
Villalonga, Lampedusa i el «jo transcendent»

per Giovanni Albertocchi

Miguel de Unamuno, quan li feren notar que Augusto Pérez¹ era parent proper dels «Sei personaggi in cerca d'autore», contestà que la «culpa» no era seva, ni de Pirandello, sinó del «jo transcendent» que havia orientat llur inspiració: *«Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente. O mejor, algo que late en las profundidades de la historia y que busca quien lo revele.»*²

Un altre, cèlebre, cas de parentiu és el de Bearn i *Il Gattopardo*. Entre les dues novel·les hi ha diverses coincidències; el context geogràfic insular, el protagonista, últim exemplar d'una raça en extinció, l'acció, que es desenvolupa en un important encreuament de la història (la unitat nacional a *Il Gattopardo*, i la revolució del 1868 a Bearn) etc.

Pel que fa a les dues obres, no han mancat, en el passat, comentaris i sospites. El qui n'ha sortit perdent sobretot ha estat Villalonga, menys conegut que Lampedusa i, a més, responsable de la versió catalana d'*Il Gattopardo*.³

Prova, segons la més pura tradició policíaca, que «l'assassí torna sempre al lloc del delict».

1. És el protagonista de la novel·la *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno.

2. *Pirandello y yo* («La Nación») (15 de juliol de 1923); dins *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés (Barcelona 1985), p. 82.

3. *El Guepard*. Pròleg i traducció per Llorenç Villalonga (Barcelona 1962).

La hipòtesi del plagi, actualment, ens sembla anedòctica i pintoresca, sobretot perquè, a favor de Villalonga, les dates són prou clares. Giuseppe Tomasi di Lampedusa començà a redactar *Il Gattopardo* cap a finals del 1954 i l'acabà, entre afegits i interrupcions, el 1957. Després d'una sèrie de desventures editorials, l'obra es publica el 1958 gràcies a l'editor Feltrinelli. El 1958, per tant, és el terme de comparació «oficial». Doncs bé, aquell mateix any Bearn ja tenia tot el que calia per quedar lliure de qualsevol sospita.

Al pròleg a la primera edició catalana, Villalonga afirma que Bearn «va ésser escrit [...] l'estiu de 1945 i guardat dins d'un calaix».⁴ Segons Jaume Vidal, tal afirmació és inexacta.⁵ Bearn devia haver estat escrita entre el 1952 i el 1954. Això ens fa anar més endavant, però sempre amb un marge notable de seguretat respecte a la que per a nosaltres és la data clau, és a dir el 1958, any de publicació d'*Il Gattopardo*.

El 1954 la redacció de Bearn, encara no conclosa, experimenta un canvi imprevisit de rumb: Villalonga abandona el català i reconverteix la novel·la en castellà. L'any següent la presenta, sense èxit, al premi Nadal.

El 1956 surt l'edició castellana,⁶ que passa totalment desapercebuda però que almenys serveix per «demostrar que l'obra és anterior a *Il Gattopardo*, amb la qual alguns amics han volgut veure analogies».⁷

La referència a *Il Gattopardo*, la retrobem en una carta que Villalonga va escriure a l'amic Jaume Pomar el 9 de desembre de 1958. Aquí, l'eventualitat d'ésser comparat a Lampedusa té una connotació més arriscada: de fet, d'*Il Gattopardo* es diu que és l'obra «con la cual algunos habían querido ver analogías o, tal vez, plagios». En aquest moment ja han passat uns quants anys des de la publicació d'ambdues obres. Llur «parentiu» ja no és d'actualitat, i per tant Villalonga es permet el luxe d'usar, sense perill, el terme «plagi».

Vegem, ara, què succeí al seu «collega» sicilià el fatídic 1956. Any en què *Il Gattopardo* encara és un cartipàs escrit a mà, que un jove palermità, Francesco Orlando, amic i deixeble de Lampedusa, s'aplica diligentment a mecanografiar: «*In via Dante 15 —ens explica Andrea Vitello a la seva monografia sobre Lampedusa—, nello studio del padre, nei soli giorni pari in cui questo era chiuso, Orlando, discretamente veloce sotto dettatura, batté a macchina il manoscritto, facendo quattro copie con carta carbone.*»⁸ El mateix any, la novel·la començà el seu desafortunat pelegrinatge editorial, primer a la Mondadori, després a l'Einaudi, per acabar, dos anys més tard, sobre la taula de Giorgio Bassani, en aquella època assessor de la Feltrinelli, en la qual finalment es publicà. Era l'any 1958. El príncep Tomasi di Lampedusa havia mort l'any anterior, a causa d'un carcinoma pulmonar.

Les dates, és oportú insistir-hi, són prou clares. El 1955, mentre *Bearn* circulava entre el jurat del Nadal, la gestació d'*Il Gattopardo* tot just acabava de començar. Era absolutament impossible que Villalonga hagués pogut, d'alguna manera, fer-ne ús. Per tant, se li pot donar crèdit plenament quan afirma que «Lampedusa se'm revelà de sobte [...] com un germà gran, amb qui em sentia les més estranyes afinitats; i tot de crítics molt estimables cuitaven per la seva banda a assenyalar el parentiu espiritual que, segons ells, existia entre

4. *Bearn* (Barcelona 1961), p. 15.

5. *Vid. Bearn o la sala de las muñecas*, edició de Jaime Vidal Alcover (Barcelona 1985), p. 21.

6. *Bearn o la sala de las muñecas* (Palma de Mallorca 1956).

7. *Vid. «Pròleg de l'autor», Bearn* (Barcelona 1961), p. 15.

8. *Vid. Andrea VITELLO, Giuseppe Tomasi di Lampedusa* (Palerm 1987), p. 280.

Il Gattopardo i *Bearn*, parentiu que no pot sinó honorar-me tenint en compte que *Bearn* ja estava escrit quan ningú no sospitava l'existència d'*Il Gattopardo*.⁹ Villalonga considera Lampedusa un germà gran, que apareix quan el risc de patir-ne la influència és ja inexistent.

I Lampedusa? Ara que Villalonga ha demostrat la pròpia innocència, li tocaria a ell provar la seva.

L'oportunitat, cronològica, de donar una ullada a *Bearn*, hi era. El 1956, any en el qual *Bearn* està «disponible» públicament, *Il Gattopardo* és una novel·la de quatre capítols (la meitat del total) que la comissió de lectura de la Mondadori està examinant. La lectura de *Bearn* hauria pogut, en teoria, influir sobre la composició dels quatre capítols restants. La qual cosa és poc probable. Primer, perquè la fisonomia de l'obra i dels personatges ja era definitiva, i per tant inatacable des de l'exterior. Segon, perquè els capítols que mancaven (3er., 4art., 5è. i 6è.) faran referència a temes com el plebiscit, el «*ciclone amoroso*», la conversació entre el príncep i l'enviat del govern italià,¹⁰ el ball al palau Pantaleone, de tall tan típicament lampedusià o sicilià (només cal pensar en el problema de la unitat italiana), que resulta impossible concebre'ls amb la col·laboració d'un «estrany».

Quan, el 1956, apareix *Bearn*, Lampedusa està hermèticament aïllat en la redacció dels propis records.

Conclusió: *Bearn* i *Il Gattopardo* són dues experiències autònomes i originals. Les analogies que hem individuat cauen sota la jurisdicció del «jo transcendent», que ha donat vida, en perfecta sintonia, a dues variants mediterrànies de la memòria.

Perquè el nostre inventari no resulti pedant, hem reunit les presumptes afinitats al voltant de tres «ocasions» biogràfiques i literàries, que han orientat la composició i la trama de les dues novel·les: la paternitat, la «Sala de les Nines» i la història.

La paternitat

És el numen tutelar que presideix la composició de les dues obres i que es reproduceix, en llur interior, a través de l'esquema ètic i narratiu de la parella pare-fill.

Ni Villalonga ni Lampedusa no tenien hereus, i en ambdós casos l'escriptura assumeix la funció de compensar-ne l'absència. La creació literària actua com a acte substitutiu de la paternitat: «Pensa que no som un erudit —declara Villalonga per boca de Toni— ni un escriptor en es sentit estricte de sa paraula, sinó un homo que no ha tengut fills [...] i que desitjaria sobreviure algun temps perpetuant tot quant ha estimat.»¹¹ En un passatge precedent, el lligam entre escriptura i paternitat encara és més explícit: «És natural [...] que s'homo llegeixi fins a sa meitat de sa vida però arriba un moment en què li convé escriure. O tenir fills.»¹²

Villalonga estava al corrent, ja abans de casar-se, de l'esterilitat de la fu-

9. *El Guepard*, pròleg i traducció per Llorenç Villalonga (Barcelona 1969⁴), p. 6.

10. Al llarg del diàleg amb el cavaller Aimone Chevalley, el príncep Salina expressa opinions típicament lampedusianes sobre Sicília, la unitat nacional i la forma com fou realitzada.

11. *Bearn* (Barcelona 1980), p. 237.

12. *Op. cit.*, p. 111.

tura muller,¹³ sabia que l'únic camí practicable per «sobreviure» era la literatura.

Per a Tomasi di Lampedusa, la mancaça de l'hereu condemnava el seu llinatge a una irreparable extinció. Per tant, a un doble fracàs, personal i social, que intentà de palliar amb l'adopció. Per l'acurada biografia de Vitello sabem que ho intentà dues vegades. La primera amb un parent llunyà, el petit Alvaro: aquest, convocat a casa del príncep per als oportuns preliminars, en marxà disgustat, perquè la mestressa de casa, la severa Alessandra Wolf, li havia ofert uns «cioccolatini bianchi per vetustà»,¹⁴ és a dir, que havien superat abundantment, com es diria avui dia, la data de caducitat. A l'austera mansió dels Lampedusa mancaven els instruments per delectar el sojorn d'un jove inquilí.

El segon intent, en canvi, conclogué satisfactòriament. El candidat era un jove aristòcrata també sicilià, Gioacchino Lanza, dels comtes de Mazzarino. El príncep se n'enamorà de seguida: «*Praticando con la sua stessa spigliatezza l'arte dei sottinteri, ironizzando con elegante distacco su tutto, Gioacchino era capace di divertire in sommo grado Lampedusa.*»¹⁵ La ironia és una mena de codi expressiu del seu sentiment de paternitat, és com reconèixer un caràcter genètic propi en la semblança del fill. En un passatge d'*Il Gattopardo* es diu que «*nelle persone della classe e del carattere di don Fabrizio la facoltà di essere divertiti costituisce i quattro quinti dell'affetto.*»¹⁶ Per això es deixà conquistar de seguida pel nebot Tancredi, en el qual l'escriptor confessa haver reproduït el caràcter del fill adoptiu, Gioacchino.

La paternitat real i la literària, és a dir l'adopció de Gioacchino i la de Tancredi es verifiquen quasi simultàniament. Es tracta realment de dues operacions complementàries. Mentre enllesteix les gestions per a l'adopció, Lampedusa duu a terme la redacció d'*Il Gattopardo*. El 1957 les dues operacions conflueixen en una de sola, altament simbòlica: Lampedusa transcriu a mà la novella en paper d'ofici i la lliura, gairebé com si fos el seu testament, al fill.

El sentiment de paternitat, a més de ser el mòbil de la creació literària, és també un dels temes principals de l'obra. A *Bearn* com a *Il Gattopardo*, actuen dues parelles de personatges en els quals es configura la relació pare-fill: Toni > Joan i Fabrizio > Tancredi. Són, per tant, portaveus del desig de paternitat de llurs autors. Però no el realitzen plenament; al contrari, el viuen com una contradicció, amb sofriment. Com si la paternitat aconseguida mitjançant l'escriptura no fos del tot legítima. Els personatges (pares i fills) que la representen neixen amb una espècie de pecat original que els impedeix de viure tals sentiments amb joia i plenitud. Tots plegats posseeixen els «estigmes» de llur provinença.

El príncep Fabrizio té tots els requisits per sentir-se un pare feliç. Però cap dels fills no sembla capaç de satisfer-lo plenament. Potser dubta que siguin aptes per assegurar una digna continuïtat a l'estirp dels Salina. Per tant es troba en la necessitat d'acomboiar l'afecte cap a altres direccions i «adopta» el prin-

13. Baltasar Porcel, al pròleg d'*Els meus inèdits de Llorenç de Villalonga* (Barcelona 1987), p. 6, afirma que Villalonga se sentia frustrat per no haver tingut fills i que, abans de casar-se amb Maria Teresa Gelabert, sabia que aquesta «vídua d'un amic seu no podia tenir fills».

14. *Op. cit.*, p. 308.

15. *Vid.* Gioacchino LANZA TOMASI, *Il Gattopardo, mio padre*, «Tuttolibri» (4 de juliol de 1987), p. 4.

16. *Vid.* *Il Gattopardo* (Milà 1967), p. 50.

cep Tancredi, seguint l'exemple del seu creador, el príncep Tomasi di Lampedusa.

Les relacions entre el *zione* i el nebot en aquest moment són l'exacta reproducció de les que hi ha entre pare i fill. No manca ni el clàssic conflicte que transforma pare i fill en aferrissats rivals, cosa que encara els fa més creïbles. Tancredi conquesta Angelica, l'única dona capaç de somoure el Gattopardo de la seva imminent senilitat. La rivalitat amorosa entre ells dos estava destinada a anar molt més lluny del que deixa presagiar la novella. Lampedusa tenia en projecte tot un capítol sobre la passió de Fabrizio per Angelica. La trama, ves per on, la revelà al fill adoptiu, que la recorda així: «*Nella vecchiaia Fabrizio avrebbe gradatamente rinvenuto in se stesso una trasporto per Angelica; ad Angelica non mancavano le avventure. Per salvarla da un ricatto il principe la precede nella casa d'appuntamenti dove avrebbe dovuto incontrare il suo amante, i due stanno per rivelarsi l'un l'altro come le due sole intelligenze della vicenda, ma non varcano il fosso o rientrano nella regolarità delle proprie famiglie.*»¹⁷

Hi ha totes les premisses per estructurar una relació pare-fill com cal. En canvi, les coses van de través. Malgrat les reiterades expressions de tendresa i d'estimació, entre ells dos mai no podrà haver-hi una bona entesa. Fabrizio i Tancredi, com a parella, no convencen. El jove continua essent, malgrat tot, un estrany. Responsable, a més, a causa de les seves simpaties garibaldines, de l'ocàs dels Salina i de llur classe. Ultra això refusa, per raons que el príncep declara, hipòcritament, entendre, el matrimoni amb la seva filla Concetta, que li permetria entrar a la família i lluir amb tot el dret el títol de «fill».

També a *Bearn* la paternitat és un sentiment contradictori. Toni «adopta» Joan, però com ho podria fer qualsevol aristòcrata de províncies amb el capellà de casa. Per a Joan no és suficient. I arrossega, inútilment, a través de tota la novella, la necessitat prepotent d'ésser reconegut com a fill. Toni és afectuós, però reticent. Vol tenir Joan al seu costat, a condició que es resigni a mantenir-se al seu lloc. Llur convivència es basa en el repudi de la veritat. D'aquí ve el despit del jove, que es venja jutjant i condemnant el caràcter «llibertí» del senyor. En realitat li retreu la hipocresia de no declarar-se pare.

També aquí, com a *Il Gattopardo*, la connotació més forta que té la relació pare-fill és la rivalitat provocada per una dona. Joan desitja Xima, l'amant del pare. Viu en el terror que ells dos es puguin retrobar. Perquè diu que, com a sacerdot, tem una «recaiguda» del senyor. Però es tracta de gelosia, camuflada sota un fals esperit religiós.

No només els uneix el presumpte vincle de parentiu. Joan i Toni són figures complementàries, dos aspectes d'una mateixa consciència o, si es vol, d'una personalitat idèntica.¹⁸ Sembla que, per a Villalonga, l'univers sencer es regeixi per la llei de la complementarietat, començant pel Bé i pel Mal, que no considera antitètics, sinó expressions complementàries d'un mateix principi ètic, l'ambigüitat: «Entre Déu i el Dimoni no hi havia més que un malentès.»¹⁹ Per tant, Toni i Joan són dues maneres diferents a partir de les quals una mateixa consciència s'observa i jutja ella mateixa. Toni és íntegre, diàfan, tolerant; Joan,

17. Vid. A. VITELLO, *op. cit.*, p. 248.

18. Per confirmar la complementarietat de Toni i Joan hi ha la circumstància que ambdós deriven del mateix arquetip, un avantpassat de l'escriptor, Gabriel Villalonga (1787-1873), capellà, que construí una mena de rudimentari automòbil de vapor que la inquisició ordenà cremar. Aquesta notícia es troba dins *Notes autobiogràfiques de Llorenç Villalonga*, recollides per Damià Ferrà-Ponç («Randa», xv, 1983), p. 134.

19. *Op. cit.*, p. 107.

en canvi, reprimit i morbós. En adjudicar els papers, Villalonga ha volgut que toqués al fill el més ingrát i gravós; mentre Toni és la consciència activa del progrés, Joan sustenta la moral de l'ordre i del prejudici que el condemna a ser inquisidor implacable del propi pare.

La paternitat realitzada a partir de l'escriptura és un mecanisme defectuós que allunya els *partners* en comptes d'unir-los. Els forneix sentiments i aspiracions, però amb la finalitat, perversa, de sufocar-los.

La sala de les nines

Se la podria definir com el lloc emblemàtic de les dues novel·les; el «tabernacle» que custodia l'insondable misteri del sexe.

A *Bearn*, la primera referència a la «sala de les nines» està lligada a la curiositat de Joan Mayol, que vol descobrir què s'hi amaga. L'enèrgica Madò Francina, després d'una bona tanda de «clatellades», revela que allà dins hi morí, boig, un avantpassat dels senyors.²⁰ La «fol·lia» del desventurat sembla que trobi una clau de lectura més precisa a l'episodi següent. És com si la porta de la «sala» s'obris parcialment i deixés besllumar un dels possibles misteris. És l'episodi d'en Jaume,²¹ noieta delicat, d'un «comportament [...] impropri de l'enteresa masculina». Tractant-s'hi, Joan descobreix l'ambigüitat dels propis sentiments, en la doble natura de gelosia envers l'intrús que «me venia a disputar el cor del senyor». I d'una estranya «tendresa» que resultava de llurs violents «cos a cos», que el torbaven profundament exposant-lo a la mercè de «perills que desconeixia». El sexe, en les seves primeres manifestacions, es presenta a Joan sota un aspecte confús i ambigu, una mena de malefici que intenta defugir entrant, immediatament després, al seminari.

L'episodi d'en Jaume, col·locat per l'autor molt a prop de la primera menció a la «sala de les nines», estableix una continuïtat entre aquests dos moments narratius, com si el segon fos una interpretació del primer. La «fol·lia», com a dada genèrica d'irregularitat, podria ésser definida, inicialment, com una ambigua expressió de tendresa. La «sala», entreoberta, potser és l'avantcambra de l'homosexualitat?

A la segona part de la novella, és en Joan mateix qui explica quina és la situació. Un avantpassat del senyor, don Felip de Bearn, que visqué a finals del segle XVIII, fou expulsat de l'exèrcit a causa de la inclinació, poc viril, per les nines, a les quals feia vestits amb les seves pròpies mans. Mantingué una estranya relació amb un aventurer italià, fabricant de juguines, i morí a Bearn en circumstàncies misterioses. La seva història, tot just esmentada, recorda la de Nataniel, protagonista d'un conte d'E. T. A. Hoffmann, *Der sandman* («L'home de la sorra»)²² Nataniel és perseguit per un espantós mercader de juguines, Coppélius, que al mateix temps és responsable de la mort del seu pare. Coppélius, amb l'ajut d'un científic, el Dr. Spallanzani, construeix una nina mecànica, Olímpia, tan perfecta que fa perdre el cap del pobre noi, que, naturalment, acabarà molt malament. La fol·lia de Nataniel fou utilitzada per Sigmund Freud per il·lustrar el tema del «doble» com a expressió de l'esqui-

20. *Op. cit.*, p. 30.

21. *Op. cit.*, ps. 30-31.

22. El conte «Der Sandmann» forma part del recull *Nachstücke* (*Nocturns*), publicat l'any 1817.

zofrènia.²³ Amb poques paraules, les alteracions de la conducta provocades per una doble personalitat. Ben cert que, si l'illustre metge vienès hagués donat un cop d'ull a la «sala de les nines», hi hauria descobert coses molt interessants. La idea no és nostra. És Villalonga mateix qui adverteix, a l'epíleg, que entre les persones interessades en el cas de don Felip hi havia «el professor Freud, de Viena».²⁴

Suposant que els símptomes de Felip i de Nataniel (tots dos enamorats de llurs nines) tinguin molts punts en comú, podem mantenir per al primer el diagnòstic que Freud féu de la malaltia del segon. És a dir, un cas de doble personalitat, que s'expressa en un comportament sexual «irregular». Si volem emprar una categoria consagrada per Josep Maria Benet i Jornet,²⁵ parlem d'«ambigüïtat». L'ambigüïtat o ambivalència és l'eix al voltant del qual gira la novella. S'estén, com una font d'energia, sobre personatges i sentiments, que resulten ambigus perquè estan basats en l'equilibri de forces complementàries.

L'ambigüïtat, com a categoria moral, experimenta una espècie de mutació semàntica: assumeix qualitats positives, una de les quals és la tolerància, perquè permet la dialèctica interna dels principis complementaris, el Mal i el Bé, Sodoma i Gomorra etcètera. És contrària al dogmatisme, al prejudici, a la hipocresia, i en canvi genera diàleg, indulgència i lleialtat. Això no obstant, és un tabú perillós que cal vigilar amb cura, lluny de mirades indiscretes que podrien alterar-ne la fràgil alquímia.

L'amor, com a fusió de principis complementaris (Sodoma i Gomorra), no és l'únic secret amagat a la «sala de les nines». També hi ha el de l'adhesió de Toni de Bearn a la maçoneria. Encara ens movem en el territori de l'ambigüïtat. Una carta, inclosa en el *dossier* que voldrien obtenir els emissaris de Bismarck, expressa la desillusió de Toni per la secta i el desig de sortir-ne: «... He decidit apartar-me de les seves organitzacions. No em comptin com a enemic, sinó com un desillusionat [...] admir en vostès una fe que no compartesc.»²⁶ La conversió, l'acte de fe, són decisions que repudien el principi de l'ambigüïtat. En comptes d'integrar les forces complementàries, les diferencien, reimplantant l'ordre antitètic del Bé i del Mal. L'acte de fe genera conformisme. La secta que l'imposa és la cosa més llunyana que hi pugui haver de la visió conciliant i creativa del «malentès». Per això Toni es retracta i abandona la maçoneria.

Transferint l'esquema conversió-abjuració del personatge de Toni a l'àmbit biogràfic de Villalonga, es poden establir analogies suggestives. Però atenció. Encara som a la «sala de les nines». Cal anar amb compte. L'ambigüïtat és una mena de penombra que defuig les certeses i que, en canvi, prefereix les conjectures.

Villalonga, ideològicament parlant, no tingué la vida fàcil. El temperament decidit de conservador experimentà, al 1936, un «salt de qualitat» a través de la conversió. Sabem que en esclatar la guerra civil s'inscriví a la Falange i s'enrolà al cos de la «Defensa Passiva contra l'Aviació».²⁷ Col·laborà també, un

23. Vid. S. FREUD, *Lo Siniestro*, dins *Obras completas*, vol. III (Madrid 1945), ps. 2483-2505.

24. *Op. cit.*, p. 245.

25. Vid. *Per a una lectura de «Bearn o la sala de las nines»*, «Els Marges», núm. 4 (1975), ps. 116-122.

26. *Op. cit.*, p. 244.

27. Vid. Damià FERRÀ-PONÇ, *Cultura i política a Mallorca, III*, «Randa», iv (1976), p. 20.

cert temps, amb Ràdio Mallorca, emetent breus conferències i reflexions sobre la legitimitat social, ideològica i fins i tot psicològica del feixisme. El 1937 però, les simpaties pel Movimiento s'afebleixen. L'acte de fe perd vigor i Villalonga torna a l'ambigüitat constructiva dels principis complementaris (liberal > feixista). Ara que ha retrobat la força creativa de l'ambigüitat, pot finalment ocupar-se de Bearn, que, justament, serà la pàtria dilecta de l'ambigüitat.

Amb aquestes premisses era inevitable que la «sala de les nines» es cremés. Són moltes les tensions que hi niuen. Hauríem preferit que es cremés sola, per autocombustió. Però, en canvi, li toca novament al pobre Joan Mayol fer de «braç secular» i llençar a la foguera les nines de Felip i els documents secrets de Toni. Les flames purificadores són el cant extrem de l'ambigüitat.

També *Il Gattopardo* posseeix una «sala de les nines», entesa una vegada més com a lloc emblemàtic, com a tabernacle de veritats (o experiències) contradictòries. Per arribar-hi, el lector ha de recórrer, sota la guia de Lampedusa, un doble itinerari, dinàstic i eròtic. Les claus per accedir a la sala secreta són la sang (llinatge) i el sexe. La primera ens la proporcionaran els avantpassats del Gattopardo; la segona, la parella Angelica-Tancredi.

Procedim amb ordre i posem-nos a recórrer les etapes narratives del text. Cal, d'entrada, abandonar Palerm, com ho fa el príncep Salina, cada any, en arribar l'estiu. Aquesta vegada (som al fatídic 1860), la partença de vacances és retardada a causa dels desordres provocats pel desembarcament de Garibaldi a Sicília. Cap al final d'agost, els Salina finalment poden anar-se'n; la meta és Donnafugata, poble de l'interior que és gairebé tot propietat del Gattopardo. Aquí el príncep retroba el plaer feudal del latifundi i de la possessió. Gaudeix de privilegis excepcionals: d'entrada, en arribar, és rebut per tot el poble reunit davant de la catedral amb el ritu litúrgic del *Te Deum*. D'altra banda, és l'únic baró, amb l'excepció del rei de Nàpols, que té dret a entrar, en qualitat de descendent del fundador, al monestir de clausura del Santo Spirito. En resum, no es tracta d'un simple estiu, sinó d'una regressió saludable a una arcàdia immòbil i assolellada que, a hores d'ara, té els dies comptats.

Donnafugata és la síntesi poètica de dos llocs «sagrats» per a l'escriptor: Santa Margherita Belice, on passà la infància, i Palma di Montechiaro, on tingué origen la seva stirp. Un lloc, doncs, on la memòria de la infància se sobreposa a la memòria ancestral de l'estirp. Lampedusa, que sofria constants depressions, el 1955 féu una mena de pelegrinatge terapèutic als llocs estimats, que descriuí en una obra autobiogràfica, *I luoghi della mia prima infanzia*.²⁸ El reconeixement del terreny serví a més per fer més precisa i vibrant la geografia de la novella.

Tornem a l'estiu del 1860, sense oblidar l'itinerari que ens portarà a la «sala de les nines».

Som a l'interior del palau Salina, majestuós edifici que «era stato ottant'anni prima un ritrovo per gli oscuri piaceri nei quali si era compiuto il Settecento agonizzante».²⁹ La sensualitat ensopida de les decoracions i dels estucats torna a vibrar tot just apareix Angelica Sedara. Entre ella i Tancredi es desencadena un autèntic «cicló amorós» que desvetlla «els instints ocults de la casa». Lampedusa, normalment molt púdic, se sent obligat a puntualitzar que «l'architettura, la decorazione stessa rocòd, con le loro curve imprevisse evocano

28. Vid. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I racconti* (Milà 1980), ps. 77-132.

29. *Op. cit.*, p. 105.

anche distese e seni eretti; l'aprirsi di ogni portale frusciava come una cortina di alcova».³⁰ Els dos enamorats, que volen estar sols, sovint s'aparten cap a un sector abandonat del palau. Seguint-los, recorrem simultàniament el territori de la passió i «l'intrico labirintico e misterioso» de les cambres desertes: «Tancredi non si rendeva conto (oppure si rendeva conto benissimo) che trascinava la ragazza verso il centro nascosto del ciclone sensuale.»³¹ Hi arriben, finalment, a través d'una porteta secreta, dissimulada darrere un moble. Dóna a una habitació minúscula, ruïnosa, amb les habituals, eròtiques decoracions de «nudi parossístici», en aquest cas, però, «martoriati [...], mutilati da un martello rabbioso». Prosseguint, encuriosits, la investigació, descobreixen, dins d'un armari, una col·lecció d'objectes insòlits. Heus aquí l'inventari «... un fascio di piccole fruste [...], scudisci in nervo di bue, alcuni con manici d'argento, altri rivestiti sino a metà da una graziosa seta molto vecchia sulla quale si scorgevano tre file di macchie nerastre: ed attrezzini metallici, inspiegabili.»³² Podem imaginar l'estupor de la parella: «Tancredi ebbe paura, anche di se stesso: "andiamo, cara, qui non c'è niente interessante."» Aquell dia, llurs petons foren «lievissimi, come dati in sogno ed in espiazione».

Però la història no acaba aquí. L'endemà, al costat de l'«habitacioneta enigmàtica» del presumpte sado-masquista, en descobreixen una altra. Aquesta, però, oficial; és més, objecte de pública veneració, ja que hi habità, prop de dos segles enrere, el «duc sant», avantpassat del Gattopardo que renuncià al món i s'hi reclugué per fer penitència. Entre les andròmines no hi podia faltar tot el que feia al cas per castigar-se com cal.

Per al «duc sant», l'escriptor s'inspirà en un avantpassat, Giulio Tomasi (1614-1669), primer príncep de Lampedusa i fundador de Palma di Montechiaro, el qual, confirma la biografia de Vitello, de jove havia estat comissari del tribunal de la inquisició. Conegut pels seus costums espartans, es reclugué dins el propi palau per dedicar-se a la penitència i a la mortificació. Després de la seva mort, els descendents heretaren, a més de la resta dels béns, una caixeta que conteria exactament «un cilizio a scaletta di ferro, due braccialetti simili al cilizio, una tenaglietta, molte palle di piombo [...] strumenti di penitenza, tutte cose insanguinate».³³

L'escriptor Leonardo Sciascia, a l'article *Santi e Beati in casa del Gattopardo*, confirma la tendència a «un misticismo controriformistico, cupo, folto di segni masochistici e funerari —molto spagnolo in definitiva— presenti, nel sec. XVII, nella famiglia Tomasi».³⁴

Resumint, n'hi ha prou per demanar-se si aquell era el lloc més adient per a dos enamorats novells. D'altra banda, si l'autor volgué que llur amor florís entre objectes de suplicis i memòries contrareformistes, segurament tenia els seus motius. Potser només volia advertir que el plaer és fruit del sofriment i de la mortificació. No oblidem que Angelica i Tancredi, no abandonant-se mai completament al desig, reproduïen, a petita escala, la lògica de la mortificació duta a terme pel «duc sant». I, a més, la presència de l'altre inquilí misteriós confirma que el plaer coincideix amb el dolor.

L'ambient que es respira allà dins és d'erotisme reprimit i desviat. Els ena-

30. *Ibid.*, p. 105.

31. *Ibid.*, ps. 106-107.

32. *Ibid.*, p. 109.

33. *Op. cit.*, p. 287.

34. *Vid.* «Tuttolibri» (8 de novembre de 1986), p. 5.

morats esperaven trobar-hi inspiració per a llurs jocs amorosos, i topen en canvi amb un calvari contrareformista.

Per ésser feliços, adverteix el senyor de la casa, haurien de respectar les regles del joc: sublimar la libido en el martiri de la castedat. El plaer és espera, maceració. És un malson mediterrani que neix de la inhibició. Un cop consumat, esdevé una flor marcida que exhala mala olor. Per a Angelica i Tancredi, és l'última oportunitat: «*Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica [...], erano stati giorni del desiderio sempre presente perché sempre vinto, dei letti, molti, che si erano offerti e che erano stati respinti dallo stimolo sessuale che appunto perché inibito si era, in un attimo, sublimato in rinunzia, cioè in vero amore. Quei giorni furono la preparazione a quel loro matrimonio che, anche eroticamente, fu mal riuscito.*»³⁵ Aquesta és la teoria de l'amor que Lampedusa elabora en la seva «sala de les nines». Els dos enamorats podien ésser feliços, a condició de sublimar el desig en renúncia. El «duc sant» era la clau de llur felicitat.

I Lampedusa, ¿fins a quin punt el podem considerar inquiet de la «sala de les nines»? Més ben dit, ¿fins a quin punt seguí la regla del plaer acabada d'exposar? Provem d'avançar alguna púdica suposició biogràfica, basant-nos en l'abundant material recollit per Andrea Vitello. Doncs bé, s'hi parla de freqüents depressions, de silencis, d'una solemne inclinació a la mare, i sobretot de la singular relació amb la dona, la russa Alexandra Wolff, psicoanalista de professió.³⁶

Fou, efectivament, un matrimoni estrany; «*un matrimonio epistolare*», el defineix Caterina Cardona,³⁷ perquè el visqueren a través de les cartes, des de lluny. El príncep, abstret en els silencis palermitans, i ella perennement lluny, absorbida pels seus adorats pacients. Giuseppe i Alexandra que s'encalcn, com Tancredi i Angelica, pel complex laberint dels sentiments.

Concloent l'examen de les dues «sales de les nines», la mallorquina i la siciliana, podem dir que es tracta de cambres comunicants, d'un mateix edifici, el qual és ubicat en aquella zona de la consciència on la vida i l'escriptura elaboren a l'uníson la teoria de l'amor. Ambdues sales estan destinades a la destrucció, amb el foc (*Bearn*) i amb l'abandó (*Il Gattopardo*), en tant que dipositàries de secrets que a tots plegats (autors i personatges) interessa de fer desaparèixer.

La Història

Es presenta, en ambdues novel·les, sota les aparences de la segona meitat del segle XIX. Però no s'ha de pensar que els autors s'interessin per descriure l'«abillament» d'una època. La Història només és l'escenari de llurs emocions. Dates i esdeveniments són el mobiliari que cal inventariar, però sense prendre's la molèstia de justificar-los o de descriure'ls com es fa en una novella històrica. La Història no ha d'omplir l'escenari dels sentiments, on triomfa, com una *primadonna*, la nostàlgia del temps passat.

En el cas d'*Il Gattopardo*, el recurs a un context històric tan peculiar com el de la unitat italiana sovint ha creat l'equívoc que es tractava d'una novella

35. *Op. cit.*, p. 111.

36. Alexandra Wolff fou una de les fundadores, el 1947, de la Societat italiana di Psicoanalisi, que dirigí des de 1959 fins a 1961.

37. *Vid.* Caterina CARDONA, *Lettere a Lucy, un matrimonio epistolare* (Palerm 1988).

històrica. Lampedusa fou el primer a desmentir-ho. En una carta a l'amic Guido Lajolo, del 2 de gener de 1957, afirmava: «*Nom vorrei però che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l'ambiente solo è del 1860; il protagonista, Don Fabrizio, esprime completamente le mie idee, e Tancredi, suo nipote, è il ritratto di Giò in quanto all'aspetto ed alle maniere [...]*».³⁸

La Història és mantinguda als marges de la novel·la: com a màxim és una sèrie de cronologies, d'anècdotes, d'atmosferes que fan de marc exterior, però sense integrar-se en l'esperit de la narració. Quan s'encara amb la Història, la inspiració de Lampedusa es bloqueja i no pot fer altra cosa que reproduir-la com una simple nomenclatura (noms i dates). Raffaele Pinto, a la introducció a una edició castellana d'*Il Gattopardo*, ha assenyalat encertadament que la Història queda confinada a una llista de cronologies progressives (1860-1861-1883-1910) que precedeixen, gràficament, l'inici de cada capítol: «*El aislamiento de la fecha significa que su función de indicador cronológico es externa y no interna a la narración.*»³⁹ Diguem que ens adonem que som al 1860 perquè ens ho diu explícitament l'autor, però no perquè ho deduïm de la qualitat històricament representativa de la narració. Manquen les categories peculiars de la novel·la històrica, encapçalada per la de l'«individu històric universal».⁴⁰ El candidat que representés l'època hauria de ser el príncep Salina. Però està tan condicionat pel desig d'identificació de l'autor que resulta, històricament, poc fiable. La seva psicologia està farcida de sensacions que pertanyen a Lampedusa i al futur. L'escriptor basteix el Gattopardo sobre el «seny del després», és a dir sobre la possibilitat de llegir retrospectivament el passat. Quan el príncep Salina voldria reflexionar en pau sobre els esdeveniments contemporanis, Lampedusa no se'n pot estar: li suggereix la solució. De manera que les conclusions a les quals arriba el Gattopardo no són, podria dir un examinador auster, de «collita pròpia».

El «seny del després» és un telescopi (l'autèntic astrònom, en aquest cas, no és Salina sinó Lampedusa) enfocat sobre la Història per un home del futur que ja sap, i que està interessat a precisar-ho, quin serà el desenllaç.

Les reflexions del Gattopardo sobre la unitat italiana, més que fluir espontàniament del context, semblen una impecable lliçó d'història feta per un meridional amargat. Contràriament a Walter Scott, Lampedusa s'endinsa en la Història sense respectar les regles del joc. D'altra banda, la novel·la històrica, com hem vist, no entrava en els seus projectes; és la memòria, no la col·lectiva del sud, sinó la pròpia, que li és urgent de recuperar. El 1943 havia sofert el trauma profund de veure's amputar una part de les seves arrels. El palau Lampedusa fou destruït en un dels bombardeigs als quals les «fortaleses volants» americanes sotmetien la ciutat de Palerm. «*Una bomba fabbricata a Pittsburgh, Pennsylvania* —com digué a *Luoghi della mia prima infanzia*— envia en ortis tres segles d'història familiar i accelera la sensació de decadència que havia de confluïr en la novel·la. Per reparar la falla oberta a la memòria, Lampedusa començà la composició d'*Il Gattopardo*. L'escriptura fou l'instrument que li oferí l'oportunitat de restaurar el niu destruït.

Una sensació anàloga de decadència connota la gènesi de *Bearn*. Villalonga tradueix el clima interior de pèrdua i d'alteració provocat per la guerra civil

38. Vid. A. VITELLO, *op. cit.*, p. 230.

39. Vid. *El Gattopardo*, edició de Raffaele Pinto (Barcelona 1987), p. 19.

40. Vid. G. LUKÁCS, *Il romanzo storico* (Torí 1965).

en l'atmosfera d'una època anterior. Com ha subratllat molt bé Joaquim Molas, Villalonga «identificà espiritualment la ruptura històrica del 1936 amb la de l'any 1789».⁴¹ També *Bearn*, com *Il Gattopardo*, és un viatge endarrere en el temps a bord de la nostàlgia. La destinació: un oasi del passat que la memòria cerca de recuperar per última vegada, amb l'escriptura, abans que desaparegui. També a *Bearn* la Història es manté en quarantena. De fet Villalonga no li confereix la capacitat de fusionar-se amb els altres ingredients de la novella. La Història té l'aspecte altisonant dels grans personatges i la teatralitat dels grans esdeveniments. Villalonga té una manera teatral de representar-la. Pensem en l'episodi clau de la novella, la «campanada» de Toni i Xima que fugen a París per assistir a la *première* del *Faust* de Gounod. Seguim-los dins el teatre, on s'ha citat la Història: els dos amants s'installe en una llotja al costat de la llotja reial. Dins, Eugènia de Montijo assisteix preocupada a les mirades que el consort, Napoleó III, dirigeix a la bella mallorquina. A l'entreacte, Toni intercanvia unes paraules amb Gounod en persona, que confessa sentir-se «atret» per Xima. Com si no n'hi hagués prou, ens assabentem de seguida que també Ferdinand de Lesseps ha perdut el seny per ella. Perquè la realitat històrica i la fantasia puguin coincidir sense posar-se en evidència, reclamen un profund tractament narratiu. No n'hi ha prou de convocar-les al mateix teatre.

La Història és un escenari per on desfilen els grans personatges, però sense confondre's amb la novella. Entre la Història i la novella hi ha la mateixa distància que entre el públic i els actors. Tot i assistir al mateix espectacle, Xima i Toni no es poden barrejar, des d'un punt de vista narratiu, amb Napoleó III, Gounod, Lesseps etcètera, que resulten massa llunyans, inaccessibles, congelats en el rol de citacions. Xima i Toni semblen dos peixos fora de l'aigua.

La Història també té la fesomia d'un quadre hologràfic. Vegem, per exemple, el vol sobre París de Toni, a bord del dirigible dels germans Tissandier. Sota, asseguts en un prat, mirant cap amunt per seguir l'escena, trobem Joan i Maria Antònia. L'inseriment dels personatges de ficció en un esdeveniment històric no sembla massa reeixit. L'escena posseeix poquíssima mobilitat narrativa, sembla més aviat un agradable gravat antic penjat a les parets de la novella.

En altres casos, la referència històrica es transforma en anècdota: per exemple, el vol sobre París de Toni, a bord del dirigible dels germans Tissandier. d'una «temporada de desassossec». O bé els emissaris de Bismarck, que volen apropiarse el *dossier* guardat a la «sala de les nines». Són referents històrics que tenen la mateixa fredor narrativa d'una data posada a l'inici d'un capítol, com fa Lampedusa. A *Bearn* com a *Il Gattopardo*, la Història és un simple expedient al qual recorren els autors per situar les pròpies nostàlgies íntimes.

GIOVANNI ALBERTOCCHI
traducció de Genoveva Gómez

41. Vid. Joaquim MOLAS, *El mite de Bearn*, dins LÍ. VILLALONGA, *Obres completes*, vol. I (Barcelona 1966), p. 23.