti maliziosi, falsi, ladri e passionali: primitivi sempre. Anche quando riconosce un merito a qualche personaggio — a Wahib, per esempio — si sente che non ne è riscattata l'umanità, ma è solo una graziosa concessione, e Wahib resta immerso nel mondo inferiore e incivile in cui preventivamente Aafajes l'ha collocato.

Certo è sbagliata la prospettiva da cui l'autore si pone per osservare l'Egitto e gli Egiziani ch'è quella del turista curioso ma superficiale e capace di credere che un dato generico e astorico sia un particolare caratteristico di una persona, di un ambiente, di una situazione. Sicché Aafajes assiste al Cairo a certe manifestazioni popolari che — se non fargli prevedere prossima la fine di Faruk — potrebbero almeno rivelargli «diversa» la umanità degli Egiziani, e il suo interesse è invece per il lato folklorico delle manifestazioni. Agli uomini non chiede di palesarsi tali ma vuole che parlino e si esprimano secondo il «cliché» ch'egli si è fatto di essi: e questi — furbi — lo assecondano e gli parlano per proverbi fino alla noia a lui che mai si annoia. Ma non può non infastidirsene il lettore che non riesce in nessun caso a trovare le vicende di Aafajes «gustose e effervescenti», come le definisce il «risvolto»; al contrario non può fare a meno di rimarcare nell'autore proprio difetti di umorismo, di gusto, di sensibilità.

a. l. t.

Il calzolaio di Vigevano

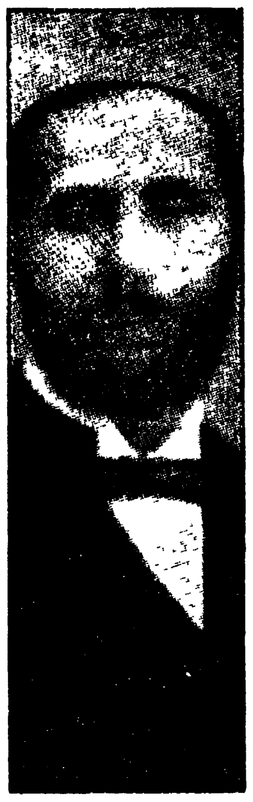
Già apparso alcuni anni fa nel *Menabò* di Vittorini e Calvino, esce ora in volume il primo romanzo di Lucio Mastronardi: *Il calzolaio di Vigevano* (Einaudi, «I coralli», pagg. 140, lire 1200). Vi si racconta, attraverso una folla di figure (da cui balza quella del protagonista, il «Micca»), la storia di un centro artigiano che diventa centro industriale negli anni dalla guerra etiopica al secondo dopoguerra. Il romanzo conserva tutta la forza che lo impose allora all'attenzione della critica.

La lettura ci restituisce la immagine ossessiva e allucinante di una Vigevano tutta protesa in una frenetica e grottesca corsa al danaro; una città che sembra ruotare intorno ad una fabbrica di scarpe, anziché intorno alla sua splendida piazza leonardesca. Confrontato con il *Maestro di Vigevano*, il *Calzolaio* appare caratterizzato da una stessa rabbiosa, amara caricatura del personaggio (che qui è poi la borghesia industriale di recente estrazione), da una stessa ironia feroce che si accanisce su un mondo spietatamente dominato dal danaro.

Ma rispetto al *Maestro*, questa «opera prima» ha anche qualcosa di diverso; qualcosa di più e qualcosa di meno. Condotto sul filo di un balletto grottesco e di un dialogato dialettale molto più violento, il *Calzolaio* risulta più teso e unitario in se stesso, ma rivela altresì il carattere più istintivo, immediato, della sua carica polemica.

g. c. f.

Da Palma Montechiaro a S. Margherita Belice sulle orme del «Gattopardo»



Onofrio Rotolo, l'onestissimo amministratore della casa materna di Tomasi di Lampedusa

L'arciprete Pellegrino Crescimanno, che nel «Gattopardo» diventa monsignor Trottolino

Il mistero di Donnafugata

Sembra che fosse inevitabile — dopo gli analoghi, illustri esempi del Verga — che anche per il Gattopardo *venisse fuori qualcuno a porsi il quesito: a quale paese, a quale piccola società di campagna Tomasi di Lampedusa si era effettivamente ispirato per descrivere le vicende del principe Salina, di Tancredi e di Angelica? Già Visconti, durante il lavoro preparatorio del suo film, aveva fatto compiere delle ricerche in Sicilia: e la conclusione fu che erano almeno in due — Palma Montechiaro e S. Margherita Belice — i piccoli paesi della provincia di Agrigento che avevano qualche titolo per potersi considerare la vera patria del Gattopardo, Donnafugata.*

Si è ripetuto così, a distanza di parecchi lustri, ciò che accadde in provincia di Catania quando la incerta attribuzione geografica e storica dei luoghi dei Malavoglia *e di* Cavalleria rusticana *determinò violente quanto inutili polemiche di campanile tra le popolazioni di Acitrezza e Acicastello, e tra quelle di Francofonte e Vizzini.*

Per quel che riguarda il Gattopardo *c'è chi è ormai sicuro del fatto suo e, ignorando lettere aperte, dibattiti, libelli che da due anni alimentano questa polemica da strapaese, ha compiuto addirittura un attento studio comparativo di uomini, cose e riferimenti letterari giungendo ad una conclusione tanto incontrovertibile quanto, alla resa dei conti, di secondaria importanza: Donnafugata è certamente S. Margherita Belice. Autore delle singolari ricerche è lo studioso, naturalmente siciliano, Salvatore Scuderi il quale ne ha riferito di recente su un settimanale locale.*

Tanto il viaggio descritto nel Gattopardo *quanto quello de I luoghi della mia prima infanzia (nei Racconti) portano a Santa Margherita. Nelle due opere, infatti, vengono citati — e l'osservazione è sostanzialmente esatta — lo stesso onesto amministratore, le stesse autorità, la stessa banda, il medesimo ponte, l'identico bagno, il palazzo con i tre cortili, l'orologio e i parafulmini sul balcone, la chiesa madre accanto al palazzo, la piazza ombreggiata, il circolo dei civili ed il municipio nella stessa piazza; ed ancora le località Dragonara, Madonna delle Grazie, Misilbesi, il feudo Aquila, il Collegio di Maria.*

Ma non solo i luoghi riconducono a S. Margherita; anche per i personaggi si ripetono coincidenze che in effetti non possono essere definite fortuite. A Santa Margherita, infatti, vivono i seguenti personaggi citati nel Gattopardo: *1) Onofrio Rotolo, l'onestissimo amministratore della casa materna di Tomasi; 2) Nino Morello, il giardiniere di villa Cutò di S. Margherita, amico del Tomasi (analogo riferimento è nei Racconti); 3) Zu' Menico, cioè Domenico Mauceri, gestore di una taverna in via Libertà 71; 4) Saverio Giambalvo, campiere dei terreni di proprietà Tasca; 5) Francesco Lo Monaco, maestro di musica ed organista della Chiesa madre, cacciatore e spesso compagno di caccia di don Lucio Mastrogiovanni Tasca, nonno materno del Tomasi. Nel romanzo Francesco Lo Monaco diventa Francesco La Manna, inteso «Tumeo», soprannome molto comune a S. Margherita; 6) l'arciprete Pellegrino Crescimanno che diventa il monsignor Trottolino del romanzo, con l'identico faccione; 7) il barone Tumminello, proprietario di una cava di pietra «ricercatissima» in contrada Misilbesi, che diventerà nel romanzo il barone Tumino; 8) il bandito Capraro che agì nella zona compresa tra S. Margherita, Sambuca e Sciacca; 9) Giuseppe Corbera, il duca santo, che altri non è, per lo Scuderi, se non Alessandro I Filangeri, duca del Misilindino (antico nome di S. Margherita) che verso la metà del '600 si ritirò nel palazzo descritto nel* Gattopardo *ad esercitare il sacerdozio e a far penitenza. A suo ricordo, il nipote costruì nel palazzo Cutò di S. Margherita il teatro che si ritrova citato tanto nel romanzo quanto nei racconti e che fu chiamato teatro sant'Alessandro, oggi cinema S. Alessandro.*

Se queste indicazioni (e tante altre minori che omettiamo) non bastassero, si può aggiungere che il paese fu fondato nel 1572 da un antenato del Tomasi, Antonio Corbera.

A questo punto cosa importa — sembra chiedersi l'infaticabile ricercatore — che lo stemma del Gattopardo sia una immagine comune sia a S. Margherita che a Palma Montechiaro?

g. f. p.