

Maria A. Ferraloro

Cartografia dell'immaginario
Spazi biografici, letterari e topografici del *Gattopardo*

Ad Antonio e Giulia. Con amore.

INDICE

PIANO DI LAVORO, FINALITÀ E METODOLOGIA	pag. 6
LO SPAZIO BIANCO	“ 11
I. SPAZI LETTERARI	
1. LO SPAZIO COME POETICA	
1.1 BREVE STORIA DI UN LUNGO APPRENDISTATO. <i>LEZIONI</i> E CARTEGGI	“ 16
1.2 IL «SESSO DEL POETA». WOOLF-LAMPEDUSA	“ 26
1.3 SPAZIO E POETICA	“ 35
1.4 IL TRATTAMENTO DEI CRONOTOPI NEL GATTOPARDO	“ 44
1.5 IL CRONOTOPO GATTOPARDIANO	“ 53
2. IL GATTOPARDO E IL “TRADIMENTO” DELLA LETTERATURA DI GENERE	
2.1 VERSO UNA NUOVA TEORIZZAZIONE	“ 61
2.2 LE RAGIONI DELL'ARTE	“ 67
2.3 L'ATTUALIZZAZIONE DEL PASSATO	“ 75
2.4 L'ELEGIA MEMORIALE	“ 80
2.5 LA MESSA IN ROMANZO DELLA STORIA	“ 83
2.6 FILOSOFIA DELLA STORIA E <i>WELTANSCHAUUNG</i>	“ 89
2.7 LA LEZIONE DORSIANA	“ 93
2.8 TESTI E IPOTESTI	“ 100
2.9 RI-SCRITTURE	“ 108
2.10 TOMASI-SCIASCIA	“ 112
2.11 NEL SEGNO DEL <i>GATTOPARDO</i>	“ 115
3. MORFOLOGIA DEL SOLIDARISMO	
3.1 «LA GINESTRA LAMPEDUSIANA» NEL DIBATTITO CRITICO	“ 122
3.2 «L'OBBLIGO ALLA PIETÀ»: PREISTORIA TEMATICA E IDEOLOGIA DEL SOLIDARISMO	“ 131
3.3 RELIGIOSITÀ E SOLIDARISMO	“ 140
3.4 BESTIE E CREATURE DELL'UNIVERSO GATTOPARDIANO	“ 142
3.5 MORFOLOGIA DEL SOLIDARISMO. <i>PATHOS</i> E PIETÀ IN LAMPEDUSA	“ 156

II. SPAZI TOPOGRAFICI

1. TITANISMO E CHIAROVEGGENZA. DISINCANTO

- 1.1 ALCUNE CONSIDERAZIONI PRELIMINARI “ 167
- 1.2 L’ISOTOPIA DEL TITANISMO “ 170
- 1.3 CHIAROVEGGENZA E CECITÀ “ 174
- 1.4 “REAZIONARISMO” E DISINCANTO “ 179

2. NUOVE IPOTESI INTERPRETATIVE SULLA *PORTE I*

- 2.1 DENTRO IL GIARDINO “ 181
- 2.2 IL «BUON POETA». BAUDELAIRE-LAMPEDUSA “ 186
- 2.3 ESERCIZI SUL CRONOTOPO “ 193
- 2.4 TERRITORIO E IMMAGINARIO “ 201

II. SPAZI BIOGRAFICI

1. UN PRINCIPE A FICARRA

- 1.1 FUGHE E PRODIGI “ 216
- 1.2 IL TEMPO RITROVATO “ 227
- 1.3 PERSONAGGI IN CERCA DI AUTORE “ 248

APPENDICE

- 1. TESTIMONIANZE. COLLOQUI CON IL PROF. PIETRO FERRALORO “ 256
- 2. F. TUMEO, *IL MIO AMICO GIUSEPPE TOMASI*, IN «CENTONOVE», 2-10-2009 “ 279

GALLERIA “ 279

ORIENTAMENTI BIBLIOGRAFICI “ 288

INDICE DEI NOMI “ 309

RINGRAZIAMENTI “ 313

Il CD allegato alla Tesi contiene l’intervista al Sig. Vincenzo Tumeo e la registrazione audio dei colloqui con il prof. Pietro Ferraloro.

PIANO DI LAVORO, FINALITÀ E METODOLOGIA

Questo lavoro intende proporre una nuova ricognizione sul «vasto» universo tomasiano¹.

La tesi è stata suddivisa in tre sezioni specifiche, corrispondenti ad altrettante linee di ricerca. Nella prima, la più articolata, il cui titolo è **Spazi letterari**, si è affrontato da varie angolazioni il problema tanto dibattuto della modernità di un testo come il *Gattopardo* e della sua controversa collocazione tra le grandi opere del Novecento letterario.

Nel saggio iniziale, *Lo spazio come poetica. Il cronotopo gattopardiano*, viene dato ampio risalto all'uso dei cronotopi all'interno del romanzo. Dopo aver ricostruito la fenomenologia del tempo del *Gattopardo*, ci si interroga sulla lingua dei rapporti spaziali utilizzata dall'autore. Lo scopo è quello di dimostrare che, malgrado in alcune delle sue parti il romanzo presenti dei punti di contatto con un registro semiotico tipico di certa narrazione ottocentesca, la tramatura spaziotemporale su cui riposa l'intero libro è decisamente moderna.

Al centro de *Il Gattopardo e il «tradimento» della letteratura di genere*, vi è invece il nesso letteratura-storia. Sebbene la *fabula* risorgimentale si connoti come un'opera mista di vero e invenzione, Lampedusa ha scelto di allontanarsi dalle norme statutarie del genere e ha contribuito, più di altri, a svecchiare i linguaggi e gli schemi della rappresentazione storica tradizionale. Particolare attenzione è stata prestata al registro saggistico presente nell'opera e all'acceso dibattito meridionalistico di quegli anni Cinquanta durante i quali andò germinando il suo capolavoro. Nella sua ultima parte, viene ricostruito nei suoi termini essenziali il denso ipotesto letterario ottocentesco a cui fa riferimento il principe e l'irresistibile influenza che *Il Gattopardo* ha esercitato sulla narrativa italiana contemporanea.

¹ Come ben sanno gli esegeti dello scrittore, l'aggettivo ha una connotazione specifica all'interno della sua riflessione estetica. Secondo Lampedusa, i grandi autori, ovvero «i creatori di mondi debbono aver compiuto un'opera vasta, popolosa, omogenea nella varietà, avente la facoltà di continuare a vivere indipendentemente dal creatore, rischiarata da luce tutta sua, arricchita da paesaggi peculiari», Id., *Letteratura inglese*, p. 1113.

Morfologia del solidarismo, è l'ultimo dei saggi di **Spazi letterari**. Nonostante l'importanza che il concetto solidaristico acquista in Lampedusa, dopo gli studi di Samonà che per primo ha posto tale prospettiva, pochi altri studiosi se ne sono occupati. Eppure esso può essere interpretato come un elemento strutturante del romanzo ed uno dei capisaldi del pensiero del principe scrittore. La ricerca si preoccupa di ricostruirne per la prima volta la preistoria tematica e ideologica e di valutare gli esiti formali a cui l'autore è pervenuto. Proprio questo filone di indagine ci ha spinto ad avanzare l'ipotesi che esista una stretta correlazione tra la «Ginestra lampedusiana» e le figure del composito bestiario gattopardiano.

La seconda sezione della tesi si intitola **Spazi topografici** ed è costituita da un unico lavoro, articolato però in due distinte parti.

Titanismo e chiaroveggenza. Disincanto, si presenta come un'introduzione preliminare della macrosequenza iniziale del romanzo, di cui sviluppa alcuni nuclei critici. Si evidenzia innanzitutto lo stretto rapporto tra don Fabrizio, il personaggio assiale, e la dimora palermitana dei Salina in cui si svolge quasi per intero questa *Parte*. Si indaga, quindi, sull'isotopia del titanismo e sui temi della chiaroveggenza e cecità sui quali tanto insiste l'autore per connotare il suo eroe.

In *Nuove ipotesi interpretative sulla Parte I* si discute il problema narratologico della percezione, ricezione e configurazione dello spazio-luogo nella costruzione del *textus*. Ritorna, dunque, quel legame tra territorio e immaginario variamente affrontato nelle pagine precedenti, ma inserito adesso in un contesto più specifico. Infatti, la rilettura del segmento cronotopico del giovane borbonico trovato morto nel giardino del principe, offre lo spunto per approdare a una diversa ipotesi interpretativa. Possono essere inquadrati da una prospettiva del tutto nuova sia l'episodio di cui il personaggio-soldato è l'inconsapevole protagonista, sia il *locus amoenus* entro il quale trova accoglienza il movimento narrativo. Lo scopo, naturalmente, non è quello di riconsegnare al canovaccio di una cronaca minore personaggi e topologie letterarie, quanto piuttosto quello di provare a comprendere meglio alcune modalità di rappresentazione attraverso cui il dato reale si trasfigura in elemento narrativo.

In **Spazi biografici**, infine, si racconta di *Un principe a Ficarra*.

Nella tragica estate del 1943, mentre infuriava la battaglia di Sicilia, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, in fuga da Palermo e accompagnato dalla moglie e dalla madre, trovò ospitalità nel comune di Ficarra, sui Nebrodi. Sebbene sia assodato l'intimo legame che questo autore ha instaurato durante la sua esistenza con i luoghi dove si è trovato a vivere, i tre mesi che egli trascorse in questo paese sono stati sistematicamente ignorati o trattati con sufficienza dagli studiosi. La tesi che si espone dimostra, al contrario, che il soggiorno ficcarrese costituisce un momento ben identificabile nella biografia del principe e occupa un suo piccolo ma riconoscibilissimo spazio nel grande affresco gattopardiano.

La scelta di "rileggere" Lampedusa, prediligendo alcuni argomenti piuttosto che altri non ha escluso delle linee di ricerca correlate a quelle principali. Nascono da questa esigenza l'ampio paragrafo dedicato al legame tra Virginia Woolf e lo scrittore siciliano; il bisogno di soffermarsi sul complesso rapporto che Sciascia ha intrecciato con *Il Gattopardo*; o i costanti richiami al motivo dell'intertestualità così preminente nella prosa lampedusiana –e, dunque, alle tematiche inerenti l'influenza letteraria, il nesso testo/ipotesto, il problema delle riscritture.

A livello metodologico, in questo percorso ha trovato applicazione l'apparato concettuale che Michail Bachtin ha esposto nella sua opera più celebre, *Estetica e romanzo* e in particolar modo nel suo saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*². L'interpretazione del *textus* gattopardiano e delle sue più profonde strutture linguistiche, concettuali, narrative, risente, in gran parte, della feconda intuizione del cronotopo, una categoria che lo studioso russo ha introdotto in letteratura per indicare l'interdipendenza reciproca fra i vettori temporali e spaziali all'interno di un'opera.

Tuttavia questa tesi di dottorato desidera proporre un percorso di studio nel quale le ragioni degli storici e quelle dei letterati trovino dei punti di confronto e di raccordo. Nasce, difatti, anche dall'esigenza di una ricerca che riesca ad accomunare

² I quattro saggi presenti nel testo, un classico della «scienza della letteratura», furono elaborati dal filologo russo tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Tuttavia, *Estetica e romanzo* sarebbe stato edito in Russia per la prima volta soltanto nel 1975 e sarebbe stato riproposto in Italia solo quattro anni dopo dalla Einaudi.

linguaggi, metodologie e strumenti di pertinenza sia della Storia che della Letteratura.

Il rinnovato interesse mostrato dalla storiografia per le immagini e le rappresentazioni della mimesi narrativa, anima ormai da tempo il dibattito culturale. Non si vogliono confondere percorsi, ruoli e finalità³, né tantomeno si desidera «abolire la distinzione tra storia e finzione»⁴, ma promuovere piuttosto un confronto diretto con l'opera letteraria che porti a un reciproco arricchimento⁵.

La crescente importanza acquistata dalla lingua dei rapporti spaziali nel pensiero scientifico, filosofico e artistico contemporaneo, ha offerto un proficuo terreno di incontro. Lo *spazio*, quale fonte, oggetto di studio o elemento metodologico assiale (non più percepito, dunque, come un «vuoto inerte in cui esistono gli oggetti»⁶), è al centro della ricognizione storiografica come di quella

³ Cfr. E. Iachello, *L'odore di Catania*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», CIII, 2008, I, pp. 91-111.

⁴ Cfr. C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Il vero il falso il finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 156: nel libro si esplora il mutevole rapporto tra verità storica, verità romanzesca e menzogna. Sul nesso realtà-mimesi narrativa, cfr. però anche le riflessioni espresse da Mario Vargas Llosa in un suo celebre saggio che raccoglie interventi critici degli anni '90: «In effetti, i romanzieri mentono. Non possono fare altrimenti ma questa è solo una parte della storia. L'altra è che, mentendo, esprimono una strana verità che può essere espressa solo se dissimulata e occultata, mascherata da quello che non è. [...] Non si scrivono romanzi per raccontare la vita, ma per trasformarla, aggiungendovi qualcosa», Id., *Introduzione*, in *La verità delle menzogne*, trad. di A. Morino, Milano, Scheiwiller, 2010, pp. 9-25, alle pp.10 e 11.

⁵ Il problema non è quello di riscrivere lo statuto epistemologico delle due discipline -che è e deve rimanere diverso-, ma di ritrovare tra esse gli elementi costruttivi che li accomunano. Già Marc Bloch in *Apologia della storia o il mestiere di storico*, a cura di G. Arnaldi, trad. di C. Pischredda, con uno scritto di L. Febvre, Torino, Einaudi, 1969, delineava un principio di metodo importante. Nel libro, scritto nei primi anni Quaranta e pubblicato, postumo e incompleto, nel 1949, riferendosi infatti alle fonti narrative e alla loro rilevanza nella ricerca storiografica, Bloch rilevava: «persino nelle testimonianze più decisamente volontarie, ciò che il testo ci dice espressamente non costituisce l'oggetto preferito della nostra attenzione. A noi interessa maggiormente quel che ci lascia intendere, senza averlo voluto dire in maniera esplicita», ivi, p. 69. Sull'altro versante, Erich Auerbach in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, voll. I e II, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000 (l'opera fu scritta a ridosso della I Guerra mondiale, ma fu edita per la prima volta in Germania nel 1946), nel rileggere le opere di Balzac o di Stendhal, non le presentava di certo come dei documenti storici ma come dei testi impregnati di storia, sottolineando ad esempio quanto fosse «meravigliosa l'istintiva capacità balzachiana di diagnosticare la sua epoca»: Id., *Germinie Lacerteux*, in *Mimesis*, cit., vol. II, pp. 269-304, a p. 280.

⁶ S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. B. Maj, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 190.

letteraria⁷. E il vettore topologico riveste indubbiamente un ruolo fondamentale sia nel *Gattopardo* che nel sistema-pensiero del suo autore.

Ma prassi storiografica ed esegesi letteraria non si ritrovano in questo lavoro soltanto nell'analisi del *textus*. Oltre che ridisegnare le mappe simboliche e la topografia reale del romanzo, la Tesi si proponeva tra i suoi obiettivi anche quello di "riscrivere" un breve, intenso, periodo della vita del principe siciliano. Per questa ragione, lo spazio inteso stavolta come luoghi, dimore, territori agiti dall'uomo Tomasi, diventa anche il fulcro di un'indagine storica vera e propria sulle tracce di un tempo biografico altrimenti perduto.

⁷ «Studiare lo spazio in letteratura vuol dire anche affrontare e ripensare quel nodo fondamentale della critica che è il rapporto tra reale e finzione, tra referente e testo, sempre trattato, mai risolto del tutto»: F. Sorrentino nell'Introduzione de *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 7-18, a p. 11 -la raccolta curata dallo stesso Sorrentino, raccoglie alcuni interventi dei più importanti studiosi dell'argomento, tra i quali Bertrand Westphal: *La geocritica, un approccio globale agli spazi letterari*, ivi, pp. 115-125. Proprio da quest'ultimo è venuto un impulso decisivo per lo studio della spazialità negli universi finzionali letterari: B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di M. Guglielmi, trad. di L. Flabbi, Roma, Armando Editore, 2009. Westphal è tra i più convinti assertori di un approccio di tipo interdisciplinare: secondo lui bisogna «iniziare a dare forma ad un inventario "spaziologico" che vada al di là delle frontiere nazionali del campo critico, al di là dei confini linguistici del corpus finzionale e necessariamente al di là delle demarcazioni disciplinari. In quest'ottica la letteratura è ricontestualizzata in un ambito in cui critica, geografia, urbanistica e altre discipline ancora rivestono un ruolo di importanza capitale. Tanto vale arrendersi all'evidenza: all'inizio del nuovo millennio la letteratura e le altre arti mimetiche non sono più isolabili dal mondo»: Id., *Geocritica*, cit., p. 14. Ricordiamo che tra gli antesignani dello studio della spazialità va annoverato lo stesso Bachtin. Testimonia la crescente attenzione che ormai viene prestata alle questioni che associano letteratura e spazialità anche la nascita del blog <http://geographielitteraire.hypotheses.org>, animato da Michel Collot e Julien Knebusch.

LO SPAZIO BIANCO

L'autore del *Gattopardo* è un personaggio misterioso.

Come uomo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa attraversa il tempo della sua esistenza con la discrezione malata delle persone schive o degli sconfitti, non troppo dissimile, per indole e carattere, da quegli uomini senza qualità che si accalcano nelle pagine di tanta letteratura del Novecento. Nella sua biografia non troviamo alcun gesto eclatante, alcun fatto degno di nota, se si accentuano le fughe, tra l'altro per lo più maldestre, che progettò e attuò durante il periodo in cui fu prigioniero di guerra.

Coloro che lo conobbero e i pochissimi che lo frequentarono ci hanno consegnato il ritratto di una persona metodica, abitudinaria sino all'eccesso, talmente riservata, introversa e taciturna da apparire poco socievole. Ci dicono che amasse muoversi a ridosso degli sfondi, confuso tra gli altri, forse troppo timido anche semplicemente per sostenerne gli sguardi, e che non avrebbe mai occupato, di sua volontà, lo spazio di un proscenio.

Osservata da questa prospettiva, venendo a mancare gran parte degli elementi consueti che creano profondità in ogni avventura umana, l'intera sua esistenza ci appare come una linea di giorni che ripiega su se stessa e si avvita in una spirale di piatta e banale continuità. Per fortuna, però, la biografia letteraria non è mai sovrapponibile a quella umana. E negli interstizi di questa piccola storia privata – di questo minuscolo spazio – si accampa, in realtà, la figura di uno straordinario uomo di lettere.

Lo scrittore è ancora più sfuggente.

Sino a che fu in vita non consegnò nulla alle stampe, ad eccezione di tre brevi saggi giovanili pubblicati sul finire degli anni '30, in una rivista genovese. Il suo approdo alla scrittura, dopo una vita di sterminate letture solitarie, avvenne soltanto a ridosso dei sessant'anni, poco prima che sopraggiungesse una morte prematura. Al *Gattopardo*, dopo essere stato rifiutato da vari editori, toccò in sorte di venire pubblicato postumo nel 1958.

Il romanzo di questo illustre sconosciuto incontrò da subito un successo così travolgente da trovare pochi riscontri nella vicenda editoriale non solo italiana. Eppure, bisognerà attendere molti anni ancora, troppi, prima che vedano la luce altri suoi scritti: a lungo ci si acosterà a Tomasi, considerandolo, al pari di Montale, lo «scrittore di un solo libro»⁸.

Tenendo a mente questi presupposti, non appare un paradosso che Andrea Vitello, nell'ultima riedizione della sua biografia, abbia potuto definirlo «uno scrittore famoso, ma poco conosciuto»⁹. In effetti, sebbene sia ormai assodata la grandezza di Lampedusa e si moltiplichino nel mondo a un ritmo vertiginoso e all'ombra dei meridiani più improbabili le ristampe delle sue opere o gli interventi critici su di lui, rimangono ancora degli spazi bianchi che inghiottono parte della sua vita.

Il percorso di ricerca intrapreso con questa tesi è nato proprio dal fragile presupposto che si potesse ancora aggiungere qualche piccolo tassello mancante all'anagrafe del principe scrittore. Questa eventualità, unita all'inesauribile vitalità e ricchezza del *Gattopardo*, ci ha spinto a confrontarci con Tomasi di Lampedusa nel tentativo di scandagliarne l'universo, sino a procedere a una sua nuova mappatura e offrire infine una “cartografia” quanto più possibile compiuta della sua vita e della sua opera.

⁸ E. Montale, *Il Gattopardo*, in *Il secondo mestiere. Prose*, tomo II, in *Opere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999; pp. 2169-2175, a p. 2171 si legge: «È difficile trovare antecedenti al *Gattopardo*; lo sfondo (Sicilia 1860) può far pensare al De Roberto dei *Viceré*; ma lo scandaglio psicologico, il sarcasmo [...] non ignora Brancati: mentre l'affettuosa ricostruzione, il gusto della vecchia stampa possono ricordare Guido Nobili e *altri scrittori di libro unico*, di quelli che erano cari a Pancrazi», (il corsivo è della sottoscritta; l'articolo venne inizialmente pubblicato sul «Corriere della Sera», 12-12-1958). Ancora due anni dopo, nel 1960, il poeta parla di Tomasi come di un «outsider letterario» (Id., *Lecture*, in *Il secondo mestiere*, cit., pp. 2420-2423, a p. 2421).

⁹ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 21.

I. SPAZI LETTERARI

1. LO SPAZIO COME POETICA. IL CRONOTOPO GATTOPARDIANO

Nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini se la letteratura non glielo apprende.

L. Sciascia, *La strega e il capitano*

È un errore credere che si possa produrre letteratura dalla materia grezza. Bisogna uscire dalla vita [...] bisogna farsi alieni da tutto.

V. Woolf, *Diario di una scrittrice*

1.1 BREVE STORIA DI UN LUNGO APPRENDISTATO. *LEZIONI* E CARTEGGI

Quando Giuseppe Tomasi di Lampedusa, sul finire del 1954, inizia la stesura del *Gattopardo* non ha ancora ben chiara quale sarà la struttura portante del suo romanzo¹.

L'idea, come confessa ai propri cari, è quella di ricorrere ad un intreccio narrativo che racconti le «24 ore della vita di mio bisnonno il giorno dello sbarco di Garibaldi»². Tuttavia, si accorge presto che, in realtà, gli è impossibile «fare l'Ulyisses».

Questa battuta, di certo non scevra d'ironia, potrebbe sembrare l'asserzione ingenua e sostanzialmente marginale di un qualsiasi esordiente che si misura per la prima volta con le difficoltà insite nella pagina scritta e nel misterioso processo che consente di divenire un «creatore di uomini e [...] mondi»³. Di insufflare vita nei personaggi e ricreare dal nulla l'universo in cui sono chiamati a vivere e agire. Ma non è affatto così.

L'aristocratico siciliano che dopo una vita oscura e amara sta per affacciarsi sulla scena letteraria italiana portandovi scompiglio, non è per nulla un ingenuo. E, contrariamente a quanto si è stati indotti a credere per lungo tempo, il suo romanzo non è il prodigioso e unico frutto di una irripetibile stagione creativa⁴.

È vero: tutte le scritture propriamente narrative vengono composte da Lampedusa in un lasso di tempo relativamente breve, compreso tra la fine del 1954 e

¹ Tutte le opere lampedusiane citate in questo studio, incluso il romanzo –da ora in poi citato come *Il Gattopardo*– quando non altrimenti indicato, sono tratte da *Opere, Premesse e Introduzioni* a cura di G. Lanza Tomasi, *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese* a cura di N. Polo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2006.

² Premessa al *Gattopardo*, cit., p. 7.

³ *Letteratura inglese*, cit., p. 1112.

⁴ La cronologia editoriale delle opere tomasiane mostra quanto sia stato accidentato e lento il percorso che ha portato alle varie pubblicazioni. Nell'aprile del 1959 uscirono su «Paragone» le *Lezioni su Stendhal*, ripubblicate in volume per i tipi di Sellerio solo nel 1977 con una Introduzione di P. Renard. Ad esso seguirono, a una certa distanza d'anni, e sempre per la Feltrinelli la I edizione dei *Racconti*, nel 1961 e *L'Invito alle lettere francesi del Cinquecento*, nel 1979. Dopo la scomparsa della vedova, nel 1988, oltre alla divulgazione di tre raccolte di epistolari, si è avuta l'edizione critica dei *Racconti*, la pubblicazione dei principali studi biografici su Tomasi e quella della *Letteratura inglese* per Mondadori, edita in due volumi tra il 1990 e il 1991.

il 1957, anno della sua morte⁵. Nel giugno del 1955, inoltre, avverte l'esigenza di mettere da parte l' *Histoire sans nom*, come inizialmente indicava il suo libro, per dare inizio al frammento autobiografico dei *Ricordi d'infanzia* .

Bisogna però porre attenzione ad alcuni fattori.

Innanzitutto, come ci confermano autorevoli testimonianze, il *Gattopardo* vede la luce dopo una gestazione lunghissima. Asseriva Lucio Piccolo, il cugino poeta che è tra le chiavi di volta per accedere all'universo tomasiano, che il principe già da almeno «vent'anni, prima di decidersi a scriverlo, ci raccontava il Gattopardo»⁶. E la vedova ricordava che l'idea di un «un racconto lungo, avente come spunto [...] una giornata del bisnonno allo sbarco di Garibaldi [...] sembra sorta nel 1930»⁷.

Esiste, dunque, una discordanza così notevole tra la fase ideativa e quella compositiva, che risulta impossibile non tenerne conto: sebbene Lampedusa scriva di getto il suo capolavoro, in realtà ha avuto molto tempo a disposizione per idearlo e progettarlo⁸.

L'altro elemento da non sottovalutare risiede nel rapporto del tutto particolare che Tomasi, nel corso di un'intera vita, ha instaurato con la cultura letteraria. È il legame privilegiato di un lettore d'eccezione che può ben dire di sé di

⁵ Il termine *post quem* per la stesura del romanzo è il Convegno di S. Pellegrino del 16/ 19 luglio 1954. Come confesserà difatti in una lettera del 31 marzo 1956, il successo tributato in quel Convegno a Lucio Piccolo, fu tra le ragioni che lo spinsero a scrivere. «Mi sono sentito pungere sul vivo, [...] avevo la certezza matematica di non essere più fesso di loro. Cosicché mi son seduto a tavolino ed ho scritto un romanzo», *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*, a cura di C. Cardona, Palermo, Sellerio, 1987, a p. 20; la trascrizione integrale di questa e delle altre due lettere inviate all'amico si trova in «Perché ho scritto il Gattopardo?»- *Lettere a G. Lajolo*, in «L'Espresso», 8-1-1984, a cura di G. Cassieri.

⁶ M. L. Spaziani, *Un invito in villa*, in *Lucio Piccolo- Ritratti d'artista*, a cura di M. Barbaro, Palermo, Clac, 2007, p. 20.

⁷ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 317. Per Licy Wolff, un altro dei titoli a cui il marito aveva pensato era *La giornata di un siciliano*.

⁸ Come avremo modo di dimostrare, il sistema dei personaggi del romanzo maturerà più tardi, rispetto al disegno complessivo dell'opera. A testimonianza di ciò, basti ricordare che l'incontro col futuro figlio adottivo cui si ispirerà nel delineare il giovane Falconieri risale soltanto al 1953. Scrive, infatti, Tomasi il 30 maggio 1957: «Tancredi è fisicamente e come maniere Giò», *Lettera a Enrico Merlo*, in *Premessa al Gattopardo*, cit., p. 18.

«avoir lu tous les livres»⁹. Le tracce più evidenti di questo legame, simbiotico e profondo, si trovano in quegli scritti confluiti nelle pagine delle sue due *Letterature* e, che per il loro peculiare statuto, invece, sarebbe opportuno indicare come *Lezioni* o *Inviti alla lettura delle lettere inglesi e francesi*.

Nel novembre del 1953, difatti, Lampedusa decise che avrebbe impartito delle lezioni a un ventenne di grande talento, il palermitano Francesco Orlando, che aveva manifestato l'intenzione di abbandonare gli studi giuridici per dedicarsi alla letteratura¹⁰.

Già in sede programmatica il “professore” Lampedusa avvertiva Orlando (e i pochi altri fortunati che talvolta si accompagnavano a lui) sulla faziosità e parzialità dei suoi punti di vista. D'altra parte il principio ispiratore di questo duplice corso letterario non era quello di offrire al giovane e dotato allievo dei parametri di misura, ma dei criteri di orientamento nel grande mare delle *humanae litterae*.

Per queste ragioni, egli prendeva di proposito le distanze dall'esegesi interpretativa del critico di professione. Se ne distaccava sia dal punto di vista delle

⁹ La più sistematica ricognizione su Lampedusa lettore ci è stata offerta in questi anni da Nunzio Zago. Lo studioso, sin dall'inizio (la prima monografia che gli ha dedicato, *Tomasi di Lampedusa. La figura e l'opera*, per i tipi della Pungitopo, è del 1987), si è occupato di ricostruirne la complessa anagrafe culturale, dietro cui operano sia i classici della tradizione letteraria ottocentesca che i nuovi maestri del Modernismo. Apporti significativi sono venuti anche da Natale Tedesco, da sempre particolarmente attento a ricomporre i termini del sodalizio culturale tra lo scrittore e il cugino Lucio e che si è spesso soffermato sulle ascendenze solariane nella prosa di Tomasi e su quelle che rimandano alle avanguardie novecentesche. Cfr. N. Tedesco, *Il sangue della nascita, "Il Gattopardo" trent'anni dopo*, in *La scala a chiocciola*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 28-45; Id. *Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa. Piccolo e Tomasi: identità e diversità nella prospettiva siciliana ed europea*, in *Lucio Piccolo Giuseppe Tomasi, Le ragioni della poesia. Le ragioni della prosa*, a cura di N. Tedesco, Palermo, Flaccovio, 1999, pp. 7-25.

¹⁰ Il maestro e il giovane allievo che il padre avrebbe voluto avvocato, ma che coltivava segrete velleità letterarie, appartenevano a due mondi -quello aristocratico e quello borghese- nei fatti inconciliabili. Tuttavia si incontrarono sul comune terreno della passione letteraria. Divenuto negli anni un grande teorico della letteratura, oltre che un francesista di fama, Orlando ha ricostruito il complesso rapporto d'amicizia che lo legava allo scrittore nella prosa partecipe, commossa e raffinata di *Ricordo di Lampedusa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963, seguito *Da distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996. È spesso tornato su Tomasi e la sua opera, offrendo un'insuperata analisi testuale del romanzo ne *L'intimità e la storia*, Torino, Einaudi, 1998. Inoltre ha curato gli Atti del Convegno *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita quaranta dal Gattopardo*, Palazzo Steri, Palermo, 1996.

categorie estetiche e delle griglie interpretative proposte, che per la scelta di un linguaggio colloquiale e sapido.

Tomasi critico, inoltre, esasperando il “metodo biografico” mutuato dall’amato Sainte-Beuve e agli antipodi da quello proustiano, accordava la sua predilezione alle *causeries* letterarie e all’aneddotica romanzata. E questo non senza incorrere in forzature significative o, addirittura, talvolta, anche a dispetto della veridicità di un’informazione.

Forse il principe, come asserisce il figlio, «non avrebbe mai pubblicato le sue divagazioni di lettore, colme di una soggettività che si spinge sino all’errore»¹¹. Tuttavia, queste pagine, al di là delle loro intrinseche debolezze e di un impianto storico carente, sono dotate di un fascino inusuale; e seppure risultino improponibili come manuale di consultazione –alle quali mai tra l’altro lo scrittore pensò di destinarle– rivestono un grandissimo rilievo all’interno dell’opera tomasiana.

Sul versante prettamente documentario, infatti, le *Lezioni* ci offrono la testimonianza di quanto Lampedusa fosse aperto ai nutrimenti offerti dalle correnti letterarie del tempo. Più avanti, ad esempio vedremo il rilievo assunto dal Modernismo nel *Gattopardo* e di quanto profonda fosse la sua adesione a quel comune *background* culturale, dominato dai “maestri del sospetto”, Marx, Nietzsche e Freud, da cui aveva tratto suggestioni, temi e forme il grande romanzo del Novecento.

Questi scritti sulla letteratura consentono, inoltre, di ricostruire almeno in parte la straordinaria biblioteca cui fa riferimento la prodigiosa memoria letteraria dello scrittore e che nelle sue opere narrative si dispiega nella filigrana di mille richiami intertestuali.

Ma, soprattutto, si palesa già in essi quel profondo bisogno di affabulazione che avrà il sopravvento di lì a poco, nell’ultimo scorcio del suo vivere. Il “professore” Lampedusa è riuscito, per una inusuale alchimia, a trasformare la sua incredibile esperienza diretta dei testi in un meraviglioso viaggio romanzesco

¹¹ Premessa a *Letteratura inglese*, cit., p. 641.

attorno alla letteratura e ai suoi protagonisti. Anche nelle *Lezioni*, insomma, è evidente il gusto della narrazione. Lo si nota nella felicità di certe immagini nate a supporto d'una spiegazione; nella ricchezza dei particolari della sua aneddotica, oltre che, naturalmente, nella già riconosciuta facilità nel creare dei ritratti.

Egli incanta e stupisce gli allievi e il fantomatico «lettore che non ci sarà»¹² per la vastità della sua cultura e la pertinenza dei suoi giudizi scevri da ogni accademico preconetto, spesso in anticipo sui tempi. E mentre “spiega”, come sappiamo, si diverte a inventare situazioni e notizie curiose o a ricostruire fantasiosamente delle biografie, padroneggiando, esattamente come un vecchio cantastorie, i tempi narrativi di un racconto orale .

Di recente, la pubblicazione di un *corpus* epistolare tomasiano ci ha permesso di aggiungere ulteriori tasselli per la conoscenza del principe¹³, consentendoci di comprendere che egli aveva già messo alla prova la sua innata vocazione di narratore molto tempo prima della stesura del romanzo o degli scritti critici della maturità costituiti dalle *Lezioni*.

Come ha rilevato Renato Minore, già nel gruppetto delle lettere indirizzate alla futura moglie, la baronessa baltica Alessandra Wolff Stomersee, durante gli anni del fidanzamento, tra il 1937 e il 1939, Lampedusa offre una «sua prima, involontaria e assai potente prova narrativa»¹⁴. Lo stesso accade nelle missive

¹² *Ricordi d'infanzia* (da ora in poi citato come *Ricordi*), in *Opere*, cit., pp. 427-485, a p. 430.

¹³ L'epistolario tomasiano, così come sino ad oggi è conosciuto, è costituito da due raccolte principali. La più corposa annovera oltre 400 lettere e riguarda la corrispondenza con la moglie. Quella più esigua, di appena 70 missive, ma di ben altro rilievo biografico e documentario, ha invece vari destinatari, tra cui, spesso, i cugini Piccolo. Non tutte, naturalmente, sono state raccolte in volume. Sino ad ora sono state pubblicate: *Lettere a Licy*, cit.; *Licy e il Gattopardo-Lettere d'amore di G. Tomasi di Lampedusa*, a cura di S. Caronia, Roma, Ed. Associate, 1995; *Viaggio in Europa - Epistolario 1925-1930*, a cura di G. Lanza Tomasi e S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2007. A proposito dell'epistolario di Lampedusa, val la pena soffermarsi su quanto aveva preconizzato Montale già nel lontano 1961: «può ben dirsi che quando conosceremo altro di questo autore (per esempio le lettere) anche il più e il superfluo acquisteranno per noi un diverso significato», Id., *Letture., Racconti di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Il secondo mestiere*, cit., pp. 2420-2421.

¹⁴ R. Minore, *Quando il testo è reticente*, in *Licy e il Gattopardo*, cit. p. 13. In questo breve saggio introduttivo, ricco tra l'altro di spunti validi, il critico asserisce che la soglia di inviolabilità che le lettere presentano sia rapportabile ad una presunta reticenza del testo. Questo non risulta, a mio

presenti in *Lettere a Licy*, che abbracciano un arco temporale ben più ampio, che va dalla fine degli anni '20 sino alla metà degli anni '50.

Le due piccole raccolte raccontano di una storia d'amore segnata da contrasti familiari e da lunghi periodi di separazione. Riflettono, però, la natura riservata dei due interlocutori. Pur fornendo preziose informazioni biografiche, rivelano poco dello scrittore e di Licy. Tuttavia, sebbene la pagina scritta si muova tra silenzio e pudore, o si compiaccia –specie nel secondo gruppo– di un eccesso di letterarietà, sono piene di personaggi, paesaggi e storie.

Il romanziere (che ancora non sa di esserlo) le cesella con estrema attenzione; utilizza già le parole per costruire immagini narrative vivide e folgoranti. Basterebbe ricordare il sogno-racconto del condannato a morte, non a caso scelto dalla studiosa ad apertura del volumetto¹⁵. Oppure rileggere le lettere nelle quali Lampedusa descrive i raffinati rituali e il tripudio di sapori, odori, colori dei cibi dell'opulenta cucina di villa Vina¹⁶, la dimora orlandina dei cugini Piccolo, dove era spesso ospite e che tanto ricordano, nelle atmosfere evocate come nella straordinaria sensualità delle loro descrizioni, le famose cene di villa Salina o di palazzo Ponteleone¹⁷.

Un ulteriore contributo al discorso critico sul principe, si è avuto nel 2000, grazie alla fortunosa riscoperta e alla conseguente pubblicazione delle lettere del “viaggiatore” Tomasi, tutte scritte nel quinquennio 1925-1930, a ridosso della terribile bufera che avrebbe sconvolto il mondo e confluite nel volume mondadoriano intitolato *Viaggio in Europa*.

Rispetto a quelle indirizzate a Licy, esse rappresentano una tappa ancora più rilevante nel suo lunghissimo apprendistato di scrittore. La sofisticata anagrafe culturale dei destinatari, gli amati cugini che vivevano da reclusi nell'eremo

avviso, del tutto esatto. Reputo più plausibile ricondurre tale soglia alla ragione stessa sottesa al patto statutario della missiva d'amore, per sua natura legata ad un esclusivo rapporto mittente-destinatario.

¹⁵ *Lettere a Licy*, cit. p. 15-16.

¹⁶ Ivi, pp. 63-67.

¹⁷ Un interessante articolo sulla centralità del cibo e sulle sue molteplici funzioni all'interno del macrotesto lampedusiano, è quello di D. La Monaca, «Una pietanza da Dei rustici e primigeni»: *Le 'seduzioni' del cibo in Tomasi di Lampedusa*, «LC», Rivista on line del dipartimento di Letterature e Culture europee, II, 2008, 1, pp. 106-113.

orlandino, sollecita oltremodo Lampedusa. Malgrado siano fruibili singolarmente come dei preziosi «bozzetti letterari»¹⁸, esse delineano nel loro insieme quello che non a torto è stato definito il «romanzo di un turista»¹⁹. Danno vita a un *livre-memorial* dietro cui operano alcuni ben identificabili modelli di riferimento: Chesterton, Dickens, Chateaubriand, l'amato Stendhal su tutti.

In questo carteggio la «misura della scrittura letteraria del Lampedusa trentenne»²⁰ è la “mostruosità” della sua curiosità e della cultura: non dimentichiamo che la parola “Mostro” apposta qui come firma in calce, era l'epiteto con cui soleva apostrofarlo, lusingandolo, il cugino poeta²¹.

Il lungo cammino intrapreso dal principe nel vecchio continente si palesa subito come una ricognizione appassionata nei mondi del possibile, tra spazi, protagonisti e personaggi letterari. Anzi, come ci avverte la quarta di copertina di *Viaggio in Europa*, «il suo stesso viaggio si consumava in letteratura».

Ma, naturalmente, anche in queste pagine accanto alla coltissima trascrizione di luoghi, accadimenti e cose, affiora imperiosa la voce del narratore. Silvano Salvatore Nigro nota che essa si rivela soprattutto nella felice predisposizione ritrattistica mostrata dal giovane viaggiatore. Con una leggerezza di tratto che ricorda a volte l'opera maggiore²², anche nelle lettere Tomasi riesce ad addensare le parole in vivide macchie di colore e luce, di modo che sulla tavolozza appaia in rilievo più che la fisionomia di un volto o il guizzo improvviso del corpo, la mappa segreta del cuore umano.

¹⁸ La definizione è di Lucio Piccolo e si trova in S.S. Nigro, *Il viaggio di un turista*, in *Viaggio in Europa*, cit., pp. 17-31, a p. 19.

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ Ivi, p. 22.

²¹ Alcuni anni dopo, in un commosso ritratto dell'antico mentore, Orlando confermerà che, da Tomasi, «Tutto appariva letto, conosciuto, posseduto da sempre», Id., *Da distanze diverse*, cit., p. 20.

²² «*Il Gattopardo* è una galleria di ritratti. Gli arricchiti, i parvenu, i campieri, i contabili, i soprastanti, i plebei tutti, gli attendenti e i cavalieri, sfilano con le facce in mano: con i loro sintomi, il loro puzzo [...] con l'infamia di una lettera scarlatta incisa a fuoco», S.S. Nigro, *Il viaggio di un turista*, cit., p. 28.

La divulgazione degli epistolari ha di certo impresso un importantissimo impulso agli studi sul nostro autore, ma nulla ha tolto all'importanza già riconosciuta alle sue *Lezioni*. Malgrado siano assimilabili alle lettere per la presenza degli inserti romanzeschi e di temi, *topoi* e stilemi che verranno ripresi e sviluppati, con ben altra sapienza combinatoria nel romanzo, queste pagine *sulla* letteratura mantengono una loro qualità peculiare.

All'interno del macrotesto lampedusiano, gli scritti letterari della maturità rappresentano l'unico spazio metanarrativo entro cui lo scrittore esercita con straordinario acume, tra l'altro, la sua riflessione critico-teoretica. E proprio in virtù di ciò, rimangono, a tutt'oggi, il punto d'accesso privilegiato per addentrarci nella fucina del narratore e cercare di capire «come si costruisce un romanzo»²³.

Nell'attimo in cui, sul finire del 1953, sollecitato della moglie, Lampedusa decide di dare una svolta alla propria esistenza e si propone in qualità di maestro di Francesco Orlando, molte cose per lui sono destinate a cambiare.

Vacilla, intanto, la sua quieta e disperata esistenza d'uomo solitario.

Sino a quel momento, infatti, non vi sono mai state significative aperture verso l'esterno oltre l'asfittico cerchio dei rapporti familiari, una tela di ragno sospesa tra Palermo, dove si trovano la moglie e i pochi amici del Circolo Bellini, e la Capo D'Orlando dei cugini materni. E non è un caso che di lì a poco, nello stesso tempo in cui inizia a scrivere il suo capolavoro, si sentirà pronto a un'altra, importantissima progenitura e adotterà Gioacchino Lanza (e non è forse un figlio il varco più importante che ognuno si apre sul mondo?).

Oltre ad Orlando, casa Lampedusa offre ospitalità a un esiguo manipolo di giovani che il principe ha già avuto modo di conoscere nel palazzo di un suo lontano parente, il musicologo Bebbuzzo Sgadari Lo Monaco²⁴. Le riunioni, pur ispirandosi probabilmente al cenacolo artistico-letterario di quest'ultimo, non saranno mai

²³ Tomasi usa questa frase riferendosi a Dickens, in *Letteratura inglese*, cit., p. 1129.

²⁴ Un gruppetto di ragazzi «che avevano in comune inclinazioni culturali e artistiche senza precise mete professionali»: G. Lanza Tomasi, Premessa alla *Letteratura inglese*, cit., p. 636. Oltre allo stesso Bebbuzzo e a Gioacchino, c'erano Mirella Radice e Francesco Agnello. «Tra questi dilettanti di maggior o minor talento, vi era soltanto un professionista, Francesco Orlando», *ivi*, p. 637.

egualmente chiosose, né troppo frequentate. Lo scopo dichiarato è quello di donare all'allievo delle conversazioni a tema, delle letture guidate che possano agevolargli lo studio della lingua e delle lettere inglesi e poi di quelle francesi. Lampedusa non lascia nulla al caso. Si prepara con cura le lezioni, riempiendo di appunti le pagine dei suoi quinterni. Tuttavia, l'urgenza di ultimare la composizione del *Gattopardo* scombinerà i suoi piani. Le lezioni si interromperanno d'improvviso, generando violenti dissapori che separeranno per sempre i due amici.

Intanto, però, mentre tesse la trama di un suo personalissimo "romanzo" della letteratura inglese, lo scrittore inizia a rileggere i testi e i loro autori in un'ottica diversa. Sino a quel momento i libri sono stati per lui l'unica fonte di consolazione. Se n'è servito come di un personale amuleto da opporre ai malefici di una realtà assai dura; ne ha tratto un risarcimento nei riguardi d'una vita avara di soddisfazioni. Leggere era per il nobile decaduto un godimento privato, talmente segreto da essere inconfessabile se non con Licy, Lucio, Casimiro.

Adesso scopre, invece, di avere intessuto in tutti questi anni di letture solitarie un rapporto privilegiato con i mondi abitati dalla cultura letteraria. Mentre si china sui fogli da offrire all'allievo per la lezione successiva e traccia con le sue biro i geroglifici d'una grafia impossibile, si sofferma sulla domanda di senso cui la letteratura conduce naturalmente tutti gli uomini, in tutte le epoche. Nello stesso tempo, si rende anche conto di avere acquisito una conoscenza così intima del processo creativo che può, nello stesso tempo, indagare un testo, sviscerarlo sin nei suoi più complessi meccanismi di costruzione interni, oltre che riproporne intatto l'incanto.

Ciò che gli preme, ormai, è cogliere l'irriducibile mistero da cui scaturisce ogni racconto. Per tale ragione, la storia letteraria o la lettura diretta dei brani viene, di volta in volta, accompagnata dalla meditazione sulle ragioni poetiche sottese alle scelte degli autori. Scelte di tecnica, di struttura, di focalizzazione narrativa. Di temporalità e spazialità.

Lampedusa "professore" e "critico" organizza le sue intuizioni e riflessioni in suggestive ipotesi teoretiche. Discetta di «strutture», intrecci, «costruzione del romanzo», parla del «narratore onnisciente»; delinea, sollecitato da Stendhal, una

teoria del romanzo storico cui, come avremo modo di vedere in seguito, non si sottrarrà certo nel *Gattopardo*. Tratta il problema della «sovrapposizione e [...] contrazione temporale della poesia moderna»²⁵. Spesso affianca a quella che potremmo definire un'ermeneutica testuale un'analisi sui sistemi culturali del suo tempo, ad esempio laddove lamenta l'assenza, in Italia, di istituzioni, come le *highschool* o le università inglesi, che ritiene la base necessaria di ogni efficiente sistema scolastico.

Nel frattempo forza persino la lingua, nella ricerca d'una terminologia adatta a supportare i propri giudizi estetici, e così distante da quella ortodossa da fare arricciare il naso ai cattedratici di professione.

Di certo, vista l'inusuale statura culturale del nostro scrittore, non sorprende rilevare che «l'esercizio critico sollecitava in Lampedusa anche elucubrazioni da narratologo»²⁶. Stupisce però, come ha sottolineato Zago, che la sua teoria della letteratura, riveli «un'inconsueta apertura –oggi potremmo definirla formalistico-narratologica– verso gli aspetti della comunicazione letteraria, inconsueta almeno nel panorama italiano dei primi anni Cinquanta»²⁷. Anche in questo lo scrittore è in anticipo sui tempi e assai distante dai sillabari dell'ovvio redatti dalle consorzierie ufficiali.

Ma più che enumerare le novità del “sistema” critico tomasiano, a noi preme rimarcare altro²⁸. Siamo ad una svolta essenziale nella storia di Tomasi. La costante attenzione all'aspetto teoretico del *textus* letterario ha un'immediata ricaduta in una prospettiva romanzesca.

²⁵ Ivi, p. 644.

²⁶ Ivi, p. 651.

²⁷ N. Zago, *Tomasi e la cultura del letterato*, in *Tomasi e la cultura europea*, Atti del Convegno internazionale (Palermo, 25-26 maggio 1996), a cura di G. Giarrizzo, Catania, Università di Catania, 1996, vol. I, pp. 145-168, a p. 153.

²⁸ Non esiste a tutt'oggi una ricognizione organica sulle *Lezioni* lampedusiane, anche se la complessità delle questioni di teoria letteraria affrontate in esse (dall'attenzione prestata dallo scrittore ai minori, alle particolari categorie ordinatrici, sino, soprattutto, alla predilezione da lui accordata a una “letteratura della crisi”), meriterebbero una trattazione a parte. Contributi preziosi si trovano però in M. Bertone, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995 e in N. Zago *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 57-83 e Id., *Tomasi di Lampedusa* («Scrittori d'Italia», 2) Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 25-47.

Lo scrittore è ormai in agguato.

Forse il principe non si rende subito conto che quel certosino lavoro di esegesi gli sta offrendo il pretesto per mettere a fuoco e tentare di risolvere alcuni problemi cruciali per la sua poetica. Ma è questo quello che è accaduto. E lui è ormai finalmente pronto a comporre, in un tempo relativamente breve, il suo capolavoro. A consegnare in dono ai suoi lettori, esattamente come ogni grande autore, la propria misteriosa conoscenza del mondo e degli uomini.

Pertanto, nell'attimo stesso in cui Tomasi prende coscienza che lo schema aristotelico-joyciano mal si adatta alla sua *fabula* e accantona il proposito iniziale di articolare il romanzo in un'unica unità di tempo (e di luogo), si pone, consapevolmente, un problema cruciale per la costruzione del *Gattopardo* e la tenuta complessiva dell'opera. Scarta un'ipotesi di lavoro; è pronto a verificarne altre²⁹.

1.2 «IL SESSO DEL POETA». WOOLF-LAMPEDUSA³⁰

Sin dal loro primo apparire in rivista, i critici sono stati concordi nel ritenere che le *Lezioni su Stendhal* costituiscano il centro nevralgico della riflessione letteraria del nostro autore. Questo giudizio ha una sua radice di verità, ma risulta limitativo³¹. La “lezione” su Dickens, ad esempio, merita un'attenzione maggiore di quella che sino ad ora le è stata riservata³². Inoltre, è innegabile che le poche pagine

²⁹ U. Eco ci avverte, comunque, che «Un'opera è al tempo stesso la traccia di ciò che voleva essere e di ciò che di fatto è, anche se i due valori non coincidono», Id., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1993, p. 18.

³⁰ Lampedusa, riferendosi all'*Orlando* della Woolf (1928), scrive che in questo romanzo «l'autrice ha tentato di impersonare l'intera vita sociale inglese nei secoli in un unico personaggio, non solo dotato di immortalità ma anche della facoltà di cambiare sesso. [...] Si può, se si vuole, prestare attenzione alla simbologia del doppio sesso del poeta, che dà e riceve, o a quella dell'inscindibile unità fra una generazione e l'altra, all'infinito», *Letteratura inglese*, cit., p. 1346. Si leggano, inoltre, le osservazioni presenti nel saggio più celebrato dell'autrice, nel quale quest'ultima si interroga su cosa voglia dire «unità della mente» e «se nella mente esistano due sessi che corrispondono ai due sessi del corpo», Id., *Una stanza tutta per sé*, a cura e trad. di M.A. Saracino, Einaudi, Torino, 1995, pp. 199-201.

³¹ Cfr. N. Zago, *Tomasi di Lampedusa*, cit., a p. 46.

³² *Letteratura inglese*, cit., pp.1112-1135. In questa “lezione” Lampedusa parla approfonditamente delle «prerogative artistiche» di quei «creatori di mondi» che sono i grandi autori e della straordinaria

dedicate dal principe alla figura e all'opera di Virginia Woolf siano tra le più suggestive dei suoi due corsi sulla letteratura³³. Trasudano acume, intelligenza e soprattutto empatia.

Il principe manifesta nei confronti della Woolf un sentimento di ammirazione che è simile per intensità a quello che lo lega all'autore della *Chartreuse*, ma un'affinità ancora più profonda, più viscerale. Le sue osservazioni dimostrano che egli è irretito dalla raffinata bellezza della prosa woolfiana e suggestionato dalle modalità profondamente innovative della sua scrittura. Ma soprattutto ci fanno capire che egli si sente vicino alla sensibilità irrequieta di questa donna e al suo modo di vedere, immaginare e narrare il mondo.

Al centro di questo abbozzo critico si impone, da un punto di vista strettamente teoretico, la riflessione sul *tempo*. La rilettura della Woolf lo porta ad affrontare, nelle sue varie implicazioni, il problema relativo alla resa delle determinazioni cronologiche nel narrato, secondo una forma moderna, flessibile, novecentesca: un problema con cui dovrà confrontarsi lui stesso, nella costruzione del *Gattopardo*.

Il modo in cui l'autrice "tratta" il tempo, e di rimando lo spazio, all'interno dei suoi romanzi, dilatandoli o concentrandoli all'inverosimile, sino a farne il riflesso perfetto della coscienza dei propri personaggi³⁴, lo affascina tanto quanto i procedimenti di cui si è servito Joyce, un altro grande innovatore del romanzo novecentesco. Dallo scrittore irlandese lo separa, però, la voluta "oscurità" della sua prosa, quel livello plurimo di stratificazioni simboliche e lo sfrenato sperimentalismo linguistico che la rendono incomprensibile ai più.

capacità che solo il vero scrittore possiede di potere *trasformare* (il principe utilizza proprio questo verbo) «con la sua visione la realtà».

³³ Ivi, pp. 1342-1349. Il breve saggio sulla Woolf fu inizialmente pubblicato dal «Corriere della Sera» in data 19 febbraio 1978.

³⁴ Basti l'esempio di due casi limite: in *Mrs Dalloway* (1925) il romanzo racconta solo dodici ore della vita di Clarissa; in *Orlando*, pubblicato tre anni dopo, segue invece il suo eroe/eroina nell'arco di tre secoli.

Tomasi non ne mette in dubbio la grandezza del magistero; né sottovaluta la prorompente novità dei suoi scritti, soprattutto dell'*Ulysses*³⁵. Secondo lui, Joyce è «un grande artista e [una] nobile figura»³⁶. Non accetta, tuttavia che sia un autore «senza possibili eredi» e il fatto che la sua opera sia destinata a rimanere «orgogliosamente solitaria»³⁷.

Difatti, ammonisce il principe,

l'arte è espressione per gli altri e non se stessi. Il solo fatto di far stampare un libro è indice della credenza nella comunicabilità di quanto si è scritto. Ma se si è scritto soltanto per se stessi e in un linguaggio strettamente personale non vi è speranza di comunicazione³⁸.

Al contrario, in una sorta di necessario raffronto a distanza tra questi due giganti del Novecento, l'opera della Woolf, gli appare esemplare. Altri autori potranno ricavare insegnamenti da quel suo «metodo altamente poetico», anzi, se tale metodo «sarà seguito e, seguito, si attingerà in opere degne, se cioè essa potrà dimostrare [...] di avere accolto in sé il bisogno, l'urgenza di tutta una generazione di esprimersi in quel modo, a lei non si potrà negare la dignità massima di madre del romanzo inglese contemporaneo»³⁹.

Nel discettare, per quanto brevemente, dei capolavori della scrittrice inglese «che contengono la quintessenza della sua arte», il principe siciliano mostra di avere piena consapevolezza che in essi vi sia «un nuovo metodo d'indagine e una nuova

³⁵ In questo, la posizione del principe è antitetica rispetto a quella della scrittrice. In una pagina del suo diario, il 16 agosto 1922, troviamo una perentoria stroncatura del capolavoro joyciano: «Ne ho letto 200 pagine finora -neppure un terzo- e mi sono divertita, stimolata, affascinata, interessata per i primi due o tre capitoli. [...] poi sono rimasta annoiata, irritata e delusa da questo liceale a disagio che si gratta i foruncoli.[...] Per me è un libro ignorante, plebeo», V. Woolf, *Diario di una scrittrice* da ora in poi *Diario*), trad. di G. De Carlo, Roma, Beat, 2011, p. 65, ma anche pp. 66-68.

³⁶ *Letteratura inglese*, p. 1334.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Letteratura inglese*, p. 1341. Qualcosa di simile viene asserito da Lampedusa nelle pagine della *Letteratura francese* dedicate a Stendhal, ivi, a p. 1888, dove si legge: «in arte, evidentemente, la possibilità di comunicare è tutto».

³⁹ *Letteratura inglese*, p. 1342.

visione poetica»⁴⁰ e che sia l'uno che l'altra siano strettamente correlati ad una sua personalissima trattazione narrativa del vettore temporale. Infatti, in quei libricini di appena «80.000 parole»⁴¹ accanto alla destrutturazione di trame ed intrecci o alla messa in crisi del canonico sistema dei personaggi⁴², viene anche rivoluzionato il rapporto tra cronologia e azione.

Nei romanzi maggiori della Woolf, il tempo, annota Lampedusa, è «un tempo fluente»⁴³. Esso attraversa la vita dei suoi personaggi raggelandola «in un dato momento, ma [...] sotto la superficie banale scorre con intensità febbrile». Ciò rende i suoi romanzi «come quei diagrammi che al capezzale dei ricoverati segnano ora per ora la febbre»⁴⁴.

Parecchi anni prima delle acute osservazioni tomasiane, a ridosso della II guerra mondiale, Erich Auerbach aveva già iniziato a spostare l'attenzione nelle opere della Woolf dalla semplice categoria-tempo all'asse spazio-temporale. Nel leggere *Mrs Dalloway*, a proposito del costante ricorso alle divagazioni o alle digressioni di cui la scrittrice si serve per scavare le sue «caverne» dietro i personaggi, il grande studioso annota:

Il rapporto cronologico della [...] divagazione con l'azione del romanzo è di carattere diverso: il suo contenuto [...] non fa parte dell'azione del romanzo, né

⁴⁰ Ivi, p. 1344.

⁴¹ V. Woolf, *Diario*, cit., p.194.

⁴² Per Tomasi, invece, nelle sue opere «Vi si può trovare quello che per lei era l'equivalente di un intreccio, una situazione nella quale la vita è cristallizzata, una situazione comprendente un certo numero di persone e una successione di "momenti" nelle loro vite reagenti l'una sull'altra, momenti rappresentati dalla successione di idee o immagini (ciò è la stessa cosa), idee o immagini che passano nella loro mente, seguendo l'un l'altra in corrispondenza del battito del tempo privo di rimorsi», ivi, p. 1345. Per rendersi conto di quanto fosse corretta e, soprattutto, profondamente *empatica* la lettura tomasiana, si ponga attenzione adesso a quanto annotava nei suoi diari la stessa Woolf a proposito delle sue opere: «Il personaggio – il carattere- si disperde in frammenti [...] io non possiedo quel dono della "realtà". Io [...] diffido della realtà [...] la mia teoria è che l'evento vero e proprio non esista, né il tempo», A. L. Zazo, in Introduzione a *Woolf. Romanzi e Racconti*, Milano, Mondadori, 2005, pp. V-XXXII, a p. V; ma pure cfr. V. Woolf, *Diario*, cit., p. 76.

⁴³ *Letteratura inglese*, cit., pp.1348-1349; in queste stesse pagine Lampedusa offre un breve raffronto Woolf/Proust e sul loro «modo diverso» di osservare e rendere narrativamente visibile il tempo. Sul suo rapporto con le opere proustiane: V. Woolf, *Diario*, pp. 92 e segg.. Per la differenza tra «memoria proustiana» e «intuizione woolfiana», cfr. A. L. Zazo, Introduzione a *Woolf*, cit., p. XI e segg.

⁴⁴ *Letteratura inglese*, pp. 1348-1349.

dal punto di vista del tempo; né da quello del luogo; si tratta di altri tempi e di altri luoghi⁴⁵.

E più avanti, Auerbach sottolinea:

[Nella Woolf] le digressioni sono tentativi di cogliere una realtà più vera, più reale – mentre il fatto che li provoca sembra del tutto occasionale ed è povero di contenuto– e poco importa se il loro contenuto sia costituito unicamente dalla coscienza, vale a dire dal tempo interiore, oppure da un cambiamento di tempo più esteriore⁴⁶.

Nel 1951, Giorgio Melchiori scriveva a proposito della scrittrice inglese che:

Le diverse tecniche da lei usate –che spinsero i critici a definire “sperimentale” ogni suo nuovo romanzo– testimoniano la sua continua ricerca di una forma narrativa che permettesse di sostituire la singola unità di tempo dell’attimo fuggente alla riposante sequenza temporale di giorni, mesi e anni⁴⁷.

La ricognizione critica sulla fenomenologia del tempo nella scrittrice inglese attuata da Auerbach, Melchiori, e, naturalmente, dello stesso Tomasi, ci conduce al cuore del problema.

⁴⁵ E. Auerbach, *Il calzerotto marrone*, in *Mimesis*, cit., pp. 305-338, a p. 322. Del modo woolfiano «di immaginare il mondo secondo un’altra prospettiva spazio-temporale», si occupa anche A. Banfield, *Mrs Dalloway*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, vol. I, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2011, pp. 815-824, a p. 816.

⁴⁶ E. Auerbach, *Il calzerotto marrone*, cit., p. 324.

⁴⁷ G. Melchiori, *L’attimo come unità di tempo nella narrativa*, in *I Funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, pp. 235-236. Il grande anglista puntualizzava anche: «Possiamo dire che se l’*Ulysses* è davvero il romanzo che segna la fine di tutti i romanzi, ciò non è dovuto alla sua tecnica stravagante, ma al fatto che si tratta del primo romanzo pienamente consapevole della nuova prospettiva temporale. Gli esperimenti tecnici di Joyce e di Virginia Woolf, che dapprima abbagliarono i lettori, ebbero l’effetto di distrarre la loro attenzione dal fatto fondamentale che tali esperimenti erano il risultato di una nuova concezione del tempo e ponevano il problema (tuttora aperto) del trattamento di questo nuovo elemento nella narrativa», ivi, p. 238.

Per l'uomo del Novecento, «spazio, tempo, Io, realtà, perdono ogni connotazione di certezza, di immobile inevitabilità»⁴⁸. La Woolf cerca per i suoi romanzi una forma narrativa che sappia dare conto di ciò. Per questo rigetta tutte le convinzioni del grande romanzo ottocentesco, non solo in termini di intreccio o caratterizzazione dei personaggi⁴⁹, ma soprattutto a livello spaziotemporale. La cronologia reale e lo spazio abitualmente agito dagli uomini si dilatano ad accogliere dentro di sé una dimensione cronotopica estremamente fluida e frammentata, «in cui il mondo è restituito secondo le fluenze dello *stream of consciousness* del personaggio»⁵⁰.

Come suggerisce Arnaldo Di Benedetto, è molto probabile che il principe abbia mutuato da *The Years* della Woolf, pubblicato nel 1937, l'idea di un romanzo che nel rappresentare l'esistenza di una famiglia ce la presentasse attraverso la narrazione di alcuni momenti tratti dalla quotidianità dei propri membri⁵¹.

A questo libro che, contrariamente ai contemporanei, lo scrittore siciliano aveva in grande considerazione, rimanda sia la durata complessiva dell'azione gattopardiana, compresa entro un segmento temporale di cinquant'anni⁵² che il procedimento compositivo a cui il principe ricorre. Anche nel *Gattopardo* ritroviamo, difatti, una diegesi che si snoda attraverso dei fotogrammi sottratti al flusso indistinto di un'intera esistenza e che si connotano come dei singoli «episodi staccati [...] della vita di una famiglia»⁵³.

Tuttavia, l'intuizione di Di Benedetto può essere integrata.

⁴⁸ A. L. Zazo, in Introduzione a *Woolf*, cit., p. VIII.

⁴⁹ L'universo dell'autrice è affollato da una miriade di personaggi colti nei loro "momenti d'essere", grazie al metodo del *tunneling process* delineato in V. Woolf. *Diario*, pp. 78-79. Sulle "epifanie" woolfiane, cfr. Id., *Momenti d'essere. Scritti autobiografici*, a cura di G. Spindel, trad. di A. Bottini, Milano, La Tartaruga, 2003.

⁵⁰ S. Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002, p. 54.

⁵¹ A. Di Benedetto, *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla Parte prima del «Gattopardo»*, in «Italianistica», XXVII, 1998, 1, pp. 81-87.

⁵² In *The Years* il cinquantennio si snoda dal 1880 al 1930; nel *Gattopardo*, invece, va dal 1860 al 1910.

⁵³ *Letteratura inglese*, cit., p. 1347.

Il richiamo al magistero woolfiano va sicuramente oltre il singolo libro. Il principe appare suggestionato dall'intera produzione della scrittrice. Sono la sua poetica e la sua personale *visione del mondo*, nonché le novità linguistiche, stilistiche e strutturali da lei introdotte nel romanzo contemporaneo ad avere, nel loro insieme, una concreta ricaduta nella «costruzione» del capolavoro del principe siciliano.

Si leggano, ad esempio, le osservazioni che egli fa su *Jacob's Room* (1922), un libro non ancora maturo della Woolf ma che contiene già al proprio interno i semi di una diversa e più proficua stagione narrativa. Lampedusa sottolinea che questo romanzo che «non ci lascia [mai] dimenticare la morte»⁵⁴, si articola attraverso «una serie di immagini e, [soprattutto] il movimento drammatico si svolge [...] nella mente del personaggio. In una successione di immagini minute lo spettacolo della vita procede attraverso gli anni verso la morte»⁵⁵. Sembra di leggere una recensione che riguarda proprio il suo capolavoro.

Si presti, inoltre, particolare attenzione anche alla prima delle otto *Parti* di cui si compone il *Gattopardo*. Come si è già detto, Lampedusa avrebbe desiderato farne un racconto assimilabile a livello strutturale all'*Ulysses* joyciano. Ma è più probabile che sebbene a livello inconscio, l'ipoteso di riferimento fosse sin dall'inizio *Mrs Dalloway* (1925) della Woolf.

In entrambi i testi di questi due grandi maestri del movimento modernista, vi è il richiamo alle istanze rappresentative aristoteliche dell'unità di tempo e di luogo, e la scelta di un principio ordinatore costituito dalla categoria cronotopica⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Letteratura inglese*, cit., p.1344.

⁵⁶ Come Leopold, il novello eroe omerico di Joyce, seguito passo passo dall'autore durante il 16 giugno del 1904 o come la "clarissima" signora di mezza età della scrittrice inglese di cui si "narra" un giorno del giugno del 1923, anche per don Fabrizio, nella *Parte I* del suo romanzo, Lampedusa sceglie un *tempo della storia* costituito da un'unica giornata (che solo alla fine si rivelerà quella dello sbarco garibaldino in Sicilia). Suggerimenti riconducibili ai due maestri, ritornano anche nella geografia cittadina che fa da sfondo al secondo movimento narrativo di questa *Parte*, (in quello iniziale i perimetri spaziali erano costituiti dalla coppia antinomica dentro/fuori, palazzo Salina / giardino), che vede don Fabrizio recarsi dall'amante. Dentro la carrozza nobiliare, lo seguiamo mentre attraversa, distratto dalla notte d'amore che lo attende, il luogo-città di una Palermo notturna, oscura, vagamente ostile, percorsa da vari segni premonitori: i fuochi sulle montagne; gli sbarramenti

Tuttavia, a livello di scrittura, esattamente come la scrittrice, Lampedusa sceglie un registro linguistico raffinatissimo, ma mai oscuro. E nell'organizzazione della materia narrativa è «il nuovo modo di narrare» della Woolf che prevale, «un metodo altamente poetico», tutto tramato di «allusioni e riferimenti intimi, associazioni spontanee e pitture non di cose ma dei ricordi delle cose»⁵⁷.

L'irresistibile attrazione che le opere della scrittrice esercitano sul principe siciliano ha radici profonde.

Figli di una medesima temperie culturale e di una stessa epoca tragica, quella della prima metà del '900, segnata da ben due conflitti mondiali e da grandi sconvolgimenti sociali ed economici⁵⁸, presentano vari tratti in comune e lasciano trapelare, nelle loro opere, una percezione del reale abbastanza simile –non a caso condividono alcune significative contiguità tematiche, quali l'attenzione alla transitorietà del tempo o l'orrore/corteggiamento nei riguardi della morte.

In effetti, sia l'una che l'altro, possono essere annoverati tra i cosiddetti «scrittori della crisi», cioè tra quegli autori che prediligono raccontare il generale disorientamento che opprime l'uomo moderno e la sensazione di disagio perenne, di disancoramento dalla realtà con la quale deve confrontarsi nella propria quotidianità. Difatti, il punto privilegiato di osservazione sul mondo è spesso rappresentato da quel momento di rottura che è il *discrimen* della fine, l'istante tellurico del trapasso tra un 'prima' e un 'dopo'⁵⁹.

dei soldati. Egualmente distratta –anche se da altri pensieri– Clarissa attraversa una Londra mattutina, pulsante e viva quanto un personaggio, in cerca di fiori per il ricevimento che darà a fine giornata, mentre Leopold si lascia inghiottire dal vastissimo universo–città Dublino che percorrerà incessantemente, nei suoi anditi più nascosti, durante l'arco di un intero giorno.

⁵⁷ *Letteratura inglese*, p. 1342.

⁵⁸ La parabola umana di Virginia Woolf che nasce a Londra nel 1882, si conclude con un suicidio nelle acque del fiume Ouse, nel marzo del 1941. Lampedusa, nato a Palermo nel 1896, viene stroncato da un male incurabile nel luglio del 1957.

⁵⁹ A tal proposito, il testo di riferimento per la scrittrice è rappresentato da *La Torre pendente*, un saggio del 1940, in cui analizza le peculiarità di quegli autori operanti tra gli anni '30 e '40, ai quali lei stessa appartiene. L'attenzione per le età e le letterature della crisi si manifesta in Tomasi sin dal tempo dei tre saggi giovanili e segna tutta la sua produzione. Tra le pagine più celebri che gli ha ispirato vanno senza dubbio ricordate quelle della *Letteratura inglese* incentrate sul terremoto di Messina, alle pp. 1218-1219.

Un altro elemento di non poco rilievo tra i due, è che entrambi scontano una diversità sociale e culturale alla quale la loro peculiare condizione li inchioda. Lei è una donna che vive in una società fortemente maschilista⁶⁰; lui un nobile decaduto, sospinto dalla rovina del proprio mondo ai margini stessi della storia. Nell'uno e nell'altro caso l'atto dello scrivere è legato a una vulnerabilità di fondo, a una emotività, che rimanda a questo "peccato originario".

I due scrittori recano impressi nel loro animo i segni di una sensibilità morbosa che li spinge a vivere in uno stato di perenne distonia con l'attimo presente e li sottrae al consesso umano, rendendoli incapaci di rapportarsi agli altri, a eccezioni delle piccole cerchie di amici di cui si circondano. Agli occhi dei contemporanei, appaiono, sebbene in misura diversa, creature fragili, asociali, disadattate. Eppure, malgrado scontino la condanna di una solitudine senza scampo, il loro sguardo non è mai offuscato e possono soppesare la condizione umana con una intensità e profondità preclusa ai più.

Dalle «opere di sicura durata» di questa autrice⁶¹, Lampedusa apprende delle modalità di scrittura⁶² e, soprattutto dei procedimenti compositivi che si riveleranno fondamentali per il suo romanzo⁶³.

Ritornano nel *Gattopardo* talune costanti della scrittura woolfiana: la medesima scelta di fermare l'attenzione del lettore non su dei «momenti cruciali ma momenti qualsiasi, carichi però come sempre di una celata fatalità» della vita dei suoi personaggi⁶⁴; il bisogno che la parola sappia raccontare e rappresentare «una

⁶⁰ «...se vuole scrivere romanzi una donna deve avere del denaro e una stanza tutta per sé», V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 5. Ma cfr. Id., *Le tre ghinee*, trad. A. Bottini, Milano, Feltrinelli, 2000.

⁶¹ *Letteratura inglese*, cit., p.1347.

⁶² A livello di articolazione del periodo –pur nutrendo una profonda predilezione per gli autori “magri”, alla Stendhal per intenderci–, Lampedusa si lascia conquistare dal miracolo di una scrittura difficile, anche se limpida. Un ordito sintattico ricco di metafore e similitudini, sovrabbondante di impressioni -visive e uditive, soprattutto-, ma così duttile da riuscire a cogliere e a raccontare anche il più ineffabile sommovimento dell'animo.

⁶³ Annota N. Zago che nel saggio sulla Woolf il principe fornisce delle «indicazioni che si riveleranno utili anche per comprendere meglio l'impianto del *Gattopardo*», Id., *Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 45.

⁶⁴ *Letteratura inglese*, pp. 1344 e 1347.

sezione di vita raggelata in un dato momento, ma che sotto la superficie banale scorre con intensità febbrile»⁶⁵.

Esattamente come accade per la scrittrice, anche nel principe vi è il rigetto dell'«"intreccio" nel senso tradizionale della parola»⁶⁶ a vantaggio di una «trama di pensieri e sensazioni separate combinate insieme [...] in una elaborata composizione musicale».⁶⁷ Anche nel *Gattopardo*, quasi sempre, lo svolgimento narrativo, viene sostituito, così come accade nella scrittrice, da «flussi emotivi euforici e disforici»⁶⁸. E pure il principe, preferisce ricorrere a «immagini interiori di visioni e di suoni che schiudono lunghe prospettive psicologiche»⁶⁹.

La lezione fondamentale che Lampedusa vi ricava e che apprende naturalmente anche dagli altri grandi maestri dell'avanguardia novecentesca, è proprio qui. Risiede nell'esigenza di superare e ridefinire i criteri di rappresentabilità di personaggi ed eventi nella finzione romanzesca e, soprattutto, di proporre un nuovo rapporto spazio/tempo. È questo un elemento imprescindibile per "raccontare" l'uomo moderno e le sue inquietudini.

1.3 SPAZIO E POETICA

È stato ampiamente dimostrato che nella *fabula* gattopardiana l'interconnessione tra il vettore temporale e quello topologico è talmente intima e organica, che essi risultano inscindibili l'uno dall'altro⁷⁰. Lo scrittore, dopo avere

⁶⁵ Ivi, p. 1348.

⁶⁶ Ivi, p. 1345.

⁶⁷ Ivi, p. 1348.

⁶⁸ S. Cavicchioli, *I sensi, lo spazio*, cit., p. 41.

⁶⁹ *Letteratura inglese*, cit., p. 1348.

⁷⁰ R. Luperini, *Il Gran Signore e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, in «Allegoria», XXVI, 1997, 26 pp. 135- 145. Il saggio nasceva come relazione tenuta dal critico al Convegno su Tomasi, svoltosi a Palermo nel dicembre del 1996. In precedenza, Gioacchino Lanza aveva sottolineato che per suo padre il compito del narratore «è di riferire sulle cose più che su di sé, [la] sua tecnica la contaminazione e sovrapposizione di tempo e di luogo», Id. Premessa al *Gattopardo*, cit., p. 15. Sulla stessa linea di Luperini si allineerà anche F. Orlando, ne *L'intimità e la storia*, cit., pp. 87 e segg. Della «intricata relazione fra lo spazio [...] e il tempo», nel *Gattopardo* si occupa anche C. Geddes de Filicaia in *Alcune osservazioni sulla dimensione spazio-temporale nel*

optato per una dimensione temporale fortemente soggettivizzata, finisce col saldarla, in maniera indissolubile, a una moderna organizzazione dello spazio⁷¹.

Nel suo capolavoro, vengono innanzitutto abrosci i “confini” del tempo tradizionale, che aveva accompagnato e scandito come un fedele vassallo l’incedere dei personaggi nel romanzo ottocentesco. Ma soprattutto, è il processo costruttivo e di semantizzazione dello spazio che merita una particolare attenzione. Lampedusa non lo utilizza più come un *topos* narrativo, un semplice scenario, un elemento ambientale, ma come un “sistema” intrinseco alla narrazione stessa.

Rifiutato nella sua funzione di rigido reticolato geografico, il vettore topologico si trasforma in un elemento romanzesco dinamico e ricco di elementi vitali. Diviene, per usare una pregnante espressione bachtiana, *un principio guida*⁷². Viene assunto come il fulcro della sua arte.

Gattopardo, ne *Le forme del narrare*- Atti del VII Congresso ADI, (Macerata, 24-27 settembre 2003), Firenze, Polistampa, 2004, pp. 565-570.

⁷¹ Il *tempo* è stato il protagonista assoluto della cultura tra la fine dell’800 e gli inizi del ‘900. Però, a partire dalla seconda metà del Novecento, si è avuto un inarrestabile processo di valorizzazione dello *spazio*. In letteratura, la lingua dei rapporti spaziali è divenuta progressivamente uno dei mezzi fondamentali di cui gli autori si servono per afferrare la realtà e offrirne una mappatura carica di senso. Sulle radici storico-economiche di questa rivoluzione culturale che ha portato alla supremazia del vettore topologico, cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, trad. di M. Viezzi, Milano, Net, 2002. Ricostruisce invece i processi culturali e tecnologici attraverso cui, nei decenni che precedono il Primo conflitto mondiale, si è venuto a creare la percezione spaziotemporale dell’età moderna, un classico di S. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit.; si occupa del concetto di spazio da un punto di vista scientifico M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, a cura e trad. di A. Sala, Premessa di A. Einstein, Milano, Feltrinelli, 1963. Sulla preminenza della configurazione spaziale nella costruzione dei testi moderni, cfr. le raccolte di saggi di *La percezione narrativa dello spazio*, a cura di G. Iacoli, Roma, Carocci, 2008; quella de *Le configurazioni dello spazio nel romanzo contemporaneo del ‘900*, a cura di P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998; e i due volumi di *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di G. Rubino-C. Pagetti, Roma, Bulzoni, 1988. Tra gli apporti recenti più originali nel campo della teoria e della metodologia letteraria, ricordiamo B. Westphal che ha elaborato un metodo interdisciplinare di analisi testuale in *Geocritica*, cit.; un primo nucleo di questa teoria (poi ampliato nel IV cap. dell’opera maggiore) era presente in B. Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*, in *La Géocritique mode d’emploi*, a cura dello stesso autore, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2000, pp. 9-40; ricordiamo inoltre che lo studioso ricostruisce le tappe salienti e le occasioni da cui ha preso l’abbrivio la sua teoria in: Id. *Oltre la torre d’avorio. Genesis della geocritica*, in *Lezioni di dottorato*, a cura di R. Baronti Marchiò, Santa Maria Capua Vetere (Ce), Ed. Spartaco, 2008, pp. 251-270. Per le fasi salienti del dibattito critico letterario sullo spazio, cfr. A. Carta, *Letteratura e spazio-Un itinerario a tappe*, Catania, Villaggio Maori, 2009, pp. 7-19 e la ricca bibliografia critica presente nelle Note.

⁷² È bene precisare, tuttavia, che per Bachtin è il tempo, non lo spazio, «il principio guida del cronotopo letterario», Id., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 232.

Tocca allo stesso Lampedusa fornirci i postulati di questa sua «poetica dello spazio»⁷³, in un intenso frammento autobiografico cui diede il titolo di *Ricordi d'infanzia*⁷⁴.

Dopo aver avvertito, ad apertura dello scritto memoriale, che avrebbe cercato di aderire quanto più possibile al metodo utilizzato da Stendhal nel suo *Henri Brulard* «financo nel disegnare le piantine delle scene principali», lo scrittore annota:

Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo. A pochi riuscirà di fare così un capolavoro (Rousseau, Stendhal, Proust) ma a tutti dovrebbe esser possibile di preservare in tal modo qualcosa che senza questo lieve sforzo andrebbe perduto per sempre. Quello di tenere un diario o scrivere a una certa età le proprie memorie dovrebbe essere un dovere “imposto dallo stato” [...] I ricordi d'infanzia consistono, presso tutti credo, in una serie di impressioni visive molte delle quali nettissime, prive però di qualsiasi nesso cronologico.

Fare una cronaca della propria infanzia è, credo, impossibile: pur adoperando la massima buona fede si verrebbe a dare una impressione falsa spesso basata su spaventevoli anacronismi. Quindi seguirò il metodo di raggruppare per argomenti, provandomi a dare un'impressione globale dello spazio piuttosto che nella successione temporale⁷⁵.

⁷³ Di tale poetica si è occupato A. Cedola, in due saggi ai quali sono ampiamente debitrice per questo paragrafo: Id., *Uno scrittore mai in cattedra. La letteratura inglese di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Scrittori in cattedra. La forma “lezione” dalle origini al Novecento*, a cura di F. Calitti, Bulzoni, Roma, 2002, pp. 229-242; e Id., *Le case del principe. Ricordi d'infanzia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di S. Sgavicchia, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 159-176. Inoltre, sotto internet è possibile reperire un'interessante tesi di dottorato in gran parte incentrata sulla dimensione spaziale del *Gattopardo*: A. Del Rio Fernandez, *La configuración del espacio en la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Fac. de Filología, Universidad Complutense de Madrid, www.ucm.es/eprints/4604/01/. Della preponderanza delle determinazioni topologiche nella struttura gattopardiana si è occupato anche E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio*, in *Tomasi e la cultura europea*, cit., pp. 213-232.

⁷⁴ Nell'edizione delle *Opere* a cui si fa riferimento in questa tesi, il testo, da ora in poi cit. come *Ricordi*, si trova a pp. 429-485.

⁷⁵ *Ricordi*, cit., pp. 429-431.

Nel frammento si palesa, insomma, l'esigenza di un racconto che proceda per *impressioni visive* e che sappia, proprio in virtù di ciò, fornire una resa omnicomprensiva dell'oggetto-spazio. Affidarsi alla successione temporale degli eventi, così fallace, non sembra poter consentire al principe di attingere alla verità ultima racchiusa nel cuore stesso di persone e cose.

Le parole di Lampedusa sono ad un tempo dichiarazione di poetica e manifesto di un preciso progetto letterario. Composti a metà del giugno 1955, a ridosso delle parti iniziali del *Gattopardo*, di cui bloccò temporaneamente anche la stesura, i *Ricordi* non rappresentano pertanto solo una salutare pausa prima di avventurarsi definitivamente nel *mare magnum* del romanzo, quanto piuttosto lo stacco necessario per risolvere gli ultimi problemi legati all'intima natura dell'istanza romanzesca.

La cronaca-diario gli consente di circoscrivere e mappare i territori entro cui ha da poco cominciato a muoversi don Fabrizio e che poi altro non sono che la riproposizione speculare degli «spazi del suo mondo, del suo ceto sociale, della sua famiglia»⁷⁶.

Nel recuperare, coi “modi” propri di una narrazione, il tempo altrimenti scomparso della propria infanzia, egli si affida, difatti, esclusivamente alla memoria custodita dai luoghi, un cuore di diamante che batte indistruttibile dentro il fragile involucro che ricopre ogni cosa su questa nostra terra.

Centro nevralgico dei *Ricordi*, ‘luoghi’ è parola tematica ed isotopica attorno a cui si attua la trasformazione finale che rende la crisalide del ricordo un testo letterario. Ed ecco che la scrittura, dopo il disorientamento iniziale legato alla dolorosa rievocazione della «Scomparsa amata»⁷⁷ in un movimento armonioso tra finzione narrativa e rievocazione, ritrova in un minuzioso accumulo di dettagli,

⁷⁶ F. Musarra, *L'ironia come sistema*, in «Nuove Effemeridi», IX, 1996, pp. 25-33, a p. 26, numero monografico dal titolo *Tomasi di Lampedusa: testi e dintorni*. A sua volta, T. Iermano, nel tracciare un ritratto critico di Lampedusa, rileva che nei *Ricordi d'infanzia* «Tomasi scrisse con grande tensione affettiva la storia della propria infanzia, dei luoghi e delle case in cui visse [...] trasformando il passato da sacrario della memoria in luogo dell'esistere», Id., *Lo sguardo freddo sopra il mondo: Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Il Novecento, Storia della Letteratura italiana*, vol. IX, Roma, Salerno Editore, 2000, pp. 863-871, a p. 865.

⁷⁷ *Ricordi*, cit., p. 438.

palazzi, paesaggi, paesi e l'immobile Sicilia di sempre. Ritrova la luce e la peculiare trama delicata e intensa che essa sempre acquista nella stanza dei ricordi tomasiana .

Risorgono così, dalle proprie ceneri soprattutto le case-madre dell'infanzia: il palazzo palermitano di via Lampedusa e la villa di Santa Margherita Belice, spazi vitali che qui sono la presentificazione della figura materna e l'emblema di un paradiso perduto⁷⁸, che invece ritroveremo, di lì a poco, recuperate dalla sapienza combinatoria dell'artista, nella topografia gattopardiana.

Nel frammento memoriale, la scrittura ridisegna quelle stesse cattedrali che saranno destinate a scomparire 'all'apparir del vero'. I *luoghi* si snodano come una lunga linea di demarcazione che può separare, orizzontalmente, e impedire ogni contatto e contaminazione tra due universi inconciliabili, un teorema che si rivela inapplicabile nella vita di tutti i giorni.

Nei *Ricordi*, infatti, la divisione dello spazio è affidata alle coppie semiche sopra/sotto. Il terremoto, la guerra, l'orrore gratuito dell'*homo lupus homini*, il mondo sotterraneo degli inferi, buio e freddo, quale il principe decaduto conoscerà nell'età adulta e che tanto rilievo avrà nel romanzo, sono momentaneamente sospinti fuori da questo meraviglioso cono di luce che illumina la superficie dell'eden perduto. L'immersione nel passato, come in un Gange purificatorio, dà invece respiro allo scrittore.

La parola-racconto che lenisce il dolore e lo esorcizza è divenuta una duttile mappa non solo del mondo conosciuto, quello dell'infanzia dorata, ma dell'universo-romanzo che ormai chiede di essere ultimato. Il narratore si esercita: le sue metafore iniziano a colmare le ampie zone lasciate libere dal linguaggio referenziale.

Se le *Lezioni* hanno consentito a Tomasi di mettere a fuoco, da un punto di vista teorico, alcuni problemi di tecnica, metodo e struttura, il racconto autobiografico gli permette invece di "imparare" a gestire narrativamente le

⁷⁸«L'illusorietà della sicurezza offerta dalla dimora-utero è motivo ricorrente della cultura novecentesca, fatta di ribelli e di esuli in fuga dalle mura domestiche, come lo Stephen Dedalus di Joyce», C. Pagetti, *La casa nell'immaginario narrativo*, in *Dimore narrate*, cit., vol. II, pp.11-25, a p. 23.

determinazioni cronotopiche. Nei *Ricordi*, è soprattutto la lingua dei rapporti spaziali che diviene un deposito privilegiato dell'immaginario, dentro il quale si inverte l'esperienza dell'uomo.

Nel romanzo ritroveremo intatta l'attenzione per i luoghi reali amati dal principe⁷⁹ e la loro rappresentatività visiva: la precisione del rilievo topografico; la dovizia descrittiva che avvolge i territori del vivere come una fiamma viva e ne disvela i particolari anche segreti; la straordinaria attenzione alla luce; la capacità evocativa dello spazio-atmosfera (come non ricordare il salone del ballo di palazzo Ponteleone?); il ricorso alle figure retoriche dell'accumulo e dell'iperbole⁸⁰, necessarie tutte le volte in cui bisogna distanziare lo spazio sacro dell'intimità da quello ingannevole e sostanzialmente incomprensibile della Grande Storia.

Ritroveremo, naturalmente, anche quella sovrapposizione tra spazi e ruoli sociali che nel romanzo contribuisce a sostanziare la *Bildung* dei vari personaggi.

Dopo il frammento memoriale, la composizione del *Gattopardo* può procedere spedita, senza alcun'altra interruzione: esiste una cartografia dell'immaginario, un polo utopico presente nella scrittura dei poeti ed entro il quale il *verbum* diventa vita. Tomasi se n'è appena reso conto.

La parola carezza l'invisibile, si inoltra in una terra di confine altrimenti inavvicinabile: è favolosa storia del mondo; segreta comprensione dell'animo umano. Ha la voce di un poeta cieco, di un ghibellin fuggiasco; di una principessa che ogni notte inganna la morte con un racconto; di un Bardo. Forse di un uomo che

⁷⁹ Nel *Gattopardo* «Vi sono molti ricordi personali miei e la descrizione di alcuni ambienti è assolutamente autentica», *Lettera a G. Lajolo*, 31-03-1956, in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 334. Naturalmente, sarà compito della pratica storica educarci a circoscrivere il gioco identificatorio che salda, nel *textus* letterario, finzione narrativa e dato reale; e aiutarci a comprendere che dietro il gioco di specchi a cui ogni opera invariabilmente rimanda, la *Weltanschauung* dell'autore trae nutrimento da un preciso contesto di riferimento. Lo scrittore è *sempre* un uomo del proprio tempo.

⁸⁰ Mi sembra opportuno sottolineare che, in Tomasi, la "smisurata" grandezza del ricordo non è una qualità insita nel bambino che osserva, e dunque inversamente proporzionale alle misure del reale, ma è uno strumento dell'artista. Nelle lezioni su Dickens ritroviamo difatti scritto che: «l'artista ha trasformato con la sua visione la realtà in modo da far risaltare mediante l'esagerazione (che è poi parola sinonima a quella di arte) i suoi caratteri essenziali e il segreto del suo spirito», *Letteratura inglese*, pp. 1118-1119; e più avanti: «Questo mondo [di Dickens] è sempre supremamente attraente nella sua esagerazione», *Idem*, p. 1130.

di lì a poco se ne andrà via, credendo di essere stato ripetutamente sconfitto dalla vita.

La poetica dello spazio, ovvero il metodo “brulardiano” di visualizzare i luoghi romanzeschi, i personaggi e le scene che lo animano, e alla quale Tomasi si affida sia nei *Ricordi* che nell’opera maggiore come principio organizzatore della istanza narrativa, era già stato definito nelle *Lezioni su Stendhal* «semplicemente [come] il metodo del teatro applicato all’arte narrativa»⁸¹.

È un giudizio su cui vale la pena di soffermarsi.

La rappresentazione teatrale è contigua a quella filmica. Grande amante del cinema, lo scrittore frequentava abitualmente insieme alla moglie un cineclub palermitano. Ci appare, anzi, particolarmente sensibile ai possibili sviluppi di questa forma d’arte e non soltanto perché numerose spie linguistiche presenti nella sua opera rimandino ad essa. Spesso la scrittura di Tomasi ha il respiro di un’immagine cinematografica⁸². Quasi tutti i principali personaggi gattopardiani hanno una notevole concretezza visiva e numerose sequenze del romanzo presentano un grande dinamismo scenico (che Visconti seppe abilmente sfruttare nella sua indimenticabile trasposizione cinematografica).

A ben vedere, tutto il romanzo è frutto di una costruzione ad incastro estremamente affascinante, anche se giocata a volte su equilibri talmente sottili che numerosi commentatori vi hanno visto il limite precipuo per la sua tenuta strutturale. Lo scrittore interviene in corso d’opera non solo a modificare l’iniziale ordine interno delle sequenze-paragrafo ma attua anche dei veri e propri spostamenti di quei tasselli macrotestuali, o blocchi narrativi, da lui chiamati «Parti» e in cui ha articolato il suo libro. Servendosi di una tecnica, quella del montaggio, mutuata soprattutto (ma non solo) dal cinema e che tornerà a rimbalzare in tanta letteratura novecentesca, lo scrittore cambia, inverte, altera il loro ordine di successione: la

⁸¹ *Lettere a Licy*, cit., p. 86.

⁸² «Una volta in via di ipotesi faceta, [Tomasi] ammise la possibilità d’una versione cinematografica del Gattopardo», A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 283.

Parte III, diventa *V*; le sequenze legate al celebre ballo a palazzo Ponteleone, scritte a romanzo ultimato, diventeranno la *Parte V*⁸³.

Una migliore conoscenza della biografia critica dell'autore, ci consente oggi di retrodatare l'attenzione dell'autore per il vettore spaziale e la poetica a cui questo conduce, già alla primavera del 1950⁸⁴. È quello il momento in cui il lettore Lampedusa confessa, in due lettere indirizzate alla moglie che si trova a Roma per un Congresso di Psicoanalisi, di essersi messo a rileggere Balzac⁸⁵ e di avere avuto

l'impressione di assistere ad un film. Che talento, accidenti! [...] Bisogna fermarsi un attimo dopo aver letto quelle sue descrizioni gustose di mobili e persone, imprimerle bene nella memoria e disporle come su una scena. Dopo di che quando si continua a leggere si ha uno stupefacente effetto film. E che film! Messo in scena da un regista superbo e recitato da attori come non ne esistono⁸⁶.

E, in una lettera successiva, puntualizza :

Ho ripreso Balzac con il mio nuovo metodo di mettermi bene in testa la mappa della casa e l'arredamento, e, dopo, di vedervi recitare i personaggi.

L'effetto è stupefacente⁸⁷.

⁸³ D'altra parte, il ricorso a questa tecnica, viene reso possibile dal fatto che le varie *Parti* possiedono ciascuno una propria autonomia, pur obbedendo al *diktat* di un unico disegno complessivo: lo stesso Tomasi asseriva di aver scritto più che un romanzo delle «lunghe novelle collegate tra loro», Id., *Lettera a G. Lajolo*, cit. E a proposito della “novella” moderna e della “contaminazione” novella/romanzo presente in essa (che potrebbe avere avuto una ricaduta diretta nella strutturazione in «Parti» del *Gattopardo*), cfr. G. Gugliemi, *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, (Caprarola, 19-24 settembre 1988) Roma, Salerno Editrice, pp. 607-625; G. Compagnino lezioni del corso su *Forme del romanzo moderno: la composizione novellistico-drammatica del Mastro-don Gesualdo*, Facoltà di Lettere, Università di Catania, a. a. 1990-1991. Ma sulle forme novellistiche o drammatiche, cfr. anche A. Manganaro, «L'avidità di ricchezza»: l'“azione”, la forma e la storia, in *Verga*, («Scrittori d'Italia», 1) Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp.160-166.

⁸⁴ A. Cedola, *Le case del principe*, cit., p. 160.

⁸⁵ Un autore, secondo il principe, che dovrebbe però essere ripreso solo dopo i cinquant'anni, di modo che si possano comparare le proprie esperienze «con le sue prodigiose intuizioni», *Lettere a Licy*, cit. p. 86.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ivi*, p. 87.

Queste osservazioni sono importantissime. Testimoniano, parecchi anni prima della composizione dei *Ricordi* e del *Gattopardo*, l'interesse di Lampedusa nei confronti della lingua dei rapporti spaziali quale strumento essenziale della configurazione artistico-letteraria.

Naturalmente, lo *spazio-luogo* a cui il principe allude non è ancora narrativizzazione delle dimore avite (come accadrà nei *Ricordi*) o in genere dei territori agiti dalla nobiltà isolana (come invece accadrà in seguito nel *Gattopardo*). Si afferma piuttosto come uno spazio-palcoscenico sul quale il lettore Lampedusa (non dimentichiamo che a quella data egli non ha ancora scritto alcuna opera romanzesca) immagina possano muoversi, come pedine, i vari personaggi di un libro.

La singolare arte visiva di Balzac ritorna, come pietra di paragone, alcuni anni più tardi, nel periodo in cui Tomasi sta scrivendo il corso sulla letteratura francese. Nel frattempo egli ha ormai maturato i suoi definitivi giudizi critici. Il «magro» Stendhal occupa il vertice nella sua personale piramide dei grandi, giacché «Il suo genio per snellire, per sopprimere le ridondanze, per “restare” in tema, rasenta il prodigio»⁸⁸.

Il principe siciliano non può non ammirarlo. Tuttavia, riconosce al «grasso» Balzac una qualità inimitabile:

Balzac è quello che è; però quella ventina dei suoi romanzi che tentano di resuscitare l'atmosfera sociale della Restaurazione non raggiungono l'evidenza dell'evocazione raggiunta nelle 500 pagine di *Rouge et le Noir*⁸⁹.

Però, annota più avanti:

⁸⁸ *Letteratura francese*, cit., p. 1864.

⁸⁹ Ivi, p. 1858. Ma cfr. anche un giudizio simile su Balzac di E. Auerbach, in *Germinie Lacerteux*, cit., a p. 280.

Mimesis., cit., p.

Stendhal non dispone della minuzia necessaria a descrivere edifici e mobili con la meticolosità da regista cinematografico dalla quale talvolta Balzac ha saputo estrarre grandiosi effetti poetici⁹⁰.

Si affaccia, in questo giudizio, un'eco delle osservazioni narratologiche presenti nelle due lettere a Licy e che fanno di Balzac *un regista superbo*. Un artista in grado come pochi di fare “vedere” ai suoi lettori i luoghi e gli ambienti in cui vivono i personaggi delle sue opere e i movimenti che essi vi compiono.

In effetti, le date ci aiutano a mettere ordine nel percorso del “narratologo” Tomasi. Nel 1950, mentre discetta di Balzac con la moglie, egli si sofferma sulla configurazione spaziale del narrato. Tra il novembre del 1953, data di inizio dei suoi due corsi sulle letterature straniere e la prima metà del 1955, entro cui interrompe bruscamente quello di letteratura francese, prevale invece l'attenzione sulla resa romanzesca del tempo, come testimoniano soprattutto le riflessioni presenti nelle lezioni sulla Woolf e su Stendhal. Nel giugno del 1955, infine, ritorna preponderante per lui l'attenzione all'organizzazione spaziale del testo letterario, come dimostra lo scritto memoriale dei *Ricordi d'infanzia*.

Tutte queste riflessioni gli ritorneranno utili quando finalmente deciderà di dare vita al suo capolavoro, giacché, nella strutturazione dell'intreccio in *fabula*, diventa prioritario supportare la superba e malinconica cosmogonia nobiliare di don Fabrizio con delle precise strutture topologiche, sia iconiche che referenziali.

1.4 IL TRATTAMENTO DEI CRONOTOPI NEL *GATTOPARDO*⁹¹

⁹⁰ *Lettere a Licy*, cit., p. 88.

⁹¹ Il concetto di *cronòtopo*, in origine legato alla teoria einsteiniana della relatività, indica nella fisica il modo di rappresentare la struttura quadridimensionale dello spaziotempo e fornisce le coordinate in cui viene accolto l'oggetto-evento. In letteratura, viene introdotto per la prima volta negli anni Trenta del '900 da Michail Bachtin, per indicare l'interdipendenza reciproca fra i due vettori all'interno di un testo letterario. Secondo la sua celebre definizione esso esprime infatti «l'inscindibilità dello spazio e del tempo» e deve essere «inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà

Probabilmente l'eccessiva importanza accordata al registro saggistico del *Gattopardo* e alla lettura ideologica cui esso si presta, ha contribuito per molto tempo a sviare la critica dalle novità del *Gattopardo*. Spesso ci si è soffermati sul presunto conservatorismo dell'opera, piuttosto che sulle modalità scelte dall'autore per organizzare il *textus* e sulle tecniche narrative e compositive che ha coerentemente utilizzato a tal fine⁹².

Ancora oggi si indugia sull'opinabile "problema" della difficile collocazione di un romanzo che nella sua struttura tanto ricorda i vecchi romanzi "misti di storia e di invenzione"⁹³. Eppure, col *Gattopardo*, al di là del genere d'appartenenza, lo stesso Lampedusa si iscriveva di diritto nella ristretta cerchia degli innovatori della narrativa novecentesca. Persino laddove la presunta "verità" del narrato, le strategie espositivo-stilistiche o le regole strutturanti sottese alla *fabula*, rimandavano nel loro insieme più scopertamente ad alcuni *topoi* del romanzo storico d'impianto tradizionale, l'autore demiurgo, seppe attuare uno scarto improvviso e, considerati i

sensu e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico», Id., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. C. Strada Janovič, Introduzione di R. Platone, Einaudi, Torino, 2010 (1979¹); ma già edita in Russia nel 1975), pp. 231-405, a pp. 231-232. Secondo S. Maxia, le teorie elaborate da Bachtin hanno portato a un nuovo modo di rileggere il testo letterario soprattutto da un punto di vista dello spazio, Id., Introduzione, in *Letteratura e spazio*, in «Moderna», IX, 2007, 1, pp. 9-17 (questo numero monografico della rivista è corredato da un importante *Repertorio bibliografico ragionato*, che copre gli anni dal 1995 al 2006). Per approfondire il percorso culturale del filologo russo, cfr. S. Tagliagambe, *L'origine dell'idea di cronotopo in Bachtin*, in *Bachtin teorico del dialogo*, a cura di F. Corona, Milano, FrancoAngeli, 1986, pp. 35-78 e Id., *Genesi e dintorni del concetto di cronotopo*, in *Letteratura e spazio*, cit., pp. 27-43. Per un punto sulla recezione della categoria bachtiniana nella nostra penisola E. Creazzo, *Nuove ricerche sul cronotopo letterario*, in «Le forme e la storia», II, 2009, 2, pp. 287-293. Si ricorda che alcuni anni prima della pubblicazione di *Estetica e romanzo* in Italia (nel 1975) già C. Segre rimandava a una dimensione cronotopica del testo letterario: Id., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, a p. 28 si legge difatti che si dovrebbe «intendere l'opera d'arte [...] come un cronotopo».

⁹² N. Zago, nell'affrontare il problema della scarsa tradizione critica legata al romanzo, malgrado il suo straordinario successo, ha individuato proprio nell'impianto storico e nella struttura due degli elementi che impediscono la percezione immediata della sua modernità. *Modernità del Gattopardo*, in «Le Forme e la Storia», IX, 1996, 2, pp. 201-208.

⁹³ «...nonostante i notevoli studi sul romanzo (che conta una bibliografia critica fra le più ragguardevoli) non è stato facile collocare letterariamente un libro che, pur nella sua singolarità, ha creato l'illusione di un ritorno al "romanzo storico"»: G. Spagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 769.

tempi di allora, imprevedibile⁹⁴. Sebbene sia innegabile che alcune delle sue parti presentino un registro semiotico tipico di certa narrazione ottocentesca, bisogna anche tenere in conto che la tramatura spaziotemporale su cui riposa l'intero libro è decisamente moderna.

Al suo apparire, in un'inquieta Italia di fine anni '50, *Il Gattopardo* non venne compreso. Affinità tematiche e giochi di reciproche risposdenze, lo riconducevano nell'orbita di due autori conterranei, ma assai più grandi di lui: il Pirandello de *I vecchi e i giovani* e il De Roberto de *I Viceré*⁹⁵. Il paragone tra l'oscuro principe palermitano e i due scrittori (che si erano già guadagnati, ciascuno in maniera proporzionale alla propria grandezza, da uomini di cultura oltre che da romanzieri, un loro posto specifico nell'immaginario collettivo e nella storia delle lettere) sembrava nei fatti improponibile.

Inoltre, l'inattualità del messaggio proposto dal romanzo, un cinico ripensamento sul fallimento del moto risorgimentale in un'isola irredimibile, appariva ancora più anacronistico e stridente, soprattutto se rapportato a quella particolare fase storica che vedeva il nostro Paese avviarsi a grandi passi verso il boom economico.

La comunità letteraria era troppo concentrata a dividere le sue attenzioni tra gli ultimi epigoni d'un tardo neorealismo e gli echi scomposti dello sperimentalismo neoavanguardista nostrano.

⁹⁴ Eppure, già negli anni '50, Marguerite Yourcenar aveva avvertito che: «Chi colloca il romanzo storico in una categoria a parte dimentica che il romanziere si limita ad interpretare, *valendosi di procedimenti del suo tempo* [il corsivo è della sottoscritta], di un certo numero di fatti passati, di ricordi, coscienti o no, personali o no che sono tessuti della stessa materia della storia. Ai tempi nostri, il romanzo storico, o quel che per comodità si vuol chiamare così, non può che essere immerso in un tempo ritrovato: la presa di possesso di un mondo interiore», Id., *Taccuini di appunti*, in *Memorie di Adriano*, a cura e trad. di L. Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, 1988, pp. 280-301, a p. 288. Secondo la scrittrice franco-belga, insomma, era possibile dar vita a un romanzo storico contemporaneo, purché se ne riscrisse lo statuto e proponendo al lettore la certificazione di un nuovo patto autore-destinatario.

⁹⁵ Doveva passare molto tempo prima che Romano Luperini dimostrasse che se di un modello di riferimento "siciliano" era necessario parlare riguardo al romanzo di Tomasi, bisognava allora scomodare il *Mastro don-Gesualdo* di Verga, opera di indubbia modernità, cfr. Id., *Il "Gran Signore" e il dominio della temporalità*, cit., e, sempre dello stesso critico, *Il merito e il metodo di Orlando su Tomasi di Lampedusa*, in «Allegoria», X, 1998, 28, pp. 243-249. Sulla modernità della struttura del *Mastro* verghiano (e, dunque, di riflesso, anche della struttura gattopardiana), cfr. anche A. Manganaro, *Verga*, cit., pp. 160-166.

Eugenio Montale e Carlo Bo⁹⁶ furono tra i primi a elogiare l'opera. Tuttavia, dovevano trascorrere molti anni prima che ci si rendesse conto di tutte quelle novità, anche strutturali oltre che formali, che il *Gattopardo* presentava e che lo rendevano un grande romanzo del Novecento. E ancora oggi non ci si è soffermati adeguatamente sul trattamento dei cronotopi nella *fabula* gattopardiana.

Si è già accennato che all'interno del romanzo, «la modulazione del tempo» o «il modo di creare il tempo», «qualità principale d'ogni grande romanziere»⁹⁷ è assai più vicino al tempo fluente, così come esso viene utilizzato dall'avanguardia anglosassone, che a quello dell'amato Stendhal. Anche per Lampedusa, il singolo istante può valere quanto una vita intera. E il più piccolo tra gli eventi della quotidianità può assumere un valore narrativo superiore a quello di un grande avvenimento storico⁹⁸.

Questo è reso possibile perché la temperie culturale novecentesca ha imposto alla nostra vita nuovi paradigmi gnoseologici.

Non esiste più, nell'orizzonte percettivo dell'uomo moderno, una temporalità intesa come successione ordinata e consequenziale d'una catena d'eventi. Il Tempo collassa, inabissandosi verso fondali irraggiungibili; o si spazializza, accoglie cioè nei "luoghi" le coordinate dell'esistenza⁹⁹. L'arte del racconto ha dovuto, dunque, ricalibrare i suoi invisibili perni ontologici e mutare assetti strutturali e modalità di rappresentazione.

La dimensione cronologica del *Gattopardo* nasce comunque dall'intersecarsi continuo di due diversi piani temporali. Quello biografico –soprattutto di don

⁹⁶ E. Montale, *Il Gattopardo*, cit., pp. 2169-2175; C. Bo, *La zampata del Gattopardo*, in «La Stampa», 26-11-1958.

⁹⁷ *Letteratura francese*, cit., p. 1890.

⁹⁸ Questo spiega perché, come si vedrà nel cap. successivo, nel *Gattopardo* Lampedusa abbia "miniaturizzato" la Grande storia, malgrado si sia preoccupato in ossequio a un'idea di romanzo storico esposta nelle *Lezioni su Stendhal*, di connotare l'epoca oggetto della sua rappresentazione, disseminando il suo libro di tracce e segni del periodo risorgimentale, e assicurando la presenza dei suoi principali protagonisti (Garibaldi, Pallavicino) ed eventi (lo sbarco di Marsala, i fatti d'Aspromonte, il Plebiscito).

⁹⁹La conseguenza più vistosa di ciò, mi sembra la narrativizzazione del luogo-città. Nella letteratura compaiono le città invisibili di Calvino; quelle latine di Borges, variamente segnate dalla realtà parallela del sogno; la Macondo di Marquez, in cui vivono assieme uomini e fantasmi; la metropoli inafferrabile e alienante della *Trilogia* di Paul Auster.

Fabrizio Salina, ma anche di Tancredi e Concetta, di Calogero e Angelica Sedàra–, e quello storico dell’età risorgimentale, *figura* universale o radice simbolica¹⁰⁰ di ogni epoca di crisi, entro la quale i personaggi gattopardiani si ritrovano a vivere.

Il romanzo di Lampedusa “racconta” la parabola discendente dei principi di Salina, una delle più importanti famiglie aristocratiche siciliane e, di riflesso, la tragica eclissi della classe dirigente isolana, nel corso di un cinquantennio che si snoda dal maggio 1860 al maggio 1910.

Gli anni oggetto della rappresentazione gattopardiana non costituiscono però un *continuum* temporale. Neppure in questo romanzo esistono più un *prima* e un *dopo* cronologicamente determinati e determinabili, lungo il cui asse l’autore può disporre la materia narrativa, assicurandole movimento, successione, sviluppo.

Anche il principe scrittore deve affidarsi a forme e strutture narrative in grado d’ accogliere, assicurandone spesso la compresenza, livelli temporali diegetici che possono essere assai distanti tra loro. La narrazione procede così attraverso balzi ardimentosi o improvvise contrazioni temporali¹⁰¹. Al contempo, la *fabula* si focalizza soltanto su alcuni dei momenti più significativi, ma (si badi bene) non necessariamente i più cruciali, della vita dei vari personaggi –in realtà, dietro questo procedimento compositivo dal rapsodico ma non casuale andamento cronologico, si affaccia la lezione di Virginia Woolf.

Tuttavia, come abbiamo già avuto modo di rilevare, più che la dimensione temporale è quella spaziale che rappresenta un elemento basilare nella poetica del nostro autore.

¹⁰⁰ Per il concetto di *figura*: cfr., E. Auerbach, *Studi su Dante*, trad. dal tedesco M. L. De Pieri Bonino, trad. dall’inglese D. Della Terza Milano, Feltrinelli, 2005; ivi, a p. 209 si legge: «L’interpretazione figurale stabilisce tra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l’altro, mentre l’altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si ritrovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali».

¹⁰¹ Dopo avere ambientato le prime quattro *Parti* proprio in quello strategico 1860, snodo cruciale per la futura storia d’Italia, nella V si sarebbe soffermato nel febbraio del 1861 e con la VI nel novembre del 1862. Infine, con uno stacco imperioso, avrebbe ambientato la penultima *Parte* nel 1883 e posto la parola fine al suo romanzo, con l’ *VIII*, sconfinando nel nuovo secolo, nel mese di maggio del 1910.

In Lampedusa, lo *spazio* acquista forma come segno ed espressione del suo sentire e della sua personale visione del mondo. Dopo essere stato uno snodo centrale nelle sue riflessioni sui meccanismi narratologici che soprassedono alla composizione di un testo letterario, alla fine rivestirà un rilievo assoluto all'interno del romanzo, quale elemento peculiare per l'organizzazione e la significazione della materia narrativa.

Nel suo libro lo scrittore ha voluto ridurre persino «il tempo allo spazio»¹⁰², secondo la scelta programmatica, già codificata ad inizio dei *Ricordi* di voler dare «un'impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale». Questo gli ha consentito di tagliare il tessuto romanzesco in una serie di segmenti narrativi autonomi (da lui definite Parti), ben più flessibili dei capitoli tradizionali «unificati dalla ragione spaziale e poi montati in ordine cronologico»¹⁰³. Una soluzione narrativa e compositiva dietro cui a mio avviso, pur con le dovute cautele, si avverte anche la suggestione degli *streams* woolfiani¹⁰⁴.

Ma il vettore spaziale gioca un ruolo decisivo anche nelle significazioni del racconto gattopardiano.

Balza subito agli occhi, ad esempio, la stretta correlazione che lo scrittore ha creato tra i vari attanti del testo e i luoghi nei quali li ha chiamati ad agire¹⁰⁵. Con un procedimento mutuato dal grande romanzo ottocentesco (da Balzac a Stendhal, suo vero nume tutelare), ma vivificato da una sensibilità tipicamente novecentesca, lo scrittore è riuscito a ottenere una perfetta aderenza ambiente/ personaggi¹⁰⁶.

Di straordinaria modernità è il legame che il principe ha istaurato tra spazio e terra sicula (e, di rimando la sua storia). La Sicilia gattopardiana è essa stessa un

¹⁰² R. Luperini, *Il Gran signore e il dominio della temporalità*, cit., p. 137.

¹⁰³ Ivi, p. 138.

¹⁰⁴ Secondo Luperini, questa scelta gli consente una narrazione «costruita per montaggi di episodi e di frammenti, [dietro cui si avverte] l'influenza del modello verghiano di mastro-don Gesualdo, molto più operante in realtà di quello troppo ricordato dei *Viceré*», Id., *Il Gran signore della temporalità*, cit., p. 137.

¹⁰⁵ Il legame non riguarda solo i protagonisti del libro, ma anche tante altre sue figure marginali, ma non di certo inessenziali per il procedere narrativo, come la prostituta Marianna, che vive in un «quartiere malfamato», *Il Gattopardo*, cit., p. 43.

¹⁰⁶ Tra gli studi specifici su questo argomento, cfr. E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 220 e seguenti.

personaggio –e tra i principali– del romanzo e in virtù di ciò, i suoi luoghi e i suoi territori acquistano un ampio risalto narrativo.

Si pensi ad una tra le più celebri sequenze del libro, quando don Fabrizio Salina si reca nel suo osservatorio astronomico e dopo aver aperto una finestra della torretta indugia a osservare il paesaggio che gli si dispiega davanti agli occhi¹⁰⁷. Per l'uomo che guarda dall'alto, la bellezza della sua terra è tale da lasciare senza fiato. Eppure, la contemplazione non è priva di inquietudine.

L'immagine più autentica della Sicilia, il suo correlativo oggettivo, è quella di un territorio ostaggio di un «sole violento e sfacciato»¹⁰⁸, di un sole, sovrano assoluto e capriccioso, che condanna all'arsura la terra e le bestie, toglie peso alle cose, rende illusori spazi e distanze; ruba i desideri e il respiro agli uomini e al contempo intorpidisce i loro animi, sino a narcotizzarli. In questo crescendo immaginifico che ha il suo cuore d'ombra proprio nel «lievito forte del sole»¹⁰⁹, Tomasi ritrova la radice dell'immobilismo atavico e servile che affligge la sua isola bellissima ed infelice¹¹⁰.

Non è questo l'unico elemento di modernità della lingua dei rapporti spaziali di cui si serve lo scrittore. Nel romanzo lo spazio viene anche utilizzato secondo valenze che oggi definiamo prossemiche¹¹¹. Luoghi, ambienti, edifici e persino le suppellettili della *fabula*, sono concepiti quali elementi sociali che delineano

¹⁰⁷ *Il Gattopardo*, cit., pp.55-59.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 56

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Naturalmente, appartiene al Verga questa visione paesaggistica di una «spazialità immota e immutabile che sconfigge la temporalità, il divenire, la storia», come asserisce G. P. Biasin, ne *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 181-205, a p. 202. Per un approfondimento sulla recezione e costruzione del paesaggio da parte degli scrittori siciliani, cfr. D. Marchese, *Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'Età moderna*, in «Critica letteraria», XXXVIII, 2010, 2, pp. 226-237; *Id.*, *Il paesaggio siciliano: topos letterario o realtà*, in «Rivista di studi italiani», XXIV, 2006, 2, pp. 18-36.

¹¹¹ Il termine prossemico venne coniato dall' antropologo Edward T. Hall nei primi anni Sessanta. Il neologismo indicava inizialmente le relazioni di vicinanza nella comunicazione; in seguito il suo significato venne esteso a indicare lo spazio umano personale e sociale e la percezione che di essi ha l'uomo. Il testo di riferimento di E. T. Hall, diventato ormai un classico della semiologia dello spazio, è *La dimensione nascosta*, trad. di M. Bonfantini, Milano Bompiani, 1968 (1966¹)

precisi campi di forza e «come apparati che esteriorizzano relazioni e gerarchie tra individui»¹¹².

Come ci ha già suggerito Orlando, non bisogna mai perdere di vista il fatto che lo scrittore appartiene per nascita all'aristocrazia. Ed è naturale, pertanto, che i luoghi preponderanti della mimesi romanzesca siano quelli di cui il narratore ha un'esperienza diretta. Tuttavia, in questo contesto, Lampedusa vi aggiunge qualcosa di suo. Nel romanzo esiste una precisa linea di demarcazione che separa e rende di fatto incomunicabili gli ambienti aristocratici da quelli che non lo sono.

Al centro della cartografia gattopardiana si accampa la dimora o palazzo nobiliare¹¹³, nella complessa accezione che lo scrittore vi attribuisce e per la quale dobbiamo senza dubbio richiamarci a Bachelard e alle sue teorizzazioni sulla *topophilie euphorique*¹¹⁴. La dimora non ha nulla in comune con i fabbricati, i falansteri, le spelonche e i tuguri in cui vivono i comuni mortali¹¹⁵.

È per tale ragione che non ci attarderemo più del dovuto nella puzzolente baracca in cui vive zio Turi e che la giovane Marianna, la prostituta contadina, non schiuderà per noi le porte della sua miserabile spelonca, ma in attesa che don Fabrizio ritorni, rimarremo fuori, in strada, in compagnia di un discreto cocchiere.

Saremo invece rapiti, come il buon Chevalley, dalla fuga di stanze, dai giochi di luce e dagli arredi del palazzo di Donnafugata, luogo di meraviglia in un paese che nelle prime luce dell'alba, quando il funzionario va via, si rivela in tutta la sua angusta e miserabile pochezza; o dalla vetusta, anche se fragile bellezza di villa Salina, dinanzi a cui si inchinano disorientati i soldatini graduati condotti sino a lì

¹¹² A. Carta, *Letteratura e spazio*, cit., p. 70. Per uno studio più approfondito sul legame spazio/società, cfr. N. Elias, *La società di corte*, trad. G. Panziera, Il Mulino, Bologna, 1980 e, naturalmente, Edward T. Hall, *La dimensione nascosta*, cit.

¹¹³ Tomasi stesso nei *Ricordi* parla di un «senso arcaico e venerabile della parola» «casa», ivi, p. 438 e, specie a pp. 437-447, disvela l'ampia area di associazioni affettive che suscita in lui il lessema *dimora*. Di grande rilievo e suggestione, il paragrafo *Semantica della dimora* a pp. 23-30, a firma di G. Rubino in *Dimore narrate*, cit., nel quale si ricostruisce una fenomenologia della dimora nel romanzo moderno. Per un approfondimento di queste tematiche, si rimanda al paragrafo della Tesi intitolato *Territorio e Immaginario*, in *Spazi Topografici*.

¹¹⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, a cura e trad. di E. Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 1975.

¹¹⁵ Per Gaston Bachelard «la casa natale suscita soltanto cristallizzazioni euforiche», in *Dimore narrate*, cit. p. 22 e 25.

da Tancredi, a rendere –loro, piemontesi, i nuovi padroni dell’isola–, un silenzioso omaggio all’uomo-gattopardo.

Eppure, i tempi nuovi sono ormai alle porte e recano con sé i frutti amari di intollerabili compromessi politici.

Nel romanzo, emblema e simbolo di questa rivoluzione che porterà ad una nuova topografia sociale è ancora una volta un luogo: palazzo Ponteleone. Il pretesto mondano di un gran ballo, difatti, spalanca i portoni della gloriosa dimora nobiliare un tempo accessibile solo a pochi adepti, persino ai Sedàra, dei rozzi villani dagli ambigui trascorsi, permettendogli di varcarne (e, dunque, di violarne) la soglia¹¹⁶.

Ma si pensi anche ai luoghi oscuri –reali, prima che fittizi– entro i quali si muove abitualmente proprio don Calogero Sedàra. L’ex villano che dal nulla è assunto al ruolo di uomo nuovo, è un personaggio sfuggente. Nel corso della narrazione ci viene suggerito che è diventato potente giocando d’astuzia, non disdegnando compromessi e violenza, ricorrendo a raggiri di ogni sorta, di cui quello sul Plebiscito è il più evidente, ma di certo non il più rilevante. Non credo di incorrere in alcuna forzatura, affermando che è per tale ragione che, mentre l’universo promiscuo dello zio Turi o dell’amante contadina di don Fabrizio, trovano comunque una rappresentazione, per quanto negativa, all’interno della mimesi romanzesca, i territori marcati dal sindaco rimangono immersi in una voluta nebulosità.

Lampedusa ci dice chiaramente che con la promozione sociale e i soldi, don Calogero si è regalato una casa più consona al suo ruolo pubblico. Ma nel nuovo spazio domestico, egli chiama al suo fianco solo la figlia Angelica. Il suo ambiguo passato non può trovarvi accoglienza. Acquistano allora rilievo, in una ricostruzione

¹¹⁶ Sedàra, ovvero l’uomo avido e dalle origini oscure, per volere di don Fabrizio viene accolto nella dimora nobiliare, sebbene rappresenti il nemico per gli uomini lì convenuti. In questo caso, la *soglia*, ovvero la frontiera, la linea di tangenza tra due spazi, due mondi, due territori, ha perduto la sua funzione di *limen* invalicabile. Sui concetti di liminarità della soglia e l’opposizione *limen/limes*, cfr. B. Westphal, *Geocritica*, cit., a pp. 63; 64; 139.

che tenga conto della lingua dei rapporti spaziali, anche alcuni eventi legati a lui e solo apparentemente secondari.

Va riconsiderata, ad esempio, la misteriosa morte di suo suocero, Peppe Merda. L'accenno che ne fa Ciccio Tumeo non basta di certo a trasformare l'oscura fine di questo personaggio in un vero e proprio episodio, tuttavia non si possono ignorare le molteplici implicazioni simboliche che esso trascina con sé. L'uscita di scena di un personaggio ingombrante e sgradito al genero, l'unico in fondo che avrebbe potuto accampare dei diritti sulla sua miracolosa ricchezza, coincide difatti con l'imminente trasferimento dei Sedàra nella nuova abitazione.

Impedendogli di oltrepassarne la soglia (il *limes* o frontiera invalicabile), Sedàra preserva il diritto, faticosamente conquistato, ad un territorio privato inviolabile, all'interno del quale il *parvenu* può reinventare sé stesso e cancellare il proprio passato.

In questo stesso spazio domestico, la figlia di Peppe Merda vi viene condotta in qualità di moglie dell'ambizioso capofamiglia, ma per rimanervi intrappolata come un insetto in un cuore d'ambra. Per la madre di Angelica, il focolare domestico si tramuta, infatti in uno spazio-prigione da cui il marito le impedisce d'uscire, non si sa bene se a causa della sua favoleggiata bellezza o perché la sua estrema ignoranza la rende una bestia impresentabile tanto quanto, a suo tempo, lo era stato il padre.

1.5 IL CRONOTOPO GATTOPARDIANO

La geniale intuizione bachtiniana del cronotopo letterario trova una sua naturale applicazione nel capolavoro lampedusiano. Anche in Tomasi esso connota in vario modo personaggi ed eventi, e giunge a disvelarne la sostanza segreta¹¹⁷.

¹¹⁷ Basterebbe pensare alle coordinate spaziotemporali entro le quali viene collocato da Lampedusa la scena cruciale della morte del vecchio uomo-gattopardo: lo squallido, angusto perimetro di una stanza dell'hotel Trinacria. Esso è vertiginosamente distante dai luoghi del privilegio nei quali era abituato a

Il cronotopo del *Gattopardo* è quello di un mondo al tracollo.

Il personaggio assiale, il principe don Fabrizio Corbera di Salina, *figura* dell'aristocrazia terriera siciliana che è stata per tempo immemorabile la potentissima classe dirigente dell'isola, è un uomo della crisi. Una creatura estremamente fragile, perché destinata a vivere in un tempo storico incerto, all'interno del quale ogni elemento di continuità col passato è stato reciso¹¹⁸. La Storia ha ormai decretato la fine dei grandi casati come il suo e del mondo che ne era lo specchio fedele. Ha spogliato di ogni sicurezza il principe e i suoi simili. Li ha privati dei consueti punti di riferimento.

Tuttavia, sino all'irrompere in scena del sindaco di Donnafugata, il fulvo gigante poteva ancora fare finta che nulla fosse realmente mutato. Egli era ancora un principe potente, un fiero gattopardo, un protagonista indiscusso e indiscutibile della vita politica, sociale, economica della sua terra. Col materializzarsi di Sedàra, accade invece l'irreparabile.

Don Fabrizio si rende conto che sono ormai inappropriati gli antichi indici di misura e la visione del mondo sui quali si basava l'intera cosmogonia nobiliare.

Nel cronotopo nobiliare a cui il principe di Salina fa riferimento, prevale uno stile di vita raffinato quanto improduttivo. L'esaltazione dell'*otium*, inteso come un valore irrinunciabile, come il segno di una supremazia culturale, prima che sociale, si coniuga a un sostanziale disinteresse verso ogni aspetto pratico dell'esistenza¹¹⁹. Questo lo conduce a delegare agli altri, anche ad amministratori disonesti, la gestione dei propri averi e possedimenti¹²⁰.

condurre la propria esistenza il principe di Salina: gli immensi palazzi signorili, i grandi conventi, l'amatissimo osservatorio che domina dall'alto uomini e cose, le profumate alcove dell'amore carnale. A questo cronotopo lo scrittore affida una potente rappresentazione narrativa che gli permette di raccontare, attraverso la morte del suo fragile gigante, la fine di tutto, la sconfitta senza appello del mondo aristocratico. Uno scacco che è insieme esistenziale, sociale e cosmico.

¹¹⁸ Non è difficile vedere in ciò una proiezione autobiografica dello stesso Lampedusa. Naturalmente, l'epoca di crisi nella quale lo scrittore si trova immerso è quella che inizia nel primo, tragico dopoguerra e di cui parla lo stesso scrittore nei tre saggi giovanili.

¹¹⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 29.

¹²⁰ Ivi, p. 50-52.

Nel cronotopo del personaggio assiale prevale soprattutto l'immobilità e la necessità di preservare a ogni costo l'antico ordinamento politico-sociale, anche se questo significa la presenza al vertice di un incompetente¹²¹. D'altronde, solo difendendo gli antichi equilibri si può ancora nutrire l'illusione di potere perpetuare un mondo morente, nel quale rapporti umani poggiano sull'arbitrarietà assoluta del privilegio o sull'esercizio capriccioso del potere personale e dove i pochi rappresentanti della «casta» hanno in pugno la sorte del mondo¹²².

Nel cronotopo di Sedàra, invece, vi è movimento.

Egli è portatore di valori antitetici rispetto a quelli del nobile. Con la sua vita esalta l'astuzia e la produttività. Si affida a una saggezza di tipo utilitaristico che lo lega di nuovo ai possedimenti, alle proprietà, alle colture, in un contatto diretto con la madre terra che i nobili hanno malamente tradito.

L'uomo nuovo per eccellenza nel *Gattopardo* (più ancora di Ciccio Ferrara, il contabile di casa Salina; o di Pietro Russo, il soprastante, che pure ne anticipano la figura narrativa e il ruolo) si muove sul terreno della storia, tra cupidigia e accortezza. Egli scardina gli antichi equilibri preesistenti, introducendo tra le rovine –bellissime ma inutili– di un'aristocrazia al tramonto, il tempo redditizio della borghesia nascente e la sua ansia di accumulo.

La sua vita è consacrata a uno scopo ben preciso. Lui che proviene dai gradini più infimi della scala sociale, vuole ottenere ricchezza e prestigio; acquistare nuove proprietà e renderle fruttuose; manipolare gli altri sino a piegarli al proprio volere. I suoi gesti non sono mai gratuiti. Soggiacciono al contrario a un preciso disegno di accumulo e possesso (in questo senso rappresenta una variante essenziale del mastro-don Gesualdo verghiano). Da uomo del popolo, egli sa che ogni cosa o essere vivente del creato, ha un proprio prezzo. Non si smentisce nemmeno quando si tratta di “gestire” la storia d'amore tra sua figlia e il nipote di

¹²¹ Ivi, pp. 33-36.

¹²² Ivi, p. 206.

don Fabrizio, facendo precedere l'unione matrimoniale tra i due da un contratto vero e proprio¹²³.

In realtà, la sua comparsa provoca nel romanzo un'immediata saturazione del tempo. Attraverso quell'omino insulso, sciatto e rozzo, l'elegante, raffinato e impotente uomo-gattopardo vede con nido, per la prima volta, l'anacronismo della propria classe e la sua imminente *débâcle*.

L'aristocrazia è espressione di un passato che d'improvviso si palesa distante dall'attimo presente. Per questo il famoso ballo a palazzo Ponteleone, che dovrebbe sancire l'ingresso in società di Angelica Sedàra e offre invece a suo padre l'occasione per la sua definitiva consacrazione sociale, smette di essere l'emblema più alto di un rito collettivo, esclusivo e autoreferenziale, attraverso cui la casta nobiliare si autoriconosce e celebra se stessa. Diventa invece un momento liminare.

La temporanea, sconvolgente, linea di tangenza tra due mondi che prestissimo entreranno in collisione.

Gli anni hanno corretto in gran parte gli errori di prospettiva sul 'caso *Gattopardo*'. Una maggiore conoscenza dell'uomo Tomasi e della sua vera anagrafe culturale ha spazzato il campo da taluni pregiudizi, come il presunto provincialismo del principe, la bugia dell'opera-prodigio o il falso mito dello scrittore tutto ispirazione; e permesso un giudizio più sereno e veritiero su di lui e la sua opera.

Moderno è l'ordito della sua prosa: iperletteraria e aperta a mille contaminazioni intertestuali; vivificata dal registro ironico; piena di gabbie foniche che ne assicurano la musicalità; di certo non immune da un linguaggio che conosce le ineffabili profondità dell'inconscio¹²⁴. Moderna, soprattutto è l'organizzazione strutturale della compagine narrativa affidata al cronotopo.

¹²³ Ivi, pp. 129-139.

¹²⁴ Esattamente come per le opere di Italo Svevo, anche in Lampedusa la conoscenza diretta della psicoanalisi finirà con sostanziare la sua arte, ma non si tradurrà mai in un progetto di cura. Illuminante a tal proposito quanto lo scrittore triestino scriveva sul finire degli anni '20: «Grande uomo quel nostro Freud, ma più per i romanzieri che per gli ammalati», *Lettera a V. Jahier*, 10 dicembre 1927.

È indubbio che il romanzo di Tomasi di Lampedusa manchi di un'ultima revisione. La morte prematura vietò al principe anche un estremo *labor limae*.

Tuttavia il romanzo ha la limpida bellezza che possiedono solo i capolavori e l'inesauribile vitalità di un classico. In virtù di ciò, sin dal suo apparire, non ha mai smesso di parlare agli uomini d'ogni luogo e di sopravvivere a una gran numero di opere il cui successo iniziale, spesso strettamente connesso alle logiche di mercato, è stato egualmente intenso, ma subito dopo si è rivelato effimero.

Qualche anno prima di comporre il *Gattopardo*, Tomasi aveva dato una pregnante definizione del grande autore, di colui, cioè, che nel suo personale linguaggio critico era un «creatore di mondi»:

Qualunque possano essere le prerogative artistiche di ognuno, i creatori di mondi debbono aver compiuto un'opera vasta, popolosa, omogenea nella varietà, avente la facoltà di continuare a vivere indipendentemente dal creatore, rischiarata da luce tutta sua, arricchita da paesaggi peculiari. Ripensateci, chiudete gli occhi: per ciascuno dei nomi citati vi apparirà un'immagine precisa: il sole mediterraneo di Ulisse, l'afa implacabile della Mancia [...] Alcuni di questi mondi sono sconfinati, quelli di Tolstoj e di Balzac; altri minuscoli, quelli della Austen o di Proust. Tutti gonfi di linfa vitale, tutti immortali¹²⁵.

Non accade forse lo stesso, oramai, quando viene richiamato a mente il nome di Tomasi di Lampedusa?

Sotto le palpebre abbassate, prendono forma delle immagini precise: l'innocua prepotenza di un uomo-gattopardo che si interroga incessantemente sulla vita e sulla morte; l'intollerabile bellezza di Angelica e le spore luminose della sua sensualità; il tranquillo cinismo del figlio *in pectore* Tancredi e l'irruenza sfrontata della sua giovinezza; la Sicilia che si staglia imperiosa sulle pagine, coi suoi umori, i suoi sapori, i suoi rituali e le sue riottosità. Un personaggio senza tempo, essa stessa

¹²⁵ *Letteratura inglese*, cit., p. 1113.

parte rilevante della *comedia* umana che Tomasi ha voluto portare in scena: di volta in volta, “luogo fisico” delineato e riconoscibile o proiezione mitopoietica

Destinata a rimanere nell’immaginario, è pure l’implacabile chiusa del libro, centrata su Bencicò. Il cane, non a caso considerato dallo scrittore figura centrale del romanzo, ha attraversato l’opera con la fedele giovialità che gli è propria, ma è sempre stato attento, più di qualunque essere umano, ai segreti umori del suo principe padrone¹²⁶.

Spetterà proprio alla carcassa dell’alano, ridotta a un povero mucchietto di livida polvere a simboleggiare l’estrema *vanitas vanitatum* del tutto, mettere la parola fine al *Gattopardo*.

¹²⁶ «Attenzione: il cane Bencicò è un personaggio importantissimo ed è quasi la chiave del romanzo» «Tengo molto agli ultimi due capitoli: La morte di Fabrizio che è sempre stato solo benché avesse moglie e sette figli ; la questione delle reliquie religiose che mette il suggello su tutto è assolutamente autentica e vista da me stesso»: *Lettera ad Enrico Merlo*, 30 maggio 1957, custodita presso il Parco culturale del Gattopardo Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Belice.

2. II *GATTOPARDO* E IL “TRADIMENTO” DELLA LETTERATURA DI GENERE

La riuscita attuazione di ogni arte è di per sé incantevole spettacolo, ma anche la teoria è interessante; e sebbene si abbia grande quantità della prima senza la seconda, ho il sospetto che non ci sia mai stato un reale successo artistico privo di un nucleo latente di convinzioni teoriche.

H. James, *L'arte del romanzo*

2.1 VERSO UNA NUOVA TEORIZZAZIONE

L'importanza che le *Lezioni* rivestono all'interno del macrotesto tomasiano è enorme. La loro pubblicazione ha ridisegnato i confini entro i quali, per lungo tempo, si è creduto di potere collocare il principe siciliano.

Ci hanno permesso di sconfessare le idee semplicistiche dell'artista tutto ispirazione e dell'opera-fungo che gli cresce tra le mani e nella mente tutto a un tratto, d'improvviso, quasi al riparo da ogni suo consapevole volere, d'ogni sua autonoma scelta e a dispetto dell'immane fatica che porta in sé l'atto dello scrivere¹.

Portano alla luce, il suo *habitus* di lettore d'eccezione e il lento, ma sicuro delinearsi di un'estetica e di un personale canone di riferimento entro il quale, con grande anticipo sui tempi, trovano già accoglienza autori quali la Woolf, Proust, Joyce, Eliot, Greene. Lasciano affiorare, inoltre, l'estrema varietà di modelli e fonti che costituiscono il raffinatissimo orizzonte culturale del principe, molti dei quali confluiranno come un grande fiume in piena nel romanzo, sostanziandolo a vari livelli.

Ci introducono direttamente nel laboratorio creativo dell'artista, il luogo magico dove la parola scritta acquista forma e sostanza, svelandoci alcune caratteristiche salienti della personalità di Lampedusa demiurgo-autore e del suo modo di vedere, immaginare e narrare il mondo.

Soprattutto, però, questi scritti di storia, esegesi e teoria letteraria ci permettono di delineare, almeno nelle sue tappe salienti, il complesso percorso teorico che porta lo scrittore a maturare una nuova "idea" di romanzo storico, a cui rimarrà fedele quando si accingerà a scrivere *Il Gattopardo*.

Procediamo con ordine.

Il 2 gennaio del 1957, Lampedusa inviò a un suo carissimo amico una lettera, assieme ad una copia manoscritta del *Gattopardo* da poco ultimato. In essa

¹ Lo stesso Lampedusa asseriva che «Niente, in nessun campo, nemmeno i funghi, nasce come un fungo. Innumerevoli accenni, miriadi di brividi precursori fanno da preludio ad ogni grande opera, letteraria, politica o scientifica che sia», Id., *Letteratura inglese*, p. 1036; «I miracoli letterari sono i più gradevoli, ma come tutte le cose gradevoli, rari al massimo punto», *ivi*, p. 1103.

si sentiva in obbligo di puntualizzare: «Non vorrei però che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l'ambiente solo è del 1860»².

Le parole del principe, che sarebbero dovute risuonare come una sorta di irrinunciabile invito ai naviganti, trovavano proprio nelle riflessioni sollecitate dalle *Lezioni* la loro più atavica ragione d'essere. L'esortazione rivolta all'amico fraterno sintetizzava, nei fatti, le posizioni che Lampedusa aveva ormai finito con l'assumere nei riguardi del romanzo storico, ovvero delle opere «miste di storia ed invenzione» e segnalavano la distanza incolmabile che c'era tra *Il Gattopardo* e i modelli canonici precedenti³.

Vi è, però, dell'altro. Quasi presagendo la sterile polemica che avrebbe investito il suo capolavoro (legata anche alla sua difficile collocabilità) e in perfetta coerenza con le proprie riflessioni di narratologo, lo scrittore si stava forse in qualche modo opponendo alla natura costrittiva dei “modi” o “modelli” letterari. Secondo lui, difatti, il genere non può essere una categoria estetica rilevante nel giudicare l'opera d'arte.

Si consideri quanto scrive in un *Intermezzo* della *Letteratura Inglese* dedicato ai polizieschi e ai thriller. Qui Lampedusa aveva già fatto risuonare la sua ferma condanna verso tutte quelle opere destinate, per imperizia dell'autore, ad un appiattimento unidirezionale:

Qualsiasi opera letteraria che volutamente concentri tutto il proprio dinamismo su un campo ristretto diviene un mostro. Mostri sono i gialli (quanto e non più) i romanzi di partito, quelli pornografici, quelli patriottici, quelli pacifisti, quelli sentimentali, quelli insomma che hanno una sola direttiva di marcia⁴.

In un intervento precedente aveva inoltre asserito che:

² Lettera a G. Lajolo in A. Vitello, *G. Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 336.

³ Su questo precipuo ‘modo’ letterario, cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999; *Il romanzo e la Storia*, in «Moderna», VIII, 2006, 1-2, numero monografico; e soprattutto la monografia di G. Lukacs, *Il romanzo storico*, Introduzione di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1965.

⁴ *Letteratura inglese*, cit., p. 1405.

Accanto alla letteratura vera, alla letteratura che è o vuol essere arte, è sempre esistita e sempre esisterà un'altra produzione di libri che chiamiamo letteraria perché scritta con le lettere dell'alfabeto. Essa è d'interesse assolutamente negativo per chi s'interessa alla letteratura vera⁵.

Le parole del principe sembrano suggerirci che un giudizio di valore su un *textus* deve innanzitutto tenere conto di questa sostanziale differenza. Il vero discrimine, ciò che connota realmente l'opera d'arte, non si colloca all'interno della teoria dei generi e non può essere ridotto ad un mero problema classificatorio, ma ci porta in quella terra di confine –un piano inclinato, instabile e pericoloso– dove talvolta sembrano potere convivere, in un'ambigua commorbidità, la letteratura e la non-letteratura.

Il compito del critico è quello di sviscerare i congegni formali dell'opera in oggetto, soffermandosi sullo stile precipuo dell'autore e valutando se ci si trova o meno al cospetto di un artista. Tutto il resto ha poca rilevanza.

Lampedusa annota, dunque, che

in arte, evidentemente la possibilità di comunicare è tutto; in un romanzo ci dovranno particolarmente interessare il modo di esprimere il tempo, di concretizzare la narrazione, di evocare l'ambiente, di trattare il dialogo; questi, dopo tutto, sono fatti che offrono una possibilità di studio⁶.

Secondo lui, infatti, l'artista è «un insuperato maestro di stile e di lingua e di spirito e di comprensione umana»; lo stile, invece, lo scettro d'oro a cui Sainte-Beuve aveva già consegnato *le royame du monde*, è per lo scrittore «l'unica droga che imbalsami per sempre le mummie delle idee»⁷.

⁵ Ivi, p. 867.

⁶ Ivi, p. 1888.

⁷ *Letteratura francese*, pp. 1457 e 1457, siamo nella sezione dedicata a Montaigne. L'intera "lezione" sull'autore del '500 è ricca di riflessioni sullo stile.

Seguendo il filo d'Arianna di queste citazioni e tralasciando il pretesto per cui le *Lezioni* furono scritte, ci si renderà conto che esse rappresentano nel *corpus* tomasiano uno spazio irrinunciabile di rielaborazione e chiarificazione.

Grazie a questi scritti, la fascinazione che da sempre ha esercitato su di lui la letteratura si salderà, da quel momento in poi, in maniera indissolubile, all'esigenza ermeneutica di smontare il testo letterario, esattamente come fosse un orologio, per coglierne i meccanismi più riposti, anche se la delicatissima fase successiva, quella del riassetto, avverte il principe siciliano, appartiene solo ed unicamente al suo autore⁸. E se il Lampedusa teorico della letteratura si situa oltre il problema di definizione del carattere formale di un'opera o del limite delle categorie romanzesche, lo scrittore non sarà da meno.

In stretta corrispondenza con le sue riflessioni, il sistema-romanzo *Gattopardo* presenta un tessuto testuale poliedrico, aperto alle più disparate contaminazioni e una struttura «plurigenérica»⁹, ovvero che unisce e fonde in sé, in maniera strettamente funzionale al contesto, tratti tipici di generi letterari diversi¹⁰.

⁸ Ivi p. 1888 e qualche pagina più avanti specificherà: «In certe opere si ha un bel voler smontare gli aggeggi dell'orologio del genio: rimane sempre un "quid" irrazionale», ivi, pp. 1908-1909.

⁹ Per questo concetto, cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico*, cit., p.11-14.

¹⁰ Francesco Orlando, ad esempio, considera *Il Gattopardo*, come una variante del romanzo memoriale, Id., *L'intimità e la storia*, cit., p. 84 e segg.. D'altra parte, questo libro è anche, tra le altre cose, un romanzo nel quale si è cercato di «rievocare e fissare un mondo siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa. [...] intendo parlare di quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciare traccia. Ho tentato non quasi di rievocarlo ma di dar di esso un'interpretazione sui ricordi d'infanzia... » Questo lungo brano, che può essere letto come una dichiarazione di poetica, appartiene alla famosa lettera, dell' 8 aprile 1954 con cui venne accompagnato l'invio delle *9 liriche* di Lucio Piccolo a Eugenio Montale (e di cui un passo viene riportato proprio dal poeta ligure nelle postfazione che firma per L. Piccolo, *Gioco a nascondere*, Milano, Mondadori, 1960, pp.106-113, a p. 106). Sebbene la sua paternità sia destinata a rimanere dubbia, i propositi che vi vengono delineati, ovvero quel bisogno di «rievocare» e «fissare» il crepuscolo di un certo mondo insulare e di farlo attraverso dei «ricordi d'infanzia»; oltre alle caratteristiche sintattiche e lessicali della prosa, sembrano ricondurci più al *modus scribendi* tomasiano e alla materia narrativa del suo romanzo, piuttosto che all'ineffabile ordito della lirica piccoliniana. I contenuti enucleati nella lettera, invece, ovvero dimore vetuste, chiese, conventi, ambienti e atmosfere barocche e anime «adeguate ai luoghi», sono riconducibili all'esperienza poetica di entrambi. Sull'equivoco dell'attribuzione, fomentato dallo stesso poeta orlandino, cfr. le autorevoli testimonianze di L. Sciascia, ne *Le soledades di Lucio Piccolo*, cit., pp. 140 e segg. (da cui ho tratto anche lo stralcio della lettera); e di N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2003, p. 12.

Tutto questo ci fa capire che sin dall'inizio, prima ancora insomma che il suo pensiero si esplicitasse nelle esortazioni rivolte agli amici, Lampedusa desiderasse istaurare con il suo futuro lettore un patto narrativo di ben altra natura. È un uomo e uno scrittore del '900 e, al contrario di quanto asserisce Spinazzola, *non* si attiene «alle prescrizioni di un genere molto collaudato [...] Una forma narrativa tipicamente ottocentesca»¹¹

Il principe avverte invece l'esigenza di una riscrittura del componimento misto di narrazione e *historia*; e di conseguenza, si allontana di proposito dalle norme previste dallo statuto di genere, così come esso si era stabilizzato in Italia dopo la Quarantana manzoniana.

Ma torniamo al punto di partenza e lasciamo 'parlare' i testi. Se rileggiamo le pagine dedicate al *Barnaby Rudge* di Dickens, un libro, tra l'altro, che non considera particolarmente riuscito, troviamo enucleati alcuni concetti importanti:

[in *Barnaby Rudge*] il mondo dickensiano ci appare attenuato. È un romanzo storico, studiatissimo, graziosissimo, tutto quel che si vuole; ma l'esistenza di un ambiente prestabilito impedisce il formarsi dell'universo di Dickens. Le strade descritte sono, a quanto pare, le autentiche strade della Londra del 1870. Ma queste a me non interessano quando leggo Dickens; ciò di cui la mia anima è assetata sono le strade, fuori di ogni tempo, di ogni probabilità, della Londra di Dickens, quelle strade che nella loro stilizzazione, nella loro notazione degli "essenziali" sono le sole autentiche strade di Londra. Nei personaggi la cosa migliora: quelli rigorosamente storici sono insopportabili; quelli secondari, nei quali è rimasta libera la fantasia regale dell'autore, sono deliziosi¹².

Si affianchino a queste riflessioni, quelle presenti nelle pagine dedicate a Stendhal:

¹¹ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 5 e segg.. Secondo lo studioso anche in Lampedusa le antiche forme del genere rimangono operanti. Al di là di questa impostazione che mi sembra errata, il saggio continua ad essere centrale per lo studio dei romanzi antirisorgimentali della triade siciliana.

¹² *Letteratura inglese*, cit., p. 1124.

Le Rouge ed le Noir e la *Chartreuse* possono essere considerati come romanzi storici; intendo dire, si capisce, come romanzi divenuti per noi storici, cioè oggettivazione compiuta di un'epoca che fu bensì contemporanea dell'autore ma che per noi è divenuta remota, percepibile soltanto attraverso l'arte. [...] La *Chartreuse* rimane (insieme alla corrispondenza di Byron ed a felici bagliori dei romanzi della Stael) la più importante testimonianza di quell'epoca cruciale ed (estheticamente) ignorata. La carenza di documenti umani è sbalorditiva¹³.

E laddove è spinto ad esprimere a quale tra le opere del francese accordi la propria predilezione, Lampedusa asserisce che:

è vero pure che ho cambiato idea. Le mie insopprimibili tendenze storiografiche mi avevano fatto il velo: come documento artistico di un'epoca storica il *Rouge et Noir* vale di più. Dal punto di vista lirico, artistico, umano la

In altre pagine Lampedusa ci guida invece a comprendere in quale modo il suo autore prediletto abbia risolto da par suo il nesso tra romanzo e storia:

La storia del costume interviene perennemente a spiegare la storia politica; ed aneddoti moderni illuminano e rivelano il senso degli aneddoti antichi. I riferimenti di Stendhal alla storia sua contemporanea sono continui: ad un tratto, a proposito dei signori italiani del '500, si rivolge ai composti monarchi del 1820 [...] Egli ha compreso che trattare di un'epoca trascorsa senza riferimenti al presente, è come ridurla a un oggetto di museo: distaccato dalla nostra vita e senza influenza su di essa. Proprio il contrario di ciò che è in realtà¹⁴.

Mi sembrerebbe opportuno assumere questi passaggi come altrettanti dichiarazioni di poetica e asserire che il peso di tali valutazioni avrà una ricaduta

¹³ *Letteratura francese*, cit., p. 1857-1858.

¹⁴ Ivi, p. 1871.

non indifferente sul piano della progettualità del *Gattopardo* e nelle varie fasi della sua elaborazione formale.

La densa speculazione teoretica ha costituito, per Lampedusa, un precedente necessario e un complemento indispensabile alla pratica scrittoria.

Riflessioni come quelle su cui ci siamo soffermati, testimoniano una sua precisa presa di posizione sul romanzo storico e sul significato, i contenuti, le finalità, la struttura, che esso, a suo dire, dovrebbe possedere. E definiscono, soprattutto, i due postulati essenziali su cui poggia l'intero impianto narrativo gattopardiano: il primato dell'arte e l'attualizzazione del passato.

2.2 LE RAGIONI DELL'ARTE

Fermiamo la nostra attenzione sul primo assunto.

Dalle *Lezioni* si evince che per Lampedusa il componimento misto di verità ed invenzione, malgrado condivida dei punti di contatto con la scrittura documentaria di tipo storiografico, deve mantenere talune sue irrinunciabili peculiarità.

Lo storico e lo scrittore, sebbene si incontrino su un terreno comune, mirano in realtà a risultati dissimili. Per tali ragioni, il narratore pur assicurando la veridicità del quadro di riferimento e recuperandone l'essenza più intima, non ha l'obbligo di assoggettare la mimesi romanzesca ad una ricostruzione obiettiva del reale. Le esigenze narrative sono preponderanti, al punto che il romanzo misto di verità ed invenzione, deve presentarsi, per usare le sue parole, come il «documento artistico di un'epoca storica», una testimonianza, dunque, dentro la quale è il magistero dell'arte, non certo l'oggettività del dato di fatto, dell'evento, ad avere un ruolo decisivo.

Si ripensi, a titolo esplicativo, alle pagine su Dickens nelle quali ci invitava a recuperare le innumerevoli strade senza tempo descritte nei suoi romanzi. Le parole di Lampedusa risuonano nitide nelle nostre orecchie. Queste strade, private di una referenzialità certa, lontane dal territorio e dalla carte topografiche, che dovrebbero vivere solo nella scrittura letteraria, diventano estremamente reali per il

lettore. Difatti, evocate dall'arte, ri-nominate e ri-costruite dalla magia fabulatrice dell'artista, sono destinate a rappresentare *ab aeterno*, nell'immaginario collettivo, le sole autentiche strade dell'inquieta Londra ottocentesca rappresentata dallo scrittore, e sospesa tra cupi livori del passato e i bagliori fluorescenti d'un futuro ancora lontano.

Gli scritti teoretici del principe sono variamente disseminati da osservazioni di tal genere.

Spostandoci da Londra alla Città Eterna, Lampedusa asserisce ad esempio che il più alto omaggio che le sia stato tributato si trovi oltre che in Stendhal anche in talune pagine di Chateaubriand. Grazie a costoro, Roma viene restituita al lettore «come creatura viva e non soltanto come serbatoio di ricordi»¹⁵.

Da ciò deriva un assioma incontrovertibile, che costituisce nei fatti il centro gravitazionale attorno a cui Lampedusa dispone la materia del *Gattopardo*: il postulato, di chiare ascendenze aristoteliche, della supremazia della letteratura sulla storia.

Secondo lui, senza la mediazione dell'arte, la sostanza storica di una determinata epoca passata potrebbe essere destinata ad evaporare senza lasciare traccia. Solo l'arte, ci suggerisce più volte, possiede al sommo grado la capacità evocativa, una qualità ad essa peculiare, ma che diventa tanto maggiore e ineffabile quanto più grande è l'artista che se ne serve¹⁶.

Per questa ragione, all'interno del suo canone, Stendhal è superiore a Balzac e la *Chartreuse* primeggia decisamente, nel suo cuore, su le *Rouge et Noir*. Quest'ultimo è opera-documento entro i cui amplissimi confini l'hegeliano spirito del tempo dell'epoca in oggetto non trova spazio semplicemente come rappresentazione testimoniale, ma viene rivissuta attraverso il filtro letterario.

¹⁵ Ivi, p. 1879; in questa stessa pagina si legge: «Non parlo di Belli perché egli è stato evocatore impareggiabile soltanto della plebe romana e non di tutta la città».

¹⁶ L'alta occorrenza del verbo "evocare" nelle *Lezioni su Stendhal*, non può non ricondurci alla fertile esperienza della prosa d'arte, soprattutto, alla «Ronda» e agli scrittori cosiddetti evocativi che gravitavano nella sua orbita. Su questo aspetto specifico cfr. N. Tedesco: Id., *Le due nascite*, in «Nuove Effemeridi», cit., pp. 96-98, ma anche, Id., *Il sangue della nascita*, cit., pp. 28-45.

Tutto questo non autorizza il narratore a travolgere il dato storico o rinnegare l'elemento fattuale, però riconsegna la rappresentazione realistica a ciò che Lampedusa definisce la «fantasia regale dell'autore».

Naturalmente, viene da chiedersi cosa accada nel passaggio dalle riflessioni teoretiche delle *Lezioni* all'esercizio della scrittura narrativa. Partendo dalla irrinunciabilità di questo presupposto –la supremazia dell'arte–, quali sono, secondo il principe, le modalità di messa in romanzo della Storia e quale tipo di rapporto, da autore di *fabulae* storiche dovrà istaurare con il dato reale?

Neppure da narratore Lampedusa manifesta dubbi.

La Storia ha bisogno di essere reinterpretata dallo scrittore. Sarà di sua pertinenza dettare di volta in volta gli equilibri tra la sostanza storica, oggetto di rappresentazione, e il «documento artistico» nato per accoglierla. La scrittura narrativa non deve offrire una riproduzione cronachistica degli eventi; piegarsi a registrare la nuda datità dei fatti. Non potrebbe essere altrimenti, visto che, nel suo personale linguaggio esegetico, l'arte è «visioni»¹⁷, «magia trasformatrice»¹⁸; persino «“rifrazione” deformante» della realtà¹⁹.

Un esempio del *modus operandi* tipico di Lampedusa, ci viene offerto da quella pagina del suo romanzo in cui vengono descritti i fianchi del monte che domina Palermo. Nella rappresentazione gattopardiana essi sono «arsicci, scavati e eterni come la miseria»²⁰. Eppure, come dimostrano le osservazioni dello storico Enrico Iachello, già «all'epoca del *Gattopardo*, i fianchi del Monte Pellegrino erano però tutt'altro, sulle sue terre usurpate l'operosità contadina aveva avviato la coltura del sommacco destinata a grande espansione»²¹.

Poco importa se la distanza, l'incrinatura, che la scrittura attua rispetto al dato reale sia voluta o meno (con uno scrittore come il principe, il dubbio è legittimo). Quel che è certo è che il narratore, facendo prevalere l'elemento

¹⁷ *Letteratura inglese*, cit., p. 1118.

¹⁸ *Ivi*, cit., p. 1125.

¹⁹ *Ivi*, p. 1117.

²⁰ *Il Gattopardo*, cit., p. 52.

²¹ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo*, cit., p. 222.

connotativo su quello referenziale, sta esercitando la sovrana prerogativa dell'arte. Difatti, la descrizione tomasiana, inesatta da un punto di vista storico è però, come sottolinea lo stesso Iachello, strettamente funzionale alle ragioni poetiche della *fabula*.

Ci troviamo in quel punto del romanzo in cui l'enunciazione sulla eternità della miseria umana dentro la quale, come in un limbo, è sospesa la Sicilia-mondo, serve da contrappunto alla riflessioni del principe sulla celebre frase pronunciata da Tancredi. La connotazione, affidata ad aggettivi forti, veicola l'attenzione del lettore verso il messaggio che l'autore vuole rendere preponderante: la sostanziale immutabilità d'ogni cosa.

Anche in questo caso, l'operazione compiuta da Lampedusa non mi sembra poi molto dissimile –naturalmente a livello strutturale, non certo ideologico– da quella di Verga ne *I Malavoglia* o nella novella *Libertà* (è ormai assodato che il grande esponente del verismo abbia attuato spesso uno scarto significativo nei riguardi del particolare storico²²).

Probabilmente lo scrittore palermitano non ha mai voluto descrivere i fianchi dei Monti Pellegrini -così come Verga non ha mai voluto “ritrarre dal vero” Bronte o Acitrezza. Basti pensare che i numerosi proverbi presenti nei *Malavoglia* e su cui poggia parte rilevante della sua struttura appartengono alle zone interne della Sicilia, non certo a quel lembo di terra marina. Ciò testimonia che la comunità dei pescatori di Acitrezza possiede all'interno del romanzo verghiano una sua precisa fisionomia letteraria, prima che storica²³.

²² Cfr.: *I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, EdiKronos, 1991; R. Luperini, *Verga moderno*, Bari-Roma, Laterza, 2005; A. Manganaro, *Verga*, cit. Questi studi, hanno anche avuto il merito di mettere in evidenza il lavoro preparatorio condotto da Verga sull'inchiesta privata di Franchetti e Sonnino o sulle opere del Pitre e che fanno dei *Malavoglia*, come già segnalato a suo tempo da Francesco Torraca (*I Malavoglia*, in «Rassegna», 9 maggio 1881) un romanzo sociologico. In realtà, *I Malavoglia* è un'opera più sperimentale, soprattutto se rapportata al *Mastro* e alla sua struttura, facilmente assimilabile a quella di un romanzo europeo ottocentesco.

²³ A tal proposito si legga quanto scritto da A. Manganaro su *I Malavoglia*: «Il romanzo non è concepito come una riproduzione speculare, come un trasferimento meccanico del mondo esterno all'interno dell'opera, ma come esito di un “lavoro di ricostruzione intellettuale”, ossia di un processo di conoscenza storica e di mediazione e generalizzazione estetica», Id., *Verga*, cit., p. 92.

Come il maestro catanese, anche il narratore onnisciente Lampedusa che ha pieno potere sui pensieri e sulla vita dei suoi personaggi, si muove a proprio piacimento tra i territori della Storia e quelli della Letteratura. Spesso la “disattenzione” storica, la mistificazione dei fatti, lo scarto altro non è che l’*imprimatur* dell’artista, il modo attraverso cui rappresenta la propria idea del mondo e degli uomini. D’altra parte, il principe ci aveva già avvertiti: lo scopo dell’arte non è quello di offrirci

una piatta riproduzione fotografica, ma un quadro nel quale l’artista ha trasformato con la sua visione la realtà, in modo di far risaltare [...] i suoi caratteri essenziali e il segreto del suo spirito²⁴.

Nel suo romanzo Lampedusa si preoccupa di assicurare il verosimile, non di certo il vero. Ed anzi è il *verosimile* che assurge ad elemento preponderante della rappresentazione gattopardiana.

Nel tessuto del romanzo non prevale mai lo stravolgimento radicale del dato oggettuale, ma vi è quasi sempre una ri-semantizzazione poetica del reale²⁵. Naturalmente il “verosimile” del principe, per i motivi a cui abbiamo già accennato, non può non essere molto distante dalla categoria manzoniana che opera nei

²⁴ *Letteratura inglese*, cit., p. 1118-1119. Siamo nella sezione dedicata a Dickens.

²⁵ È utile in questo contesto il riferimento ad un saggio di A. Manganaro, *Terra e libertà per Verga*, in *Sulla strada dei Mille. Cinema e Risorgimento in Sicilia*, a cura di S. Gesù, Catania, Brancato Editore, Centro Studi Cinematografici-Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Catania, 2011, pp. 103-106. In esso, lo studioso tratta della disillusione di Verga nei confronti della storia e di quella risorgimentale in particolar modo. Soprattutto, in queste pagine torna centrale un problema di teoria letteraria particolarmente avvertito dallo stesso Lampedusa: quello dell’alterazione dei fatti storici o delle rimozioni che vi opera l’artista. Spingendosi oltre la lettura che ha già offerto Sciascia sulle mistificazioni operate da Verga in *Libertà*, Manganaro pone l’accento sul «gioco combinatorio» e sulle ragioni dell’arte come declinazione dell’assioma aristotelico della *universalità* della letteratura rispetto alla rappresentazione del particolare tipica degli storici. Aristotele, infatti, si occupa «della superiore mistificazione che è superiore verità», Id., *Poetica*, Introduzione e trad. di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2007. Ivi, a pp. 19-21 troviamo il più celebre tra i suoi giudizi di valore: «Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa [...] ma differiscono in quanto uno dice cose accadute e l’altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell’universale, mentre la storia racconta i particolari».

Promessi Sposi, e rigettata, infine dal grande autore lombardo, dopo una riflessione teoretica incessante e sistematica, a favore del “vero”.

Questo non significa, naturalmente, che Manzoni non trovi posto nell’universo compositivo tomasiano. Purtroppo, Lampedusa non ha tracciato un profilo storico-critico della letteratura nazionale e sono troppo pochi accenni agli autori italiani che si trovano disseminati nelle *Lezioni* per permetterci di ricostruire un quadro d’insieme, ma anche per essere sicuri che egli abbia voluto delineare un canone di esclusione, come invece taluni hanno voluto credere. Tuttavia, la presenza del «romanzetto dei due promessi sposi», è ben presente nel capolavoro del nostro autore.

A Lampedusa non interessa essere un narratore storiografo, pignolo nella ricerca delle fonti; attento a trovare le radici del male che inquina la vita degli uomini. Non è ossessionato dall’ansia di cercare e ricucire il punto smagliato nella rete del *grand récit* e non è desideroso di dare voce a tutti coloro che sono stati sospinti ai margini dell’esistenza: la folla anonima dei diseredati, degli umili, degli untori.

Soprattutto, al contrario di Manzoni, non si preoccupa di assicurare all’ordito del suo romanzo un continuo raccordo tra i fatti privati e quelli pubblici. Di ricreare, cioè, nel *Gattopardo*, quel particolarissimo genere di intreccio che disvela «uno speciale movimento di scambio tra l’individuo e la storia» ed assicura « un rapporto di inversa proporzionalità tra i due poli, per cui alla posizione di *massima inessenzialità* dell’individuo dentro la storia [...] corrisponde una posizione di *massima essenzialità* della storia dentro la vita dell’individuo»²⁶.

Il principe palermitano è un intellettuale decadente e uno scrittore della crisi. Egli non crede più che la Storia sia il luogo pubblico dove l’agire umano o le grandi idealità nutrite dagli uomini, trovino forza e ragione d’essere. Nel suo orizzonte d’attesa non è contemplata la presenza salvifica o provvidenziale d’una qualsiasi divinità –neppure *abscondita*. Né esiste più per lui un sistema di valori certi e

²⁶ D. Brogi, *I Promessi Sposi come romanzo storico*, in *Il romanzo e la storia*, cit., 1-2, pp. 93-112, a p.106.

condivisibili. Esponente di una classe condannata a morte dalla Storia, è deprivato dunque anche dell'antico legame con la sua comunità d'appartenenza, Lampedusa è doppiamente solo.

Con lui si accentua quel fenomeno gnoseologico tipico della cultura novecentesca che porta al progressivo soggettivizzarsi della coscienza storica. Parafrasando quanto Luperini ha asserito per Flaubert, possiamo dire che anche per il nostro autore «il movimento della storia non è la sostanza che spiega i comportamenti del personaggio»²⁷.

Anche per il principe si è ormai concretizzato uno scollamento sostanziale tra la sfera pubblica e quella privata. La messa in romanzo dei fatti reali, le modalità attraverso cui si articola nel tessuto narrativo l'elemento-storia non può non risentirne.

I personaggi di Lampedusa non sono collocabili lungo l'asse di un tempo lineare e non subiscono gli eventi pubblici, come «il turbine» che tutto «involge nella sua rapina». Vivono piuttosto entro la fragile bolla dei propri pensieri; e ogni cosa riconducono entro l'orizzonte esperienziale della propria coscienza. In virtù di ciò, la giornata di don Fabrizio nella *Parte I* del *Gattopardo*, può continuare a svolgersi come sempre, anche se vi è appena stato lo sbarco dei garibaldini sulle coste della Sicilia e si stanno moltiplicando i fuochi dei bivacchi degli insorti, che punteggiano la chiostra dei monti attorno alla città.

A causa di un ribaltamento sostanziale dei «tradizionali punti di riferimento dell'antropologia romanzesca»²⁸, non esiste più un raccordo plausibile tra i personaggi e i grandi eventi che pure si succedono attorno a loro. E *l'istoria rerum gestarum*, contrariamente a quanto può accadere per i due popolani manzoniani, non offre agli uomini alcuna esperienza di crescita. Per questa ragione, per tornare ad una celebre espressione tomasiana, la Storia può essere ridotta ad un «ambiente»²⁹. I grandi avvenimenti rimpiccioliti, trasformati in poca cosa .

²⁷ R. Luperini, *Flaubert e Verga e il 1848*, ivi, cit., pp. 147-156, a p.151.

²⁸ Ivi, p. 152.

²⁹ *Lettera a Lajolo*, cit.

Eppure, la lezione di Manzoni è irrinunciabile.

Esattamente come accade per il Seicento di donna Prassede e del cardinal Federigo, anche l'Ottocento di don Fabrizio è metafora del tempo in cui i nostri due autori scrivono i loro romanzi. Ed anche per il siciliano, la Storia rifiutata nei suoi nessi di causa ed effetto, distante dalla biografia dei singoli, è però necessaria per capire il presente.

Inoltre, nel *Gattopardo*, lo spazio meditativo del soliloquio e del monologo interiore, è di gran lunga maggiore di quello accordato ai dialoghi. Non possono non essere stati presenti alla mente del principe mentre “costruiva” il suo romanzo, la straordinaria profondità dei monologhi manzoniani –valga per tutti quello dell'Innominato; o la sua capacità di delineare la dimensione psicologica dei personaggi. Un punto di raccordo tra i due ci riconduce poi all'uso assai simile che entrambi fanno dell'ironia.

Sia nell'uno che nell'altro scrittore, l'ironia è esercizio irrinunciabile d'intelligenza. Una superiore forma di comprensione delle umane cose. Ma anche una modalità espressiva fondamentale per l'economia del romanzo, alla quale il narratore onnisciente ricorre quando ha necessità di attuare un distanziamento immediato dal nucleo incandescente della materia trattata. Tuttavia, non dobbiamo neppure dimenticare che entrambi gli autori appartengono all'aristocrazia e che, dunque, il ricorso all'ironia non trova giustificazione semplicemente in un'esigenza formale, ma in un antico e condiviso sistema pedagogico educativo.

E forse possiamo persino immaginare che Lampedusa sconti il suo debito di riconoscenza verso Manzoni, quando decide di premettere alle varie parti del suo romanzo quei brevi cappelletti introduttivi o sommari, di cui la nostra letteratura ha fatto vario uso dal *Decameron* in poi, ma che tanto ricordano, anche quelli dei *Promessi sposi*³⁰.

³⁰ Questi cappelletti, relegati ormai nell'Indice analitico messo alla fine romanzo, «Da un lato richiamano quelli classici del *Decameron*, sono quindi proiettati verso il passato, dall'altro sembrano delle “scalette” del narratore sugli argomenti da trattare, ma con delle possibili intrusioni del personaggio focalizzatore, quasi sue annotazioni diaristiche (come diaristiche sembrano le indicazioni temporali all'inizio dei vari capitoli)»: F. Musarra, *L'ironia come sistema*, cit., p. 27.

Lo scarto da Manzoni, però, è anche altrettanto evidente.

I due autori appartengono a epoche assai distanti tra loro e si rendono interpreti di due diverse idee del divenire storico. Lo scrittore lombardo può ancora credere fermamente che la scrittura sia «un atto di ricostruzione temporale»³¹. Per Lampedusa, ciò è impossibile. La mimesi narrativa può accogliere solo «la ricostruzione di un certo spazio in un tempo eterno».

Per il principe l'avvicinarsi delle stagioni nella vita dell'uomo scandisce semplicemente il fluire misterioso, minaccioso e inafferrabile di un Tempo eterno o cosmico –in alcuni grandi autori a lui coevi, come la Woolf o Joyce, le stagioni hanno frattanto già ceduto il posto ad unità cronologiche ancora più piccole: i giorni; le ore; l'oceano fragoroso dei singoli istanti.

2.3 L'ATTUALIZZAZIONE DEL PASSATO

Ma accanto al primato dell'arte trova spazio, nella poetica tomasiana, un altro importantissimo assioma: il bisogno di attualizzare il contenuto storico della narrazione. Ciò ci introduce ad un nuovo ordine di problemi narratologici.

Lampedusa ricusa il principio che si possa trattare di un'epoca trascorsa senza fare dei costanti riferimenti al presente. Il passato rischia di trasformarsi altrimenti «in un oggetto da museo: distaccato dalla nostra vita e senza influenza su di essa. Proprio il contrario di ciò che è in realtà»³². Ed è un pericolo che bisogna evitare. Contenuto e forma del romanzo devono assoggettarsi a questa esigenza di «rappresentatività storica»³³.

Il processo di attualizzazione a cui bisogna sottoporre il passato, come a un fascio di luce che lo illumini sin nei suoi angoli più riposti, non assolve, naturalmente, la semplice funzione di ridurre il distanziamento prospettico dall'epoca in cui viene collocato il *plot* romanzesco.

³¹ Ivi, p. 26.

³² *Letteratura francese*, cit., p. 1871.

³³ G. M. Tosi, *I buoni e i cattivi esempi: Il Gattopardo tra la Chertreuse de Parme e I Viceré*, in «Rivista di Studi italiani», XVIII, 2000, 2, pp.169-189, a p. 170.

Lampedusa non ha mai rinunciato all'insegnamento che ha tratto dai classici e che unisce in una linea virtuale autori del canone molto distanti tra loro nel tempo e nello spazio. In questo senso, l'Ariosto del *Furioso* non ha di certo nulla da invidiare allo Stendhal della *Chartreuse*.

Egli sa che la letteratura possiede, quando è grande letteratura –e dunque profondità, problematicità, fascinazione–, la misteriosa capacità di operare una sorta di dislocazione spazio-temporale, grazie alla quale diventano simultaneamente comprensibili (anche se inutilizzabili, come avrò modo di chiarire nelle pagine seguenti) l'esperienza del passato e quella del presente.

Il racconto di un periodo ormai trascorso, a qualunque distanza sia situato dal tempo della scrittura, deve assicurare dentro i propri confini la presenza del mondo contemporaneo. La scelta di Lampedusa è drastica, e squisitamente moderna.

La temporalità dentro la quale trovano sangue e respiro i protagonisti del *Gattopardo* non assomiglia più a quella presente nel grande romanzo ottocentesco. Come in tutti i grandi autori del Novecento, il dominio su un tempo fortemente parcellizzato e soggettivizzato è assoluto, e il ricorso alle anacronie diventa costante, oltre che necessario. Ma la mappatura delle distorsioni temporali presenti nel romanzo mostra come l'autore abbia saputo riproporre in termini di assoluta modernità la lezione di Stendhal³⁴.

Lo scrittore serra le fila delle storie del *Gattopardo* e istaura, nel suo romanzo, un legame di reciprocità tra *grand récit* e la finzione e stabilisce dei precisi punti di contatto tra l'Italia di fine ottocento e quella a lui contemporanea. La contaminazione tra i due diversi tempi, quello del narrato, che si dipana dal maggio del 1860 al maggio del 1910 e quello della narrazione, situato per l'appunto sul crinale degli inquieti anni Cinquanta, non potrebbe essere più assoluta, né meno ambigua.

³⁴ Lampedusa ha scritto: «Il prodigio operato da Stendhal consiste nell'aver trasfuso il lettore del 1838 (e del 1955) nell'animo di un simpatico signorotto [...] dei primi dell'Ottocento, e di avergli fatto capire la Paura della Contro-Rivoluzione così come questi poteva capirla», Id., *Letteratura francese*, p. 1908.

‘Ridotta’ per suo volere ad un semplice sfondo, per quanto riccamente intarsiato, la Storia viene re-inventata dall’autore come portentoso espediente strutturale. Difatti, egli si serve del periodo risorgimentale come d’un *exemplum* per affrontare i problemi che investono l’Italia a lui contemporanea. Il romanzo si apre all’attualità e alle implicazioni trasferibili dall’attualità.

Tuttavia, come ci suggerisce lo stesso Lampedusa nelle *Lezioni*, in un’opera letteraria, lo scandaglio critico deve soprattutto riguardare lo stile, i congegni formali in cui esso si estrinseca. Basta analizzare le modalità attraverso cui si delinea nel nostro scrittore il senso del tempo storico e la ricaduta che questi ha nell’intreccio per rendersi conto di alcuni punti fermi della complessa architettura compositiva gattopardiana.

L’analisi linguistico-strutturale del romanzo mette subito in evidenza un fenomeno preciso. In Lampedusa, ciò che colpisce non è tanto il ricorso alla regressione analettica, abbastanza contenuta nella quantità e spesso irrilevante in termini di *ampiezza*³⁵, ovvero di durata del racconto secondo.

Stupisce, piuttosto, il ricorso e l’uso che egli fa della prolessi.

Le ingerenze del presente, nel tessuto narrativo, sono tante ed operano spesso non tanto sul piano dell’intreccio, quanto su quello ideologico: d’altra parte, il *Gattopardo* contiene un messaggio di fondo (il fallimento dell’epopea risorgimentale) che il movimento narrativo veicola ed esalta. Il raccordo con gli anni ’60 del secolo a venire, il tempo di quei pronipoti verso cui don Fabrizio sente di non potere contrarre obblighi di alcun genere diviene sempre più esplicito col procedere della narrazione³⁶.

³⁵ La definizione è di Gérard Genette, il quale annota: «Un’anacronia, nel passato o nell’avvenire, può andare più o meno lontano dal «momento presente», cioè dal momento della storia in cui il racconto si è interrotto per farle posto: questa distanza temporale, la chiameremo *portata* dell’acronia. A sua volta, essa può coprire una durata di storia più o meno lunga: si tratta di quanto chiameremo la sua *ampiezza*», Id., *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 96. Nello specifico, un primo esempio di analessi è presente nelle pagine iniziali del romanzo, in quella breve ma significativa sequenza in cui don Fabrizio ricorda una sua recente visita a re Ferdinando: *Il Gattopardo*, cit., pp. 33-36.

³⁶ «Potremo magari preoccuparci per i nostri figli, forse per i nipotini; ma al di là di quanto possiamo sperare di accarezzare con queste mani non abbiamo obblighi; ed io non posso

Spesso lo spostamento dal passato al presente del narratore o all'immediato ieri, assolve la funzione di segnalare il passaggio dal piano dei fatti a quello della riflessione. Vi è però anche un altro livello di interferenza. Si pensi a quel celebre passaggio gattopardiano:

Nel Soffitto gli dei reclini su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburg, Penn., doveva nel 1943 provar loro il contrario³⁷.

Indubbiamente, colpisce la divaricazione estrema che lo scrittore ha operato tra il tempo della scrittura e quello narrativo, posto «esplicitamente nel secondo dopoguerra»³⁸.

La distanza che il racconto secondo sancisce dall'*adesso* narrativo (la *portata* nel linguaggio genettiano), è sorprendentemente ampia –non dimentichiamo che tanta presunta letteratura moderna ha dovuto arrendersi dinanzi ad azzardi meno rilevanti.

Senza far lacerare il tessuto narrativo, Lampedusa riesce a trattenere il suo lettore su una soglia d'accesso che è portale di un'altra dimensione: un tempo d'orrore, quello del secondo conflitto mondiale, che macchia di sangue la serenità imperturbabile di antichi dei affrescati nel soffitto d'una villa patrizia. È un istante breve, ma intensissimo. Subito il movimento narrativo riprende il sopravvento. Il portale si richiude: dal 1943, secondando la curva imperfetta degli anni, si ritorna indietro, al novembre del 1862.

Mi sembra che nell'analizzare questo passo, non ci si sia soffermati abbastanza su ciò che a mio parere è un elemento rilevante: la particolare natura di questa acronia tomasiana.

preoccuparmi di ciò che saranno i miei eventuali discendenti nell'anno 1960», *Il Gattopardo*, cit., p. 58.

³⁷ Ivi, p. 218.

³⁸ F. Musarra, *L'ironia come sistema*, cit., p. 32. Osservazioni interessanti sul narratore onnisciente tomasiano e sul fatto che possa «adottare un'ottica del tutto esterna alla storia, un punto di riferimento a lui contemporaneo, nella fattispecie novecentesco» si trovano in S. C. Sgroi, *Variabilità testuale e plurilinguismo del Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea*, cit., vol. II, p. 146-149.

Ci troviamo dinanzi a ciò che Auerbach ha definito «una simbolica onnitemporalità degli avvenimenti»³⁹, un fenomeno tipico della grande letteratura del '900, attraverso cui il narratore isola nella vita del personaggio un istante e lo rende prisma esemplare del suo presente, del suo passato, del suo futuro. E che di tale *onnitemporalità*, nella declinazione intensa che ha saputo offrire la Woolf, Lampedusa se ne sia appropriato e se ne sia servito non solo per recuperare, in stretta corrispondenza della sua filosofia, taluni aspetti storici ed eterni dell'esperienza umana, quanto soprattutto per parlare di sé e per sé.

In questo caso, l'anticipazione dell'evento futuro, non è per nulla funzionale alla diegesi e potrebbe anche sembrare inopportuna. Non assolve una funzione completiva o ripetitiva. Attiene piuttosto, ad una categoria che potremo definire di tipo "affettivo".

La prolessi, infatti, è memoria autobiografica, personale, sofferta e il tempo umano, così fragile ed inconsistente, è una scheggia di vetro rimasta conficcata nella carne del narratore. Sovrapponendo tempi e luoghi tra loro assai distanti e diversi, Lampedusa sta parlando del bombardamento che ha subito il palazzo dei suoi avi. Non a caso le parole usate nel romanzo sono molto simili a quelle che troviamo nei *Ricordi*, quando con struggente intensità egli rammenta l'antica bellezza della casa materna

come essa continuò dopotutto ad essere sino al 5 Aprile 1943 giorno in cui le bombe trascinate da oltre Atlantico la cercarono e la distrussero⁴⁰.

Lo slittamento dal piano della narrazione al recupero memoriale di un tragico evento personale, sposta la diegesi romanzesca verso la scrittura del sé e salda il registro saggistico a quello autobiografico. L'anacronia, oltre a dovere essere registrata come un significativo fatto strutturale, diviene anche spia d'uno stato

³⁹ E. Auerbach, *Il calzerotto marrone*, cit., p. 329.

⁴⁰ *I Ricordi*, cit., p. 438. Ma questo preciso frammento memoriale riaffiora anche nel racconto lampedusiano de *La sirena*, in *Opere*, cit., pp. 492-524, a p. 520.

d'animo. Preannunzia al lettore che ci si sta avvicinando allo spazio sacro d'una confessione; al disvelamento d'un antico dolore privato.

Lampedusa ha assistito impassibile alla fine di un'epoca e al tracollo della sua classe e della sua famiglia, un'accozzaglia di stolti, sciocchi o avidi profittatori, come li definisce in una lettera. Reca su di sé le ferite incancellabili di quella grande follia che è la guerra. È un uomo abituato a vivere tra le macerie e ad essere sempre presente a se stesso, taciturno e controllato, non troppo dissimile in questo da quei tragici personaggi pirandelliani che celano il ghigno distorto del pianto sotto una maschera.

Ma la perdita della propria amatissima casa, distrutta dai furiosi bombardamenti che cancellarono per sempre la Palermo sino ad allora conosciuta, lo scuote sin dal profondo e lo trascina verso l'attimo miracoloso dell'incontro con la parola scritta. Il *verbum* che sa mantenere un suo segreto riserbo nello scorrere silenzioso delle pagine.

Subito dopo la redazione degli scritti esegetici la vita di Lampedusa è investita da una strana frenesia. *I Ricordi, Il Gattopardo, I racconti*, l'abbozzo de *I gattini ciechi*, si affastellano l'uno sull'altro, come ciocchi di legna da ardere in previsione di un rigido inverno. Lo scrivere sembra una coazione a ripetere necessaria e bulimica. Dal confronto col nulla, l'uomo timido e compassato, si trova ad attingere alla scrittura come un assetato ad una fonte d'acqua viva.

La parola ri-nomina un mondo che non c'è più. Cerca il conforto di luoghi, volti e presenze antiche, oramai scomparse. Prova a richiamare in vita tutte quelle «povere cose care» che altrimenti rischierebbero di andare perdute per sempre, avvolte dalla nebbia dell'oblio.

2.4 L'ELEGIA MEMORIALE

In realtà, proprio questo controcanto struggente delle umili cose preziose di gozzaniana memoria può essere considerata, come asserisce Samonà «una delle

forze trainanti del bradisismo poetico di Lampedusa»⁴¹. E spiega perché Orlando abbia potuto definire il romanzo del suo maestro come una variante memoriale del romanzo storico.

Nella fase conclusiva della vita del principe la scrittura opera più sortilegi.

Al pari di un buon libro, si oppone a quell'inquietudine che da sempre invade i territori del suo animo. La pratica scrittoria gli serve per integrare il piacere della lettura col gioco combinatorio dei possibili narrativi, di una menzogna –nel senso di artificio letterario– che può anche servire a ricucire la trama smagliata di ricordi personali.

Non credo si possa pienamente comprendere l'universo poetico di questo autore, se non si fanno i conti con la sua vocazione memorialistica. Con il fatto che da un certo momento in poi operi in Lampedusa il bisogno impellente di dare consistenza, anche attraverso il filtro di un'opera narrativa, a un proprio privato museo d'ombre o di opporsi all'atrofia, altrimenti irreversibile, della memoria⁴².

Basta rileggere i *Ricordi* (che condivide col romanzo molto di più di una semplice contiguità di tempi di scrittura) per rendersene conto. Il *Gattopardo*, difatti, nasce da quella stessa tensione che troviamo ben delineata ad inizio del frammento autobiografico:

Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo. A pochi riuscirà di fare così un capolavoro [...], ma a tutti dovrebbe esser possibile di preservare in tal modo qualcosa che senza questo lieve sforzo andrebbe perduto per sempre. Quello di tenere un diario o di scrivere a una certa età le proprie memorie dovrebbe essere un dovere “imposto dallo stato”: il materiale che si sarebbe accumulato dopo tre o quattro generazioni avrebbe un valore inestimabile....⁴³

⁴¹ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 49.

⁴² Di «atrofia della memoria» parla N. Zago, in *Tomasi di Lampedusa*, cit., p.121.

⁴³ *I Ricordi*, cit., p. 429.

Ma, naturalmente è possibile ritrovare il germe di questa predisposizione all'elegia memorialistica nelle *Lezioni*. Esso appare in un *Intermezzo* sotto forma di un insegnamento irrinunciabile che il maestro impartisce a Orlando: quello di non disdegnare mai gli scritti dei minori. Svalutabili da un punto meramente di vista estetico, le opere dei modesti scribacchini vengono recuperate dal principe per il loro valore documentario, in quanto testimonianze umane utili a serbare la memoria del tempo trascorso: la «visione e l'odore del secolo nel quale esse nacquero»⁴⁴.

In una ininterrotta linea di continuità che percorre trasversalmente il macrotesto tomasiano, lo scrittore si conferma, dunque, un *laudator temporis acti*. Lampedusa nutre una sensibilità che potremmo definire morbosa e decadente nei riguardi del tempo che passa. Prova orrore verso l'oscurità inevitabile in cui precipita il passato e si inabissa la vicenda d'ogni essere umano. E crede che, se privato della memoria, l'animale-uomo possa smarrire irrimediabilmente l'essenza stessa del proprio essere.

Anche per il principe, esattamente come accade in Montale, un poeta che egli conosce ed apprezza, il Tempo che passa recide senza pietà l'esile tessuto dei giorni umani e rende evanescenti ed impalpabili persino le presenze di cui il nostro animo credette di non potere mai fare a meno. Questo spiega perché la cartografia dell'immaginario tomasiano riposi su un fittissimo reticolato di ricordi personali⁴⁵.

La *fabula* gattopardiana ricrea il tempo storico, pubblico e collettivo, della (falsa) epopea risorgimentale, e lo fa offrendoci la rappresentazione romanzesca della parabola rovinosa di una famiglia isolana d'antica nobiltà.

Nel romanzo vengono messe in scena le ultime manifestazioni di vitalità dei Salina e del microcosmo a cui appartengono. Lo scrittore ci introduce dentro gli

⁴⁴ *Letteratura inglese*, cit., pp. 867-869.

⁴⁵ La centralità della memoria come radice essenziale della narrativa di Lampedusa, è confermata anche dal fatto che più lo scrittore si allontana dai ricordi personali e dal loro fertile *humus*, tanto più la scrittura diviene scialba e l'impianto narrativo mediocre: è il caso del racconto *La gioia e la Legge*, in *Opere*, cit. pp. 486-491. Proprio sulla centralità della memoria nel processo letterario, non dimentichiamo le osservazioni di un grande romanziere e critico contemporaneo: «Per quasi tutti gli scrittori la memoria è il punto di partenza della fantasia, il trampolino che proietta l'immaginazione nel suo volo imprevedibile verso la finzione»: M. Vargas Llosa, in *La verità delle menzogne*, cit. p.18.

spazi sociali dove un tempo si celebravano i complicati cerimoniali d'un privilegio di classe: le immense ville padronali; le sale da pranzo; i saloni da ballo; l'osservatorio astronomico. Ci conduce laddove l'antica casta esercitava il proprio potere. Ce li fa osservare, (ma sempre attraverso lo sguardo smagato, doloroso o ironico del suo protagonista, mai in una rappresentazione impersonale) mentre, assolutamente ignari di quanto sta accadendo attorno a loro, si sentono ancora i padroni del mondo.

Tuttavia, i principi di Salina sono, per sua stessa ammissione, la proiezione dei principi di Lampedusa, di cui lo scrittore, tra l'altro, sa bene di essere "l'ultima possanza".

Così, anche nel romanzo, esattamente come nei *Ricordi*, la memoria, ovvero il ricordo di ciò che fummo, è vita, identità e meridiana di senso. Però, al contrario di quanto accade nel testo autobiografico, viene chiamata ad assolvere una duplice funzione.

L'elegia memoriale non serve soltanto al singolo individuo per recuperare, *in limine vitae*, ciò che vivendo è andato perduto; ma anche per ricreare un mondo nobiliare sconfitto irrimediabilmente dalla Storia e per questo destinato, più di altri, a essere spazzato via dalla frana del Tempo; o sommerso dai suoi detriti.

I ricordi, dunque, in Lampedusa, oltre ad offrire consolazione e tenerezza nella quotidiana ansia del vivere, sono una stele di Rosetta che ridona significato alla lingua altrimenti perduta d'un antica classe e riporta in vita i suoi raffinati riti e la sua impareggiabile cultura.

2.5 LA MESSA IN ROMANZO DELLA STORIA

Nella poetica tomasiana, accanto alla vocazione memorialistica vi è un altro elemento preponderante: la passione storica nutrita dal principe⁴⁶. Dietro il registro

⁴⁶ Nel tempo si sono moltiplicate le testimonianze sulla profonda conoscenza della storia da parte dello scrittore. Un contributo importante è venuto da D. Gilmour, lo storico inglese che per la stesura de *L'ultimo Gattopardo* ha ottenuto dalla vedova l'accesso all'archivio tomasiano e ha potuto visionare una larga messe di documenti inediti. Recentemente, G. Lanza Tomasi, ha messo a disposizione del bibliofilo palermitano S. Savoia lo schedario della biblioteca paterna, sino ad ora

saggistico gattopardesco, che egli mostra di governare con estrema sapienza, è possibile riscontrare una inusuale capacità di intrecciare un fitto dialogo con l'*historia rerum gestarum*.

Lo scrittore, per ricreare nel suo romanzo l'epoca risorgimentale *non* ha fatto ricorso a materiali di risulta o a fonti prettamente letterarie, ma si è documentato. Si è servito di materiali eterogenei, sovrapponendo alle minute di una vicenda familiare che ruota attorno al bisnonno astronomo, un ampio patrimonio di letture di carattere storico, rielaborate in maniera incessante nel corso degli anni, all'interno di quella bolla di *otium* letterario entro cui si rifugiava per sfuggire alle proprie inquietudini.

La storiografia gli ha offerto temi e modelli di scritte.

Gli ha permesso di elaborare una propria ideologia che soltanto a un lettore disattento può apparire grettamente reazionaria; e infine, ha nutrito le sue incessanti meditazioni sul significato della Storia che gli appare, secondo una visione laica e materialistica, solo una pausa di sospensione brutalmente compresa tra l'attimo della nascita e quello della morte.

Insomma, benché Lampedusa si rifiuti di credere all'oggettività del processo storico e lo legga come un fluire inarrestabile verso il nulla eterno, al contrario di quanto ha asserito certa critica, egli conosce a fondo i meccanismi che governano la dinamica della Storia.

E amaro, ma estremamente lucido è lo sguardo con il quale osserva gli accadimenti di quella convulsa fase di transazione in cui –almeno così sembrava– stava finalmente per giungere a compimento il lungo processo di unificazione nazionale. I testi e i documenti storici gli hanno consegnato gli strumenti per «raccontare il paese degli accomodamenti», come fa dire a don Fabrizio e per

precluso agli estranei e gli ha dato l'autorizzazione per una catalogazione dei circa 6000 libri posseduti dal principe. Da sempre cultore di storia e di letteratura siciliana, Savoia ha scritto sul principe una biografia priva di guizzi, ma onesta: *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Flaccovio, 2010. Qui, nel cap. XIII, intitolato *La biblioteca del principe*, si parla anche dei libri storici posseduti dal principe, spesso disposti per macroaree tematiche e del «vasto settore dedicato alla storia d'Italia, estremamente ricco», ivi, p. 157. Visto lo stretto rapporto tra Lampedusa e i cugini materni, un contributo non indifferente potrebbe venire anche dalla catalogazione completa delle opere presenti nella biblioteca dei Piccolo, custodita a Ficarra.

«istituire un processo» al Risorgimento⁴⁷. Soprattutto, gli hanno permesso di avere una piena consapevolezza dell'avvicendamento sociale che si consuma in quegli anni.

La scelta di ridurre i fatti risorgimentali, che pure si susseguono senza sosta nel romanzo, a uno sfondo non può essere rapportata, come suggerisce Manacorda, ad una sostanziale incapacità dello scrittore «di creare il grande affresco storico con tutte le sue linee componenti e divergenti, finendo perciò per mutare il romanzo in una insistente enunciazione di una personale filosofia della storia»⁴⁸. Né tantomeno, come ha creduto inizialmente Sciascia che la Sicilia del *Gattopardo* soffra di «un vizio di astrazione -come dire?- geografico-climatica»⁴⁹.

Invece, come ha giustamente più volte ribadito Orlando, il romanzo dell'antico maestro è l'unica opera letteraria del '900 in cui la fine dell'aristocrazia viene vissuta dal di dentro, narrata da uno dei suoi stessi protagonisti. Eppure, nel ritrarre impietosamente gli ultimi sussulti che scuotono la classe cui appartiene, Lampedusa non perde mai di vista il quadro d'insieme: i nuovi problemi che il processo d'unificazione nazionale trascina con sé. Un pericoloso *vulnus* di tensioni e di squilibri irrisolti. Soprattutto, nel suo capolavoro, lo scrittore ricomponne nei termini di un documento *en artiste* la «topografia sociale»⁵⁰ che si è venuta a delineare nel passaggio di testimone dai gattopardi alle iene.

L'avanzata dei nuovi ceti è irrefrenabile e scomposta. Don Fabrizio, e l'estenuata genia a cui è legato per diritto di nascita, sono costretti a cedere il passo ai Sedàra di turno⁵¹. Tuttavia, sia il personaggio che il narratore, con estrema

⁴⁷ La tesi del "processo risorgimentale" è di N. Zago, ed è stata ampiamente svolta nel suo saggio *I Gattopardi e le Iene*, cit., pp. 17 e segg.

⁴⁸ G. Manacorda, *Il Gattopardo*, in *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1972. Il critico riconosce tuttavia a Lampedusa, la capacità di aver creato nel suo romanzo pagine che «sfiorano il livello del capolavoro», ivi, pp. 303-306, a p. 305.

⁴⁹ L. Sciascia, *Il Gattopardo*, in *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, vol. III, pp.1160-1169, p. 1161. Come approfondiremo in seguito, lo scrittore di Racalmuto corresse successivamente il proprio giudizio su Tomasi e sulla sua visione storica.

⁵⁰ G. M. Tosi, *I buoni e i cattivi esempi*, cit., p.179.

⁵¹ Sul finire dell'800, l'assedio dei tempi nuovi ai bastioni cadenti della nobiltà era ormai giunto in una fase finale. Lampedusa ne offre un ragguglio significativo in vari punti del libro e non perde occasione di rivelare la dissoluzione inevitabile verso cui precipita un mondo fatto di stanchi e

lungimiranza, non formulano mai un giudizio totalmente negativo contro i valori di cui è portatrice questa classe grossolana e rapace. Anzi, nell'opera del principe «trova finalmente luogo un'iconografia non tutta al negativo della borghesia siciliana nascente»⁵².

I personaggi di Lampedusa sono immuni dall'acrimonia e dal livore che avvelenano il sangue degli Uzeda e appannano le pupille di De Roberto; e possono riconoscere il ruolo centrale che la borghesia è destinata ad assolvere nei tempi nuovi. Non a caso, lo stesso principe di Salina benedice l'unione tra il nipote ed Angelica Sedàra.

Piuttosto, ad inquietare lo scrittore e l'uomo-gattopardo scaturito dalla sua fantasia, è la marcia rovinosa verso il centro della scena sociale, politica, economica, di gente come il soprastante Pietro Russo, il cafone dal pelo rosso che tesse nell'ombra, insieme ai suoi pari, la vischiosa telaragna dei suoi mille raggiri⁵³.

Recuperare l'inusuale capacità tomasiana di leggere il passato, nelle sue varie stratificazioni e nei suoi molteplici aspetti, ci aiuta a capire il peculiare rapporto che lo scrittore ha voluto delineare all'interno del suo testo, tra ricognizione storica e "visione" letteraria. Ciò ci permette di misurare la distanza che esiste tra il suo romanzo storico e le opere canoniche precedenti; e ci consente anche di rilevare la modernità dei congegni narrativi gattopardeschi.

Malgrado Lampedusa racconti anche di vicende realmente accadute e offra al lettore un riferimento costante al concreto contesto dell'epoca risorgimentale, per

incomprensibili rituali. Emblematica, a tal proposito, la sequenza della cena a villa Salina, segnata da un «fasto sbrecciato», *Il Gattopardo*, cit., pp. 36 e segg.

⁵² V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 222.

⁵³ Molto si è detto sul personaggio di don Pietro Russo e sul suo apparentamento al codice mafioso. Qui si vuole invece sottolineare come per delinearne la figura, Lampedusa abbia fatto ricorso, secondo un consolidato e tipico procedimento narrativo gattopardiano a una costruzione oppositiva di tipo antinomica. In questo caso, il suo alter ego, difatti, è l'"onesto famiglio" Nofrio Rotolo, proiezione di una persona reale -o forse di due- e alla cui "illibata memoria" lo scrittore rende onore già nei *Ricordi*. Un esempio che riguarda invece due dei più rilevanti personaggi femminili, ed egualmente costruiti come coppie antinomiche, sono quelle di Concetta Salina e di Angelica Sedàra. Antagoniste in amore, visto che entrambe vogliono Tancredi, rappresentano nel romanzo due diversi aspetti della femminilità. Tanto quanto la principessa è timida e inibita, persino bigotta a livello sentimentale (e ciò, nonostante la ferezza dei Gattopardi che scorre nel suo sangue), tanto l'altra sa fare perno su una sfacciata sensualità.

scelta programmatica gli accadimenti di quel periodo così cruciale per l'Italia sono soltanto un fondale di scena, un "ambiente", un fragile cielo di carta.

Questo spiega perché, nel libro, solo ciò che accade *in interiore homini* abbia peso, rilevanza, misura e le verità della Storia non sia mai la verità del romanzo. Essa è preclusa ai suoi più autentici protagonisti: sfugge a Garibaldi, il capo indiscusso dei diavoli rossi, come sfugge all'onesto e ottuso Chevalley che crede, col suo abile lavoro diplomatico, di potere costruire un nuovo mondo.

Lampedusa persegue nel *Gattopardo* un sistematico «deprezzamento dei fatti» che si realizza sia impedendo che si concretizzi nella vicenda romanzesca, una interazione di figure storiche tratte dalla vita reale, sia nella sua riluttanza «a fissare l'azione narrativa nei suoi momenti culminanti»⁵⁴.

Esemplare il fatto che un evento cruciale qual è quello del plebiscito venga vissuto soltanto attraverso l'amaro novellare di don Fabrizio o il resoconto rabbioso che ne fornisce don Ciccio Tumeo. Per Lampedusa, la Storia attiene oramai a una dimensione esperienziale personale; si appiattisce sull'orizzonte percettivo dei singoli protagonisti. Estromessi dall'intreccio diegetico, i grandi fatti vengono vissuti soltanto attraverso un racconto secondo. L'espedito strutturale è di grande efficacia. Servendosi di esso lo scrittore fa in modo che gli accadimenti esistano solo nella reinterpretazione, parziale ed estremamente soggettiva, dell'*homo faber*.

Accanto al racconto secondo, Lampedusa si serve di altre tecniche narrative specifiche –e specificatamente moderne– per *miniaturizzare* la Storia. Nel *Gattopardo*, difatti, gli avvenimenti pubblici vengono privati del nome, o se ce l'hanno, come accade per lo sbarco garibaldino, essi trovano spazio solo in quella terra di confine che è rappresentata dal paratesto (ovvero nell'Indice analitico).

Ma l'analisi delle modalità di rappresentazione lampedusiane riserva ulteriori sorprese. Si ponga attenzione al modo in cui vengono introdotti nel *Gattopardo* i grandi personaggi. L'analisi cronotopica mette in evidenza che la loro presentazione obbedisce a uno schema fisso.

⁵⁴ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 226.

Non soltanto Lampedusa si diverte a dissolvere «l'attimo storico che le stampe popolari [...] avevano esaltato»⁵⁵. Ma soprattutto, re, condottieri temerari e generali, vengono sistematicamente estromessi dai luoghi topici entro i quali acquista significazione e lustro la loro dimensione pubblica. Nel rappresentarli, il narratore li allontana dalla magnificenza abbacinante d'una reggia; o dall'agone polveroso d'un campo di battaglia dove il coraggio –o la follia– esaltano gli audaci. Dietro di loro, invece, ha posto uno spazio vuoto, quotidiano e dimesso ed entro il quale, come un'anfora cava risuonano egualmente ridicole le voci di entrambi. Alla fine, la figura di questi grandi uomini risulta fortemente esautorata.

Si pensi al re borbonico o al colonnello Pallavicino.

Nella *Parte I*, Don Fabrizio viene introdotto all'udienza con il “suo” sovrano, la persona che dovrebbe essere il garante supremo dell'ordine costituito, dopo un percorso labirintico attraverso sale dall'architettura magnifica ma dagli arredi stomachevoli, scale mal tenute, anditi sudici. La disincantata veduta d'interni di una corte in disarmo preannuncia la breve sosta in un'anticamera riservata alla gente di corte, ma attigua a quella in cui è ammassata la «gentaglia». Solo dopo quest'ulteriore tappa, don Fabrizio potrà avere accesso ad uno «studio privato [...] piccolo e artificiosamente semplice» entro il quale lo attende un piccolo re sciatto, che quasi scompare alla vista dietro «uno sbarramento di scartoffie»⁵⁶.

Lo stesso accade, nella *Parte VI*, all'eroe dei fatti d'Aspromonte. Già nel paratesto, l'uomo d'arme deve dividere la scena con Angelica la bella e il padre-rospro che la conduce nei santuari cadenti, anche se affascinati dell'antica aristocrazia; e difatti, nell'Indice analitico, si legge: *Il ballo: ingresso di Pallavicino e dei Sedàra*⁵⁷. Sia l'uno che gli altri sono stati invitati al grande evento mondano che si terrà nella dimora dei Ponteleone.

Il colonnello fa il suo ingresso in scena nel *Gattopardo* da uomo di mondo, o meglio ancora, da militare in una parata, secondato dalle ambigue osservazioni del

⁵⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 211

⁵⁶ Ivi, pp. 33 e segg.

⁵⁷ Ivi, p. 268.

padrone di casa e soprattutto dal murmure compiaciuto delle donne che anelano i suoi baciamani o il solletico sulla pelle dei «mustacchi suoi odorosi». Persino la «sciabola ricurva» e il tintinnio delle decorazioni della sua divisa di consumato guerriero hanno perso qualsiasi attinenza con la cruenta arte della guerra⁵⁸.

Qualcosa di simile accade anche a «quell'avventuriero tutto capelli e barba»⁵⁹. Nominato più volte nel corso del romanzo, Garibaldi, viene infine rappresentato, non a caso, proprio mentre giace, ormai prigioniero dei piemontesi, «sotto un castagno del monte calabrese». Non più un guerriero invincibile, ma un povero uomo sconfitto, ferito nell'animo come nel corpo, e in balia dei propri nemici— nel perfetto climax ascendente tomasiano⁶⁰.

Di scarso impatto per lo sviluppo narrativo, ma egualmente rilevanti per la tecnica narrativa analizzata, sono poi gli accenni a quei pochi garibaldini che dopo aver terrorizzato l'aristocrazia siciliana «erano penetrati » negli immensi salotti della nobiltà palermitana, e «avevano fatto più l'effetto di spaventapasseri pittoreschi che di militari veri e propri»⁶¹.

Lo scrittore, dunque, marginalizza la funzione pubblica dei grandi personaggi. I giganti destinati a riempire con le loro imprese temerarie i libri di scuola o ad imporsi nell'immaginario collettivo, vengono estromessi a forza dai luoghi del potere. Demitizzati e, dunque, privati di una vita propria, sono solo figure di sfondo che si muovono in angoli male illuminati della scena madre.

2.6 FILOSOFIA DELLA STORIA E *WELTANSCHAUUNG*

Nel romanzo di Lampedusa, la messa in romanzo della Storia disvela come l'intreccio gattopardesco viva nello spazio di intersezione tra le due aree della veridicità dell'elemento fattuale e l'arbitrarietà della costruzione letteraria. L'autore è attento a garantire la referenzialità del narrato. Tuttavia, anche quando la Storia si

⁵⁸ Ivi, pp. 210 e segg.

⁵⁹ Ivi, p. 64.

⁶⁰ Ivi, p. 211.

⁶¹ Ivi, p. 152-153.

incunea nella pieghe più riposte della narrazione e funge da contraltare ai vari episodi che ne compongono l'esilissima trama, non risulta quasi mai decisiva.

Un personaggio come Tancredi, immagine speculare di don Fabrizio (non dimentichiamo che l'abito mentale del ragazzo è l'agire, mentre quello dello zio è la contemplazione), può servirci più di altri a spiegare questo ossimoro.

Il giovane Falconieri nel corso della narrazione mette a disposizione delle cause più disparate il suo giovanile ardore. La storia *maior* gli offre i pretesti per un accidentato percorso di formazione. Nelle pagine iniziali del romanzo lo vediamo vestire i panni di un irruento garibaldino e partecipare, con la gioiosità scanzonata che gli è propria, ai primi moti dei rivoltosi. In seguito, osserveremo il suo corpo rivestirsi d'altre divise: dapprima ufficiale del regio esercito; infine, disilluso rappresentante della nuova classe parlamentare.

Eppure il suo scacco esistenziale –consegnato a poche righe; coperto dal pudore– non si misura di certo nella dimensione pubblica, ma nell'intimo spazio segreto del suo animo. Tocca, non a caso, a don Calogero svelarlo grazie a quella sagacia che sempre il principe gli ha riconosciuto, allorquando potrà asserire che il ragazzo ha saputo «barattare assai vantaggiosamente sorrisi e titoli propri con avvenenze e sostanze altrui, pur sapendo rivestire queste azioni “sedaresche” di [...] grazia e di [...] fascino»⁶².

La vera sconfitta di Tancredi, dunque, è la perdita definitiva di quella innocenza così cara al suo mentore, e che a lungo ha contraddistinto il suo modo di agire e il suo pensare. Lo smarrimento di una leggerezza d'esistere che gli aveva permesso di affrontare la vita senza mai perdersi, a dispetto della sua storia di orfano, della rovina del suo casato, della frana destinata a travolgere la sua classe e persino dell'amore tradito verso Concetta⁶³.

⁶² Ivi, p. 141.

⁶³ Il tradimento consumato ai danni della cugina è forse il peggiore. Nell'attimo in cui Angelica irrompe nella vita di Tancredi, Concetta ne viene estromessa e ciò pone fine alla sua giovinezza. Nel romanzo non si parla più di lei se non per accenni. Lampedusa ce la fa infine trovare nella chiusa del libro, una zitella male invecchiata che ha consacrato l'intera sua esistenza a custodire false reliquie marcescenti e ad alimentare un odio profondo nei riguardi del padre-padrone.

Tutto questo può accadere perché lo spazio storico gattopardesco non si presenta mai come *historia rerum gestarum* e i fatti –i grandi, visibili accadimenti che segnano le epoche umane– sono ridotti a vicende private.

Come si già rilevato, ciò non significa che lo scrittore abbia declassato a poca cosa la stagione del Risorgimento. Ha preferito però osservarla da un'altra angolazione.

La focalizzazione dell'autore non si fissa sul clangore insopportabile degli scontri in campo aperto; non offre la scena ai grandi eroi baffuti abituati ad occuparne la ribalta. Nel romanzo, la storia *maior*, non assume quasi mai il nome dell'accadimento, ma decanta piuttosto nell'animo disilluso del principone; nelle parole da guitto di Tancredi (tra le più vituperate e citate della storia letteraria recente); nello sguardo falsamente mansueto di Sedàra o nel corpo senza vita del piccolo soldatino sconosciuto destinato a morire da solo nell'intrico rigoglioso e marcescente di un giardino di nobili.

La consapevolezza che si ricava dalla lettura del libro è che la Storia altro non sia che la fragile e aggrovigliata linea di un tempo umano (estremamente breve se rapportato a quello cosmico delle stelle), su cui la *fabula* gattopardiana traccia il vorticoso passare degli anni. O che esista solo come movimento di superficie cieco ed ingovernabile: ciò che accade nelle sue profondità rimane precluso allo sguardo dell'uomo ed inintelligibile per la sua coscienza.

Siamo nel cuore pulsante della *Weltanschauung* del nostro autore.

Lampedusa intende nichilisticamente la vita come parentesi «fra le tenebre prima della culla, dopo gli ultimi strattoni»⁶⁴. Partendo da un presupposto così

⁶⁴ *Il Gattopardo*, cit., p. 219. In realtà la frase messa in bocca a don Fabrizio è il calco piuttosto fedele di un verso di T. Carlyne: «La nostra vita è delineata da due silenzi: il silenzio delle stelle e quello dei sepolcri», trascritta da Lampedusa su un suo quaderno delle citazioni. Credo, comunque, che per un autore come il principe siciliano, così legato alla dimensione letteraria, rimanga particolarmente valida la teoria dell'influenza elaborata da Harold Bloom. Secondo il critico, ogni scrittore fatica a dar conto del peculiare rapporto che ha instaurato con l'opera altrui e con coloro che riconosce quali maestri. Per tale ragione, all'interno di un proprio *textus* le tracce che vi ha volontariamente disseminato servono in realtà a depistare, a confondere. Al contrario, le vere influenze vengono sottaciute, se non addirittura nascoste o rimosse più o meno volontariamente. H. Bloom ha esposto le sue tesi in Id., *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. di M. Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983 (1973¹). Quarant'anni dopo quest'opera canonica, il critico

radicale, si può comprendere appieno come per lui sia nei fatti impossibile ritrovare un senso al nostro esistere, rinvenire una direzione di percorso. I grandi e piccoli eventi che scandiscono la vita d'ognuno si confondono, risucchiati in una medesima nebulosa. Agli esseri umani, non è dato di incidere sul reale; e non esiste progresso. Per Lampedusa e per i suoi personaggi, «La vita delle cose e degli uomini procede per proprio conto, si consuma al di fuori di ogni coscienza, non è possibile imporle nessuna misura o valore razionale»⁶⁵.

La conoscenza, così come l'agire, sono inficiate, comunque, da questo vizio di fondo: la consapevolezza che lo slancio vitale dell'uomo è destinato ad arrestarsi sempre, costantemente contro il nulla⁶⁶. Spogliato da ogni suo orpello, restituito alla sua più autentica essenza, in Lampedusa, l'atto del vivere si configura, parafrasando una suggestiva espressione di Zago, come un transito inesorabile verso la morte⁶⁷.

La *Parte VII* del libro costituisce la *summa* più autentica di questa concezione.

L'avventura terrena di don Fabrizio è ormai giunta al capolinea. Il principe ne è consapevole, ma neppure per un istante si ribella. Non ha più ragione d'essere l'angoscia che l'ho ha accompagnato durante la sua esistenza, nelle fasi convulse ed

americano ha scritto *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, trad. R. Zuppet, Milano, Rizzoli, 2011, un testo al quale, come si legge sulla sua quarta di copertina, ha voluto affidare la sua «riflessione definitiva sul processo dell'influenza letteraria».

⁶⁵ G. Ferroni, *Il «caso» Lampedusa*, in *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1997, pp. 456-458; a p. 456.

⁶⁶ Scrive Spinazzola: «Così il principe protagonista ci appare in definitiva come l'ultima sublimazione di una figura tipica del decadentismo letterario: l'intellettuale vero, colui che ha capito tutto perché si è reso conto che non c'è nulla da capire», Id., *Il romanzo antistorico*, cit., p. 215. In realtà, l'attributo di *intellettuale* riferito al principe di Salina, viene utilizzato per primo da Sciascia: «Quella del *Gattopardo* è un'operazione importante (non nel senso di Bassani «religioso», poetico) perché immette nella letteratura italiana un protagonista che è un «eroe intellettuale», un personaggio intelligente», Id., *Sono le cose che mi mettono in crisi, non i libri*, in «Giornale di Sicilia», 18 gennaio 1970. Questa frase viene riportata anche da G. Traina nella monografia che questi dedica allo scrittore di Racalmuto e intitolata *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, a p. 192. Lo studioso nota opportunamente che Sciascia, utilizzando questa definizione, riconducibile tra l'altro a Victor Brombet e a un suo libro del 1966, voleva accentuare la grandezza di Lampedusa e del suo romanzo, dopo averle inizialmente negate (ivi, pp. 192 e segg.). Infatti, come lo scrittore racalmutese ben sapeva, già il personaggio di Filippo Rubè, protagonista dell'omonimo romanzo di Giuseppe Antonio Borghese e pubblicato da Treves nel lontano 1921, rappresentava la personificazione dell'eroe intellettuale.

⁶⁷ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 27

egualmente intense di un contemporaneo corteggiamento della morte e della vita⁶⁸. (In realtà, l'amore per la vita si è tradotta in lui in un carnale, sensualissimo attaccamento ad essa. Prevale in don Fabrizio l'urgenza di abbandonarsi alla pienezza delle sensazioni che è possibile cogliere in ogni istante; e il bisogno di tessere fitte reti analogiche tra tutti i sensi, in una perpetua ricerca del miracoloso momento di quiete che rende d'improvviso possibile la sospensione degli affanni).

Lo scrittore si serve d'una sapiente orditura sintattica e di una lingua raffinata e musicale per tracciare il grafico di questi ultimi istanti. Per disvelarci che nell'animo del suo eroe giunto alla fine della propria avventura terrena, è la curiosità a prevalere, non certo la paura o il disorientamento. E la chiusa finale, affidata a un'immagine di rara icasticità, è di quelle che non si dimenticano.

Sino a quel momento, per delineare il campo di forze tra don Fabrizio e la morte, Lampedusa si è servito di un' area semantica straniante che rimanda al desiderio tradito o ad una crudele schermaglia d'amore. Non vi è mai stata la sicurezza di potere addomesticare l'altro amante; la certezza di possederne il corpo. Adesso invece, tutto ad un tratto, l'ansia si placa; dilegua.

L'intera esistenza del principe sembra raggrumarsi e trovare senso in quell'unico, terribile e numinoso istante in cui con un pacato atto di resa anche l'ultimo uomo-gattopardo si consegna alla bellissima donna con la veletta.

A Lampedusa bastano poche parole per dirlo: « Era lei, la creatura bramata da una sempre che veniva a prenderlo [...] pudica ma pronta ad esser posseduta»⁶⁹.

2.7 LA LEZIONE DORSIANA

Bisogna porre attenzione alle date entro le quali si situa la scrittura del *Gattopardo*, per comprendere il particolare dialogo col lettore che Lampedusa vi ha intessuto⁷⁰.

⁶⁸ Sulla tormentata condizione esistenziale di don Fabrizio e sull'ambivalenza con cui vive il proprio rapporto con la morte, sono state scritte pagine molto intense da S. Salvestroni, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Venezia, La Nuova Italia, 1979, pp. 47 -58.

⁶⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 243. Come in Leopardi, anche in Lampedusa, il dio della morte è stato sostituito da una bellissima donna.

Siamo nell'immediato dopoguerra, sul finire degli anni Cinquanta.

Il mondo vive la fase più critica e pericolosa della Guerra Fredda; vi sono i fatti d'Ungheria; il rapporto segreto di Krusciov.

In Italia, siamo nell'ultimo scorcio della Seconda legislatura repubblicana (1953-1958). Si stanno ponendo le basi per quell'intreccio perverso tra potere politico ed economia pubblica, che da allora in poi segnerà variamente la nostra storia nazionale. E non accenna ancora a smorzarsi l'esaltazione che aveva percorso le masse e tanta parte dell'opinione pubblica subito dopo la fine del conflitto mondiale e la vittoria sul nazifascismo. Non sembrano ancora destinate ad arenarsi, come immense balene spiaggiate, le grandi utopie palingenetiche concepite sulle macerie di un tempo di guerra.

Nei fatti, nella penisola, l'esile schermo di un illusorio boom economico capitalistico maschera quella che oggi definiremo una crisi di sistema, destinata a investire e travolgere valori consolidati, strutture sociali, persino ideologie –come quella marxista, ad esempio– che sembravano destinate alla supremazia. Ancora per qualche tempo, rimarrà preclusa ai più la comprensione dell'effettiva portata della catastrofe verso cui si sta andando incontro.

Lampedusa pone mano al suo capolavoro in questo preciso frangente.

È un uomo prossimo alla morte; un nobile decaduto che mai, se si accentua la breve esperienza come presidente della Croce Rossa isolana, ha rivestito un ruolo organico nel gruppo sociale d'appartenenza; un intellettuale di grandissima levatura, ma che non ha mai voluto o potuto entrare a far parte d'una qualsiasi congrega. Vive ormai da anni ai margini della società. È un isolato. I suoi interlocutori prediletti, sino alla data-cesura delle lezioni impartite ad Orlando, sono Licy e i cugini Piccolo, con cui, oltre alla vastità degli interessi culturali e, in qualche modo, le scomode stimate dell'eccentricità, condivide soprattutto «quella pigrizia fatta di

⁷⁰ György Lukács notava che da Scott a Balzac, il romanzo storico è venuto accreditandosi come opera che sposta l'asse della narrazione «dalla rappresentazione della storia passata alla rappresentazione del presente come storia», Id., *Il romanzo storico*, Introduzione di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1965, p. 100.

letture e sogni»⁷¹ che diventa davvero incomprensibile se non si riconduce entro l'alveo d'una cosmogonia nobiliare sicula d'ascendenza tardo-ottocentesca.

Eppure non ha mai perso il contatto con la realtà.

Sollevalo dall'onere dei facili entusiasmi dalla durezza del suo destino e dalla natura meditativa del suo pensiero, Lampedusa è tra quei pochi spiriti attenti che avvertono propagarsi nell'aria il murmure cupo della tempesta in arrivo.

Lo scrittore osserva e giudica.

E lo fa dopo avere scelto, quale punto privilegiato d'osservazione la terra in cui vive e che ama visceralmente e conosce meglio. Anch'egli si situa su quell'ideale linea di continuità che connota in vario modo le opere degli scrittori isolani e che li spinge, ciascuno nei modi e nelle forme che gli sono più congeniali, a far rivivere nelle loro pagine una Sicilia come metafora o, in altri termini, di «riproporre il mito della Sicilia-mondo, microcosmo che accoglie in forme miniaturizzate ma nette tutti i beni e tutti i mali» dell'universo⁷².

La scelta del Risorgimento, quale *ambiente* storico entro il quale situare la propria *fabula*, è consequenziale e strettamente correlata alla congiuntura storica del tempo. Non è un caso, difatti, che durante questi difficili anni '50, all'interno di un ampio dibattito politico e culturale, si assista ad una ripresa della controversa questione meridionale.

Nelle secche di questa terribile crisi che sta per esplodere e scuotere sin dalle fondamenta la giovane repubblica, riaffiora un problema vecchio e irrisolto: il burrascoso rapporto tra due macroaree territoriali –quella centro-settentrionale da una parte e quella meridionale dall'altra– profondamente diverse tra loro e a diversa trazione economica.

Mentre diventa necessario istituire una sorta di processo allo Stato unitario per gli squilibri politico-sociali che ha portato con sé, specie nelle regioni del Sud,

⁷¹ S. Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 106.

⁷² G. Giarrizzo, Introduzione, in *Storia d'Italia Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia*, Torino, Einaudi, 1987, pp. V-XIX, a p. IX. Naturalmente lo storico avverte che: «quel mito è parte della storia della Sicilia: e lo storico, che è chiamato a dissolverlo con la critica tutte le volte che esso deforma i "fatti" o colora le "cause", deve legittimarne la presenza e il ruolo nel suo racconto; può riconoscerlo come un carattere, senza perciò farne l'anima di un modello», *Ibidem*.

e che non è mai riuscito a sanare, si riscoprono le mille incongruenze con cui è stata vissuta la miracolosa epopea risorgimentale. Poco importa se ha consentito, grazie al sacrificio di sangue di tanti giovani, dopo secoli di dominazioni straniere e di sistematiche e brutali spoliazioni, di recuperare le radici comuni e quella irrinunciabile identità culturale entro la quale ha trovato la sua prima ragione d'essere l'idea di unità della nostra nazione⁷³.

In questa fase confusa, alcuni dei nostri intellettuali migliori, distanti dal becero urlare dei più, offrivano all'opinione pubblica la lucidità delle loro riflessioni sul meridionalismo. Ma, soprattutto, anche se riproponevano in tutta la loro drammatica problematicità i limiti di un percorso unitario vissuto sotto l'egida non sempre rassicurante del Regno Sabauda, provavano ad indicare delle linee di intervento.

Per molto tempo, si è sottovalutato il peso che gli echi di questo dibattito ha avuto nel *Gattopardo*, al contrario di quanto si è invece fatto per romanzi antistorici di grandi autori conterranei che prima di Lampedusa avevano affrontato, da siciliani, il tema del Risorgimento tradito⁷⁴.

Invece, come ci ha insegnato Zago, per comprendere il sistema di idee e di valori politici che sostanziano il registro saggistico del *Gattopardo* bisogna seguire un'altra via di interpretazione e individuare nell'acceso dibattito meridionalistico di

⁷³ Uno spoglio recente avviato dalla Zanichelli su circa mille opere di grandi autori ha permesso di rilevare che nei sette secoli che vanno dal 1200 sino al 17 marzo 1861, la parola "Italia" è stata citata ben 9600. L'elenco, o la vertigine della lista – come direbbe Eco – serve a farci capire che la nostra nazione, pur non esistendo ancora come Stato, veniva già evocata in letteratura attraverso i concetti di popolo e territorio.

⁷⁴ V. Consolo, in anni non troppo lontani, ha sottolineato come tra la produzione di ogni scrittore siciliano che si rispetti non possa mancare un romanzo storico ambientato nell'epoca risorgimentale: Id, *La poesia e la storia*, in *I tempi del rinnovamento*, Atti del Convegno Internazionale "Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992 (Leuven-Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Bulzoni-Leuven University Press, Roma-Leuven, 1995, voll. I-II, vol. I, pp. 583-586. Va inoltre ricordato che con i *Malavoglia* (ipotesto essenziale del *Gattopardo*), dato alle stampe nel 1881, anche Verga consegnava ai lettori un grande romanzo moderno che «non è incongruo definire [...] un romanzo storico», come sostiene G. Giarrizzo, in *La Storia*, in *I Malavoglia* cit., pp. V-XIX, a p. XI; e all'interno del quale c'era già spazio per «l'anti-epopea del Risorgimento volta a contestare un'idea della storia come progresso o movimento prodotto da grandi ideali», secondo quanto asserisce G. Mazzacurati, Introduzione, in *Verga*, Torino, Einaudi, 1992, pp. XIII-XLII, a p. XXXIII.

quegli anni, «il primario supporto di questa zona centrale dell'agrovigliata mappa ideologica di Lampedusa»⁷⁵.

Lo scrittore crede nell'irredimibilità a-storica della sua terra e nell'impossibile attuazione d'ogni riscatto sociale. Ma anche lui nel "rileggere" il Risorgimento lo vede come un'epopea tradita e come un processo politico incompiuto, strutturalmente fragile. Per questa ragione, per comprendere appieno *Il Gattopardo*, è necessario, come ha suggerito Zago, recuperare i raccordi tra questa presa di posizione e le riflessioni elaborate in quegli anni da due tra i più importanti storici della questione meridionale del tempo, Guido Dorso e, in misura minore, Giustino Fortunato.

Probabilmente la catalogazione dei libri della grande biblioteca tomasiana, fornirà ulteriori spunti di approfondimento. Tuttavia, rimane particolarmente valida, l'interpretazione fornita da Zago sulla stretta correlazione che lega *Il Gattopardo* alle opere di «quel politico dell'irrealtà» che era il meridionalista irpino⁷⁶.

Secondo Zago, malgrado l'indimostrabilità filologica dell'assunzione dei testi dello storico avellinese come modelli diretti, la verifica testuale del romanzo lascia affiorare un'ideologia comune. Il romanzo, «si presta ad una chiave di lettura dorsiana, sin dalla basilare esigenza di risalire a contropelo la storia d'Italia, per sorprenderla tutta sotto il segno d'una costante tendenza al compromesso e al trasformismo»⁷⁷.

Su questa stessa posizione si allinea un saggio di Giuseppe Maria Tosi, che approfondisce ulteriormente il rapporto tra lo scrittore e lo storico e rileva che il fitto tessuto di rimandi e analogie con Dorso si sostanzia addirittura anche di citazioni

⁷⁵ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 13. Degno di nota, e ancora estremamente attuale, è comunque l'intero cap. I, incentrato sulla struttura ideologica del *Gattopardo*, pp. 11-26.

⁷⁶ La definizione è di C. Muscetta, in Id., *Realismo, neorealismo, contro realismo*, Roma, Lucarini, 1990, p. 57. A proposito del saggio *La Rivoluzione meridionale*, scrive il critico: «l'inquadratura generale del libro era appunto uno scorcio storico della vita politica italiana, ma al centro veniva collocata, e in primo piano, la questione meridionale, considerata non già come una questione locale, ma come un problema di regime, anzi il problema fondamentale della democrazia in Italia. [...] oggetto di conquista regia, il mezzogiorno non si riscattò più dal suo ormai "complesso di inferiorità", né poteva, perché la borghesia terriera del Sud, pur di conservare i suoi privilegi feudali, aveva rinunciato a partecipare alla effettiva direzione del paese», *ivi*, p. 43.

⁷⁷ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 14.

più o meno velate⁷⁸. Lo spoglio condotto da Tosi individua, come ipotesto di riferimento per il *Gattopardo* soprattutto il famoso saggio dell'avellinese edito nel 1949 e intitolato *L'occasione storica*.

Una rilettura del romanzo che dia il giusto rilievo alla lezione dorsiana, ci aiuta a porre un tassello importante nel grande puzzle dell'affresco storico gattopardesco e dimostra che la riflessione sui limiti strutturali del processo unitario in Sicilia precede la scrittura narrativa e governa la costruzione dell'opera.

Ma si impone subito un nuovo ordine di problemi.

Col suo romanzo d'ambientazione ottocentesca, dunque, Lampedusa partecipa al dibattito teorico sui limiti dello Stato post unitario e sugli scompensi che ha creato nella sua isola. Ma lo fa a modo suo. Da scrittore.

Risulta pertanto poco conveniente l'impostazione di chi ha deciso di soffermarsi in modo particolare sulla dimensione ideologica di Lampedusa e sul suo presunto conservatorismo. Si rischia di perdere di vista l'essenza stessa dell'opera e le sue ragioni poetiche.

Dopo aver dimostrato che dietro la rievocazione risorgimentale del *Gattopardo*, un rilievo non indifferente acquistano la storiografia, la saggistica e la pubblicistica di stampo meridionalistico coevi alla sua stesura, oltre che la diaristica del periodo garibaldino⁷⁹, l'attenzione si deve concentrare su altro: le modalità di rappresentazione scelte dall'autore, per esempio; o la peculiare forma che Lampedusa ha dato al *Gattopardo*.

Nel romanzo del principe il discorso storico è composita ragione narrativa. Trame d'invenzione si intrecciano con avvenimenti reali; antiche e recenti memorie familiari convivono con un'attenta riflessione storiografica. Come abbiamo avuto modo di vedere, la verisimiglianza dei fatti narrati, anche quando si presenta come

⁷⁸ G. M. Tosi, *Il Gattopardo e il Risorgimento siciliano*, in «Quaderni di italianistica», XVII, 1996, 1, pp. 75-87.

⁷⁹ Cfr. G. Lanza Tomasi, Premessa al *Gattopardo*, cit., p. 22-23. In queste pagine il figlio cita come ipotesto di riferimento della diaristica l'opera *Tre mesi nella Vicaria di Palermo nel 1860*, di Francesco Brancaccio di Carpino.

ricostruzione di vicende documentate, è costantemente assoggettata ai dettami poetici. Nel romanzo, sono le ragioni dell'arte ad avere il sopravvento.

Sebbene Lampedusa si serva del *Gattopardo* per veicolare un preciso messaggio ideologico e rappresentare la crisi sociale e politica «che non è detta sia soltanto quella del 1860»⁸⁰, tuttavia non abdica mai al proprio ruolo e ogni cosa viene reinterpreta dalla regale fantasia del fabulatore.

La dimensione esistenziale del narratore e dei suoi personaggi è più importante di ogni ideologia o delle varie ipotesi che pure trovano spazio nel libro, affidate di volta in volta, indistintamente, grazie ad una focalizzazione interna variabile, a protagonisti, comprimari, comparse: Tancredi, caro e commovente, pur nelle sue mille pecche; Sedàra, l'uomo nuovo dagli occhi liquidi e mansueti e dal cuore rapace; il buon Padre Pirrone; la scialba ma livorosa Concetta.

Alla fine, conta più d'ogni altra cosa l'approdo solidaristico, di chiara ascendenza leopardiana, che concede a don Fabrizio e al suo mentore di recuperare il senso ultimo della vita, proprio nel momento in cui tutto sembra compromesso o perduto nel gran mare del nulla entro cui siamo destinati a scivolare.

Nessuno, vuole dirci il principe, può salvarsi da solo.

Don Fabrizio sentì spetrarsi il cuore: il suo disgusto cedeva il posto alla compassione per questi effimeri esseri che cercavano di godere dell'esiguo raggio di luce accordato loro fra le due tenebre prima della culla, dopo gli ultimi strattoni. Com'era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire? [...] Anche le scimmiette sui pouf, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello⁸¹.

Pagine come questa dovrebbero farci riflettere sulla gerarchia di valori che trova spazio nel *Gattopardo* e sulla parzialità maliziosa di una lettura critica che insista semplicemente sul reazionarismo politico di cui si macchia il principe. Nel

⁸⁰ Lettera a E. Merlo, cit..

⁸¹ *Il Gattopardo*, cit., p. 219.

romanzo vi è spazio per un' aristocrazia dello spirito che trova il suo significato più alto nell'esercizio indulgente dell'umana *pietas*, in un afflato di fratellanza che unisce gli uomini –di buona volontà– in un reciproco abbraccio e li rende meno vulnerabili.

2.8 TESTI E IPOTESTI

Il lento attraversamento del *Gattopardo* nelle sue molteplici stratificazioni strutturali permette di portare alla luce una caratteristica essenziale del romanzo: a livello di *fabula* storica è possibile riscontrare nel testo lampedusiano alcune presenze basilari dell'800 letterario europeo.

Numerose opere narrative storiche del XIX secolo, dalla *Chartreuse* ai *Viceré*, tanto per citare due romanzi che si collocano agli antipodi all'interno dello spettro ideativo tomasiano, si presentano come modelli attivi nel *Gattopardo*. È possibile coglierne la presenza a livello di temi trattati, di sequenze narrative, di risponderne del sistema dei personaggi, di repertorio citazionale. A volte operano più sotterraneamente, offrendo spunti e suggestioni che Lampedusa declina nell'ordito sintattico della sua prosa o utilizza come acquisizioni lessicali. Accompagnano, comunque, la lenta fase di ideazione dell'opera e la sua febbrile gestazione.

Stendhal si impone tra le presenze più significative del romanzo, anche in ragione della preminenza che il principe gli accorda nel suo personale canone. Le opere storiche del maestro francese oggetto, da parte del principe, nei suoi scritti sulla letteratura, di una ricognizione teoretica minuziosa ed empatica, hanno probabilmente avuto un loro peso nel far decidere il nostro autore a provarsi nella stesura di un romanzo. Forse, mentre il narratologo si stava appropriando dei più piccoli meccanismi dell'opera-orologio, il principe cominciava ad accarezzare il sogno di mettere per iscritto un romanzo proprio⁸².

⁸² Sul rapporto Lampedusa- Stendhal, cfr. G. M. Tosi, *I buoni e i cattivi esempi*, cit., pp. 169-183.

Con Federico De Roberto, invece, il principe condivide l'esigenza di rappresentare e condannare, attraverso l'artificio letterario, quel particolare momento della storia d'Italia in cui al disastroso regime borbonico subentra la dominazione sabauda. Entrambi compongono dei romanzi antistorici e antirisorgimentali e lo fanno da scrittori siciliani, scegliendo cioè di assumere la loro terra come osservatorio privilegiato sul mondo. La posizione ideologica dei due autori, pur nella comune condanna al processo unitario, non potrebbe però essere più diversa. Poco dopo la stesura della sua opera, lo stesso Lampedusa avrebbe preso le distanze dalle intenzioni libellistiche dello scrittore catanese e ribadito la sostanziale divergenza del proprio punto di vista⁸³.

Ma anche Honoré de Balzac è presente nella strutturazione del *Gattopardo*. Secondo il principe, Balzac non possiede il genio del console e nelle sue opere non riesce mai ad eguagliarne quella potenza evocativa che consente a Stendhal di «resuscitare l'atmosfera sociale della Restaurazione». Tuttavia, malgrado i limiti che gli vengono riconosciuti, il suo insegnamento ritorna chiaramente nell'«effetto film» di tante scene gattopardiane; e nella meticolosità minuziosa con cui nel romanzo vengono descritti personaggi, ambienti e cose, di modo che certi particolari rimangano ben impressi nella memoria e il lettore possa vederli disposti esattamente come se si trovassero sulle tavole di un teatro di posa o, per usare le sue stesse parole, «come su una scena»⁸⁴.

Va però scomodato anche un altro un altro autore particolarmente apprezzato dal principe, il Lev Tolstoj di *Guerra e Pace*. *Il Gattopardo* non possiede la straordinaria complessità d'architettura del modello russo. Nel romanzo non trovano spazio l'ampiezza di disegno e l'epicità che spirano nelle pagine del capolavoro tolstojano. Inoltre, a Lampedusa non interessa descrivere l'uomo *nel* tempo, come invece fa il russo. La sua unica cura, piuttosto, al pari di tanti grandi esponenti del modernismo novecentesco, è quella di isolare, nel flusso dei giorni del vivere,

⁸³ «In quanto ai «Viceré» il punto di vista è del tutto differente», *Lettera a G. Lajolo*, cit.. Dell'argomento si è ampiamente occupato V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., pp. 3-49.

⁸⁴ Sul rapporto Tomasi-Balzac, si vedano i giudizi espressi dal principe, in *Lettere a Licy*, cit., pp. 87-89.

alcuni momenti significativi, utili ad aggiornare, di volta in volta *il diagramma della febbre* dell'umano esistere.

Tuttavia anche in *Guerra e Pace* viene offerto un poderoso affresco dell'aristocrazia russa durante l'epoca napoleonica e la mimesi romanzesca fissa sulla pagina uno di quei momenti di passaggio destinati a cambiare radicalmente il mondo sino allora conosciuto. Anche Tolstoj, inoltre, è un uomo di nobili natali: la rappresentazione narrativa che offre della cosmogonia nobiliare viene fatta dall'interno. Narrata, cioè, da un esponente di quella stessa classe sociale raffigurata nel romanzo e della quale conosce, proprio in virtù di ciò, assai bene le consuetudini, i riti, i vezzi; i difetti congeniti.

Non meno significativa, infine, è la lezione letteraria che Lampedusa ricava dai romanzi di Gustave Flaubert, e al centro della cui poetica vi è ciò che Auerbach ha definito il «realismo naturale», ovvero l'esigenza di «far parlare le cose», necessità di cui non è certo immune la scrittura tomasiana. L'opera di questo scrittore viene assunta quale ipotesto irrinunciabile del *Gattopardo*, come dimostrano certe costruzioni per somiglianza o taluni contesti situazionali affini, già ben rilevati dalla critica⁸⁵.

Accanto a *Madame Bovary*, nel romanzo centrato sull'uomo-gattopardo è indubbiamente presente anche *L'educazione sentimentale*, l'altro capolavoro del grande autore francese. In questo libro viene a cadere un presupposto essenziale del romanzo ottocentesco. Si impone, difatti, una consapevolezza nuova: la Storia ha già smesso di essere *magistra vitae* per i suoi personaggi, è divenuta una semplice mistificazione. Per chi si trovi ad osservare sotto la sua fragile superficie, è possibile scorgere solo il caos⁸⁶.

Naturalmente l'elenco di opere storiche presenti come ipotesto nel *Gattopardo*, potrebbe allargarsi a dismisura, considerata la raffinata anagrafe culturale del principe. Ma già questi pochi nomi bastano a supporto della tesi che qui si vuole sviluppare.

⁸⁵ U. Musarra-Schroder, *Memoria letteraria e modernità*, cit.

⁸⁶ Cfr. R. Luperini, *Flaubert, Verga e il 1848*, cit., p. 147-156.

Con alcune dei romanzi degli autori indicati, il testo del principe condivide l'idea di un genere romanzesco misto di eventi reali e invenzione. Di una *fabula* che possa essere anche un contenitore storico, in grado di delineare attraverso l'istanza narrativa ciò che il principe ha definito «la visione e l'odore» di un'epoca passata.

È pur vero, però, che la parabola artistica di ciascuno di questi scrittori giunge a piena maturità e si consuma al di qua della linea di confine del Novecento. Sono autori che appartengono ad un secolo precedente a quello in cui il principe compone la sua opera. Eppure non bisogna lasciarsi ingannare.

Attraverso le loro opere anticipano temi e soluzioni formali di cui si approprieranno gli scrittori delle generazioni successive. Il romanzo moderno è inconcepibile senza questi apporti. Molti anni prima che Lampedusa ponesse mano alla sua opera, i protagonisti della grande stagione modernista ottocentesca si erano fatti interpreti della diversa visione di vita che si stava imponendo nel loro tempo. E avevano cominciato ridefinire la messa in romanzo della Storia, i congegni formali sottesi alle *fabulae* miste e i costituenti formali specifici dell'antico genere.

Una nuova epistemologia della Storia, secondo la quale s'era ormai spezzato il legame tra sfera pubblica e privata, tra l'individuo e la storia *maior*, imponeva un mutamento sostanziale nei “modi” della rappresentazione romanzesca.

Non era venuto meno soltanto il presupposto di un processo storico inteso come un *continuum*, ma anche il concetto di Storia come luogo di significato. Gli avvenimenti pubblici destinati a riempire le pagine dei libri di scuola, potevano ancora costituire una cornice narrativa insopprimibile, ma andava via via allentandosi il raccordo tra struttura ed intreccio che sino ad allora era stato assicurato (la Woolf, ad esempio, nel suo “romanzo storico” *Orlando* avrebbe fatto a meno di sovrapporre una cornice pubblica ai fatti privati).

In alcuni dei romanzi storici più significativi del XIX secolo gli scrittori cominciano ad abituarci ad un sostanziale capovolgimento dell'antropologia romanzesca. La Storia viene ormai intesa come un *telos* strappato, il cui disegno risulta nei fatti incomprensibile. Si fa inoltre strada l'amara consapevolezza che regole dell'universo (se pure esistono) sfuggano all'uomo. L'arte del racconto non

può non tenere conto di queste nuove acquisizioni epistemologiche. È costretta a mutare tempi, ritmi e modalità rappresentative.

Anche la *fabula* gattopardiana partecipa a questa rivoluzione, sebbene si presenti come un'opera attraverso la quale la «destrutturazione e cancellazione del genere [venga] attuata silenziosamente»⁸⁷. Anche Lampedusa offre, sulle soglie dell'età moderna, una sua originale declinazione della narrazione che abbia per oggetto il passato e, con il *Gattopardo*, vi introduce in maniera assolutamente consapevole, numerosi elementi di novità.

La mimesi narrativa non può più offrire il resoconto oggettivo dei fatti; dare ampio rilievo ai grandi eventi. Al contrario essa poggia su accadimenti marginali; e si concentra sui pensieri segreti nutriti dai personaggi, sulle pulsioni profonde che squassano i loro cuori. Uno dopo l'altro cadono i requisiti fondamentali dell'antico genere: la Storia viene sistematicamente ridotta a poca cosa e soggettivizzata; i personaggi pubblici demitizzati; non esiste più l'avventurosità dell'intreccio.

In realtà, il nostro autore è uno di quei pochi scrittori capace di muoversi a proprio agio tra gli avamposti della modernità dell'Ottocento e i presidi dell'avanguardismo e del modernismo del Novecento letterario.

Trae dai classici dell'Ottocento europeo un modello di scrittura limpida ma sapiente nelle sue strutture prosastiche; minuziosa nella resa scenica di cose e uomini; fedele al principio dell'attualizzazione dell'istanza narrativa storica. Tuttavia è egualmente attento alla cantabilità della parola, all'intrinseca poeticità dei suoi suoni. Porta sulla pagina l'intensità dei versi di un Eliot, di un Montale; e l'insegnamento di quel grande lirico che era il cugino Lucio Piccolo. Inoltre, il racconto non procede inseguendo la consequenzialità degli eventi, ma come gli hanno insegnato maestri quali Woolf, Svevo, Proust, Joyce, lo fa attraverso frammenti di immagini; ritagliando nel flusso indistinto del vivere dei singoli momenti significativi.

⁸⁷ E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, in *I tempi del rinnovamento*, cit., vol. I, pp. 79-133, a p. 94. Molti degli spunti presenti in questo paragrafo mi sono stati suggeriti oltre che dai saggi raccolti nei due volumi de *I tempi del rinnovamento*, cit, anche da quelli presenti nel numero monografico di «Moderna», intitolato *Il romanzo e la storia*, cit.

E assolutamente moderni sono l'umoralità dei personaggi; la filosofia della storia e le categorie gnoseologiche sui quali poggia la composita struttura del romanzo; il sentimento del tempo che circola nelle pagine di questo libro⁸⁸ e la sua complessa configurazione spaziale. Particolare attenzione dovrebbe poi essere riservata all'estrema permeabilità del *codex* storico utilizzato da Lampedusa, permeabilità che ne consente il riassorbimento entro una pluralità d'altri codici di riferimento e che lo fa essere, in maniera inequivocabilmente moderna, *fabula* mista di storia ed invenzione, opera politica ed ideologica, ma anche romanzo autobiografico, lirico, esistenziale.

Il principe siciliano è uno scrittore «tanto decadente e ottocentesco, quanto esistenzialista e novecentesco»⁸⁹. Così, se si volesse continuare ancora nel gioco delle risposdenze letterarie, bisognerebbe spostarsi in avanti nel tempo e accostare *Il Gattopardo* anche a taluni grandi classici d'argomento storico del '900 letterario: dai *Buddenbrook* di Thomas Mann alla *Marcia di Radetzky* di Joseph Roth -tra gli esponenti di punta della cultura mitteleuropea e sicuramente il più grande cantore della *finis Austriae*-⁹⁰.

Oppure, bisognerebbe recuperare la lezione che Lampedusa ha ricavato da *I vecchi e i giovani*, uno dei romanzi più bistrattati ma di certo non meno significativi di Pirandello⁹¹. Il richiamo al geniale conterraneo esula da un semplicistico accostamento tra i loro romanzi antirisorgimentali. Il pirandellismo del principe si riscontra ad un livello testuale superiore e trova, secondo me, uno dei suoi apporti

⁸⁸ Sempre in bilico tra la vorticoso la fuga delle stagioni e l'immobilità rasserenante (o semplicemente glaciale, leopardianamente indifferente) degli immensi spazi siderali.

⁸⁹ N. Tedesco, *Le due nascite*, in «Nuove Effemeridi», cit. p. 96-98, p. 97.

⁹⁰ L'accostamento allo scrittore austriaco si deve a Magris, in *Lontano da dove. J. Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1977, cap. III. Di un comune retroterra ideologico tra i due autori, si occupa anche N. Zago, ne *I Gattopardi e le Iene*, cit., pp. 39 e segg.

⁹¹ A proposito di quest'opera, Enzo Siciliano, con pertinenza di critico e sensibilità di scrittore scrive che «*I vecchi e i giovani* è anche il romanzo più autobiografico di Pirandello, quello dove possibile leggere in trasparenza quali furono i problemi che lo coinvolsero nell'affrontare la realtà siciliana e il mondo di fuori, l'Europa che egli conobbe da studente in Germania. Proprio nella rappresentazione di una crisi sociale e politica tanto grave è possibile rintracciare i germi, le motivazioni esistenziali del relativismo che definisce poi lo scrittore nel complesso della sua opera», Id., *Pirandello, i romanzi, il fascismo*, in *Luigi Pirandello. I Romanzi*, Milano, Edizioni Mondolibri, vol. I. 2001, pp. IX-XXI, a p. XX. Ma su Pirandello, cfr. l'Introduzione di G. Macchia, *A Pirandello narratore*, in *Luigi Pirandello. Opere*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1975, voll. I-II, pp. XIII-LII.

più alti nel tema dell'inautenticità delle relazioni sociali, su cui poggia l'intero sistema dei rapporti umani nel romanzo del principe.

Quasi tutti i legami del *Gattopardo* sono intaccati da questo vizio di fondo. La maggior parte dei suoi personaggi mentono, dissimulano, si nascondono. Le eccezioni sono poche ed investono, di certo non casualmente, dei popolani: Nofrio Rotolo, don Ciccio Tumeo, padre Pirrone, figure a cui lo scrittore regala un abbacinante candore. Al contrario, nel microcosmo nobiliare, o comunque tra coloro che occupano i vertici della piramide sociale, l'arte della dissimulazione sembra una virtù irrinunciabile.

Tancredi stesso si assume il compito di educare la sua promessa sposa a questo valore, di modo che possa perdere presto la sua aura di «provincialotta». Alla fine, ci viene confermato che «le lunghe visite al palazzo di Donnafugata avevano insegnato molto ad Angelica»⁹². Non è un caso, inoltre, che l'ideologema pirandelliano di “maschera” venga associato alla figura del re borbonico. Durante il breve colloquio tra lui e don Fabrizio, il principe sa bene che ad un certo momento vi sarà un repentino cambio di scena: «Dopo, però, la maschera dell'amico veniva posta da parte e si assumeva quella del Sovrano Severo»⁹³.

Altri esempi ci vengono forniti dai rappresentati di quei nuovi ceti destinati a soppiantare la moribonda aristocrazia isolana: da Russo, il soprastante furbo e rapace; dall'insospettabile Ferrara, il contabile di casa Salina; e, naturalmente, da Sedàra, il vero antagonista del principe di Salina, il cui sguardo soppesa ogni cosa e ogni persona, ne valuta subito il prezzo d'acquisto.

Ciascuno di costoro mente per necessità, per tornaconto, per consuetudine; per educazione. Oppure, come nel caso dell'uomo-gattopardo, per sopravvivere.

Con don Fabrizio, Lampedusa ci regala uno dei personaggi più intensi della letteratura novecentesca. Una creatura complessa e condannata, dal proprio spirito eletto, a una solitudine immedicabile. Sua somma cura è quella di celare agli altri la propria inquietudine; o di dissimulare la superiore coscienzialità del suo animo e le

⁹² *Il Gattopardo*, cit., pp. 213-214.

⁹³ *Ivi*, p. 35.

motivazioni autentiche del proprio agire. Come accade per tanti personaggi pirandelliani, anche il principe di Salina è costretto a schermare i propri pensieri dietro l'abile esercizio di un illusorio gioco d'apparenze.

Eguualmente significativo è il fatto che il *Gattopardo* sia un romanzo poco parlato. All'ingombrata presenza fisica dell'uomo-felino, fanno da contraltare i silenzi a cui egli spesso ricorre. Don Fabrizio rifugge il dialogo con i suoi pari. Rigetta i lemmi stanchi e falsi di una lingua destinata a morire assieme alla componente sociale che ad essa si è affidata. Al contempo, malgrado assicuri sempre la propria presenza nelle occasioni mondane più importanti (il ballo a palazzo) o politiche (le udienze a corte), rimane isolato nei propri pensieri, immerso nei suoi malumori. Chiuso in un proprio bozzolo inaccessibile, si sottrae al tempo collettivo, rituale, della sua casta⁹⁴.

Alla fine, ciò che il mondo conosce di lui, sono soltanto i suoi proverbiali scatti d'ira, l'eccentricità del carattere, la prepotenza inoffensiva ma ottusa dei suoi capricci improvvisi; la sua passione per le belle donne o la caccia. Il principe di Salina recita davanti al pubblico che gli si accalca attorno un rosario di cose consuete: parole, gesti, atteggiamenti riconducibili a uno schema prevedibile, che rimanda, in maniera inequivocabile al privilegio di classe; all'alterigia bizzosa del nobile. E nessuno, neppure Tancredi ha accesso allo spazio interiore di questo personaggio, uno spazio oscuro quanto la più buia tra le segrete, e dentro il quale convivono in lotta perpetua, la fragilità e l'umor nero e la pepita d'oro di un'intelligenza inconsueta.

Il ricchissimo elenco di ipotesi storiche riscontrabili nel *Gattopardo* è facilmente comprensibile col fatto che il romanzo veda la luce nell'ultima stagione di un'esistenza interamente dedicata al piacere insaziabile della lettura. Ciò giustifica la molteplicità d'echi intertestuali, ma non li spiega se non ci si rapporta il tutto all'ineffabile magistero dell'arte.

⁹⁴ M. Bachtin asserisce che «l'uomo pubblico vive e agisce sempre nella collettività», Id., *Le forme del cronotopo*, cit., p. 270.

L'indagine comparativa ha un senso se non si sofferma sui debiti che Lampedusa avrebbe contratto nei confronti dei modelli-fonte, ma se giova a rimarcare gli elementi di originalità del *textus* gattopardiano. L'autore ritrova la propria grandezza nello scarto che attua rispetto all'ipotesto di riferimento e nell'atto liberatorio in cui, attraverso la pratica scrittoria, realizza freudianamente la soppressione della figura paterna.

Uno spoglio comparativistico può lasciare affiorare i tratti in comune tra le opere in oggetto e ricostruire, almeno in parte, il puzzle di analogie e risposdenze di cui lo scrittore si è servito per costruire la sua opera. Ma non potrà mai rendere conto al lettore dello spazio di seduzione che esercita per lui quel preciso romanzo .

Alla fine ci si accorgerà che anche nel *Gattopardo* lo scrittore si colloca sempre al di là o al di qua della fonte che gli ha offerto ispirazione e che i confini entro cui un'opera viene costruita, si allargano a dismisura oltre ai modelli d'appartenenza. Come in un gioco di specchi, l'arte, la grande arte, si risemantizza e moltiplica all'infinito se stessa.

2.9 RI-SCRITTURE

Con la cronaca racconto della *Storia della colonna infame* e il saggio di teoria narrativa *Del romanzo storico* consegnato alle stampe un decennio dopo, nel 1850, Manzoni portava a compimento la sua personale palinodia nei confronti dei componimenti misti⁹⁵. Il grande scrittore lombardo era ormai approdato alla consapevolezza che fosse impossibile proporre una declinazione congiunta di vero storico e invenzione.

Eppure, la storia letteraria, seguendo il solco da lui stesso tracciato con la «Quarantana», lo avrebbe in parte smentito. Forse, ai nostri giorni «il romanzo non sembra più in grado di imporsi come modello di scrittura all'attenzione degli storici.

⁹⁵ Come scrive C. Riccardi, la forma narrativa nuova della *Colonna infame* «sfugge a una sicura catalogazione nei generi letterari, romanzo, saggio storiografico-giuridico, racconto-inchiesta», Id., Introduzione a *Storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 1984, p. V. Per ulteriori approfondimenti cfr. A. Manzoni. *I Promessi sposi (1827 e 1840)*; *Storia della Colonna infame*, a cura e Introduzione di S.S. Nigro; collaborazione di E. Paccagnini per *Storia della Colonna infame*, Mondadori, («I Meridiani»), 2006, voll. I-II.

Ma contrariamente alle previsioni di Manzoni, contribuisce ancora a formare e a conservare la memoria storica, perché ha mantenuto i caratteri originari di storiografia di seconda istanza e perché, in quanto romanzo, continua ad avere un pubblico più vasto»⁹⁶.

La vitalità del genere, nelle sue varie metamorfosi, non ha mai conosciuto eclissi totali lungo il meridiano della cultura occidentale, né tanto meno in Italia. Di sicuro il grande successo di pubblico del romanzo lampedusiano non ha avuto un ruolo marginale all'interno delle strategie di vendita decise dal mercato librario.

Chi è venuto dopo il *Gattopardo* ha dovuto fare i conti con un'opera ingombrante che si poteva amare o detestare in egual misura, ma mai essere ignorata. Sulla soglia dell'età moderna, il principe scrittore offriva una sua geniale declinazione dell'antico genere: proponeva un modo diverso di leggere la Storia e di rappresentarla attraverso il *plot* romanzesco. Contribuiva a cambiare lo statuto epistemologico e poetico dell'opera mista. Dava nuova vitalità alla *fabula* antirisorgimentale e antistorica nata grazie a De Roberto e Pirandello.

Don Fabrizio era, esattamente come il suo creatore, un essere perennemente scontento di sé e destinato a una sconfitta che non era più storica, al contrario di quella subita dai mostruosi personaggi uzediani, ma esistenziale. La sua era la resa incondizionata dell'uomo moderno dinanzi ad un universo di cui gli sfuggono ormai le regole; dinanzi al venire meno di valori certi e stabili; o dinanzi all'affermarsi di quell'orgia di spinte irrazionali dove metteranno radici le istanze estremiste che offriranno giustificazioni ai due conflitti mondiali –preludio ai vari stermini di massa che si susseguiranno senza sosta nel «secolo breve»⁹⁷.

Lampedusa e il suo *alter ego* letterario, sebbene le due figure non siano mai esattamente sovrapponibili, sono due intellettuali che hanno ormai rinunciato a

⁹⁶ E. Scarano, *Forme della Storia e forme della finzione*, in *Il romanzo e la storia*, cit., p. 47

⁹⁷ Per avere una lettura più approfondita di questo fenomeno basta rileggere alcune di quelle riviste italiane che vedono la luce tra la fine dell'800 e gli inizi del nuovo secolo: «Il Marzocco», «Il Leonardo» e l'«Hermes», «Il Regno». I loro articoli raccontano, a volte meglio di qualunque saggio, gli umori del tempo e delineano con chiarezza il progressivo affermarsi di ideologie irrazionali e violente. In esse trovavano credito le dichiarazioni di lotta di chi, in nome di una presunta supremazia dello spirito, rivendica come diritto irrinunciabile quello di disconoscere i diritti degli altri.

credere che esita un senso nell'umano agire o che il terreno della Storia possa essere considerato, come accadeva ancora in età romantica, il luogo dove gli uomini, l'uno a fianco all'altro, uniti da ideali comuni, potessero costruire un mondo migliore. Piuttosto, nel carattere di Lampedusa, è possibile riscontrare i tratti tipici di un eroe decadente o di quei suoi fratelli d'anima, l'uomo senza qualità o il malato che attraversano tanta letteratura moderna, incapaci persino di trovare una personale formula di redenzione al proprio male di vivere.

Romanzo amato da subito da un pubblico vasto ed eterogeneo⁹⁸, il *Gattopardo* è stato a lungo trattato con diffidenza dal sistema letterario nazionale.

Generava disorientamento la distanza abissale tra quest'opera e i modelli correnti, che vedevano l'affermazione dell'esperienza sperimentale avanguardista e il trionfo dei progetti narrativi del cronachismo neorealismo. Indisponeva l'enigma di un intellettuale di provincia, isolato e sconosciuto, probabile autore di un'unica opera fortunata. Stupiva la sua figura un po' retrò di nobile decaduto. Quell'immagine che offriva di sé confusa, quanto un dagherrotipo sfocato.

Un ruolo non indifferente giocava infine la tragica visione che il principe aveva della storia e il suo disappunto verso le magnifiche e progressive sorti dell'umanità. Il pessimismo di Lampedusa strideva fortemente con le grandi speranze coltivate dalla maggior parte dell'opinione pubblica contemporanea.

Parte della critica si accontentò di un'assunzione pre-testuale dell'opera e non ne riconobbe i caratteri di modernità. Altri se ne appropriarono come una sorta di manifesto di parte, da sventolare all'occorrenza sulle barricate di opposte ideologie. Nell'uno e nell'altro caso la ricognizione ermeneutica del testo fu male impostata, parziale, tendenziosa.

Eppure, l'esperienza romanzesca gattopardiana ha contribuito non poco a ridisegnare il canone letterario del genere misto di vero ed invenzione e a svecchiare

⁹⁸ Nel fare un consuntivo a vent'anni dalla sua prima pubblicazione, durante un'intervista, Inge Feltrinelli rilevava che del *Gattopardo* si erano già «vendute più di un milione di copie e [che il libro] ha fatto da locomotiva ad altri autori e libri siciliani», Id. «La Sicilia», 4 aprile 1979.

i linguaggi e gli schemi della rappresentazione storica. Inoltre, cosa che merita ulteriori approfondimenti, il capolavoro del principe siciliano appare una tappa di passaggio obbligatoria verso il romanzo storico post-moderno, che si afferma in Italia con la pubblicazione nel 1980 del *Nome della Rosa*.

Si pensi, ad esempio alla lezione che ha saputo trarre Anna Banti.

Scrittrice elegante ed impervia, dalle note le sue frequentazioni woolfiane e sempre pronta ad inoltrarsi nei labirinti del passato, la Banti diede alle stampe nel 1967 un romanzo storico di argomento risorgimentale intitolato *Noi credevamo*⁹⁹.

Al centro di quest'opera, si accampa un personaggio realmente vissuto, il calabrese Domenico Lopresti, nonno materno della scrittrice. Il romanzo si apre a Torino, nel 1883, a vent'anni di distanza dalla proclamazione dell'unità nazionale, dove l'uomo ormai anziano e prossimo alla morte, ricorda i momenti salienti di una esistenza di sangue e rinunce, divorata da ideali immensamente più grandi della sua piccola vita.

La nipote fa rivivere con questo libro i sogni di un fervente repubblicano che ha lottato per l'indipendenza e l'unità del suo popolo, oltre che per il rinnovamento della compagine sociale. Un patriota che ha rinunciato a vivere pur di vedere trionfare una giustizia reale ed estesa a tutti i cittadini.

Ma il bilancio che ne traccia è doloroso. La scrittrice accompagna il suo personaggio in un percorso disseminato da disillusioni.

Come nel *Gattopardo*, il processo storico unitario è un'epopea tradita e i meridionali sono rimasti da soli a contare i propri morti. Incapaci di condividere con i piemontesi, adesso più che mai, anche quei valori di efficienza e di ordine a cui continuamente si richiamano –e su cui ironizza invece l'anziano patriota.

La rappresentazione narrativa ricrea un'epoca piena di chiaroscuri, disvela la genetica incapacità del popolo italiano a far causa comune. Impone alla riflessione

⁹⁹ Nel 2011 è uscita la trasposizione cinematografica tratta da questo libro, per la regia di Mario Martone. Coeva la riedizione più recente del romanzo è: A. Banti, *Noi credevamo*, Milano, Oscar Mondadori, 2011. La scrittrice fu tra le prime a occuparsi del romanzo del principe: A. Banti, *Il caso Gattopardo*, in «Paragone», X, 1959, 1, ora in Id., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 187-185.

del lettore l'amara consapevolezza che il Risorgimento sia stato soltanto una grande occasione mancata. Dopo quei lunghi anni di rinunce, patimenti e guerre, tutto è rimasto come è sempre stato. Anche in *Noi credevamo*, come nel romanzo del principe, il tempo è una palude immobile e Domenico Lopresti, esattamente come l'eroe gattopardiano, finirà col negare il divenire storico.

2.9 TOMASI- SCIASCIA

Ma quando si parla del *Gattopardo*, non si può non richiamare alla mente Leonardo Sciascia, che fu, all'inizio, tra i più fieri oppositori del romanzo. Egli rimproverava a Lampedusa i limiti strutturali di una *fabula* d'ambientazione ottocentesca che, a suo dire, mancava di un vero approfondimento storiografico e la ricostruzione di una Sicilia agiografica, priva di prospettiva e profondità. Sciascia «Aveva trattato insomma Lampedusa da reazionario, negando che il suo fosse un autentico romanzo storico»¹⁰⁰, e criticando soprattutto la “visione” attorno a cui la mimesi romanzesca si disponeva.

Intellettuale tra i più impegnati nel rinnovamento civile dell'Italia e uomo di raro rigore etico, Sciascia si scagliava infatti contro il *gattopardismo* presente del romanzo. Attaccava, cioè, quella categoria dello spirito, così connaturata per il principe all'animo dei siciliani e secondo la quale conviene agli uomini solo una sublime indifferenza nei confronti del vivere.

¹⁰⁰ La frase di Sciascia è riportata da G. Traina, in *Leonardo Sciascia*, cit., pp. 191-194, a p. 191. Sulla rivalutazione di Lampedusa da parte del racalmutese, ricordo un articolo poco conosciuto di Sciascia nel quale si legge «"Noi fummo i Gattopardi e [...] il sale della terra" È un giudizio irritante. Ma [...] mi è avvenuto di ricordarlo e ripensarlo e di coglierne, al di là del fatalismo, al di là del dispetto e del disprezzo, l'effettuale verità», in *L. Sciascia. Quaderno*, a cura di M. Farinella, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991 p. 37, l' articolo è datato 6-2-1965 (il testo raccoglie gli interventi tenuti per la rubrica Quaderno sull'«Ora» di Palermo, dall'ottobre 1964 al novembre 1968). La progressiva rivalutazione del *Gattopardo* da parte di Sciascia, trova il suo naturale capolinea in una postilla in corpo minore dell'ultimo saggio sciasciano dedicato al romanzo del principe: Id., *I luoghi del «Gattopardo»* in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Leonardo Sciascia. Opere*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, voll. III, pp. 618-625, nel quale egli asseriva che «mancherebbe molto, alla letteratura italiana di questi anni, se il libro [di Lampedusa] non fosse stato pubblicato». Il travagliato rapporto intellettuale Sciascia-Lampedusa è stato attentamente ricostruito da P. Squillacioti in *Leonardo Sciascia e Il Gattopardo*, in «Galleria», 43, 1993, 1, pp.71-83 e *Ancora su Leonardo Sciascia e Il Gattopardo*, in «Galleria», 44, 1994, 1, pp. 76-89.

Pochi anni dopo la pubblicazione del capolavoro lampedusiano, Sciascia dava alle stampe *Il Consiglio d'Egitto*, opera ambientata sul finire del secolo decimo ottavo, in una Sicilia borbonica che cominciava però ad essere attraversata dai fremiti rivoluzionari della cultura illuministica. All'apologia del non fare, del non cambiamento e alla sostanziale indolenza dell'animo siciliano nei confronti delle oscure necessità della Storia, che avevano trovato così largo seguito nel *Gattopardo*, lo scrittore opponeva la figura dell'abate Vella e soprattutto quella dell'altro coprotagonista, l'avvocato Di Blasi, un giovane pronto a sacrificare la propria vita in nome della fede repubblicana.

In questo romanzo, Sciascia proponeva una riscrittura della Storia antitetica a quella del principe. Sostenuto da un forte *pathos* etico, recuperava la prospettiva storiografica manzoniana del racconto dei vinti e dell'approfondimento di episodi stracciati dai documenti ufficiali. Inoltre, era estremamente attento alla veridicità del paesaggio in cui vengono calati i suoi protagonisti; tanto quanto, al contrario, in Lampedusa il paesaggio è componente utile a delineare l'*imago animi* dei suoi protagonisti o assolve la funzione di chiarire «la vita inconscia di chi lo contempla o lo immagina»¹⁰¹.

La stessa lingua non potrebbe essere più distante. Alla teatralizzazione di una parola goduta anche nella sua timbricità fonica, sempre pronta ad addensarsi in ardite e immaginifiche metafore e la cui codificazione sintattica ricorda a volte il movimento contrappuntistico delle note su una partitura, Sciascia oppone l'estrema sorvegliatezza di una pagina sobria, elegante nella sua rigorosa geometricità, sempre fedele al catoniano principio del *rem tene, verba sequentur*.

Il racalmutese porta nello spazio letterario del romanzo storico il metodo indiziario su cui poggerà in seguito l'intera struttura dei suoi celebri gialli. La letteratura sciasciana è atto di conoscenza e offre «sé stessa come mediazione tra

¹⁰¹ R. Bourneuf-R.Ouellet, *L'universo del romanzo*, trad. di O. Galdenzi, Einaudi, Torino, 2008, p. 109.

storia e metastoria»¹⁰². Lo scopo dichiarato del racalmutese è quello di servirsi della mimesi romanzesca per portare alla luce le imposture e le crudeltà di cui si macchia il potere costituito pur di preservare se stesso. Ma il *Consiglio* si apre anche al tempo futuro, a cui viene consegnato un messaggio di speranza.

Per Sciascia, difatti, il mondo è ancora un luogo di significato dove la lotta perenne tra i malvagi e i probi può decidere del destino dell'umanità. Egli trasferisce il proprio rigore morale e il sacro fuoco dell'impegno ai suoi personaggi e costruisce una *fabula* storica diametralmente opposta a quella di Lampedusa. Il maestro di Racalmuto nutre ancora fiducia sulla possibilità di riscatto dei ceti diseredati e sui reali cambiamenti che gli uomini giusti possono apportare nel tessuto politico e sociale di ogni martoriato sud del mondo. In questo senso, secondo me, lo scrittore crea con la figura del giovane avvocato palermitano che offre senza un gemito la propria testa alla mannaia borbonica, un personaggio ancora più antigattopardiano del barone di Mandralisca.

2.11 NEL SEGNO DEL *GATTOPARDO*

Nel segno del *Gattopardo*, difatti, va riletta anche una delle opere canoniche del secolo appena trascorso, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*¹⁰³.

Al centro di una narrazione ardita, giocata su più piani narrativi, decisamente sperimentale nella struttura e nella lingua, si accampa la figura storica di Enrico Pirajno, nato e vissuto a Cefalù nei primi anni dell'800. Nobile illuminato e liberale nutrito di ideali risorgimentali, il barone di Mandralisca fu impegnato come pochi nel sociale

¹⁰² L. Fava Guzzetta, *Avevo la Spagna nel cuore*, in *Nelle regioni dell'intelligenza. Omaggio a Sciascia*, a cura di L. Fava Guzzetta, Pungitopo, Marina di Patti, 1992, p.86.

¹⁰³ L'edizione a cui faccio riferimento è: V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Oscar Mondadori, 2010. Un contributo critico essenziale a questo libro è costituito dal saggio introduttivo dell'ed. mondadoriana del 1987: C. Segre, *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Consolo*, ora in Id., *Intreccio di voci: la polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 71-96.

Publicato nel 1976, nove anni dopo il *Consiglio*, l'opera di Consolo, ambientata nella Sicilia della spedizione dei Mille, riprendeva da Manzoni e Sciascia l'esigenza di una scrittura letteraria che fosse interrogazione dei processi storici, indagine serrata sulla crudeltà del potere e lezione di impegno¹⁰⁴. E raccoglieva la sfida di un romanzo in grado di raccontare il silenzio assordante dei vinti.

Fedeli al mandato sociale dello scrittore, Consolo e Sciascia ci accompagnano per mano nelle zone d'ombra della storia, in quelli che con un'espressione felice Claude Ambroise, ha definito «i luoghi dell'impostura»¹⁰⁵. Li esplorano sin nei loro angoli più ciechi. Ed entrambi affidano ai loro eroi la speranza illuministica di un futuro migliore. L'idea di base che li sorregge, potrebbe essere sintetizzata da quanto scritto dal racalmutese in un commento a margine del pamphlet manzoniano: «il passato, il suo errore, il suo male non è mai passato: e dobbiamo viverlo e giudicarlo nel presente»¹⁰⁶.

Al contrario, per Lampedusa vale l'insegnamento di Montale, secondo cui la Storia non è più *magistra* di nulla. Nel suo orizzonte d'attesa non è contemplato, come in Manzoni, il messaggio provvidenziale della fede; né si situa la fiducia illuministica –cauta, ma forte– nell'umano agire di cui si fanno interpreti sia Sciascia che Consolo.

Eppure, malgrado il diverso presupposto gnoseologico che sorregge le loro scritture, Consolo riceveva in dono da Lampedusa ben altro che il nucleo narrativo di una *fabula* storica antirisorgimentale.

Lo scrittore da vita con il barone di Mandralisca ad una figura di intellettuale antitetica per ideologia al principe di Salina, ma vicina a lui per sensibilità. Sia l'uno che l'altro possiedono una intelligenza inconsueta e una cultura assai vasta; ammirano e apprezzano la bellezza del creato come fosse l'espressione più alta di

¹⁰⁴ Gli autori «scrivendo romanzi storici [hanno] il dovere dell'opposizione e della critica del potere», V. Consolo, *La poesia e la storia*, cit., p. 585.

¹⁰⁵ Per un approfondimento dei concetti di *impostura* e *verità* nell'opera sciasciana, cfr. C. Ambroise, *Verità e scrittura*, in *Leonardo Sciascia. Opere*, vol. I, cit. pp. XVII-XXXIX.

¹⁰⁶ L. Sciascia, Nota finale a *Storia della colonna infame*, Sellerio, Palermo, 1981, p. 182.

un'umanità altrimenti derelitta. L'uno in qualità di astronomo e l'altro come malacologo, sono uomini di scienza. Entrambi, inoltre, secondo l'insegnamento manzoniano, utilizzano l'ironia come supremo esercizio di pietà, come un velo da stendere sulle manchevolezze dei loro simili¹⁰⁷. L'insidiosa letterarietà della parola tomasiana, ricca di aggettivi e fremiti musicali, gravida di richiami intertestuali, regala non poche suggestioni all'impasto lessicale colto e all'ardimentoso ordito morfo-sintattico di un autore predisposto come pochi al plurilinguismo, ma anche al pluristilismo.

Ancora più rilevante è la centralità che assume nelle due opere la metafora bestiale e il modo in cui essa viene declinata attraverso vari correlativi oggettivi.

All'immagine dell'uomo-gattopardo, dall'aspetto elegante e raffinato, ma irruente nei gesti e facile all'ira, si contrappone quella consoliniana della chiocciola che ritorna con insistenza nella trama dell'opera. La struttura elicoidale di questo animale ricorda al lettore del *Sorriso* l'imperscrutabile spirale della Storia, un labirinto che offre ai vinti, alle classi subalterne, poche vie di fuga; o assume, al contrario, agli occhi del malacologo Enrico Pirajno, il valore positivo di un mondo separato dagli affanni e dalle brutture del reale. Per il barone di Mandralisca lo spazio della ricerca scientifica, è uno spazio puro, incontaminato e inviolabile esattamente come lo sono le plaghe celesti dove cerca pace lo sguardo disilluso di don Fabrizio.

Esiste, però, tra i due autori un altro punto di raccordo importante. Nel capitolo successivo ci soffermeremo sull'ansia solidaristica che spira nel *Gattopardo* e che consente a don Fabrizio di trovare una correzione adeguata al proprio male di vivere e all'insulsa avventura del nascere per morire. Qui basti sottolineare che un'ansia simile, e come quella tomasiana di chiara ascendenza leopardiana, alberga nel cuore dei personaggi consoliniani.

¹⁰⁷ Bisogna comunque annotare che all'inizio della narrazione anche il barone, come il principe di Salina, è scettico nei confronti dei processi storici e dei reali mutamenti nei rapporti tra le forze egemoni.

Gli eroi di Consolo sono pronti, soprattutto nelle opere iniziali a unirsi in «una confederazione di uomini»¹⁰⁸ che lottano fianco a fianco, contro il terribile Leviathan costituito dalla bieca Ragion di Stato. Naturalmente, l'approdo solidaristico è, per le fragili creature umane di Lampedusa radice di identità, nutre un sentimento di appartenenza del singolo al consesso civile. Esso giova agli uomini per sostenersi gli uni agli altri, a vicenda e rendere meno aspri gli affanni del vivere. Nell'opera di Consolo, invece, fornisce motivazioni per una lotta politica comune, destinata a rifondare le regole del vivere civile.

Nel segno del *Gattopardo* credo vada pure riletto lo stesso Gesualdo Bufalino.

Anche questo scrittore si cimenta, mediante *Le menzogne della notte*, col nucleo identitario di quella *fabula* d'ambientazione ottocentesca portata al successo da Lampedusa. L'opera di Bufalino si colloca, però, nella temperie culturale post moderna. È ormai radicalmente mutato lo statuto epistemologico e poetico del 'fatto' storico e la Storia esiste solo all'interno della dimensione narrativa.

Il romanzo dello scrittore di Comiso, calato in una non ben identificata isola penitenziaria mediterranea al tempo dei Borboni, si presenta, nella migliore tradizione di questo autore, come un'opera d'ambientazione teatrale e una riscrittura del romanzo storico declinata nei modi di un *divertissement* letterario.

La presenza tomasiana è però più evidente nel capolavoro di Bufalino. Basta sfogliare le pagine iniziali della *Diceria dell'untore* pubblicato nel 1981, per rendersene conto¹⁰⁹. Anche al centro di quest'opera vi è un profondo disinganno della vita, ma il pessimismo bufaliniano di chiara matrice esistenziale, si complica di una sotterranea inquietudine confessionale d'ascendenza cattolico-cristiana che è invece assente in Lampedusa.

¹⁰⁸ V. Consolo, *La poesia e la storia*, cit., a p. 584.

¹⁰⁹ L'edizione a cui si fa riferimento è G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, Milano, Bompiani, 1992, Prefazione di F. Caputo, Intervista di L. Sciascia.

Vivere diventa nel linguaggio di Bufalino «un'ingiunzione d'esistere»¹¹⁰. Il personaggio assiale, chiuso nel sanatorio de La Rocca (in questo scrittore gli spazi reclusori si moltiplicano vertiginosamente), si considera «un ostaggio provvisorio in mano al sinedrio»¹¹¹.

Ma nel descrivere la «tenera intimità» che il suo protagonista ha istaurato con una fine che immagina prossima, e che invece non lo sarà, recupera i termini del corteggiamento della morte di Lampedusa. Il campo semantico della *Diceria* si addensa attorno «a una scherma d'amore» e compare persino la figura della «fanciulla» messaggera oltremontana, che tanto ricorda la donna con la veletta del *Gattopardo*, e che, come in questo romanzo si palesa «prima della decisiva capitolazione nel buio»¹¹².

Soprattutto, ritorna in Bufalino il tema controverso dell'*innocenza* degli uomini, attorno al quale il principe tesse tante indimenticabili pagine del suo capolavoro. Difatti, all'interno del sanatorio abbarbicato sull'altura palermitana e gestito con severo, umanissimo cipiglio dal Gran Magro (un medico dai nobili natali e dall'animo tormentato, che risponde all'improbabile nome di Mariano Grifeo Cardona di Canicarao), ciascun ospite si confronta non soltanto con la morte, ma soprattutto con l'insondabile mistero del dolore, legato nella visione cristiana alla caduta originaria dell'uomo e, dunque, frutto del peccato.

Non sfugge a questo confronto neppure il cappellano della struttura, che nel tentativo di convertire il protagonista ha invece finito col lasciarsi contagiare dal suo scetticismo¹¹³. Tra le «proposizioni» blasfeme che padre Vittorio ha affidato a un suo diario personale ve n'è una in particolare che ci riconduce a Lampedusa: «*Qualunque cosa faccia, dovunque vada, un pensiero mi conforta: sono un uomo involontario, dunque sono un uomo innocente*»¹¹⁴.

¹¹⁰ Ivi, p. 9

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Sul controverso rapporto del protagonista con la fede, cfr. *Diceria*, a p. 14.

¹¹⁴ Ivi, p. 31. Il corsivo è il carattere originale.

Termini simili e una visione identica a questa (tanto più stridente se si considera il professato ateismo di Lampedusa) riecheggiano in un celebre passaggio del *Gattopardo*. Sul letto di morte, don Fabrizio Salina riceve la visita del prete che gli dovrà impartire l'estrema unzione. Tuttavia, mentre sta per confessarsi, scopre di non avere «molto da dire»¹¹⁵. In realtà, «Non che si sentisse innocente: ma era tutta la vita ad essere colpevole, non questo o quel singolo fatto; vi è un solo peccato vero, quello originale; e ciò non aveva più il tempo per dirlo»¹¹⁶.

Poco importa se le posizioni di partenza sono diametralmente opposte, se l'ansia metafisica e la tensione esistenziale di Bufalino si nutrano di implicazioni religiose, sconosciute –per sua stessa ammissione– a Lampedusa. Attraverso le parole dei loro personaggi, i due scrittori ribaltano i termini innocenza/colpevolezza e rigettano il rassicurante assioma che rende la sofferenza figlia legittima di una colpa primigenia.

Esiste, infine, un altro elemento in comune tra i due autori. Anche l'opera di Bufalino ritrova nella letterarietà della sua prosa uno dei suoi elementi costitutivi. Lo scrittore ama le forzature antinaturalistiche di una sintassi ricercata e barocca; l'oltranzismo lirico di un vocabolo inconsueto e prezioso; si affida a un testo sovraccarico di metafore¹¹⁷.

In questo senso Bufalino si colloca lungo una linea di continuità che ha avuto il suo precursore proprio in Lampedusa e ha già conosciuto la geniale reinterpretazione dell'espressionismo consoliano.

¹¹⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 239.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ F. Caputo, nella bella Prefazione alla *Diceria*, cit., pp. V-XI, a p. VI., riporta un giudizio dello stesso Bufalino: «Nel mio caso, io parlerei di barocco borrominiano [...] l'ornato è una funzione, senza di esso l'architettura cadrebbe».

3. MORFOLOGIA DEL SOLIDARISMO

Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalotti e le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore continueremo a crederci il sale della terra.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*

3.1 «LA GINESTRA LAMPEDUSIANA» NEL DIBATTITO CRITICO

Nel 1974 vide la luce un testo essenziale dell'ermeneutica lampedusiana. Ne era autore Giuseppe Paolo Samonà, intellettuale raffinato e autorevole studioso di letteratura italiana e ispanica, e si intitolava, significativamente, *Il Gattopardo. I Racconti. Lampedusa*. Da una fascetta sulla copertina, l'editore avvertiva che esso era «La prima monografia sul grande scrittore siciliano»¹.

In effetti, colmando una lacuna inconcepibile, lo studioso si accostava in maniera inusuale al principe siciliano e offriva, per la prima volta, una lettura organica del suo capolavoro e dei suoi racconti. Nonostante l'ampia messe di articoli, recensioni e interventi seguiti alla pubblicazione del romanzo, e la cui quantità costituiva di per sé un evento senza precedenti nella nostra storia letteraria, nessuno lo aveva ancora fatto.

Qualche tempo dopo la morte dell'antico maestro, nel 1963, Francesco Orlando pubblicò il suo bellissimo *Ricordo di Lampedusa*², in cui raccontava tra (molte) reticenze e pudori le tappe salienti di un'amicizia straordinaria e delineava un profilo fondamentale dello scrittore. Un uomo al quale, egli che gli si era accompagnato negli ultimi quattro anni della sua vita, riconosceva «una personalità fuori dal comune»; una cultura vastissima e profonda; ma anche una sostanziale incapacità nel gestire i rapporti umani³.

Scostante e ombroso con gli altri; e a tratti cinico ed inflessibile con se stesso, nel ritratto intenso e partecipe del suo allievo, Lampedusa si delineava come «un gran signore cresciuto in un mondo ancora ottocentesco ed in parte all'estero» e nel quale «si mescolavano in varia misura raffinatezza di educazione, apporti dalla

¹ G. P. Samonà, *Il Gattopardo. I Racconti.*, cit.

² F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit. Questa edizione dell'editore Scheiwiller è ormai pressoché introvabile.

³ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa* seguito *Da distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 21. Tutte le citazioni a cui si fa riferimento in questo capitolo sono tratte da questa edizione, da ora in poi indicata solo come *Ricordo*.

cultura francese ed inglese, disincanto senile, pessimismo aristocratico e formazione positivista»⁴.

Nel *Ricordo*, soprattutto veniva fuori con chiarezza un elemento preponderante della personalità di Tomasi di Lampedusa, destinato a giocare un ruolo cruciale nella sua personale visione del mondo e di riflesso nella sua poetica: il fatto che fosse nato e fosse sempre vissuto da principe⁵. E che come tale sarebbe infine morto, chiuso in un suo sdegno corruciato nei confronti dei tempi nuovi e dei nuovi eroi che erano chiamati ad occuparne la ribalta, rappresentati nel romanzo da personaggi come Pietro Russo o Calogero e Angelica Sedàra.

Orlando certificava, insomma, che *Il Gattopardo* fosse il romanzo di un esponente di quella casta nobiliare ormai sconfitta dalla storia, ma ricca ancora di tradizioni, valori, cultura⁶. Questa peculiare dimensione dell'opera era facilmente riscontrabile nelle atmosfere che la *fabula* risorgimentale evocava, nella scelta dei suoi protagonisti e, soprattutto, dei luoghi nei quali erano stati chiamati a vivere e agire –gli spazi del privilegio, per l'appunto–. Ma soprattutto per la particolare angolatura con cui il mondo e la vita vi trovavano rappresentazione, e che era quella di un nobile che doveva ormai fare i conti con la decadenza della propria classe

⁴ Ivi, p. 14.

⁵ Ivi, p. 55.

⁶ Si consideri anche quanto Orlando avrebbe scritto negli anni '90 sul romanzo: «*Il Gattopardo* è, su scala europea, (da quando può dirsi un fatto compiuto il ricambio di classe dominante che si svolse attraverso l'Ottocento e ne occupò in abbondanza la narrativa), il solo romanzo scritto da un aristocratico, sul passato recente della propria classe, con punto di vista totalmente interno a essa». (il corsivo è dell'autore), Id., *L'intimità e la storia*, cit., p. 19. Cosa rappresentasse l'aristocrazia per Lampedusa e quali valori incarnasse, egli lo fa dire direttamente ad alcuni suoi personaggi. Tocca dapprima a don Fabrizio durante l'immaginario dialogo con suo cognato Málvica, *Il Gattopardo*, cit., a p. 33; quindi a padre Pirrone, durante un altrettanto ipotetico colloquio (ma molto più articolato) con Pietrino, ivi, a pp. 192-197. Da notare che in entrambi questi due passaggi gli interlocutori sono fisicamente assenti, come nel caso del cognato; oppure dormono profondamente, come in quello dell'erbuario. Non è un particolare di poco conto: secondo una sua tipica modalità narrativa, l'autore ha voluto "correggere" e "alleggerire", mediante il ricorso a una velata ironia, uno snodo concettuale assai importante nel suo sistema di pensiero. Al principe astronomo, tocca infine, *in limine mortis*, esplicitare il significato di un casato nobile, cfr. *Il Gattopardo*, cit., p. 238. In ultimo, bisogna ricordare anche il panegirico sulle «vecchie famiglie» nobiliari, affidato a Rosario La Ciura, il protagonista di un noto racconto di Lampedusa: Id., *La sirena*, in *Opere*, cit., pp. 492-524, a p. 498.

d'appartenenza e il rimpianto lacerante d'un passato infinitamente migliore del presente. Inteso, anzi, come una mitica «età dell'oro»⁷.

Egli dimostrava che le preoccupazioni espresse da don Fabrizio nei confronti dell'imbarbarimento antropologico che i tempi nuovi portavano con sé, come una epidemia inarrestabile e mortale, erano in fondo le stesse preoccupazioni che nutriva l'autore da cui era stato creato. Annichilito dall'«esperienza della modernità»⁸, lo scrittore avrebbe fatto nel suo romanzo antirisorgimentale anche i conti con la perdita irrimediabile delle «povere cose care»⁹ che avevano costituito il suo orizzonte di vita e la radice stessa del suo essere.

Eppure, questo piccolo libro prezioso uscito in un'edizione raffinata ma «semiclandestina» per i tipi di Vanni Scheiwiller, non aveva ottenuto il dovuto riscontro. Dieci anni dopo, sarebbe toccato proprio al saggio di Samonà raccoglierne la sfida¹⁰.

Per quanto assai dissimile per forma e contenuti da quello dell'antico allievo di Lampedusa, la monografia di Samonà gli era complementare nelle finalità e nei propositi e riusciva laddove il *Ricordo* era almeno in parte fallito, proprio a causa della sua scarsa circolazione. Essa contribuiva a spostare in maniera decisiva l'asse critico dal «caso *Gattopardo*» alla figura e all'opera dell'artista.

Lo studio di Samonà rendeva innanzitutto più identificabile la fisionomia umana e letteraria di un autore che veniva considerato ancora come un *outsider* misconosciuto, per quanto di genio, all'interno del nostro sistema letterario¹¹.

⁷ Per questo concetto, cfr. G. Nencioni, *Leopardi e Gattopardi. Due scrittori a confronto*, in «Il lettore di provincia», 2004, 119-120, pp. 9-36.

⁸ B. Marshall, *L'esperienza della modernità*, trad. V. di Lalli, rivista da A. Bertoni, Introduzione di E. Battisti, Bologna, Il Mulino, 2012 (1985¹).

⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 237.

¹⁰ Samonà riconosce nel *Ricordo* un «testo di confronto continuo e obbligato per chi voglia studiare o soltanto meglio conoscere lo scrittore siciliano»: Id., *Il Gattopardo. I Racconti*, cit., p. 359. Il libro di Orlando è ormai unanimemente considerato una dei testi fondanti dell'esegesi lampedusiana.

¹¹ Soltanto negli anni Ottanta avrebbero visto la luce due saggi essenziali per ricostruire l'anagrafe culturale di Lampedusa, entrambi a firma di N. Zago: *I Gattopardi e le Iene.*, cit., (1982¹; nuova ed. 1987) e nel 1987 *Tomasi di Lampedusa. La figura e l'opera*, cit.. Sul finire di quegli stessi anni verrà pubblicata la I ed. della monumentale monografia di A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, frutto di un lunghissimo lavoro di ricerca. La sua edizione definitiva,

Inoltre, dopo tanti anni di vacue discussioni teoretiche, spesso inficiate da pregiudizi ideologici e politici che poco avevano da fare con il valore del romanzo, la sua rilettura oltre a dare un impulso decisivo agli studi sullo scrittore, gettava le basi metodologie per una sua più corretta interpretazione.

Uno degli snodi principali della riflessione critica di Samonà, riguardava il tipo di solidarismo espresso dallo scrittore nel suo romanzo. La particolare connotazione ideologica che esso assumeva nel *Gattopardo* lo spingeva ad accostarlo a quello espresso da Giacomo Leopardi nell'ultimo dei suoi *Canti*.

Nel capitolo intitolato *La «Ginestra» lampedusiana*, nel quale si analizza la *Parte VI* del romanzo, ambientata tra le mura di palazzo Ponteleone, lo studioso si sofferma, difatti, sul peculiare rapporto che il principe Fabrizio istaura con gli altri uomini¹². E, per la prima volta, egli dava un nome a un atteggiamento tipico di questo eroe, parlando per l'appunto di un «approdo solidaristico»¹³.

La riflessione di Samonà nasceva da alcune precise constatazioni legate al carattere e alla sensibilità del personaggio assiale e, naturalmente, al suo modo di intendere l'umano esistere.

Don Fabrizio è creatura cinica e disincantata, incline alla solitudine; poco propensa a vivere a stretto contatto con gli *altri* e a dividerne l'intimità. D'altronde, secondo il giudizio di padre Pirrone «in tutte le radici del suo cuore [di don Fabrizio] gli "altri" gli sembrano tutti esemplari mal riusciti, maiolicchette venuti fuori sformate dalle mani del figurinaio»¹⁴. La presenza del fiero gattopardo nella villa dei suoi amici è dettata dal motivo contingente dell'ingresso ufficiale di Angelica tra la nobiltà, ma ingenera nel suo animo un profondo malumore.

aggiornata e ampiamente riveduta, che costituisce una sorta di «enciclopedia gattopardiana», è del 2008.

¹² G. P. Samonà, *Il Gattopardo. I Racconti*, cit.: il capitolo in questione si trova alle pp.149-161.

¹³ Tale concetto che trova proprio ne *La «Ginestra» lampedusiana* la più organica esposizione, viene comunque declinato variamente e variamente approfondito da Samonà nell'arco dell'intero saggio.

¹⁴ *Il Gattopardo*, cit., p. 195.

La serata mondana si trasforma ben presto per lui in una tortura; il gigante viene sopraffatto da un umor nero che non riesce a dissipare e che acquista ben presto la forma di un intollerabile *taedium vitae*¹⁵.

Questo «disagio», rileva giustamente Samonà «è la prima fessura attraverso cui comincia a farsi largo [nel principe] la morte» e trova ragione il serrato corteggiamento di essa¹⁶.

L'umanità convenuta dai Ponteleone per il gran ballo e su cui si sofferma lo sguardo implacabile di don Fabrizio, è una folla composita e miseranda. Tra loro siedono donne che in altre stagioni del suo vivere il principe ha posseduto, amanti sfiorite che ammiccano ancora al suo passaggio ma che nulla più serbano della malia di un tempo; e i vecchi babbei a cui ha riconosciuto il ruolo di amici e ai quali si è accompagnato negli anni.

Accanto a queste vetuste cariatidi, una nobiltà stanca e disfatta, svilita nel suo ruolo e esautorata del suo antico prestigio, vi si trovano pure nuovi eroi come il colonnello Pallavicino; e soprattutto Calogero Sedàra, l'estraneo, l'altro da sé, il nemico immediatamente identificabile. «L'uomo nuovo come deve essere»¹⁷, il villano divenuto borghese, è un omino malvestito, rozzo e ignorante. Avido e pericoloso.

Niente e nessuno, tra quelle mura che trasudano di un'antica opulenza, pare degno al principe di essere salvato. Persino la bellezza straordinaria di Angelica e Tancredi e l'ubriacatura di sentimento e sesso che li lega l'uno all'altro e da cui tante volte il fragile titano si è fatto abbagliare, forse perché vi recupera echi della sua stessa giovinezza, gli si rivelano adesso in tutta la loro effimera consistenza.

Don Fabrizio sconta in quegli istanti la sua condanna peggiore: quel suo sentirsi ed essere in perpetua *disarmonia* col mondo e con le creature che lo

¹⁵ Ivi, pp. 207-230.

¹⁶ G. P. Samonà, *Il Gattopardo. I Racconti.*, cit., p. 153.

¹⁷ *Il Gattopardo*, cit., p. 125.

affollano¹⁸. Eppure proprio quando tutto sembra perduto, si precisano dentro il suo animo i contorni di un'amara certezza.

Nel romanzo si legge:

Don Fabrizio sentì spetrarsi il cuore; il suo disgusto cedeva posto alla compassione per questi effimeri esseri che cercavano di godere dell'esiguo raggio di luce accordato loro fra le due tenebre prima della culla, dopo gli ultimi strattoni. Come era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire? [...] Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello; all'orecchio di ciascuno di essi sarebbe giunto un giorno lo scampanello che aveva udito tre ore fa dietro S. Domenico. Non era lecito odiare altro che l'eternità¹⁹.

La morte, suggerisce lo scrittore in questo celebre brano, al suo personaggio come a noi lettori, ci rende fratelli. Nel terribile momento in cui il nichilismo sembra destinato a soverchiare tutto e tutti, dunque, grazie a questa strana consapevolezza, il principe (quello reale, come il suo eroe letterario) ritrova il senso perduto della propria umanità, un afflato di fratellanza che lo scuote sin nel profondo. Ed è allora che l'uomo-gattopardo avverte l'esigenza di riconciliarsi con l'umanità intera. Riscopre che un sentimento ancestrale e cosmico lega lui il gattopardo solitario e ombroso alla sorte d'ogni singola creatura che gli sta attorno, anche la più insulsa o ripugnante²⁰.

¹⁸ Cfr. N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 31. Sulla distonia esistenziale come tema tipico della grande stagione del '900 letterario, cfr. E. Montale: «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia». L'autointervista del poeta si può leggere integralmente in: *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 569-572.

¹⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 219.

²⁰ Mi sembra opportuno, a questo punto, richiamare in causa Vincenzo Consolo. Anche questo scrittore ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (opera che annovera il *Gattopardo* tra i suoi ipotesti più importanti) il tema del solidarismo acquista un grande rilievo. Tuttavia, esiste una differenza sostanziale. Per Tomasi, il sentimento di solidarietà scaturisce dalla consapevolezza che un dolore atavico e comune, iscritto nella fragile elica dei nostri geni sin dalla notte dei tempi, rende ogni uomo fratello dell'altro. Questo però non significa che debba sancire in maniera inequivocabile, come

Scrive Samonà:

sono proprio la sua disperata condizione e il suo modo altrettanto disperato di concepire la condizione umana in genere, a sospingere don Fabrizio verso la soluzione, o per meglio dire l'approdo solidaristico: non certo politico, ma universale e anche umanitario, proprio da Ginestra, con un comune nemico sullo sfondo, l'eternità dell'essere²¹.

Le parole dello studioso ricostruiscono le ragioni profonde dell'approdo solidaristico verso cui si indirizza il principe e definiscono i suoi elementi costitutivi. Il credo di Lampedusa è laico, aconfessionale, apolitico.²² Come la ginestra leopardiana, fiorisce in un deserto: in un mondo in cui si sono perse anche le più elementari tra le certezze e la fiducia nel futuro. Però, il nemico individuato dai due autori è molto diverso. Nel romanzo, don Fabrizio trova conforto al suo male di vivere in un tacito patto di fratellanza che stringono tra loro gli uomini nel tentativo di fronteggiare l'eternità dell'essere, «l'inguaribile malattia [...] di credersi eterni»²³ che tanto li imbalanzisce e li rende ottusi. Nel canto del recanatese, invece, il solidarismo è frutto del tentativo, altrettanto vano e altrettanto dignitoso, di opporsi a una natura «madre di parto e di voler matrigna».

Qualche anno dopo il testo di Samonà, sarebbe uscito un altro saggio egualmente importante di Nunzio Zago, anche lui italianista e tra i più autorevoli

invece accade in Consolo, l'appartenenza del singolo all'essere collettivo. L'uomo di Lampedusa nel rigettare l'idea stessa del divenire storico, rimane confinato entro i propri miseri confini personali: il misterioso afflato di pietà che lo unisce agli altri non lo porta fuori dal proprio isolamento. Per Consolo, invece, secondo il quale si può e si deve intervenire sulla realtà, riplasmarla secondo un ordine sociale e politico più equo, "aggiustarla" come lui stesso asserisce (Id., *La poesia e la storia*, cit., pp. 583-586), il solidarismo finisce col tradursi in un rapporto interpersonale paritetico e attivo, che ha la sua più alta espressione in una «confederazione tra gli uomini», nata proprio per fronteggiare un comune nemico.

²¹ G. P. Samonà, *Il Gattopardo. I Racconti.*, cit., p. 157.

²² Non va sottovalutato, comunque, che il laicismo di Lampedusa più che come opposizione assoluta a un sentimento religioso confessionale, nascesse come suggerisce Orlando anche come correzione al credo metapsichico dei baroni Lucio e Casimiro Piccolo, cfr., F. Orlando, *Ricordo*, cit., p. 62.

²³ M. Pagliara-Giacovazzo, *Il «Gattopardo» o la metafora decadente dell'esistenza*, Lecce, Milella, 1983, p. 143.

esegeti dell'opera lampedusiana. La sua monografia intitolata *I Gattopardi e le Iene* (1983), si occupa dello scrittore siciliano in maniera organica e offre degli apporti critici importanti.

Nel suo libro, che contribuiva tra l'altro a ricostruire la complessa anagrafe culturale di Tomasi, lo studioso si preoccupava, innanzitutto, di riconsegnare il principe e il suo capolavoro al complesso contesto politico e sociale degli anni '50 del '900, dopo avere effettuato una disamina attenta dei processi storici di quel particolare periodo. E rintracciava nell'opera di Dorso, e in misura minore in quella di Fortunato, gli ipotesti storico-saggistici di riferimento.

Zago si soffermava, inoltre, sulla vera natura dell'aristocraticismo tomasiano, depurato, secondo lui da ogni «significato classista» e vissuto invece come «categoria morale, latitudine di un'esistenza antitetica rispetto alla grossolana e precaria quotidianità»²⁴, come una «categoria etica ed estetica» irrinunciabile²⁵.

Sull'approdo solidaristico lampedusiano, pur preoccupandosi di ricondurlo alla «categoria del leopardismo» elaborata a suo tempo da Gilberto Lonardi²⁶, visto che proprio al recanatese deve quella sua particolare «curvatura ideologica», lo studioso tentava anche di metterne meglio a fuoco le radici e di trattare in modo più approfondito il tema della morte, così strettamente correlato a esso.

Zago asseriva che la vita per il nobiluomo siciliano è intesa semplicemente «come transito verso il nulla, o piuttosto, come graduale ma inarrestabile ritorno alla materia inorganica»²⁷. (Questa sua intuizione avrebbe trovato, qualche anno dopo, un'importante conferma in David Gilmour. Lo storico inglese che si era trasferito per qualche tempo in Sicilia per scrivere la sua biografia su Lampedusa, aveva alla fine ottenuto dalla vedova l'accesso a materiali inediti del marito. E in un suo quaderno di citazioni aveva trovato annotato nell'impossibile grafia dello scrittore, i

²⁴ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 52.

²⁵ N. Zago, *Sui luoghi di Lampedusa (e di Piccolo)*, in *L'isola di carta*, a cura di A. Di Grado, Palermo, Kalòs, 2010, pp. 55-63, p. 56.

²⁶ G. Lonardi, *Tre saggi sull'uso di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990 (1974¹).

²⁷ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 26.

celebri versi di Thomas Carlyle: «La nostra vita è delimitata da due silenzi: / il silenzio delle stelle e quello dei sepolcri »)²⁸.

Lo studioso sosteneva dunque, che al fondo dell'idea lampedusiana dell'esistenza, vi fosse una concezione immanentistico-materialistico d'ascendenza illuminista. E che accanto a essa trovasse spazio in lui anche un'altra concezione che egli definiva «mitica» e secondo la quale «la morte non è più, per l'uomo, un evento angoscioso ed aborrito, ma si riempie dei contenuti del desiderio. Vale cioè come liberazione dall'infelicità di esistere»²⁹.

In realtà proprio la migliore conoscenza della biografia intellettuale di Lampedusa, insieme alla pubblicazione –si suppone integrale– delle *Lezioni* e di vari carteggi, ci permette oggi di recuperare, all'interno di questa dimensione mitica, gli apporti psicoanalitici a cui lo scrittore faceva indubbiamente riferimento nel suo sistema di pensiero³⁰.

Zago notava che dopo le Parti iniziali del romanzo, nelle quali:

il sentimento dell'universale caducità sgorga direttamente dalla riflessione storica o vi è comunque assai invischiato, in seguito, pur senza cessare, tale rapporto si fa più stringente, più mediato, e mentre la storia diventa sfondo, la morte balza risolutamente in primo piano³¹.

E asseriva un'importante verità:

È infine il riconoscimento che la condizione umana reca in sé le stimmate indelebili della morte, unitamente alla coscienza infelice che ne scaturisce, a far

²⁸ I versi sono stati messi dallo storico come epigrafe del suo libro: D. Gilmour, *L'ultimo Gattopardo*, trad. di F. Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 1988. Lampedusa, invece, come abbiamo già avuto modo di vedere, si richiama a essi nel *Gattopardo*, cit., a p. 219.

²⁹ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p. 30.

³⁰ Sulla visione freudiana dell'uomo in Lampedusa, cfr. F. Orlando, *Ricordo*, cit., p. 63. Per la Pagliara-Giacovazzo, la «dimensione dell'inconscio è alla base di molte immagini» metaforiche gattopardiane, Id., *Il «Gattopardo»*, cit., p. 147.

³¹ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., p.26.

sorgere nel *Gattopardo*, come reazione o difesa, la necessità d'un approdo solidaristico³².

La sue riflessioni sul solidarismo di don Fabrizio (e di Lampedusa) completavano dunque la ricognizione critica avviata dal saggio di Samonà e corroborata dal libro di Orlando.

Dopo queste letture, però, il messaggio solidaristico del principe, pur essendo una delle pietre angolari dell'architettura compositiva del *Gattopardo* è stato trascurato. Oppure, come è accaduto più di recente in un denso articolo di Giuseppe Nencioni (per altro, di alto profilo) nel quale viene ricostruita in maniera puntuale e completa la fitta rete di rispondenze interne tra l'opera del poeta e quella dello scrittore, ha continuato a essere indagato solo come un tema di evidente ascendenza leopardiana, mentre lo è soltanto in parte³³.

Bisogna, infatti, tenere in conto che Lampedusa finisce col dargli dei contenuti assai diversi di quelli del recanatese, ma finisce soprattutto col declinarlo nei modi e nelle forme che gli dettano la sua diversa sensibilità di uomo del '900.

3.2 «L'OBBLIGO ALLA PIETA'». PREISTORIA TEMATICA E IDEOLOGICA DEL SOLIDARISMO

Un punto di partenza irrinunciabile per la ricerca che si intende sviluppare, è costituito dall'esigenza di recuperare la preistoria tematica e ideologica del solidarismo lampedusiano. Dal bisogno di risalire quanto più indietro possibile nel tempo, sino a rintracciare la fase iniziale in cui la riflessione del principe sulle creature umane, sul grande mistero del nostro esistere e sulla morte che ci attende a varco e di volta in volta avvertito da lui come un evento crudele o misericordioso, comincia a comporsi nei suoi termini essenziali.

³² Ivi, pp. 29- 30.

³³ G. Nencioni, *Leopardi e Gattopardi*, cit.. La Pagliara-Giacovazzo ha dedicato al solidarismo solo alcune osservazioni in Id., *Il «Gattopardo»*, cit., pp. 143-144.

La pubblicazione in volume degli scritti critici di Lampedusa, agli inizi degli anni '90, ci permette ormai un diverso approccio nei confronti di questo autore. Tanti elementi della sua scrittura e della sua *Weltanschauung* che le opere narrative o la prosa memoriale dei *Racconti* lasciavano intuire, hanno potuto avere grazie ad essi una loro fondamentale conferma. Infatti, vi è un brano incluso nelle *Lezioni* dedicate agli autori francesi sul quale desideriamo soffermarci, per proporre un nuovo approfondimento.

Sappiamo che il principe iniziò ad impartire le sue lezioni a Francesco Orlando nel novembre del 1953, mentre la stesura del *Gattopardo* avrebbe avuto inizio soltanto negli ultimi mesi del 1954. Grazie alla testimonianza del suo allievo prediletto, ci è dato anche sapere che la composizione della *Parte V*, incentrata sulle vacanze sanconetane di padre Pirrone e soprattutto quella della *Parte VI* del romanzo, nella quale «l'approdo solidaristico» raggiunge la sua più alta e compiuta espressione, furono concepite e scritte per ultime³⁴. Con ancora maggiore precisione, nella *Cronologia* inserita nel volume dei Meridiani che accoglie l'*opera omnia* di Lampedusa –o che si presuppone tale–, la stesura di queste due *Parti*, unita a quella dell'incompiuto «Canzoniere di Casa Salina», viene collocata attorno all'ottobre del 1956³⁵. D'altronde, esse non vennero incluse nel manoscritto inviato alla Mondadori nel maggio di quello stesso anno³⁶.

Giacchino Lanza Tomasi è ancora più preciso e ci conferma che nella pagine di un diario del padre alla data 22 gennaio 1955, compare per la prima volta un accenno riferibile alla composizione degli scritti critici sulla letteratura d'oltralpe³⁷.

³⁴ Cfr. F. Orlando, *Ricordo*, cit., p., 70. Secondo G. Nencioni, inoltre, «il capitolo del ballo fu scritto proprio nei giorni in cui [Lampedusa] si sentì male, cominciò a vomitare sangue e fece testamento», in Id., *Leopardi e Gattopardi*, cit., p. 18.

³⁵ *Cronologia*, in *Opere*, cit., p. LXV.

³⁶ Una ricostruzione circostanziata della varie fasi di elaborazione e stesura del romanzo -oltre che delle vicende editoriali legate alla sua pubblicazione- è quella fatta da S. C. Sgroi nel saggio *Variabilità testuale e plurilinguismo del Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea*, cit., vol. II, pp. 7- 21 e pp. 129-141. Ivi, a pp. 130-131, vi è una tavola sinottica delle fasi e sottofasi di redazione. In precedenza, si era occupato delle varie redazioni del romanzo G. P. Samonà, *Sulle varie redazioni del «Gattopardo*, in *Il Gattopardo. I Racconti*, cit., pp. 209-247.

³⁷ G. Lanza Tomasi, Premessa alla *Letteratura francese*, cit., pp. 1425-1446, a p.1425.

La questione non è per nulla oziosa. Fornisce al contrario un contributo essenziale alla linea interpretativa che desidero sviluppare.

Il brano contenuto nella *Letteratura francese* che ci accingiamo ad analizzare, ci introduce già al cuore stesso del solidarismo lampedusiano. E il fatto che esso sia anteriore alla composizione del romanzo, lascia presupporre che almeno un anno prima della rappresentazione narrativa gattopardiana quest'ultimo avesse già trovato il pretesto per manifestarsi e delinearci in maniera matura nel sistema di pensiero dell' autore.

Lo scritto è dedicato alla lettura di Montaigne e, in un suo passaggio, Lampedusa si sofferma sul rapporto tra questi e Shakespeare, sottolineando come esista una «assoluta identità di *Weltanschauung* fra questi due quasi contemporanei geni»³⁸.

Subito dopo troviamo questa annotazione:

La loro arte è diseguale. Le loro idee sono identiche. In ambedue troviamo la stessa a-religiosità unita alla stessa commozione davanti le sensazioni religiose degli altri, la stessa compassione universale non disgiunta da una lieve tintura di disprezzo, lo stesso accanimento a smontare il meccanismo della psiche umana, lo stesso scetticismo sereno, quello, voglio dire, che non rigetta tutto con un «no» aprioristico, anzi che accoglie tutte le opinioni con un «si» ironicamente condiscendente. Tutti e due gettano uno sguardo acuto sul formicaio umano e confessano che non riescono a trarne alcun concetto esatto [...] all'infuori dell'obbligo della pietà; ambedue si lasciano spesso distrarre da questa contemplazione amara e ridono un momento dinanzi alle smorfie ed ai capitomboli di queste povere scimmie bastonate³⁹.

Appare chiaro che al di là della loro grandezza letteraria, il principe sia irretito dall'atteggiamento morale che i due autori mostrano nei riguardi di se stessi e dei loro simili.

³⁸ *Letteratura francese*, cit., p. 1554. La sezione su *Montaigne* si trova alle pp. 1555-1571.

³⁹ Ivi, pp. 1555-1556.

Nelle loro opere esprimono un'adesione totale, ma non incondizionata verso gli uomini. La loro «compassione [è] universale», empatica, profonda, ma mai disgiunta da una punta di «disprezzo». Mostrano «commozione» per la dimensione religiosa degli altri. Tuttavia riservano a se stessi un «sereno scetticismo» aconfessionale. Infine, non sono mai in grado di rinunciare al bisogno, del tutto simile ad un «accanimento», di affacciarsi sugli abominevoli abissi dell'animo umano.

Eppure dinanzi allo spettacolo scomposto che offre di sé «il formicaio umano»; dinanzi al mistero irrisolto che celano le nostre miserande vite di «povere scimmie bastonate», sorge imperioso nei loro animi «l'obbligo della pietà».

È innegabile che il sentimento di solidarismo che anima Lampedusa e che egli regala a don Fabrizio Corbera di Salina, poggia su questo medesimo gioco di compassione e disprezzo, di indulgenza e disgusto nei riguardi del genere umano, e che lui ha magistralmente portato alla luce nei due autori francesi. Sicuramente si palesa in queste pagine lo strettissimo rapporto, che è oggetto della nostra indagine, tra il *concetto* di solidarismo e la *forma* che acquisterà nel romanzo del principe siciliano.

Nel brano tratto dalla *Lezioni*, si delineano già taluni elementi costitutivi della peculiare concezione che l'approdo solidaristico acquista per Lampedusa; ma vi è pure un evidente rimando alla particolare *morfologia*, quella di un composito *bestiario*⁴⁰, che lo scrittore finirà col dargli nel romanzo.

⁴⁰ Con «bestiario», o *bestiarum*, si indica un testo che descrive o ha per protagonisti gli animali, siano essi reali che fantastici. Le figure antropomorfe dominano già l'immaginario dell'uomo greco e romano (dalle *Metamorfosi* di Apuleio alle favole esopiane) e regalano al Medioevo un serbatoio iconografico, lessicale e concettuale essenziale. Durante questa lunga epoca storica, però, l'animale diventa piuttosto espressione della sofferta sensibilità degli uomini medievali e perde, in maniera inequivocabile, i caratteri di compostezza e serenità che lo avevano accompagnato nel mondo classico (si è rotto ormai l'antico patto tra uomo e bestie, come in seguito accadrà proprio nel '900, secolo sul quale ci soffermeremo). Nel frattempo, il nome di bestiario passa a designare una particolare categoria di libri nei quali delle brevi descrizioni di bestie erano accompagnate da spiegazioni moralizzanti e riferimenti tratti dalla Bibbia. Le bestie ritornano con prepotenza nella letteratura novecentesca e la segnano in vario modo. L'animale-personaggio è presenza figurale, retorica, stilistica, ineludibile nella pagina di tanti grandi protagonisti di un secolo complesso e travagliato (si pensi alle opere di Kafka; a Borges; a Tozzi). Esso viene declinato sotto forma di immagine, allegoria, metafora, *topos* e stilema; utilizzato come un importantissimo sillabario

Anche nel capolavoro di Lampedusa, il burbero, iracondo, e disincantato don Fabrizio, si sente mosso a un obbligo di compassione verso i propri simili. E nell'arco della *fabula* gattopardiana lo vedremo esercitare questo suo complesso sentimento in vario modo.

Il principe astronomo non si trattiene dall'esprimere giudizi severi sulle molte pecche e sui molti vizi che mostra la sua stessa classe e che l'hanno condannata a morte. Ma non potrebbe rinunciare mai all'assetto di tipo feudale che le ha consentito sino ad allora di prosperare. Crede, pertanto nella validità di un ordine sociale rigido, verticistico, piramidale, asfitticamente chiuso in se stesso⁴¹.

Egli nutre un'innata diffidenza verso l'avanzata della borghesia, alla quale regala nel romanzo, con compiaciuta perfidia, lo sguardo rapace di Ciccio Ferrara, il contabile che falsifica con *nonchalance* i conti di casa Salina; o le amicizie pericolose di Pietro Russo, l'ambiguo e solerte soprastante in odore di mafia. E mostra, soprattutto, un disinteresse snobistico, decisamente classista, nei confronti degli esponenti del popolo. Costoro, nella sua personale visione costituiscono un mondo a parte, antitetico rispetto a quello nobiliare ed entro i cui opinabili confini sono bandite le buone maniere; le parole vengono berciate; e i sentimenti sono vissuti con un'immediatezza ferina e disdicevole.

affettivo e morale; come uno strumento tassonomico. Scrive A. Giardina: «La letteratura del Novecento è, per molti aspetti 'animaletteratura'. L'animale si insedia sulla pagina, diventa protagonista, impone attenzione, facendosi parola evocatrice, 'alterità'. Non a caso compare insieme al marziano di Wells, al perturbante di Freud, al pensiero selvaggio di Lévi-Strauss. Porta con sé altre visuali, come ha insegnato, per primo, il biologo tedesco Jacob von Uexküll», Id., *Il viaggio interrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento*, in «Paragrafo», I, 2006, pp.145-165, p. 146. Per uno sguardo d'insieme sul secolo appena trascorso e sui compositi zoo di creature reali, mitiche, letterarie creati dai suoi autori, cfr. la miscellanea *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini e A. Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001. Compongono, invece, dei «percorsi esemplari» (ventisei, in tutto) che si snodano dagli albori della nostra letteratura sino al '900, i saggi presenti in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozi, Roma, Carocci, 2009. Ritornando all'argomento del nostro studio, si ricorda che il primo a occuparsi del bestiario gattopardiano è stato S.G. Eskin, con l'articolo intitolato *Animal Imagey in Il Gattopardo*, in «Italia», 39, 1962, 3, pp. 189-194.

⁴¹ Per quanto riguarda l'ideologia dello scrittore, cfr. F. Orlando: «nel suo quadro mentale della lotta di classe, ancora ottocentescamente o meridionalmente imperniato sul rapporto nobiltà-borghesia, l'avanzata del proletariato doveva essere avvertita come una ulteriore minaccia all'orizzonte...Ma è difficile supporre che cosa auspicasse in concreto dato il suo disprezzo per le classi privilegiate italiane, illimitato per la borghesia, misto di rimpianto per la nobiltà.», Id., *Ricordo*, cit., p. 61.

Questo spiega perché la miseria economica e morale in cui versano i pochi villani oggetto di rappresentazione nel romanzo, o le grandi ingiustizie sociali dinanzi alle quali soccombono –quelli di San Cono, il paese da cui proviene padre Pirrone; come quelli di Donnafugata, cui pure lo scrittore guarda con una certa benevolenza– non suscitino alcun moto di sdegno nell’animo di del principe di Salina. E ci fa capire perché tra le pagine del libro, lo spazio da loro agito sia sempre immerso in un suo livore indistinto e si configuri come un luogo ctonico, sotterraneo, sporco, violento e caotico.

Il gran signore don Fabrizio sente questo mondo totalmente distante da sé e per questa ragione può ostentare nei suoi confronti un’indifferenza e un dispregio totali. Tuttavia, malgrado le distanze che separano don Fabrizio dagli *altri* –e che possono essere di natura morale quando lo oppongono ai suoi simili; o sociali se lo oppongono a persone differenti da lui per censo e cetò–, egli scopre nel solidarismo un punto di approdo irrinunciabile. L’obbligo di pietà, che lo porta a riconciliarsi con tutti gli altri uomini del creato, qualunque sia il loro *status* o la loro cultura e il credo politico, religioso o economico che professano.

Ed è questo afflato di fratellanza che lo spinge a provare commozione dinanzi al cadavere martoriato di un giovane sconosciuto, venuto a morirsene nel suo giardino; che gli fa scorgere un fratello persino nella figura pericolosa e ripugnante di don Calogero; che infine trova la sua più alta rappresentazione narrativa durante le fasi del gran ballo a palazzo. Qui essa si manifesta nell’indulgenza con cui l’astronomo tratta i vecchi babbei con cui ha trascorso –e perso, dunque, in maniera irrimediabile– gran parte della sua vita, e che rappresentano ormai gli ultimi e più indegni esponenti di una classe aristocratica che, in un tempo ormai lontano, ha saputo incarnare meglio e più di altri taluni valori di civiltà.

Il *pathos* che don Fabrizio e Lampedusa provano in certi frangenti per la precarietà della condizione umana e la fragilissima parabola in cui si consuma la nostra avventura terrena, rendono insomma inevitabile l’approdo solidaristico. Vi è dietro questa urgenza una consapevolezza tipica della cultura del ‘900 e presente

negli esiti più alti della poesia e della prosa del modernismo. La certezza amara che ogni uomo è creatura di pena. Votata sin dalla nascita alla sofferenza⁴².

Basta soffermarsi su taluni passaggi del romanzo per averne la prova. Sappiamo già che per questo autore, l'umanità è formata da «esseri effimeri che cercano di godere dell'esiguo raggio di luce accordato loro fra le tenebre prima della culla, dopo gli ultimi stratonni»⁴³. O con un'immagine ancora più forte e toccante, strettamente legata al bestiario, tutti gli esseri umani, indistintamente, vengono paragonati a miserande e ottuse bestie da macello⁴⁴.

Nel corso della narrazione, inoltre, la vita si manifesta di volta in volta, ai vari protagonisti, come «una cosa seria»⁴⁵; si impone quotidianamente col suo «inevitabile sfondo di dolore»⁴⁶. Don Fabrizio non nutre dubbi: finirà col paragonare anche la propria esistenza di privilegiato, a un «viaggio schifoso»⁴⁷, «orrendo» quanto quello che lo ha condotto sino a Donnafugata⁴⁸.

La consapevolezza del dolore perenne a cui è condannato l'uomo, sorregge spesso lo scrittore e il suo eroe. E smussa a tratti le asperità più spigolose di un carattere che altrimenti riusciva ad assumere in Lampedusa, ma anche nel suo personaggio – si pensi alle umiliazioni che sono costretti a subire i familiari o il buon padre Pirrone – «sfumature talvolta crudeli» anche se «sempre improduttive»⁴⁹.

È stato mostrato come sia possibile rinvenire già nelle *Lezioni* uno dei momenti di svolta, forse quello primigenio, nel quale non soltanto il motivo del solidarismo viene enunciato da Lampedusa, ma soprattutto comincia a articolarsi per

⁴² Della vita intesa come «esistenza di pene» si parla nel *Gattopardo*, cit., a p. 232.

⁴³ Ivi, p. 219.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 167.

⁴⁶ Ivi, 164. Persino il vivace e “frivolo” Tancredi, è incline a «crisi di serietà», ivi, a p. 47.

⁴⁷ Ivi, p. 72.

⁴⁸ Ivi, p. 71. Se da un'intrusione del narratore nell'orbita della *fabula*, apprendiamo che la vita in sé non è null'altro che un viaggio assurdo, sospeso tra due tenebre (*Il Gattopardo*, cit., p. 219), è anche vero che questa visione trova il proprio corrispettivo, a livello di movimento narrativo, nei due terribili tragitti che don Fabrizio copre nel romanzo. Il primo lo porterà da Palermo nel suo feudo di Donnafugata, ivi, pp. 71-72, (su questo argomento, cfr. S.G. Eskin, *Animal Imagey in Il Gattopardo*, cit., p. 189); il secondo è un viaggio in treno da Napoli a Palermo, intrapreso dall'eroe poco prima della morte, ivi, p. 233-234. Per il raffronto con il “viaggio” leopardiano del *Canto notturno*, G. Nencioni, *Gattopardi e Leopardi*, cit., sez. *Dolore e noia*.

⁴⁹ F. Orlando, *Ricordo*, cit., pp. 64 e segg.

lui nei modi e nelle forme di un bestiario. Si può però, addirittura, risalire ancora più indietro nel tempo per quanto riguarda la «visione zoologica» scimmiesca su cui poggia una parte consistente dell'architettura romanzesca gattopardiana durante alcuni momenti cruciali del ballo a palazzo e che sollecita, in maniera diretta, l'obbligo alla *pietas* nell'animo don Fabrizio⁵⁰.

Nell'epistolario di *Viaggio in Europa*, nel quale sono confluite le lettere scritte da Lampedusa a ridosso degli anni '30, in una missiva inoltrata da Parigi e inviata a Casimiro Piccolo il 27 luglio 1925, troviamo un passaggio di grande rilievo.

Ad Anversa, nel giardino zoologico famoso, ho visto “le palais de singes”; in un'immensa gabbia più di trecento scimmie di ogni forma di grugno e d'ogni coloratura di natiche si abbandonavano a sconcie sarabande e a lepidi inseguimenti e si cercavano, invano, di farci arrossire dei nostri antenati. Son sicuro tuttavia che quella gabbia è un esempio d'alta spiritualità, di dignitosa compostezza, di calma vetustà una specie di giardino di Acaemo o di salotto di madame de Rambouillet, in confronto al Bellini di questi giorni⁵¹.

Si provi a sovrapporre questa lettera a quel celebre passo del romanzo composto trent'anni *dopo* da Lampedusa e in cui i nobili ospiti convenuti a dai Ponteleone vengono paragonati, per l'appunto, a questi primati. L'effetto sarà straniante.

gli sembrava [a don Fabrizio] di essere il guardiano di un giardino zoologico posto a sorvegliare un centinaio di scimmiette: si aspettava di vederle a un tratto arrampicarsi sui lampadari e da lì, sospese per le code, dondolarsi esibendo i deretani⁵²

⁵⁰ *Il Gattopardo*, cit., p. 216. Questa “visione” bestiale domina l'intero segmento cronotopico della *Parte VI* incentrata sul ballo a palazzo, pp. 210-217 ed è stata rubricata dallo scrittore nell'Indice analitico come *Malcontento di Don Fabrizio*.

⁵¹ *Viaggio in Europa*, cit., p. 37.

⁵² *Il Gattopardo*, cit., pp. 215-216.

Sembra proprio che lo scrittore, mentre sta scrivendo questa pagina del suo capolavoro, abbia sotto gli occhi l'immagine che aveva osservato in quel tempo lontano. Sono uguali i termini del raffronto, i protagonisti e lo spazio-luogo che fa loro da scenario.

Ci troviamo in entrambi i casi all'interno di un giardino zoologico, e allora come adesso, la nobiltà palermitana viene paragonata a delle scimmie chiuse dentro una gabbia. Identico è lo spettacolo osceno che le bestie offrono di sé, disorientando gli astanti con una danza sconcia e imbarazzante. E seppure non trovi ancora spazio il raccordo tra bestiario e solidarismo, che diventerà invece esplicito nelle *Lezioni*, al centro della pagina si accampa quella stessa visione desolante: la regressione dell'umanità a un degradante stadio scimmiesco. Inoltre, sia nella lettera a Casimiro che nel romanzo, Lampedusa riserva a se stesso il ruolo del «guardiano di uno zoo a lui estraneo»⁵³.

Malgrado Lampedusa fosse ancora un ragazzo quando scrisse al cugino (non aveva ancora compiuto vent'anni), è pur vero che già esprimeva in quei fogli un giudizio che si sarebbe rivelato inappellabile sulla propria classe d'appartenenza. Ai suoi occhi, la bella società che amava adunarsi al Bellini (emblema della nobiltà italiana in genere), era semplicemente «una gabbia di scimmie, che mostrano lo sfaccettamento rosato del deretano»⁵⁴.

Il brano citato dalla lettera, naturalmente, così come in precedenza quello delle *Lezioni*, portano alla luce due elementi di grande rilievo per l'esegesi del nostro autore.

Dimostrano innanzitutto, ancora una volta, che è impossibile “leggere” il *Gattopardo* senza riportare l'attenzione critica a livello macrotestuale⁵⁵. Il legame genetico che intercorre tra i vari testi lampedusiani è così forte che bisogna accostarsi all'opera di questo autore considerandola come un *corpus* unico,

⁵³ M. Pagliara-Giacovazzo, *Il «Gattopardo»*, cit., p. 140. La studiosa si riferisce, naturalmente, solo all'immagine presente nel romanzo.

⁵⁴ S. S. Nigro, *Il romanzo di un turista*, in *Viaggio in Europa*, cit., p. 26.

⁵⁵ A sostegno di questa ipotesi, cfr. S.S. Nigro, *Il mare, la morte, l'immortalità*, in *Il principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 47-78: in queste pagine il critico suggerisce che *Il Gattopardo* va letto assieme al racconto *La sirena*.

all'interno del quale è possibile ritrovare quali fattori ricorrenti e strutturanti alcuni temi, motivi e "visioni". Importa davvero poco che essi vengano ripresi a distanza di tempo e declinati con modalità di scrittura molto dissimili tra loro: dalla scrittura del sé dei carteggi al taglio saggistico-critico scelto delle *Lezioni*, sino a quella presente nelle opere narrative.

In secondo luogo, e ritorniamo dunque al punto di partenza del nostro studio, ci offrono una testimonianza preziosa sulla centralità che il tema del solidarismo occupa nella riflessione di Lampedusa. «L'obbligo alla pietà» su cui tanto insiste questo autore non è un semplice oggetto di rappresentazione, uno dei tanti temi presenti nel romanzo, ma piuttosto un elemento portante della propria personale visione del mondo.

3.3 RELIGIOSITÀ E SOLIDARISMO

Per quanto riguarda il rapporto con la religione, vale per lo scrittore quanto egli stesso aveva detto per Montaigne e Shakespeare. Pure lui nutre rispetto nei confronti del sentimento di fede manifestato dagli altri, ma non lo accoglie nella propria vita. Anche il lettore meno accorto, dopo aver chiuso il romanzo, avrà chiaro che *Il Gattopardo* è un'opera priva di Dio.

Non si lascerà certo trarre in inganno dalla presenza costante di padre Pirrone accanto a don Fabrizio; o dal fatto che il sensuale gattopardo reciti ogni giorno il rosario e senta l'esigenza di chiedere perdono a Dio subito dopo avere tradito per l'ennesima volta la moglie con l'amante di turno⁵⁶. Nel mettere in scena un alto esponente della nobiltà isolana dell'800, Lampedusa deve ricreare l'atmosfera stessa di quell'epoca e di quella Sicilia in cui la presenza della chiesa cattolica era particolarmente pervasiva⁵⁷.

⁵⁶ *Il Gattopardo*, cit., p. 44-45.

⁵⁷ Sulla chiesa intesa da Lampedusa, gattopardescamente, come un «guscio vuoto», cfr. M. Pagliara-Giacovazzo, *Il «Gattopardo»*, cit., p. 146.

Tuttavia, Dio è assente nel romanzo perché è assente dall'orizzonte d'attesa dello scrittore. La fede non consola l'uomo Lampedusa; non gli offre sostegno; non gli regala la sua preziosa rassegnazione, dinanzi alla quale anche il dolore più grande può riassorbirsi o stemperarsi.

Inoltre, l'irriducibile razionalità del principe siciliano, quello sguardo lucido e disincantato con cui era abituato a osservare il mondo, lo sospingeva agli antipodi della spiritualità panica professata dai baroni di Calanovella. Lucio e Casimiro, credevano nella presenza al fianco degli uomini di misteriose creature fatate, di spiriti benevoli, di amabili folletti. Di queste ineffabili presenze i due cugini cercavano un riscontro oltre che nella loro quotidianità, nel silenzio profondo delle notti orlandine quando, dopo avere spento le luci della villa, davano sfogo al loro estro artistico e si preparavano anche a questi magici incontri.

Tutte le testimonianze sui baroni concordano su questi particolari. La giornata dei Piccolo era scandita secondo ritmi inconsueti e aveva inizio soltanto con le prime ombre del crepuscolo. E la loro preziosa arte, sia i raffinatissimi versi di Lucio che i delicati acquarelli di Casimiro o le sue fotografie, rimangono la testimonianza più evidente di un'incessante ricerca consacrata alla riscoperta delle antiche e comuni radici tra l'uomo e la natura.

Lampedusa, che andava a trovarli assai spesso e per il quale villa Vina assolse sempre un ruolo fondamentale nella sua biografia, non si lasciò mai contagiare dal questo afflato di religiosità panica⁵⁸.

⁵⁸ «In questa villa [di Capo d'Orlando] del resto ritrovo [...] una traccia affievolita, certo, ma indubitabile della mia fanciullezza a Santa Margherita e perciò mi piace tanto andarvi», *I Ricordi*, cit., p. 463. Sul fatto che questa dimora non acquisti una sua centralità soltanto nella geografia affettiva di Lampedusa, ma anche in quella letteraria, abbiamo autorevoli testimonianze. Difatti, sia L. Sciascia in *Le soledades di Lucio Piccolo*, cit., p. 140 e segg., che N. Tedesco in *Lucio Piccolo*, cit., p. 12, asseriscono che parte del *Gattopardo* potrebbe essere stato composto durante i soggiorni orlandini di Tomasi. Un'ulteriore conferma ci viene da un altro testimone d'eccezione, Vincenzo Consolo. Lo scrittore, spesso ospite di Lucio, asserisce che nella villa dei cugini, dove trascorreva «lungi periodi» Tomasi «aveva concepito e scritto gran parte del suo romanzo», Id., *Il barone magico*, in *Le pietre di Pantalica*, p. 133-149, a p. 148. Merita attenzione anche il rilievo fatto da F. Valenti ne *I misteri del Gattopardo*, cit., a p. 203, che nota come più volte nel libro l'autore citi Monte Morco -che si trova tra Capo D'Orlando e Naso-, a dimostrazione che un'eco della cittadina costiera si riverbera direttamente anche nella costruzione della topografia gattopardiana.

Eppure, proprio lui che si vantava con Francesco Orlando di non avere mai conosciuto e frequentato preti e che poteva permettersi di irridere i cugini, che si sentiva ed era così equamente distante dal professare un qualunque credo, si faceva interprete di un profondo sentimento religioso⁵⁹. Per quanto svuotato da ogni contenuto confessionale, il suo solidarismo lo riconciliava con gli uomini e con la vita, ed era intriso di una sollecita misericordia, di *pathos* e di compassione.

3.4 BESTIE E CREATURE NELL'UNIVERSO GATTOPARDIANO

Ci si è soffermati sino a ora sui contenuti ideologici e le implicazioni morali dell'«obbligo alla pietà» con cui deve fare i conti don Fabrizio nel romanzo e con cui si misura Lampedusa nella sua difficile quotidianità. Ma adesso è giunto il momento di valutare gli esiti formali a cui perviene l'autore.

Vi è un punto che proprio il motivo solidaristico porta allo scoperto, sebbene non sia circoscrivibile ad esso e non si esaurisca, dunque, al suo interno.

Non si può di certo ignorare che *Il Gattopardo* si componga anche delle figure di un singolare e complesso bestiario moderno; né che spesso le bestie siano chiamate da Lampedusa a assolvere funzioni di grande rilievo nel suo romanzo. Come asserisce Nunzio La Fauci, autore di un rigoroso studio critico su questo specifico argomento, «*Il Gattopardo* è pieno di animali. Bestie autentiche, figure e metafore bestiali vi compaiono in quantità e interagiscono con i personaggi, per associazione come per composizione»⁶⁰.

⁵⁹ In realtà, durante i mesi trascorsi a Ficarra, lo scrittore si accompagnò spesso al prete del piccolo paese, come si può leggere anche nella sez. Appendice di questa tesi. Non si può tra l'altro ignorare che, all'interno del romanzo, padre Pirrone è uno dei pochi personaggi immuni dagli strali ironici dello scrittore.

⁶⁰ N. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, ETS, 2001, p. 39; l'intero cap. III del saggio, intitolato *Nuclei di complessità narrativa nel bestiario del Gattopardo*, p. 39-102 è tutto incentrato su questa tematica. Il testo si preoccupa di analizzare, utilizzando modelli interpretativi semiologici, il ruolo e il significato sia narrativo che simbolico delle numerosissime figure animali gattopardiane. Uno studio altrettanto articolato e rigoroso, anche se attento soprattutto al procedimento formale della metafora animalesca è quello di M. Pagliara-Giacovazzo, *Bestiario gattopardiano*, in *Il «Gattopardo»*, cit., pp. 117-159.

Come abbiamo già avuto modo di rilevare, esiste un'ampia letteratura sull'animale scelto a emblema della casata dei Corbera di Salina, richiamandosi al quale lo scrittore ha dato il titolo al suo romanzo. Molto è stato scritto sull'alano Bencicò, figura antropomorfizzata, vera «ombra del protagonista»⁶¹. Sono stati inoltre vergate pagine importanti sullo scontro sociale, devastante ed impari, che si accampa al centro del romanzo tra nobiltà e borghesia e che lo scrittore ha esemplificato come una lotta tra gattopardi e iene, elevando le bestie a espressione del gruppo sociale d'appartenenza⁶².

Naturalmente, il romanzo è affollato da animali domestici, soprattutto cani e cavalli. Com'era consuetudine presso gli ambienti nobiliari e non solo quelli tardo

⁶¹ M. Pagliaro Giacovazzo, Bencicò, *Il «Gattopardo»*, cit., p. 151. Sull'origine del nome, legata all'aria di un melodramma, cfr. F. Orlando, *Ricordo*, cit., p. 86. A chi abbia consuetudine con Lampedusa e con i Piccolo, e abbia inoltre letto i carteggi tra l'autore e la moglie, sarà facile riconoscere nell'alano la trasposizione letteraria dei numerosi cani di cui questi aristocratici amavano circondarsi e, soprattutto, un'eco di Crab, il cocker spaniel nero che fu compagno fedele e insostituibile dello scrittore negli anni terribili del secondo conflitto. In particolare, sarà possibile ritrovare nella benevolenza che il personaggio assiale riserva al suo cane, lo stesso sentimento d'amore e gratitudine che il nostro autore manifestava per i propri animali domestici. Per un ulteriore approfondimento, si ricordano: *Lettere a Licy*, cit., p. 46 e segg.; mentre altre preziose testimonianze si trovano tra le pagine e nel ricco repertorio fotografico di G. Lanza Tomasi, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Una biografia per immagini*, Palermo, Sellerio, 1998, da ora in poi cit. come *Una biografia per immagini*. Per quanto riguarda il legame profondo tra i Piccolo e i loro animali, si ricorda che a villa Vina si trova un famoso cimitero dei cani. Ritornando invece all'ordito narrativo del romanzo, non può passare inosservato che, in punto di morte, mentre si ritrova a tracciare il bilancio finale della propria esistenza, don Fabrizio mette su uno stesso piano Tancredi e Bencicò (assieme ad altri cani). La relazione affettiva uomo-cane è altrettanto forte: «Tancredi. Certo, molto dell'attivo proveniva da lui [...]; dopo, i cani: Fufi, la grossa mops della sua infanzia [...] la balordaggine deliziosa di Bencicò, le zampe carezzevoli di Pop...» *Il Gattopardo*, cit., p. 241. A tal proposito, A. Giardina ne *Il viaggio interrotto*, cit., a pp. 150-151, ha rilevato che «l'elenco “ dei cani amati, stilema caro a tanti autori novecenteschi, è presente anche in una prosa di Eugenio Montale del 1956: Id., *L'angoscia*, in *Farfalla di Dinar, Prose e racconti*, a cura e con Introduzione di M. Forti, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, p. 207. Dunque, come suggerisce lo studioso, il testo di Montale, anteriore al romanzo, potrebbe avere funzionato come ipotesto di riferimento per lo scrittore siciliano.

⁶² Si veda N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, cit., il testo pur non essendo riconducibile al tema del bestiario, ricostruisce da un punto di vista storico lo scontro sociale che si verificò sul finire dell'800. Più recente e legato invece strettamente al bestiario è un corposo articolo di Gianfranco Marrone, (debitore, comunque, per sua stessa ammissione a precedenti studi di N. La Fauci). In esso lo studioso ha argomentato che l'impalcatura narrativa gattopardiana si regge in realtà su una struttura a tre termini, riconducibile proprio ai suoi “animali” più esemplari: il gattopardo don Fabrizio, uomo statico e tradizionalista; la iena borghese, rappresentata dall'avidio Sedàra; e infine l'uomo-gatto Tancredi. Secondo Marrone, è quest'ultimo il vero *deus ex machina* del romanzo, poiché con le sue imprevedibili ma tempestive scelte di campo (sia politiche che amorose) introduce il cambiamento nell'asfittico mondo dell'aristocrazia isolana, Id., *Valori e paesaggio nel Gattopardo*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 8, 2000, 15, pp. 83-108.

ottocenteschi, don Fabrizio e i suoi familiari ne possiedono numerosi, li tengono in gran conto e riservano loro una grande attenzione. La loro presenza, dunque, da un punto di vista narrativo è ineludibile, giacché serve a rievocare in maniera quanto più precisa il modo di vivere dei personaggi rappresentati e a restituire intatto lo spirito dell' epoca che si è inteso ricreare.

Tuttavia le bestie non vengono utilizzate dal nostro autore semplicemente come personaggi del racconto. L'analisi delle modalità di rappresentazione gattopardiana legata alle figure d'animali, alla funzione che sono chiamati ad assolvere e al loro significato narrativo, metanarrativo o mitopoietico, ci permette innanzitutto di rilevare che Lampedusa attua spesso uno scarto deciso rispetto ai modelli consueti.

A esempio, nell'ordito del racconto le bestie ritornano con una certa frequenza come irrinunciabili termine di paragone. Non necessariamente, però (ed ecco una prima infrazione) il ricorso ad esse serve a sostenere un gioco di raffronti bestia-persona. Il processo di assimilazione può riguardare anche esseri inanimati e persino paesaggi.

I telescopi e i cannocchiali posseduti da don Fabrizio e con cui scruta le plaghe infinite dei cieli, diventano così delle «bestie bene avvezze», mansuete, fedeli e docili, nelle mani grandi del gigante⁶³. E persino la visione della città può essere filtrata dallo scrittore attraverso un paragone «bestiale»: nel romanzo si legge infatti che «la torva Palermo [...] si stendeva acquattata intorno ai conventi come un gregge ai piedi dei pastori»⁶⁴.

A un livello del testo ben più profondo, le bestie assolvono la funzione di duttile strumento di metaforizzazione e ri-semantizzazione della realtà. In questi contesti, la dimensione narrativa giova più a suggerire che descrivere. L'immagine dell'animale-metafora carica di nuovi significati la lettera della scrittura. Serve all'autore per condensare in una «visione» immediatamente fruibile un intero universo di sensazioni e emozioni. Basta rileggere un breve brano della Parte VII del

⁶³ *Il Gattopardo*, cit., p. 51.

⁶⁴ *Ivi*, p. 56.

romanzo, quello in cui si consuma l'agonia del vecchio gattopardo, per rendersi conto di questo tipico procedimento lampedusiano.

Seduto su una poltrona, le gambe lunghissime avvolte in una coperta, sul balcone dell'albergo Trinacria, sentiva che la vita usciva da lui a larghe ondate incalzanti [...] Era mezzogiorno di un Lunedì di fine Luglio, ed il mare di Palermo compatto, oleoso, inerte, si stendeva di fronte a lui, inverosimilmente immobile ed appiattito come un cane che si sforzasse di rendersi invisibile alla minacce del padrone⁶⁵.

Lo scrittore ha mutato il mare palermitano, veduto da un uomo agonizzante, in un cane impaurito. Lontano anni luce dai luoghi del privilegio in cui si è svolta la sua vita e confinato in una squallida e sporca stanza d'albergo⁶⁶, don Fabrizio "ritrova", per un attimo, nella distesa oleosa che ha davanti l'immagine dell'animale che più ha amato. Però, Lampedusa ne ha fatto una presenza timorosa e impaurita. Ha spezzato il rapporto tra la bestia e l'idea consueta che si associa a essa. Il mare-cane se ne sta immobile, nell'attesa che si concretizzino le minacce del suo padrone. Attraverso un accostamento straniante, l'autore è riuscito a rendere visibile tutto lo scoramento e lo smarrimento che percuotono l'animo del titano durante quei terribili istanti che sanciscono la fine della sua avventura terrena.

Infine, l'autore attinge al suo bestiario come a un ricco catalogo di maschere zoomorfe. Sulla base di elementi di somiglianza, mai di differenza, egli istituisce un raffronto tra il personaggio e la bestia che più d'ogni altro lo rappresenta e plasma la maschera animale –il *totem* attraverso il quale viene avviato il processo di trasformazione antropomorfa. Essa diventa, nel romanzo, parte integrante dell'io del personaggio e serve a Lampedusa per illuminare la trama oscura dei suoi pensieri più segreti. La cura con cui viene scelta, si riverbera persino nelle figure più umili accolte dall'autore nel «mondo dell'opera».

⁶⁵ Ivi, p. 233.

⁶⁶ Sulla dimensione letteraria dell'hotel Trinacria, S. S. Nigro, *Il principe fulvo*, cit., p. 93 e segg..

Se il cognato del principe, don Francesco Málvica, uomo pavido, ottuso e sciocco, può rivelarsi, in maniera inequivocabile, tale e quale a un coniglio, donna Bastiana, invece, sfugge dapprincipio a una univoca catalogazione e partecipa, piuttosto, di una duplice natura umano-ferina. In ragione di ciò, la bellissima moglie di Calogero Sedàra, resa impresentabile dalla sua proverbiale grossolanità e ignoranza, appare agli astanti o come «una specie di contadina », o come «una specie di animale»⁶⁷.

Solo poco prima della sua definitiva uscita di scena (nel senso che non si accennerà più a lei: non dimentichiamo difatti che la sua unica apparizione nel romanzo è legata a un'immagine rubata da don Ciccio Tumeo, nei primi livori d'alba di una chiesa deserta) Lampedusa sceglie di cristallizzarne la sua figura nella maschera zoomorfa di «una bellissima giumenta, voluttuosa e rozza» e di una «Bella Bestia» –si avverte in questa definizione, anche per l'uso delle maiuscole, l'antifrastico rovesciamento di ruoli e funzioni rispetto alla classica favola di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁶⁸.

Persino il contino Cavriaghi, attirato da Tancredi nell'orbita gattopardesca, ma ripetutamente respinto e umiliato da Concetta nel suo sogno d'amore, così ridicolmente intessuto dalle trame letterarie dei versi di Aleardi, si tramuta in un «verme della terra», e si riconosce degno di accompagnarsi soltanto a «una vermessa che si accontenti di me»⁶⁹. Concetta è fuori dalla sua portata, giacché partecipa dell'oscura natura ferina del gattopardo. Difatti, sebbene Lampedusa non abbia previsto per lei (né per la sua diretta antagonista, Angelica⁷⁰) una piena

⁶⁷ *Il Gattopardo*, cit., pp. 126 e p. 75.

⁶⁸ Ivi, p. 126 e p. 151. Non va naturalmente sottovalutata la dimensione antropologica della figura della giumenta, che nell'immaginario siciliano assume chiare valenze erotico-sessuali. Per quanto riguarda invece le ascendenze letterarie favolistiche, cfr. S. S. Nigro, *Il principe fulvo*, cit., p. 43.

⁶⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 168.

⁷⁰ A voler rileggere in termini favolistici il *Gattopardo*, si può asserire che se Concetta oppone all'incantesimo animale a cui soggiacciono quasi tutti i personaggi del romanzo, il fiero orgoglio che alligna nel suo animo; invece, l'antidoto che salva Angelica da una metamorfosi bestiale è la sua fulgida bellezza. Nipote di Peppe Mmerda, figlia di una rozza «giumenta» e di quella bestia avida e camaleontica di don Calogero, la ragazza possiede dei «denti da lupotta» e delle «mani rapaci» (*Il Gattopardo*, cit., pp. 94 e 119), ma non indosserà mai nel corso del romanzo alcuna maschera zoomorfa

trasformazione metamorfica, non le abbia mai fatto indossare una maschera, del felino ella possiede una certa durezza d'animo e una naturale attitudine alla superbia⁷¹.

Concentriamoci sui personaggi più importanti del *Gattopardo*. A don Fabrizio, Tancredi e Calogero Sedàra, Lampedusa ha riservato delle maschere zoomorfe particolari.

Al di là di poche spie disseminate nel testo, e affidate per lo più dall'autore a delle incongruenze semantiche che non sempre è agevole cogliere, soltanto col procedere della narrazione diviene palese quanto sia inappropriata una piena identificazione tra l'animale che campeggia nello stemma dei Corbera di Salina e il principe astronomo che rappresenta l'ultimo esponente di questa stessa casata.

Don Fabrizio, nell'iconografia bestiale del libro, *sembra* assumere le sembianze di un gattopardo. A partire dalla (fittizia) dimensione araldica⁷², lo scrittore tesse nel corso della narrazione una densa trama di rispondenze tra l'essere umano e la bestia. Lo fa insistendo su alcune caratteristiche salienti che i due sembrano condividere o sottolineando gli elementi di contiguità tra loro⁷³. Inoltre, per favorire una piena trasformazione metamorfica, può sostituire un lessema attinente la sfera umana come ad esempio *mano*, con altri inerenti invece quella faunesca quali *zampa* o *zampaccia*⁷⁴, o ribadire attraverso improvvise inversioni di senso la «natura leonina» di don Fabrizio⁷⁵.

È necessario, tuttavia, sgombrare in via preliminare il campo da un errore grossolano. Come sottolinea La Fauci, il fatto che «L'espressione *Il Gattopardo* è [...] presa come designazione antonomastica del protagonista», personaggio assimilabile anche a un gigante, *non* deve farci dimenticare che questo animale è

⁷¹ Ivi, p. 167.

⁷² Sull'equivoco dello stemma dei Tomasi e dei Salina, cfr. A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 52. Sulla «parentela araldica» tra la casata dei Lampedusa e quella dei Leopardi, cfr. G. Barthouil, *Lampedusa e Leopardi*, cit., p. 395.

⁷³ Uno spoglio puntuale degli elementi e delle caratteristiche zoomorfe attribuite nel romanzo all'eroe si trovano in R. Palermo, in *Il Gattopardo: una rivoluzione senza fine perché "tutto rimanga com'è"*, in «Carte italiane», 2, 2009, 5, pp.159-180, a p. 160 e 171.

⁷⁴ *Il Gattopardo*, cit., pp. 208 e 175.

⁷⁵ Ivi, p. 108.

«un felino selvatico piuttosto snello, certo non impotente, anzi di dimensioni modeste», più simile a un gatto, insomma che a una pantera o a un ghepardo⁷⁶. La confusione nasce dal fatto, come si approfondirà in seguito, che nel delineare la figura del suo eroe, Lampedusa sia ricorso a una duplice isotopia, quella del titanismo e, per l'appunto, quella bestiale.

Del nobile felino, il principe possiede, comunque, alcune qualità estetiche e morali: l'eleganza e il fascino; lo sguardo vigile e sornione; gli appetiti insaziabile e l'imprevedibilità degli umori; la sdegnosa predisposizione alla solitudine; una certa tendenza all'aggressività –più apparente, comunque, che reale. E soprattutto una vocazione innata a far sfoggio di sentimenti di orgoglio e superbia, che si confondono tuttavia con i requisiti tipici di cui amano vantarsi gli uomini della sua stessa estrazione sociale⁷⁷. Tuttavia, però, dell'animale don Fabrizio *non* possiede sicuramente quell'atavico istinto di sopravvivenza che gli permette di difendere sino allo stremo i propri spazi vitali dall'assalto di altri predatori.

L'inganno svela tutta la propria inconsistenza davanti allo sguardo astuto e intelligente di quell'omino insulso che è Calogero Sedàra. Malgrado subisca l'indubbio fascino del principe e si preoccupi nel tempo di emularne gesti e atteggiamenti, il villano arricchito non vede nel futuro consuocero un superbo e pericoloso felino. Secondo il sindaco, l'intera casta nobiliare, un tempo onnipotente, è formata ormai «unicamente da uomini–pecore, che esistevano soltanto per abbandonare la lana dei loro beni alle [...] forbici tosatrici» di gente come lui⁷⁸. Tra le non-qualità dell'amorfo gregge patrizio, egli individua la stessa «mollezza e l'incapacità a difendersi» che contraddistingue la razza ovina⁷⁹.

⁷⁶ N. La Fauci, *Come fu che «Il Gattopardo» fu respinto alla frontiera*, in «Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», 12, 2010, pp. 357-363, a p. 360 e 362.

⁷⁷ «Il Gattopardo, sicuro, il Gattopardo; ma dovrebbero esistere dei limiti anche per quella bestiaccia superba », *Il Gattopardo*, cit. p. 167.

⁷⁸ Ivi, p. 141.

⁷⁹ Ivi, p. 142. Il giudizio di condanna espresso dal personaggio di don Calogero, ritrova una sua specularità in quello pronunciato dallo stesso autore durante la battuta di caccia nelle campagne attorno a Donnafugata. Lampedusa, difatti, accosta don Fabrizio a Don Chisciotte, ivi, p. 129. Scrive a tal proposito N. La Fauci: «egli [don Fabrizio] era stato solo un *hidalgo*, fatuo, vanitoso e perverso, in preda ai suoi abbagli e cieco in modo pateticamente ridicolo, Id., *Del Gattopardo e dintorni* in Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi, Roma, Maltèmi, 2011, p.122.

E don Fabrizio non fa di certo eccezione. Nel severo e maturo giudizio espresso dall'«uomo nuovo», anche quel fulvo gigante che lo sovrasta fisicamente e il cui volere, almeno sino allo sbarco garibaldino, era –o poteva sembrare– legge assoluta, si rivela ai suoi occhi un semplice «nobile-pecora»⁸⁰.

La sua valutazione si rivelerà esatta. La pecora travestita da gattopardo, si dimostrerà inadatta a proteggere sé stesso e i propri cari. Nel 1910, appena due decenni dopo la sua morte avvenuta nel 1883, il mondo dei Salina crollerà definitivamente, come un miserando castello di carte.

La maschera zoomorfa di Tancredi è quella del gatto⁸¹.

Si ponga però attenzione, adesso, a questo brano.

Immaginatevi un gatto, un comune “felis catus” aggirantesi fra i gabbioni del giardino zoologico. Egli sa che quelle tigri «burning bright» che quei leoni regali, che le pantere e i leopardi sono suoi vicini parenti: egli nota la medesima inflessione di coda nella tigre che egli ha tante volte esaminato nello specchio; vede come il leone addenta e maciulla il cosciotto di cavallo nello stesso modo nel quale egli stesso manovra la domestica ala di pollo. Eppure di fronte a simili supergatti il suo pelo meschinello si rizza sulla debile schiena e questi fratelli e cugini si

⁸⁰ Ivi, cit. p. 142.

⁸¹ Cfr. *Il Gattopardo*: Tancredi «era come un gatto», p. 85; «camminava leggero come un gatto», p. 10; era «innamorato come un gatto», p. 152. Inoltre, proprio la carogna di un gatto si intromette durante la sequenza del ciclone amoroso. In questo caso, tra l'altro, un precedente richiamo all'isola di Citera, oltre che l'intera catena semantica amanti-Citera-carcassa, ci riconduce per la seconda volta nel romanzo a due precise poesie baudeleriane, le stesse che vengono chiamate in causa nel segmento cronotopico del soldato morto. Si ricorda che N. La Fauci ha offerto una rigorosa e ampia analisi semiotica-strutturale della figura animale di Tancredi ne *Del Gattopardo e d'intorni*, cit., pp. 73-149. Nella suggestiva rilettura del critico, che si configura come un'incursione tra i personaggi letterari “eversivi” della nostra letteratura, il giovane Falconieri perde la sua aurea di personaggio positivo; muta senso la canagliasca simpatia che lo contraddistingue e con la quale seduce anche gli avversari più ostici. Secondo La Fauci, difatti, Tancredi è anche un uomo-«gatto affamato e maligno e dal blasone privo di contenuti», ivi, p. 117. Non dobbiamo comunque dimenticare che invece, nel romanzo, don Fabrizio vede nel suo pupillo, più che un opportunista o un bieco «traditore» soltanto un uomo che sapientemente «segue i tempi, ecco tutto, in politica come nella vita privata», *Il Gattopardo*, cit., p. 109

sono troppo possentemente sviluppati perché egli osi in loro riconoscere il proprio sangue⁸².

Sembra che Lampedusa stia attuando in questo passo il raffronto tra il gatto Tancredi e il gattopardo Fabrizio. Tra due bestie, dunque, appartenenti al comune ordine animale dei felini (d'altronde, nel regno umano, i due sono zio e nipote; o meglio ancora, il loro legame riproduce la relazione padre/figlio), ma assai diversi per taglia, caratteristiche, importanza. Queste parole, però, non fanno parte del materiale preparatorio del suo romanzo; né rimandano in alcun modo al rapporto decisamente sbilanciato, almeno sino alla stipula del contratto matrimoniale, tra il giovane, squattrinato Falconieri e il potente don Fabrizio.

Il brano è tratto invece da una lettera scritta dal nostro autore nel 1927 e serve da «postulato» a un assioma del futuro scrittore: l'inequivocabile certezza che all'interno dello spettro nobiliare europeo, un aristocratico palermitano sia decisamente inferiore rispetto al suo parigrado inglese, ovvero, recuperando le esatte parole del principe: «un belliniano sta ai belliniani inglesi come il vostro gatto sta alla tigre reale»⁸³.

Al pari del *felis catus* della lettera, il personaggio gattopardiano possiede un senso dell'opportunità molto sviluppato e quella capacità innata di mostrarsi compiacente senza mai veramente esserlo. Però, come già era accaduto per l'uomo-gattopardo, anche il «gatto» Tancredi non ha segreti per don Calogero. Le moine con cui è avvezzo a sedurre chiunque, primo tra tutti lo zio che finirà addirittura con l'anteporlo alla stessa Concetta, non illudono di certo il cafone.

Il suocero non si lascia ingannare dal fatto che Tancredi sappia come pochi rivestire le sue «azioni “sedaresche” di una grazia e di un fascino che egli sentiva di non possedere»⁸⁴. Egli ne coglie l'essenza e vedesotto la maschera rassicurante e inoffensiva del felino, il viso di «un campione inatteso di giovane nobile, arido

⁸² *Viaggio di un turista*, cit., pp. 47-48. La lettera, spedita da Londra, reca la data del 4 luglio 1927.

⁸³ Ivi, p. 48.

⁸⁴ *Il Gattopardo*, p. 141

quanto lui, capace di barattare assai vantaggiosamente sorrisi e titoli propri con avvenenze e sostanze altrui»⁸⁵.

Su questo argomento, però, credo si possa aggiungere qualcosa. A livello di strutture narrative profonde, il testo, suggerisce, difatti, e racconta anche un'altra verità.

Malgrado in due passaggi del romanzo, Tancredi venga paragonato anche ad altri animali, all'interno del bestiario gattopardiano egli è e rimane immediatamente identificabile a questa bestia. Il fatto che una volta sia assimilato a una «biscia» nera e sottile⁸⁶ e un'altra a «una pecorella smarrita»⁸⁷, non ha alcuna rilevanza strutturale. Le definizioni appartengono a dei giudizi circoscritti, che si riassorbono immediatamente nel contesto di riferimento.

Diverso è il caso su cui si vuole adesso soffermare l'attenzione.

Probabilmente Lampedusa ha voluto fare di Tancredi anche un «falcone» rapace. La possibilità che lo scrittore abbia attribuito al patronimico Falconieri una funzione linguistica non solo di tipo onomastico, ma anche nomenclatrice è avvalorata da più elementi.

Nel *Gattopardo*, in tutti i casi in cui si accenna alla rovina economica di un casato, compare l'animale-metafora della rondine. Questi uccelli divengono l'emblema di quella nuova, tragica «congiuntura sociale» che ha decretato la fine dell'aristocrazia⁸⁸. La loro presenza è strettamente connessa all'inarrestabile rovina degli antichi dominatori dell'Isola e rimandano alla volatilità dei loro immensi patrimoni.

Infatti, tutti quei feudi (piuttosto numerosi, a dire il vero) che la famiglia dei Salina si è lasciata portare via, nel corso degli anni, a causa del disinteresse e della dissennata amministrazione con cui è stata gestita la loro ricchezza, vengono paragonati proprio a delle rondine settembrine. Come questi uccelli, pronti a

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 210.

⁸⁷ *Ivi*, p. 150.

⁸⁸ *Ivi*, p. 105.

migrare alle prime avvisaglie dell'inverno, anche le antiche terre dei principi hanno presto preso il volo verso altre destinazioni⁸⁹.

Lo stesso paragone riaffiora impietoso durante l'incontro tra i futuri "consuoceri", in cui viene suggellato il patto matrimoniale tra l'ormai inesistente casato dei Falconieri e i Sedàra⁹⁰. In un passaggio del colloquio con don Calogero, il principe sottolinea anzi che suo cognato ha intaccato in maniera così grave e irreversibile il proprio patrimonio, da aver dato l'avvio alla «più grande migrazione di rondini della quale si avesse ricordo» tra i notabili dell'Isola⁹¹.

Proprio l'insistenza sul raffronto rondini/patrimoni, ci autorizza a rileggere in una diversa prospettiva alcuni passaggi del romanzo e ad asserire che nel sistema linguistico, concettuale, narrativo del bestiario, Tancredi rivesta pure il ruolo di un implacabile uccello predatore. Più esattamente di un falcone pronto a ghermire la preda e, dunque, a riappropriarsi dei feudi/ rondini perduti. In ragione di ciò, la scelta del patronimico Falconieri, potrebbe avere una valenza fortemente indiziaria, oltre che strutturante e dovrebbe essere letto come un tropo, visto che per il legame di metonimia a cui rimanda il cognome, conterrebbe anche in sé il nome comune del predatore⁹².

D'altra parte, nel romanzo è scritto che subito dopo aver donato l'anello di fidanzamento ad Angelica, Tancredi si rende conto che attraverso l'unione con la ragazza egli sta riprendendo «possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconieri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre»⁹³.

⁸⁹ Ivi, pp. 49 e 53.

⁹⁰ Come don Fabrizio confida al sindaco, che tra l'altro sa ogni cosa e forse in maniera ancora più approfondita, «il padre di Tancredi [...] non era quel che si chiama un padre preveggen- te; le sue magnificenze di gran signore, aiutate dalla leggerezza dei suoi amministratori, hanno gravemente scosso il patrimonio del mio caro nipote e pupillo; [...] tutto è andato via», ivi, pp. 135-136.

⁹¹ Ivi, p. 136.

⁹² Le più comuni definizioni dei vocabolari del lemma Falconiere sono: 1. Chi esercita la falconeria, e in genere chi ammaestra, cura e fa volare gli uccelli da preda adoperati nella caccia. 2. Titolo di dignità nelle antiche corti principesche, attribuito all'ufficiale preposto alla falconeria. Su tropi e traslati, in generale, cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 142-184; sull'atto linguistico della metonimia, ivi, pp. 148-158.

⁹³ *Il Gattopardo*, cit., p. 156.

Malgrado la passione accecante che nutre verso la sua bellissima promessa sposa, Tancredi non vede in lei soltanto una compagna di vita, quanto piuttosto uno di quei possedimenti che un tempo appartenevano per diritto “divino” alle grandi famiglie come la sua e la cui riconquista darà finalmente di nuovo lustro e ricchezza al proprio blasone⁹⁴.

L’equivalenza tra Angelica e una terra di possesso viene però ribadita in un altro snodo essenziale del romanzo. Nell’attimo in cui fa il suo trionfale ingresso in società tra le mura vetuste di palazzo Ponteleone, la ragazza getta scompiglio tra i giovanotti non soltanto per la sua impareggiabile bellezza, ma anche perché viene vista come una «bella anfora colma di monete»⁹⁵. Il sentimento di invidia che questi giovani nobili decaduti provano verso Tancredi, viene però attutito dalla consapevolezza che «Donnafugata era feudo di Don Fabrizio e se egli aveva rinvenuto lì quel tesoro e lo avesse passato all’amato Tancredi non si poteva rammaricarsene»⁹⁶.

L’ultimo passaggio sul quale si vuole soffermare l’attenzione è ancora più esplicito. L’anziano gattopardo inchiodato nel suo letto di morte, mentre traccia un consuntivo finale della propria esistenza, si trova a riflettere sul significato e le conseguenze che ha avuto il matrimonio tra il suo pupillo e Angelica. Ed egli non nutre dubbi sul fatto che sia stato per il nipote «un’avventura audace e predatoria»⁹⁷.

La scelta degli aggettivi non può essere casuale. Servono a rendere esplicito il segnale del nome. Svelano che attraverso il patto nuziale, l’uomo-falco è riuscito alla fine a ghermire la preda designata.

⁹⁴ In questo contesto, acquista un grande rilievo simbolico oltre che narrativo, la trasformazione che investe l’antica dimora dei Falconieri. Nella *Parte I* del *Gattopardo*, cit., a p. 40 è «una villa semidiruta». Durante la “stipula” del contratto matrimoniale, nella *Parte III*, viene specificato che il suo «ambiente in miglior stato può appena servire da stalla per capre», ivi, p. 136. Infine nella *Parte VIII*, l’ultima del romanzo, il narratore ci dice che è tornata ai suoi antichi splendori ed è «la ricca villa Falconieri» di un tempo, ivi, p. 251.

⁹⁵ Ivi, p. 213.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 238. Non dimentichiamo che, secondo don Fabrizio, tra i nobili prevalgono in genere i deprecabili matrimoni tra consanguinei e che la maggior parte dei legami sono dettati per lo più da «pigrizia sessuale e calcoli terrieri», ivi, p. 215

Nell'articolato bestiario del romanzo, don Calogero Sedàra è la iena per antonomasia.

Uomo del tutto privo di scrupoli e ignaro di un qualsiasi codice morale, pronto a mentire, a ingannare e a uccidere pur di realizzare il sogno proibito di una irrefrenabile ascesa sociale⁹⁸, egli trova il proprio correlativo oggettivo bestiale in un animale connotato negativamente. Sul piano iconografico, dunque, la maschera che gli ricopre il volto è quella di una bestia famelica e ripugnante «la cui parossistica attività di predazione si rivolge essenzialmente verso le carogne»⁹⁹ e che crea disgusto o insofferenza tra gli astanti.

Ma il *parvenu* venuto dal nulla, già sindaco e in un futuro prossimo esponente del parlamento nazionale, è anche l'altro grande coprotagonista del romanzo ed uno dei suoi personaggi più complessi. Forse è per questi motivi che Lampedusa ne ha fatto l'unica bestia proteiforme dell'intera opera. Soltanto per la sua figura, in effetti, è possibile parlare di *polimorfismo*.

Calogero Sedàra può essere di volta in volta temuto; vituperato per la sua proverbiale volgarità; o esecrato per la sua avidità, le sue scorrettezze e la sua «tenace avarizia» (in realtà, essa è un valore aggiunto per il borghese che vuole diventare, anche se è così distante dalla sbandierata munificenza nobiliare rappresentata dal principe¹⁰⁰). Alla fine, però, verrà recuperato grazie alle sue

⁹⁸ Cfr. *Il Gattopardo*, cit.: il villano arricchito appare per la prima volta nel romanzo a p. 73. Poche pagine dopo, don Onofrio Rotolo, ragguaglia il principe sulla «continua rapida ascesa della fortuna» del nuovo sindaco, ivi, p. 78. In realtà, i giudizi su di lui si possono equamente suddividere nei due campi opposti dei demeriti e meriti. È un uomo «avaro» (p. 124); un «succhiasangue» (p. 120); possiede inoltre «una volgarità ignorante [che] gli sprizzava da tutti i pori» (p. 137). Ma quel «mucchietto d'astuzia» (p. 139), ha un «intuito sagace» (p. 93) ed è «Intelligente come un diavolo», (p. 125). Sappiamo che esiste più di una probabilità che egli stesso sia coinvolto nella morte del suocero (p. 126). Inoltre, nella sua funzione di sindaco e dunque di garante della legalità, non si è di certo preoccupato di truccare il Plebiscito (pp. 114-115 e 119-122). Don Fabrizio stesso sperimenterà la sua mancanza di scrupoli, rendendosi conto che ha fatto spiare la figlia e il futuro genero (p. 132) e ha aperto la lettera che Tancredi gli ha inviato e nella quale è contenuta la sua richiesta di matrimonio (p. 131).

⁹⁹ N. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, cit., p. 86.

¹⁰⁰ *Il Gattopardo*, cit., p. 88. A tal proposito, val la pena ricordare che proprio durante la stipula del «contratto nuziale», per la prima volta nel romanzo la munificenza e la generosità esaltati di solito come valori fondamentali dell'etica nobiliare, subiscono un radicale capovolgimento. Dinanzi all'avaro don Calogero, il principe è costretto a sottolineare che sono state proprio *le magnificenze di gran signore* di cui ha fatto sfoggio il cognato a favorire il tracollo dei Falconieri.

indubbie capacità. Don Fabrizio stesso, che vede in lui un «avversario», ne riconosce e certifica il valore: alla fine, la frequentazione costante col villano gli rende palese «la rara intelligenza dell'uomo»¹⁰¹.

Il realtà, egli riesce a soppiantare gli aristocratici al vertice della catena del comando, proprio in virtù del fatto che possiede un animo camaleontico e un aspetto proteiforme. Don Calogero può indossare varie maschere zoomorfe o tramutarsi in bestie dalle caratteristiche assai diverse. A seconda delle circostanze può assumere agli occhi dei suoi interlocutori le sembianze di un «pipistrello» o di «uno scarafaggio»; dissimularsi sotto le fastidiose ma innocue sembianze di «un moscone peloso» o rendersi visibile e potenzialmente pericoloso quanto «un elefante»¹⁰². Il ricorso a queste varie specie faunesche, che comunque non offrono mai un'immagine rassicurante del sindaco, ci dice della difficoltà di identificarlo con sicurezza.

L'insulso omino può persino trasformarsi in uno «sciacalietto», se non addirittura in «uno sciacalietto timoroso», dinanzi al quale il suo grande antagonista, il «Gattopardo imponente dal pelo liscio e profumato», può per qualche istante crogiolarsi nell'illusione di poterlo «sbranare» quando vuole¹⁰³. Ma è una mera illusione, per l'appunto. L'equilibrio delle forze in campo è ben diverso da quel che appare.

Al cospetto di don Calogero, l'uomo-gattopardo non può sfoderare i suoi artigli. Anzi, egli è come uno di quei grandi marescialli e generali austriaci, pieni di boria, decorazioni e titoli, temprati dalle battaglie più epiche e avvezzi ai trionfi più grandi, ma costretti alla fine ad umiliarsi dinanzi al genio di «un omiciattolo in cappottino grigio» che risponde al nome di Napoleone¹⁰⁴.

¹⁰¹ Ivi, p. 124 e p. 140.

¹⁰² Ivi, pp. 125; 126; 130; 133; 140.

¹⁰³ Ivi, p. 130.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

3.4 MORFOLOGIA DEL SOLIDARISMO. *PATHOS* E PIETA' IN LAMPEDUSA

Nelle pagine precedenti è stato dato uno spazio rilevante alla dimensione mitopoietica dell'affollato universo faunesco gattopardiano, e alle modalità e procedure formali attraverso cui lo scrittore siciliano ha declinato le figure zoomorfe, il *topos* e gli stilemi animaleschi.

Una delle finalità, era quella di sottolineare i caratteri di modernità di questo bestiario, all'interno del quale, esattamente come accade in altre grandi opere narrative novecentesche, le bestie «non cancellano l'umano ma lo riflettono»¹⁰⁵ nelle sue infinite sfaccettature. Nel *Gattopardo*, difatti, gli animali non si limitano ad assolvere le funzioni di «elementi strutturali di costruzioni retoriche»¹⁰⁶. Il compito che è stato loro attribuito è ben più arduo. Per esempio, quello di svelare, grazie a una stretta simbiosi figurante/figurato, i pensieri più reconditi dei personaggi a cui vengono accostati, come nel caso del gatto (e del falcone) per Tancredi. O quello, ancora più ambizioso, di ridisegnare la realtà, insinuando uno spiraglio di luce nel fitto reticolato d'ombre che la ricopre, come accade nelle varie fasi dell'incontro/scontro tra il fiero gattopardo don Fabrizio e l'insulso sciacalietto don Calogero o durante l'incontro d'amore tra il principe e la prostituta contadina, che ci accingiamo ad analizzare.

Sin dall'inizio, però, lo scopo principale della nostra ricerca è stato un altro. Si è tentato di porre in evidenza il fatto che il bestiario gattopardiano racchiuda in sé un elemento di novità che lo rende in qualche modo unico nel suo genere.

Non si può continuare a ignorare, infatti, che in questa *fabula* il ricorso alle bestie divenga quasi indispensabile in tutti quei momenti in cui lo scrittore e il suo eroe si interrogano sul senso della vita o si sentono sollecitati a una riflessione sulla condizione umana. In quei frangenti, preziosi e fragili, sgorga dai loro animi cinici e disillusi un irrefrenabile sentimento di adesione e commossa partecipazione nei riguardi dell'uomo e del suo misero destino. Nel *Gattopardo*, bestie e «obbligo alla

¹⁰⁵ A. Giardina, *Il viaggio interrotto*, cit., p. 148.

¹⁰⁶ M. Righini, *Capre, pecore, mucche* in *Animali della letteratura italiana*, cit., pp. 52-62, a p. 5.

pietà» sono strettamente, intimamente correlati. Per questa ragione mi sembra si possa parlare di una *morfologia del solidarismo*.

Al di là del segmento cronotopico dominato della «visione zoologica» che costituisce il nucleo ideativo portante del gran ballo a palazzo e che abbiamo già avuto modo di osservare e rileggere da angolazioni diverse, vi sono altri luoghi narrativi, all'interno dell'architettura romanzesca creata da Lampedusa, nei quali l'approdo solidaristico viene declinato nei modi di un bestiario.

Il primo momento riguarda una figura secondaria nell'intreccio dell'opera, ma essenziale nel sistema dei suoi personaggi: la prostituta Marianna. Pur di raggiungerla ai margini della città di Palermo, in una periferia pericolosamente segnata dal degrado, il principe sfida il coprifuoco e attira su di sé il disappunto del buon padre Pirrone.

Con lei, lo scrittore attua la prima trasformazione metamorfica di un personaggio in una bestia. La ragazza condensa in sé movenze, atteggiamenti e qualità che la rendono una mite, devota, fedele figura di cane. Difatti, l'uomo-gattopardo ritrova in lei «Una specie di Bendicò in sottanino di seta»¹⁰⁷. E nel romanzo ci viene narrato, che prima e dopo i momenti d'amore, la ragazza «aveva guardato [don Fabrizio] con gli occhi opachi di contadina, non si era rifiutata a niente, si era mostrata umile e servizievole»¹⁰⁸.

Nel portare in scena questo personaggio, Lampedusa non si limita, dunque, a tracciare una invalicabile linea di confine tra nobili e villani – messa in rilievo non solo dall'opposizione tra villa Salina e le «cassette basse» dai «gracili balconi» dove vivono confinati le persone come Marianna¹⁰⁹, ma anche dall'accenno, fuggevole e

¹⁰⁷ *Il Gattopardo*, cit., p. 44.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ In questo caso specifico, le modalità di rappresentazione poggiano sull'istanza spaziale utilizzate con valenza prossemica. Questo ci consente di “misurare” la distanza incolmabile che esiste tra i due diversi gruppi sociali di cui il principe e la contadina sono espressione. Per raggiungere Marianna, don Fabrizio compie nello spazio un lungo movimento verso il basso, sia in senso figurato (la giovane incarna l'amore carnale, la perdizione, il peccato) che reale. Infatti, nel *Gattopardo*, cit., a p. 39 troviamo scritto che «la strada [per raggiungere l'amante] si dilungava bianchissima», e che «era in leggera discesa», ivi, p. 41. Subito dopo si palesa l'antitesi tra la dimora gentilizia, che ci è già stata descritta in precedenza con dovizia di particolari, e la spelunca nella quale la ragazza vive. Quindi il cerchio si chiude sugli implacabili dettagli che il narratore fornisce sul luogo in cui quest'ultima si

insieme esplicito, allo sguardo *opaco* di questa umile comparsa del creato che richiama, in un impari confronto a distanza, quelli fieri e superbi della principessa Maria Stella e di sua figlia Concetta.

Piuttosto, con un processo inverso all'antromorfizzazione dell'alano avviato già nelle pagine precedenti¹¹⁰, trasforma la giovane in un animale desideroso solo di compiacerlo. Eppure il sentimento di pietà che invade il cuore del fulvo gigante di fronte allo spettacolo di irredimibile miseria che gli offre «quella carne giovane troppo maneggiata, quella impudicizia rassegnata» riscatta quasi totalmente la bestialità della contadina¹¹¹.

Se, alla fine, don Fabrizio ha ricavato da questo incontro solo una sazietà «maculata di ripugnanza» e sente che lui stesso, il fiero gattopardo, è regredito allo stadio di un semplice «porco»¹¹² è proprio perché ha riconosciuto nelle miserande condizioni di vita della ragazza, la radice di quel suo impudico mercimonio.

Nel *Gattopardo*, dunque, è legato alla figura di Marianna e alla sua *animalizzazione*¹¹³, il primo manifestarsi di quel sentimento di cosmica, umanissima pietà che lega in maniera indissolubile l'animale uomo alla sorte di ogni altro suo simile. La prostituta contadina, arrendevole e ottusa, rende tutto a un tratto palese quel legame tra un atavico afflato di fratellanza e bestiario che raggiungerà il suo apice –e otterrà la sua più alta consacrazione– tra le mura della dimora gentilizia dei Ponteleone e attraverso il quale persino la brutale e degradante visione zoologica scimmiesca verrà riscattata da questo autore da un *pathos* profondo.

trova. Un quartiere a ridosso del vecchio porto, talmente malfamato che nel suo specchio d'acqua vi erano attraccate solo «barche semiputride [che] dondolavano con l'aspetto desolato dei cani rognosi», ivi, p. 43. Naturalmente, non può passare inosservato, in una ricerca incentrata sul bestiario, la pregnante metafora animale barche putride/cani rognosi.

¹¹⁰ Il processo di umanizzazione di Bendicò prende l'abbrivio nella pagina iniziale del *Gattopardo*, laddove l'autore ce lo descrive «attristato» per l'esclusione di cui è stato fatto oggetto con la sua estromissione dal rituale religioso, ivi, p. 27. E raggiunge il proprio apice all'interno della Parte I, quando si asserisce che «sembrava davvero un cristiano», ivi, p. 33. Altri particolari intervengono, naturalmente, a completare questo quadro. Ricordiamo, ad esempio quel passo del romanzo nel quale ci viene detto che, mentre correva con l'acquilina in bocca, pregustando un pasto imminente, l'alano sembra al suo padrone «un Piemontese tale e quale!», ivi, p. 36.

¹¹¹ Ivi, p. 44.

¹¹² Ivi, p. 45.

¹¹³ Per il concetto di «animalizzazione dell'umanità» nel romanzo, cfr. R. Palermo, «*Il Gattopardo*»: una rivoluzione, cit., p. 171.

Solidarismo e bestie formano uno stretto binomio anche in uno dei segmenti narrativi più importanti del romanzo. Abbiamo spesso insistito sul fatto che il *Gattopardo* è, tra le altre cose, anche un libro sulla morte. Georges Barthouil, a esempio, ha sottolineato che in quest'opera sono indubbiamente presenti «La mort individuelle, la mort des civilisations entraîne à la prise en considération de la mort cosmique, c'est-à-dire à l'entropie universelle»¹¹⁴.

Essa è presente sotto tante forme e tocca tanti personaggi: basta scorrere il libro per rendersi conto che, alla fine, soltanto la scomparsa di Concetta e di Angelica si collocano oltre i tempi della narrazione. Tuttavia, uno dei momenti di più alta commozione del romanzo, non riguarda la morte di un personaggio, ma quella di una bestia: il coniglio selvatico che viene ucciso durante una battuta di caccia di don Fabrizio e di Ciccio Tumeo, il suo fido “scudiero”¹¹⁵.

Nel *Gattopardo*, soltanto la morte del fragile gigante è rappresentata in maniera egualmente intensa e devastante.

Poco prima di questo episodio, la vita, filtrata attraverso il piacevole rituale che conduce i due uomini nel cuore silenzioso di una Sicilia ancora arcaica e che permette a don Fabrizio di sentirsi, come un tempo, padrone di quella terra e dei suoi uomini, aveva assunto per il principe «un aspetto tollerabile»¹¹⁶.

Però, quando i cani riportano indietro la preda abbattuta e la depongono ai suoi piedi, qualcosa si incrina nel suo animo. Malgrado l'istintivo moto di repulsione, l'uomo-gattopardo non riesce a distogliere lo sguardo dall'animale. C'è qualcosa di ipnotico nello spettacolo che la creatura agonizzante offre di sé, nei suoi ultimi istanti di vita:

Era un coniglio selvatico: la dimessa carcassa color di creta non era bastato a salvarlo. Orrendi squarci gli avevano lacerato il muso e il petto. Don Fabrizio si vide fissato da due grandi occhi neri, che invasero rapidamente da un velo

¹¹⁴ G. Barthouil, *Leopardi e Lampedusa*, in «Italianistica», XVIII, 1989, 2-3, pp. 395-407, a p. 402.

¹¹⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 111.

¹¹⁶ *Ibidem*.

glauco, lo guardavano senza rimprovero ma che erano carichi di un dolore attonito rivolto contro tutto l'ordinamento delle cose [...]; l'animale moriva torturato da un'ansia speranzosa di salvezza, immaginando di poter ancora cavarsela quando di già era ghermito, proprio come tanti uomini; mentre i polpastrelli pietosi accarezzavano il musetto misero, la bestiola ebbe un ultimo fremito, e morì; ma don Fabrizio e Tumeo avevano avuto il loro passatempo; il primo aveva provato, in aggiunta al piacere di uccidere, anche quello rassicurante di compatire¹¹⁷.

Il canto per la caducità degli esseri viventi raggiunge in queste pagine uno dei suoi vertici.

L'animale sacrificato in nome del semplice *piacere di uccidere* da parte dei due cacciatori, diventa nel libro un simulacro del dolore che tocca a ogni essere vivente sulla terra. In questa pagina, ancora una volta, lo scrittore non attua un semplice scambio di ruoli tra uomo e bestia. Ribaltando i termini consueti, avvia innanzitutto un processo di umanizzazione dell'animale. Quindi, crea tra i due una piena identificazione.

Il coniglio possiede grandi occhi neri, supplici e addolorati, nei quali si riflette impietoso il barbaglio di uno smarrimento tutto umano. Esattamente come gli uomini, muore torturato da quell'«ansia speranzosa di salvezza» a cui ciascuno di noi si attacca nei momenti estremi della vita, oltre che *in limine mortis*. Come gli uomini, inoltre si ostina a credere ancora in una possibilità di fuga, anche quando tutto è ormai irrimediabilmente perduto¹¹⁸.

Nessuno di questi dettagli sfugge al cacciatore. Lampedusa ci dice che don Fabrizio non si è pentito del suo gesto. La caccia rimane un «passatempo» irrinunciabile per un uomo di nobili origini; un simbolo del proprio *status* sociale.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ All'interno del bestiario gattopardiano, la figura del coniglio ucciso per puro capriccio e per puro caso dai cacciatori, riveste anche una funzione di vittima sacrificale. Nell'animale, si riverbera lo stesso assurdo destino di tutti quei soldati mandati a morte dai loro sovrani, nell'inutile tentativo di preservare il proprio potere. Difatti, Lampedusa istaura una precisa corrispondenza tra la fucilata che ne decreta la morte e i «cannoni di Cialdini [che] scoraggiavano già i soldati napoletani», fedeli ai Borboni, *Il Gattopardo*, cit., p. 112. Va inoltre ricordato, che la bestia adombra anche il soldato borbonico rinvenuto cadavere a villa Salina, e di cui si è già ampiamente discusso. Difatti, le parole tematiche *carcassa* e *squarcio* sono le stesse sulle quali poggia il segmento cronotopico della *Parte I*.

Inoltre, sollecita in lui quel perverso «piacere» che spesso si accompagna all'uccidere una preda. Tuttavia, ci dice anche che, dopo averne causato la morte, egli non può sottrarsi dall'esercitare un *rassicurante* sentimento di compassione anche nei confronti di una creatura così insignificante.

Pathos e pietà ritornano, dunque, imperiosi in primo piano anche in questo passaggio del romanzo. E, ancora una volta, Lampedusa ha avuto bisogno di attingere al suo composito universo di animali per trovare le parole, le immagini e le visioni più appropriate dinanzi al mistero insondabile della vita e della morte.

Nel rileggere questo segmento narrativo, Francesco Orlando notava che:

Lampedusa riservava o trasferiva agli animali una simpatia certo meno impegnativa che non sarebbe stata quella molte volte negata al genere umano [...]; Innocue forse perché mute, le bestie gli rendevano più facile quel disinteressato identificarsi in una vittima che è la pietà [...] Per i patimenti dei deboli e delle vittime di specie umana aveva invece una strana, sollecita comprensione senza misericordia¹¹⁹.

Qualcosa di simile è stato detto anche da Samonà, il quale ha asserito che:

la morte dell'animaletto ci dà uno squarcio abbastanza ampio su quel cosmico solidarismo lampedusiano -da *Ginestra*-, che la sua rincorrente inclemenza verso gli uomini non riesce a cancellare (e comunque, nemmeno Leopardi era quel che si dice un cuore tenero...)¹²⁰

In realtà, lo studioso, pur preoccupandosi di riconsegnare questa scena al grande tema del solidarismo, faceva sue le parole di Orlando.

Non dubito che per l'educazione che gli era stata impartita e per le tante difficoltà che aveva dovuto affrontare nella sua esistenza, Tomasi di Lampedusa stentasse a trovarsi a suo agio con i propri simili. D'altronde, la valutazione espressa

¹¹⁹ F. Orlando, *Ricordo*, cit., p. 63-64.

¹²⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo. I Racconti*, cit., 90.

dall'antico allievo trovava, senza dubbio, un fertile terreno in una lunga consuetudine di amicizia tra lui e il principe. A sua volta, l'accento di Samonà alla *ricorrente inclemenza* [di Lampedusa] *verso gli uomini*, nasceva da una profonda conoscenza della biografia del principe.

Tuttavia, l'irrompere così frequente delle figure del bestiario nell'ordito romanzesco oltre alla loro ricchezza e complessità, impone anche altre riflessioni. Si pensi, ad esempio, a quanto ha scritto John M. Coetzee, uno degli indiscussi protagonisti della cultura contemporanea. Secondo lui

Quando convogliamo in parole la corrente di sentimenti che scorre tra noi e l'animale, la astraiano per sempre dall'animale. Perciò la poesia non è un dono al suo oggetto, come invece la poesia d'amore. Rientra in un'economia interamente umana in cui l'animale non trova posto¹²¹.

Anche tra le pagine del *Gattopardo* accade qualcosa di simile.

L'animale smette di essere un personaggio del mondo reale, un elemento più o meno riconoscibile della biografia dell'autore ed entra a far parte a tutti gli effetti del «mondo dell'opera». In virtù di ciò, si carica di sensi nuovi; acquista una nuova vita.

Il processo di umanizzazione del coniglio, o le metamorfosi in cui incorrono personaggi come Bencicò e il coniglio o Marianna e i «vecchi babbei» che si aggirano, sciocchi e tracotanti, tra le mura dei Ponteleone, *non* permettono a don Fabrizio (e al suo mentore) di attuare un semplice trasferimento di pietà dall'uomo alle bestie. Né gli consentono di esercitare nei confronti di questi ultimi una «simpatia [di] certo meno impegnativa» di quella che è necessario riservare al genere umano.

Al contrario, alla luce di quanto è stato argomentato, è più corretto presupporre che Lampedusa si sia servito di un bestiario per rendere riconoscibile e

¹²¹ J. M. Coetzee, *La vita degli animali*, trad. di F. Cavagnoli e G. Arduini, Milano, Adelphi, 2000, p. 64.

reale quel sentimento di solidarietà verso cui, soprattutto nel tempo della maturità, si sentiva chiamato, come a un approdo ineludibile, ormai necessario.

Non dobbiamo dimenticare che quando si accingeva a scrivere il *Gattopardo*, lo scrittore aveva ormai portato a compimento un percorso che aveva corroso le sue antiche certezze e certe ataviche paure. La distanza che per gran parte della sua vita l'uomo Lampedusa aveva voluto (o dovuto) frapporre tra sé e gli altri, si era ormai decisamente assottigliata. Basti ripercorrere alcune tappe salienti di quei suoi ultimi anni di vita, per rendersene conto. Ripensare, ad esempio, al cenacolo di giovani amici che decide di ospitare a palazzo Butera nel 1953; o alla scelta dell'adozione. Questo cambio di rotta diventa, per l'appunto, evidente nella *fabula* gattopardiana e il bestiario ne è una delle spie più rilevanti.

Come nota Irene Palladini, molti autori vivono la ferinità dell'uomo «come segno e figura di un dissacrante rovescio della dimensione umana»¹²². Non è questo il caso di Lampedusa. Nel suo romanzo, nessun l'animale, sia esso l'*avatar* bestia¹²³ o la creatura umana, è superiore o inferiore agli altri – si pensi, come termine di raffronto al personaggio di Sedàra¹²⁴.

Il nostro autore riconosce una fondamentale identità a tutti gli esseri viventi, non tanto sulla base di una comune animalità biologica, quanto piuttosto su una condivisione di destini e orizzonti d'attesa. Uomini e animali soggiacciono a una medesima sorte di dolore, morte e dissoluzione. Non possono mai aspirare a essere artefici della propria vita. Come si è avuto già modo di sottolineare in precedenza,

¹²² I. Palladini, *Draghi, grifoni e altri animali fantastici*, in *Animali nella Letteratura italiana*, cit., pp. 88-97, p. 91.

¹²³ Per questo concetto, cfr. A. Giardina, *Il viaggio interrotto*, cit., a p. 147.

¹²⁴ Diversa è la figura della sirena protagonista di *Lighea*, cit., il racconto scritto da Tomasi nei suoi ultimi mesi di vita. La misteriosa creatura degli abissi marini, che rapisce il cuore di Rosario La Ciura, solo in parte – a causa della sua istintualità e carnalità – è assimilabile agli animali. In realtà è un essere eterno, incorruttibile, e perciò stesso superiore. Per creare questo personaggio, lo scrittore si lasciò suggestionare dal mito classico e dalle leggende orientali e nordiche, ma risentì anche degli influssi della cultura psicoanalitica che gli venivano dalle opere di C. Jung, già edite in Italia dal 1940 e ben conosciuti dalla principessa Licy.

sia gli uni che gli altri sono soltanto del misero «bestiame [...] condotto al macello»¹²⁵.

Tuttavia, nel romanzo è possibile riscontrare una differenza sostanziale tra le due specie viventi. Nel sistema di pensiero di questo autore, le bestie sono viste come esseri candidi, «avvolti sempre da un alone di innocenza che manca invece agli uomini»¹²⁶. Anzi, spingendosi ancora oltre, vengono paragonate alle inaccessibili stelle, giacché come queste gli sembrano «incapaci di produrre angoscia»¹²⁷.

Questa divergenza è importantissima.

Malgrado abbia affermato in tante parti del suo capolavoro che «forse in qual forma, in quale/ stato che sia, dentro un covile o cuna,/ è funesto a chi nasce il dì natale»¹²⁸ o la sostanziale identità che intercorre tra questi due diverse specie, Lampedusa ha finito col vedere l'animale uomo come la bestia più fragile dell'intero creato.

Questo ci permette di chiudere il cerchio. Di comprendere meglio perché lo scrittore abbia dovuto ricorrere a un bestiario per dare forma e contenuto al grande tema del solidarismo.

Nel *Gattopardo*, dopo aver ridotto l'uomo alla sua essenza ferina; dopo averlo spogliato di tutte le divise, gli orpelli, le stellette dietro cui è solito nascondersi, Lampedusa ha voluto adagiare, sull'impudica debolezza dei nostri corpi nudi, il velo di una cosmica pietà. L'estrema fragilità degli uomini, ci suggerisce il principe, può diventare un salvifico filo d'Arianna. Dalla sofferenza a cui il suo stato lo condanna, l'uomo può recuperare il sentimento ancestrale di un'esperienza di conforto, di condivisione e di solidarietà con i propri simili.

¹²⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 219.

¹²⁶ M. Pagliara-Giacovazzo, *Il «Gattopardo»*, cit., p. 154.

¹²⁷ «Vedi, tu Bendicò, sei un po' come loro, come le stelle: felicemente incomprensibile, incapace di produrre angoscia», *Il Gattopardo*, cit., p. 96.

¹²⁸ G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Einaudi, Torino, 1993, pp. 189-194, a p. 194, vv.141-143.

II. SPAZI TOPOGRAFICI

Anche la più pigra accademia e i critici più accigliati, hanno finito con l'accettare, ormai, l'appartenenza dell'opera letteraria allo spazio.

A. Di Grado, *L'isola di carta*

I. TITANISMO E CHIAROVEGGENZA. DISINCANTO

1.1 ALCUNE CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

La macrosequenza iniziale del *Gattopardo*, alla quale Tomasi diede il titolo di *Parte prima*¹, offre al lettore un'intensa tramatura indiziaria. In essa, difatti, sono già presenti *in nuce* tutti i temi fondamentali dell'opera: la precarietà della condizione umana; l'amore carnale per la vita e il fatale, struggente corteggiamento della morte; la desacralizzazione del mito risorgimentale; il rigetto della storia umana come progresso; il nodo degli affetti familiari e quello della memoria, fragile argine alla dissoluzione di anime e cose.

Fedele per forma e contenuto al progetto iniziale a lungo accarezzato dall'autore, quello di "costruire" un libro che fosse in qualche modo affine all'*Ulisses* joyciano, si dispone in un'unica progressione cronologica compresa tra il pomeriggio del 12 Maggio 1860 e quello del giorno successivo, ma scandita in una serie di microsegmenti temporali, quattordici in tutto, ai quali corrispondono quasi altrettante serie spaziali².

Possiede, inoltre, una struttura ad anello, perfettamente circolare, che le permette di aprirsi e chiudersi su una medesima scena: la recita del Rosario da parte dell'intero nucleo familiare dei principi di Salina, nobili siciliani d'antico lignaggio e del suo *pater familias*, l'imponente don Fabrizio Corbera.

In realtà, sia a livello tematico che strutturale, questa *Parte* si presenta come un tutto poetico compatto e autonomo, conchiuso in se stesso. Lo stesso

¹ Scrive G. Lanza Tomasi: «adotto la dizione di parti, anziché di capitoli, perché così si espresse l'autore nell'indice analitico posto a compimento del manoscritto "completo", ogni sezione del *Gattopardo* è infatti propriamente una parte, cioè la trattazione da un'angolazione diversa, ed in sé compiuta, della condizione siciliana», Id., Premessa al *Gattopardo*, cit., p. 6. Aveva invece optato per una suddivisione in capitoli Giorgio Bassani (che intervenne direttamente anche sul manoscritto gattopardiano) nella I ed. dell'opera da lui curata per la Feltrinelli nel 1958 e preceduta dalla sua ormai famosa Prefazione, ivi, pp. 7-13.

² Si ricorda che l'edizione del *Gattopardo* da me utilizzata si trova in *Opere*, cit.. In essa la *Parte I* si snoda da p. 27 a p. 64 e le microsequenze cui faccio riferimento hanno la seguente successione: I, pp. 27-30; II, pp. 30-33; III, pp. 33-36; IV, pp. 37-39; V, pp. 39-43; VI, pp. 43-44; VII, pp. 44-46; VIII, pp. 46-48; IX, pp. 48-55; X, pp. 55-59; XI, pp. 59-61; XII, pp. 61-62; XIII, pp. 62-63; XIV, pp. 63-64.

Lampedusa, preferiva riferirsi ad essa come a una «novella» o un «racconto», piuttosto che al capitolo iniziale di un romanzo³.

Le linee del quadro d'apertura che vi sono delineate, determinano il cronotopo dell'intero romanzo. Quello di un mondo nobiliare prossimo ormai al tracollo, verticistico e asfittico e pongono le basi di una narrazione fondamentalmente priva di intreccio, dominata dalla straordinaria figura di un gigantesco uomo-gattopardo⁴.

Lampedusa dà inizio al suo romanzo affidandosi a una visione d'interni. Ricorrendo a un metodo che molto ha in comune con un procedimento cinematografico, lo scrittore propone una "carrellata in avanti" sul salone rococò della villa padronale e sulle persone che lì vi si trovano raccolte. La riunione quotidiana gli offre il pretesto per delineare, con poche pennellate rapide e sicure, le caratteristiche salienti di alcune comparse e comprimari del suo romanzo e per preannunziarne il loro compimento futuro come personaggi del «mondo dell'opera»⁵.

³ In una lettera del 31 marzo del '56, si legge: «Carissimo Guido [...] ho scritto un romanzo: per meglio dire tre lunghe novelle collegate tra loro», in *Lettere a Lily*, cit., p. 20. In quella successiva del 7 giugno '57, lo scrittore precisa: «Esso [*Il Gattopardo*] è composto da cinque lunghi racconti», in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 335-336, a p. 336. Le parole di Lampedusa ci suggeriscono che egli pensasse alla sua opera come a una sorta di «romanzo in racconti». In questo stesso senso vanno anche lette riflessioni di Lanza Tomasi sulle *Parti/sezioni* in cui si articola il romanzo e presenti nella nota 1, nonché alcuni giudizi di Manuela Bertone. Secondo la studiosa *Il Gattopardo* «procede per accumulazione di sequenze autosufficienti [...] Il profilo segmentato del romanzo è già evidente nella definizione di «racconti» e «novelle» che Tomasi stesso dà, nelle lettere a Lajolo, a quelle che in seguito preferirà chiamare «parti» del romanzo. Non «capitoli» come recita la prima edizione, ché farebbero pensare a scansioni divise di un tutto omogeneo», Id., *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995, p. 53.

⁴ Don Fabrizio è «il personaggio della narrativa italiana degli ultimi cinquant'anni per il quale la critica ha scritto più pagine», G. Todini, *Ritratti critici di contemporanei. Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in «Belfagor», XXV, 1970, 2, pp.163-184, a p. 163.

⁵ Per i concetti di «mondo dell'opera» e «mondo nell'opera», argomenti centrali della riflessione critica di Gaetano Compagnino, cfr. A. Manganaro, *Significati della letteratura,- Scritture e idee da Castelvetro a Timpanaro*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2007, in *Avvertenza*, pp.7-10, p. 9; cap. I, pp. 13-43, a pp. 25 e segg.; cap. II, pp. 45-73.

Da subito, ci imbattiamo nell'alano Bendicò, una creatura antropomorfizzata a cui Lampedusa riserva, per sua stessa ammissione, un rilevante ruolo attanziale⁶. Sfilano poi in successione: padre Pirrone, l'amico gesuita; la macchia confusa delle ragazze di casa Salina, rese visibili solo dal baluginio azzurrato dei loro begli occhi; l'erede designato della casata, quel duca Paolo che è null'altro che un «buon babbeo» e, per ultima, la moglie, l'isterica principessa Maria Stella Málvica.

Soprattutto, il lettore viene invitato a indugiare sulla munificenza atavica del *luogo*, vero cuore pulsante della dimora gentilizia e a immaginare l'antica sacralità dei suoi trascorsi. La parola descrive il lattiginoso chiarore delle mattonelle del pavimento che riaffiora assieme ai disegni mitologici che vi sono impressi, nell'istante in cui le donne si alzano, raccolgono le lunghe vesti e si apprestano a uscire. Descrive l'iridescenza dei suoi parati di seta, sulla cui tramatura preziosa pappagalli colorati sono pronti a dispiegare le ali in volo. Si sofferma sugli affreschi dell'ampio e alto soffitto, dove vetuste divinità dell'Olimpo sembrano pronte a ridestarsi dal lungo sonno in cui sino ad allora erano precipitate.

È uno stacco di grande intensità ma del quale Lampedusa si serve, in realtà, per preparare l'entrata in scena dell'attore principale del romanzo. Difatti, è in questo ambiente rievocato dallo scrittore in tutto il suo nostalgico e immaginifico fulgore ed intriso d'una bellezza senza tempo, quasi refrattaria alle lusinghe della morte e del disfacimento (anche se già impercettibilmente corrosa dal suo interno) che ci imbattiamo per la prima volta in don Fabrizio.

Non è casuale che il primo contatto con lo spazio narrato, nel capolavoro di Lampedusa, sia quello degli interni di villa Salina. Con un procedimento che rimarrà costante nel corso del libro, il luogo fittizio viene ridisegnato dallo scrittore operando una significativa contaminazione tra letteratura e memoria privata. Come conferma anche il figlio, lo scrittore nel rappresentare la residenza nobiliare del

⁶ Cfr. la *Lettera a Enrico Merlo*, ora in Premessa a *Il Gattopardo*, cit., p. 18-19; ma anche *Il cane Bendicò è la chiave di tutto*, «La Repubblica», 9-10-2000, a firma di L. Nobile.

Gattopardo ha operato una sorta di sovrapposizione tra villa Lampedusa ai Colli, che si trovava a Santa Margherita, e l'amatissimo palazzo Lampedusa di Palermo⁷.

Tuttavia, in questo caso specifico vi è dell'altro: la villa palermitana di don Fabrizio partecipa della stessa natura e possiede le medesime qualità dei palazzi a cui si ispira e che la rendono casa «nel senso arcaico e venerabile della parola»⁸.

La presentazione del personaggio assiale del *Gattopardo* che occupa quasi per intero il segmento narrativo iniziale della *Parte I*, comincia con questa sorta di identificazione. Lo scrittore ha cura che l'eroe e il luogo si compenetrino intimamente: entrambi incutono soggezione agli astanti. Disorientano, abbagliano e confondono. Soprattutto, tutti e due custodiscono gelosamente, sotto la fragile superficie della loro alterità e munificenza, i segni dell'inevitabile rovina che li attende.

1.2 L'ISOTOPIA DEL TITANISMO⁹

Lampedusa ha voluto creare con don Fabrizio Corbera di Salina, principe del regno e astronomo dilettante, un uomo grande in senso fisico. Anzi, ne ha fatto, secondo la sua stessa definizione, un «gigante»¹⁰. La sua creatura possiede un corpo «immenso e fortissimo» ed è talmente alta che «la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari»; talmente possente che «l'urto del suo peso [...] faceva tremare l'impiantino» e faceva «gemere il divano sotto il proprio peso»¹¹. Gli dona, inoltre, una forza smisurata che gli consente, con una semplice pressione delle dita, di «accartocciare come carta velina le monete da un ducato»; infine lo circonda di oggetti esageratamente grandi, come

⁷ Premessa ai *Racconti*, cit., pp. 413-428.

⁸ *I Ricordi*, cit., p. 438.

⁹ Per il concetto di isotopia, introdotto in linguistica da A. J. Greimas, cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 32-34. Da un punto di vista semiotico, secondo la definizione di U. Volli, l'isotopia è «un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia», Id., *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza, 2004, p. 69.

¹⁰ *Il Gattopardo*, cit., p. 27.

¹¹ Ivi, a p. 29, 28 e 63.

«lo smisurato Messale rosso» di cui il principe si serve durante la recita del Rosario¹².

A queste inusuali qualità fisiche, si assommano attributi morali equivalenti e altrettanto straordinari. Don Fabrizio possiede anche il *sentire* di una deità capricciosa o di un imperscrutabile eroe dei miti. È incontentabile, arrogante, autoritario, facile preda dell'iracondia; vorace nei suoi appetiti sensuali. È orgoglioso come solo i Salina sanno esserlo¹³.

La presentazione dell'eroe gattopardiano si completerà poche pagine più avanti, quando nel quarto microsegmento l'autore contrapporrà alla «mano infantile» della principessa «la potente zampaccia » del marito e attraverso il richiamo a questo elemento zoomorfo avvierà, dopo averlo preannunziato sin nel titolo dell'opera, un ulteriore processo di identificazione tra il protagonista e il fiero animale araldico che campeggia sullo stemma nobiliare della casata dei Salina¹⁴.

Considerate queste premesse, appare evidente che lo scrittore abbia voluto istaurare da subito una duplice isotopia figurativa. Fare in modo che la sua creatura fosse sia un gigante che un uomo-gattopardo. Attraverso la sovrapposizione di queste due immagini, egli ha donato al suo eroe una corporeità tangibile e, a tratti, persino perturbante. Talmente fuori misura e diversa, da costituire per sé stessa una significativa cifra di alterità.

Soffermiamoci sul primo termine di questa isotopia.

Il titanismo del principe domina le prime pagine del romanzo, dando una precisa connotazione alla sua descrizione¹⁵. Lampedusa vi insiste sino a renderlo un elemento di contenuto molto rilevante nell'economia dell'opera. Non a caso ci offre

¹² Ivi, p. 29.

¹³ Nel *Gattopardo* Lampedusa attribuisce al suo eroe dal «cipiglio zeusiano» (p. 30), una «contenuta ira» (p. 29); una «collera grande » (p. 27); una «prepotenza capricciosa» (p. 29). Dell'iracondia di don Fabrizio, che altro non è che una «falsa violenza», ci viene invece dato ragguaglio dallo stesso autore nella *Lettera a Enrico Merlo*, cit., p.18.

¹⁴ *Il Gattopardo*, cit., p. 38. Sull'identificazione con l'animale araldico, cfr il cap. di questa tesi intitolato *Morfologia del solidarismo*.

¹⁵ Alcuni suggerimenti e suggestioni per questo paragrafo, sviluppato però in maniera del tutto autonoma, mi sono venuti da F. Orlando, *L'intimità e la storia*, cit., e soprattutto dal I cap., *Don Fabrizio: un colosso non invulnerabile*, pp. 27-82.

una serie di riscontri che ci permettono di *misurare* la distanza reale, fisica e psicologica, che si crea tra don Fabrizio e gli altri comuni mortali. Poniamo attenzione ai rapporti che egli istaura con chi gli sta attorno.

All'interno della cerchia familiare, la sua grandezza oscura gli altri e spesso diventa tirannide. Egli tiene in scacco la consorte, la fiera, nevrotica e «prepotente» Maria Stella; e mortifica e intimidisce i figli, sino a renderli suoi «servi» oppure sino a costringerli a una fuga indecorosa¹⁶. È questo, ad esempio, il destino che è toccato a «Giovanni, il secondogenito, il più amato, il più scontroso», che si è lasciato inghiottire dalla «nebbia fumosa di quella città eretica » che è Londra¹⁷. In questa metropoli, dopo avere rinunciato agli agi palermitani, il figlio perduto ha scelto di vivere un'esistenza anonima e dimessa¹⁸.

Sin dal loro primo apparire, dunque, moglie e figli si dispongono attorno al principe come pedine su un'invisibile scacchiera, pronte ad essere sacrificate ad ogni suo volere e capriccio.

Il bisogno del principe di prevalere sugli altri trova sfogo persino nella figura di padre Pirrone, il gesuita a cui egli stesso riconosce doti non comuni di intelligenza e innegabili virtù morali. E si esercita infine sulle amanti, come nel caso emblematico della prostituta Mariannina, avvezza a piegarsi alle voglie del suo padrone con l'intollerabile mansuetudine delle bestie.

L'unica, significativa infrazione riguarda Tancredi. L'amore incondizionato che il gigante nutre nei suoi confronti, lo porterà persino a giustificare il tradimento che il nipote consuma ai danni della figlia Concetta, che avrebbe dovuto sposare. E poco importa che lo faccia in nome di una suprema «ragion di stato», spinto dalla necessità di favorire l'alleanza tra la moribonda aristocrazia terriera di cui lui e il

¹⁶ *Il Gattopardo*, cit., pp. 28-29.

¹⁷ Ivi, p. 38. In realtà quello del secondogenito è l'unico atto di disubbidienza consentito dal principe ad una persona che non sia Tancredi.

¹⁸ La lingua dei rapporti spaziali ci suggerisce che in questa *Parte I*, per Giovanni, la metropoli inglese non è l'*Altrove* tanto desiderato dai rampolli aristocratici del suo tempo, né uno spazio vergine in cui dare inizio ad una vita migliore. Somiglia, piuttosto, ad un buco nero dal quale lasciarsi risucchiare per vivere «la modesta vita di commesso», *Il Gattopardo*, cit. p. 38. Nella *Parte VII* si verifica, invece, un ribaltamento: Londra diventata per il ragazzo un luogo di promozione sociale, visto che dopo quegli anni di stenti, si è messo a commerciare brillanti, ivi, p. 237.

giovane Falconieri fanno parte e la rozza borghesia in ascesa rappresentata dai Sedàra.

Gli stessi squilibri si riflettono anche al di fuori dell'ambito familiare. Lampedusa ci avvisa che tra i suoi simili, don Fabrizio «passava per essere uno stravagante», ma che in verità «si trovava spesso isolato non già per rispetto, come credeva, ma per timore»¹⁹. Tuttavia, di qualunque natura sia la distanza che lo separa dagli altri, è pur vero che il suo «disprezzo» non risparmia nessuno: né i parenti, né gli amici²⁰. Gli uni e gli altri sono colpevoli ai suoi occhi di non sapersi proiettare oltre i miserandi confini dell'attimo presente.

Coinvolgendo la descrizione del protagonista e dei suoi comportamenti nella dinamica dell'azione, Lampedusa ha finito con l'insinuare nel lettore la consapevolezza che il principe-gigante sia destinato a dominare il mondo. Vuole indurci a credere che la sua *alterità* risieda nel corpo immenso e nella vastità delle passioni a cui si abbandona: il sesso, il cibo, l'orgoglio.

Invece, con un imprevedibile cambio di scena, l'isotopia figurativa del titanismo, sino ad ora disposta in un *climax* ascendente, si arresta e implode nelle ultime righe con cui si conclude questo segmento di presentazione.

L'uomo che nelle prime battute sembra godere nel «signoreggiare su uomini e fabbricati», diventa nella chiusa semplicemente il «povero Principe Fabrizio»²¹. A uno scrittore del calibro di Lampedusa, così come già a Stendhal, occorrono davvero poche parole per condensare in un'immagine lapidaria un variegato mondo di sensazioni. Basta un semplice aggettivo per ridimensionare il gigante e svelare il dissidio interiore che ne fiacca le forze e lo prostra.

Più avanti, alcune brevi frasi precisano i termini di questa «povertà». Non soltanto nel silenzio della propria coscienza egli trascina i suoi giorni «in perpetuo scontento» di sé; ma, alla stregua dell'uomo-coniglio Málvica, il cognato che merita solo il suo biasimo, anche lui rimane un soggetto imponente e passivo dinanzi allo

¹⁹ Ivi, p. 216.

²⁰ Ivi, pp. 28-29.

²¹ Ivi, pp. 29 e 30.

spettacolo terrificante della «rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio»²². Né possiamo dimenticare che, dopo aver corteggiato a lungo la morte, l'anziano gattopardo si presenterà all'appuntamento fatale da «gigante sparuto»²³.

Malgrado oltrepassi le dimensioni dello spazio antropico abitato dai comuni mortali, anche don Fabrizio è una creatura sola, smarrita e confusa, che stenta a trovare un senso alla propria avventura terrena.

Giunti a conclusione di questa sequenza di presentazione ci accorgiamo, dunque, che Lampedusa si è servito del motivo del titanismo per amplificare il *topos* dell'insensatezza di quella fragile «facoltà di esistere, la vita insomma» su cui spesso si trova a riflettere il suo personaggio, oltre che per rimarcare la sostanziale incapacità degli uomini di disporre a piacimento del proprio destino²⁴. Ci rendiamo conto che l'impalcatura dell'opera si regge sulle spalle di un fragile, straordinario titano che attraversa con la titubanza dei saggi, degli scontenti e dei disillusi, il tempo e lo spazio biografico che gli ha donato il suo autore.

1.3 CHIAROVEGGENZA E CECITA'

Nel maggio del 1860, scelta quale data d'inizio della narrazione, il principe Fabrizio è già un uomo di mezz'età²⁵. Ha avuto parecchio tempo a sua disposizione per guardarsi attorno e prendere atto di quanto sta accadendo attorno a lui. Egli sa di

²² Ivi, p. 30. Soltanto nella *Parte VI*, in un intenso crescendo disforico, si preciseranno i termini di quel «cattivo umore [che] lo invadeva lentamente» e con cui il principe deve incessantemente confrontarsi, ivi, p. 214. E anche di quella malinconia che con estrema facilità tende a mutarsi nel suo animo «in umor nero autentico», ivi, p. 216.

²³ Ivi, p. 238.

²⁴ Ivi, p. 231.

²⁵ L'età attribuita al Principe in questa Parte, 45 anni, ci permette di situarne la nascita nel 1815. Ma nella *Parte VII*, ambientata nel 1883, come ha già rilevato Samonà nella sua famosa monografia, questo dato viene sconfessato: vi si asserisce, difatti, che don Fabrizio ha 73 anni, dunque bisognerebbe retrodatarne la nascita al 1810. Incongruenze e sviste simili a questa segnano in vario modo l'opera e da sempre infiammano il dibattito sulla reale tenuta della struttura romanzesca gattopardiana. Non è qui il caso di indulgere in questa sterile polemica. Piuttosto, è degno di nota ricordare che se il 15 maggio 1860 segna la data dello sbarco di Garibaldi nell'isola, sempre un 15 maggio, ma stavolta del 1946, sarebbe stata proclamata l'Autonomia siciliana.

essere l'ultimo esponente di una casata prestigiosa, che nei tempi passati ha dominato a lungo e con inflessibilità su uomini e terre della sua Sicilia.

Rappresentante di spicco della nobiltà isolana, il principe di Corbera appare pienamente integrato alla casta aristocratica a cui appartiene per nascita, al punto di seguirne consapevolmente, in una sorta di inquieto *cupio dissolvi*, il destino di dissoluzione che l'attende (e in questo senso va letto il gran rifiuto che il principe opporrà a Chevalley).

All'interno di questa rigida struttura sociale –una dimensione cronotopica verticale, raffigurabile come una piramide, e che assume la valenza di un mondo chiuso, immobile, impermeabile– il principe di Salina *sembra* essere a proprio agio. Anche lui vi si muove con l'orgoglio malcelato di un'antica razza predona abituata all'esercizio di un potere illimitato.

Eppure, sebbene lo smalzato gattopardo condivide il linguaggio, i rituali e le regole della classe d'appartenenza, esiste una differenza sostanziale tra lui e i suoi simili. Già dopo poche pagine, ci rendiamo conto che l'adesione del principe a un codice di valori comuni o ad un medesimo sistema di riferimento culturale, cognitivo, comportamentale, è solo apparente. Incapace di vivere e operare in un mondo diverso da quello in cui è nato e cresciuto, egli sa, con ogni fibra del proprio essere, che soltanto entro i confini dell'universo nobiliare gli è concesso di conservare la propria originaria identità di nobile e padrone; di potere continuare a perpetuare gli antichi benefici (e i molti vizi) di cui hanno bisogno le persone come lui e di vedere riconosciuto il proprio *status* sociale.

Tuttavia, lo scarto non potrebbe essere più radicale.

Lampedusa scopre con sapienza le sue carte. Don Fabrizio non è diverso per le sue stravaganze o per l'imponenza e l'animalità del suo corpo. Ma lo è perché è dotato di un'evidente superiorità intellettuale e di una inusuale capacità di scrutare a fondo nel cuore degli uomini (neppure le amate stelle riescono mai a distogliere del tutto la sua attenzione dalla disincantata contemplazione di quelle «povere scimmie

bastonate» che sono le creature umane²⁶). E, soprattutto, perché possiede il dono amaro della *chiaroveggenza*. Al contrario degli altri, infatti il principe di Salina non è cieco e non si pone, dunque, illusioni.

Siamo ad uno snodo essenziale della *Weltanschauung* lampedusiana. Nel sistema pensiero di questo autore il concetto di *cecità* (e l'area semantica che si dispone tra i due poli opposti luce/buio) riveste una grande importanza. Essa è intesa come una mutilazione spirituale che impoverisce profondamente l'uomo e ne condiziona in senso negativo il pensiero e l'agire. Nel romanzo, lo scrittore se ne serve come di una metafora a cui ricorre con una certa frequenza²⁷, (né va dimenticato che egli aveva in mente di intitolare la sua seconda opera *I gattini ciechi*²⁸).

Contrariamente alla maggior parte degli altri (nobili e non), egli osserva ogni cosa con uno sguardo lucido e vigile. È consapevole di essere l'ultimo membro «di un casato che per secoli non aveva mai saputo fare neppure l'addizione delle proprie spese e la sottrazione dei propri debiti»²⁹. Ha già compreso che confini liminari dell'universo nobiliare sono già stati intaccati in maniera irrimediabile e che le fatiscenti strutture sociali, entro le quali l'aristocrazia aveva prosperato sino a moltiplicare in maniera vertiginosa i propri anacronistici privilegi, non sopravvivranno agli urti della storia.

Soprattutto, si è già reso conto che nulla può dinanzi allo sfacelo di quei suoi «parenti e amici che gli sembrava andassero alla deriva nel lento fiume del pragmatismo siciliano»³⁰. Un esempio valga per tutti. Diversamente da Málvica che

²⁶ La citazione si trova in *Letteratura francese*, nella "lezione" dedicata *Montaigne*, pp. 1555-1571, a p. 1556. Come si è già rilevato, la medesima «visione zoologica» scimmiesca è presente nella *Parte VI* del *Gattopardo*, cit., a p. 216.

²⁷ Uno spoglio sommario basta a testimoniare che di *cecità* si allude o si parla spesso nel *Gattopardo*, cit.: a p. 183 tocca a Chevalley soffermarsi sulla «cieca miseria morale dei siciliani»; subito dopo, a p. 185, in un passaggio del celebre monologo di don Fabrizio, ci viene detto che « quel senso di superiorità che barbaglia in ogni occhio siciliano, che noi stessi chiamiamo ferezza, [...] in realtà è cecità»; a p. 218, invece, tocca ai giovani Tancredi e Angelica immergersi nel buio della «propria passeggera cecità».

²⁸ Cfr. G. Lanza Tomasi, in *Premessa ai Racconti*, a p. 419.

²⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 30.

³⁰ *Ibidem*.

incarna tutte le deficienze dell'uomo aristocratico, egli non sa più accettare il dogma secondo il quale «l'idea di monarchia rimane lo stesso quella che è; essa è svincolata dalle persone»³¹. Il cognato si ostina ancora a vedere anche nell'ultimo monarca borbonico «colui che rappresenta l'ordine, la continuità, la decenza, il diritto, l'onore [...] che solo difende la Chiesa, che solo impedisce il disfacimento della proprietà, meta ultima della “setta”»³².

L'uomo-gattopardo, invece, in Ferdinando non scorge altro che un «seminarista vestito da generale», con un «faccione smorto» ma un pericoloso «ghigno poliziesco» che gli increspa le labbra³³. Mi sembra plausibile, tra l'altro, vista la dimestichezza che Lampedusa ha con la storiografia che questo accenno al re seminarista sia un rimando (molto poco velato, per la verità) alla figura di Mussolini che frequentò, per l'appunto, il collegio religioso salesiano di Faenza tra il 1892 e il 1894³⁴.

Don Fabrizio è indisposto dalla pericolosa sciattezza della corte napoletana, nella quale si specchia «una monarchia che aveva i segni della morte sul volto»³⁵.

Ma lo sguardo del gigante si spinge ancora più in là.

La sua perspicacia lo porta a scrutare oltre le brume delle contingenze presenti. Il principe astronomo si dice certo che nell'avvicendamento (o mera sostituzione?) tra i Borboni e i Savoia, nulla, nella sostanza, sarebbe davvero mutato per i siciliani e che il processo di piemontizzazione della Sicilia, tanto temuto dalla “setta”, si sarebbe consumato senza particolari clamori³⁶.

³¹ Ivi, p. 33.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, pp. 34-36.

³⁴ A supporto della mia ipotesi, cfr. S. S. Nigro, *Il Principe fulvo*, cit.. In questo saggio il critico ha individuato vari riferimenti al fascismo presenti nella *fabula* gattopardiana: ad esempio, ivi a p. 31 fa notare che la data della morte di don Fabrizio, a fine maggio 1883, non coincide con quella di Giulio Tomasi, ma piuttosto con la nascita del duce. A Nigro, va anche riconosciuto il merito di avere documentato la svolta del principe nei confronti del fascismo: da un'impertecipe, passiva adesione alla sua ideologia, sino all'opposizione ad essa, ivi, pp. 24-31.

³⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 36.

³⁶ «Il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuori mano? Non sarebbe stato lo stesso? Dialetto torinese, invece che napoletano; e basta.», *Il Gattopardo*, cit. p. 36. Nel lessico gattopardiano, un posto di rilievo è occupato dalla parola idiomatica “setta”. Ad essa viene attribuita, al di là del contesto di riferimento, una connotazione negativa, poiché indica

Naturalmente, la chiaroveggenza condanna don Fabrizio ad una pericolosa solitudine e ad una profonda infelicità personale. Difatti, se è impossibile dotare di senso il futuro, gli risulta altrettanto inattuabile convivere in pace con se stesso nel tempo presente. Egli vive «a cavallo fra i vecchi tempi e i nuovi» e a causa di ciò si sente «come colui che si trova a disagio i tutti e due»³⁷. Esattamente come per Chojnicki, suo fratello d'animo, anche per lui «il mondo in cui valeva ancora la pena di vivere era condannato al tramonto. Quello destinato a succedergli non meritava più un solo abitante rispettabile»³⁸.

Don Fabrizio è incapace di condividere lo sciocco ottimismo della «casta», come di aderire ai cinici propositi di Tancredi. La vita, ormai, gli si è disvelata nella propria amara insensatezza, in tutto il suo «orrido vero»³⁹. Gli ha mostrato come sia da stolti pensare che esista crescita e sviluppo, o che gli esseri umani procedano in avanti, in una marcia irresistibile, lungo la linea del tempo. L'uomo di Lampedusa è escluso dagli eventi. Il *Gattopardo* rigetta l'idea stessa di progresso come «vacua teleologia dell'oltranza»⁴⁰. Offre, in questo senso, una chiusura sostanziale al divenire storico.

sempre un manipolo di uomini che si arrocca nell'indifendibile fortino dei propri privilegi. Si pensi a quello snodo del romanzo, a p. 33, dove per bocca di don Fabrizio, viene asserito che solo serrando le fila, la «setta» nobiliare può preservare ancora per qualche tempo i valori in cui si rispecchia ad usufruire dei benefici e delle immunità che derivano dall'appartenervi. In seguito, a p. 40, ritroviamo scritto che «Tancredi era giunto al punto di avere simpatie per le “sette”». Nella *Parte VI* del libro, a p. 206, si precisa poi che la setta è quella casta di «duecento persone che componevano “il mondo” [e che] non si stancavano d'incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora». L'ideologema ritorna sempre in questa valenza anche nelle parole messe in bocca al primogenito di don Fabrizio, il futuro duca di Querceta. Personaggio privo di spessore, di intelligenza e di perspicacia, Paolo azzarda una sorta di giudizio politico, non condiviso dal padre, quando trasforma i garibaldini nella «setta dei farabutti che tengono la Sicilia in subbuglio», ivi, p. 62.

³⁷ Ivi, cit., p. 181.

³⁸ J. Roth, *La marcia di Radetzky*, trad. L. Terreni e L. Foà, Milano, Adelphi, 1987, p. 242.

³⁹ Per quanto riguarda i rapporti tra il principe e il poeta recanatese, G. Barthouil, *Leopardi et Lampedusa*, cit.. Più recente, G. , *Leopardi e Gattopardi. Due scrittori a confronto*, cit..

⁴⁰ P. Bevilacqua, *Miseria dello sviluppo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 8.

1.4 “REAZIONARISMO” E DISINCANTO⁴¹

Il paesaggio interiore di don Fabrizio è uno spazio vitale angusto, all'interno del quale egli si muove non come un gigante, ma come una belva in gabbia.

Tuttavia, sbaglia chi vorrebbe continuare a vedere in questo atteggiamento del principe-astronomo il segno più evidente del reazionarismo lampedusiano. L'emblema di un suo fanatico attaccamento alle decrepite strutture sociali nobiliari. O presupporre una piena sovrapposizione tra la figura dello scrittore e quella del suo eroe.

È indubbio che il *Gattopardo* presenti un ampio ambito di referenza biografica ed esistenziale, ma va probabilmente rivisto il concetto di autobiografismo lampedusiano. Esso connota in vario modo l'intera opera dello scrittore isolano, eppure come sottolinea Natale Tedesco

La verità è che esistono molti modi di intendere l'autobiografismo di un'opera [...]. In realtà nell'opera di Lampedusa esso è presente con quella qualità che ne fa il tema della letteratura del Novecento. Una notizia del mondo, un disvelamento del vivere, in cui un'esperienza e un giudizio personali, devono rendersi come esemplari misure di durevole significato generale, senza perdere il connotato e il valore, la pregnanza di un'appassionata avventura individuale⁴².

La «notizia del mondo» che Lampedusa ha consegnato al *Gattopardo* è più complessa di quanto non appaia inizialmente. Nel romanzo, per sua stessa ammissione, convivono più livelli di rappresentazione storica. La Sicilia che vi si trova raffigurata è quella «del 1860», ma è un'isola sospesa in una sua ancestrale immobilità, al punto di apparire quella «di prima e di sempre». Al contempo,

⁴¹ Sul presunto reazionarismo dello scrittore, rimane a tutt'oggi valida la lettura di L. Russo, *Analisi del «Gattopardo»*, in Belfagor, XV, 1960, 5, pp. 513-530; a p. 515 c'è la celebre asserzione che «in arte non ci sono reazionari».

⁴² N. Tedesco, *Il contributo dei siciliani al rinnovamento del codice narrativo tra il 1945 e il 1992*, in *I tempi del rinnovamento*, vol. I, cit., pp. 357-371, a p. 353.

sebbene il romanzo narri di «un nobile siciliano in un momento di crisi [...] non è detto che [tale crisi] sia soltanto quella del 1860»⁴³.

Il racconto di Lampedusa ha trovato un suo primo nucleo aggregante attorno all'evento traumatico della scomparsa dell'aristocrazia terriera isolana che si verificò sul finire dell'Ottocento. In quel preciso frangente, favorito anche dalle mille incongruenze con cui vennero gestiti l'epopea risorgimentale e il moto di unificazione nazionale scaturito da essa, il processo di dissoluzione di questa classe dirigente subì un'accelerazione improvvisa, a vantaggio dell'ascesa di un nuovo soggetto sociale: una borghesia capace, ma grossolana, priva di scrupoli e di lungimiranza.

Però, ad un altro livello di strutturazione della materia narrativa, peraltro da subito rilevato dai primi attenti lettori del romanzo, accanto al *tempo della narrazione*, vi è anche la raffigurazione del *tempo narrato*. In quest'opera ritroviamo così un riflesso tangibile della situazione politica dei convulsi anni '50 durante i quali lo scrittore porta a compimento il suo capolavoro. Lampedusa, e assieme a lui la parte migliore della «cultura siciliana si apprestava a fare i conti con il passato della Sicilia»⁴⁴. E lo scrittore aveva voluto affidare alla propria *fabula* tutto il proprio amaro disincanto di intellettuale accorto, consapevole dei gravi limiti dell'azione politica contemporanea e in grado di leggere, nei suoi diversi gradi di profondità, la sofferenza in cui versava il tessuto sociale, economico e morale della sua isola e dell'intera nazione.

Nell'involucro storico del libro trova dunque accoglienza il tempo, privo di precisi confini cronologici, di un'età di decadenza in cui sta mutando il quadro del mondo sino ad allora conosciuto e il codice assiologico a cui esso faceva riferimento. Il disagio in cui sprofondano sia lo scrittore, uomo del Novecento, che don Fabrizio, lo straordinario personaggio letterario da lui creato e “uomo” dell'Ottocento, non ha dunque solo una radice storica, ma pure esistenziale.

⁴³ Lettera a Enrico Merlo, cit. p. 18.

⁴⁴ G. Giarrizzo, *Sicilia oggi*, in *La Sicilia. Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Torino, Einaudi, 1987, pp. 603-670, a p. 611.

La grandezza di Lampedusa consiste anche nella sua capacità di guidare il lettore verso una nuova presa di coscienza.

Un testo che sembrava avere più di un debito verso la grande tradizione del romanzo storico ottocentesco, è invece un'opera che come poche sa parlare all'uomo moderno e al suo animo irrequieto. Nel corso della narrazione, l'autore è riuscito a spostare l'attenzione del lettore dalla condizione storico-sociale dell'eroe, profondamente influenzata dalle congiunture e dalle contingenze dell'epoca in cui ha ambientato il romanzo, alle inquietudini che sono iscritte nella nostra stessa natura di creature estremamente fragili e che segnano in vario modo la storia umana in ogni tempo e in ogni età.

II. IL GIARDINO DEL PRINCIPE. NUOVE IPOTESI INTERPRETATIVE SULLA PARTE I

2.1 DENTRO IL GIARDINO

Nel *Gattopardo*, la morte segue l'eroe sin dai suoi primi movimenti.

È già presente nell'*incipit* stesso dell'opera, come lessema d'una preghiera cristiana. L'ateo Lampedusa, difatti, ha posto a capoverso del suo romanzo l'ultima sequela del Gloria: *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

Ci accorgeremo quanto prima che l'autore si è richiamato a questi versi per introdurre due dei temi notoriamente centrali nella sua riflessione: quello della caducità e precarietà riservata alla condizione umana, da una parte; e, dall'altra, quello del sentimento del tempo –da lui avvertito come un vorticoso scorrere d'istanti– con cui ciascun essere vivente deve imparare a venire a patti. Le parole della preghiera lo aiutano ad evocare la desolata landa dell'eternità che attende le anime, sia dei fedeli che dei miscredenti come lui, dopo l'avventura terrena, e a rendere ancora più fragile il *nunc*, l'adesso, in cui invece la vita di ciascuno si dispone e consuma⁴⁵.

⁴⁵ Cfr. C. Geddes de Filicaia, *Alcune osservazioni sulla dimensione spazio-temporale nel Gattopardo* cit.. Invece, per N. Zago la preghiera è «quasi un'epigrafe riassuntiva del disegno e della materia del

Questa stessa idea dominante, declinata nell'arco del libro in tante varie accezioni ma tra le quali spicca per l'intensità della sua rappresentazione la scena del "ballo a palazzo", troverà infine il suo contrappunto in un sontuoso e perfetto movimento circolare, nella "danza della polvere" con cui si chiude il libro⁴⁶.

Preannunciata, dunque, già ad inizio del romanzo, l'incontro fisico e brutale con la morte, si concretizza per Fabrizio Corbera di Salina appena poche pagine più avanti.

Ci troviamo nella seconda microsequenza della *Parte I*, che si incunea, a livello temporale, proprio in quella breve mezz'ora sospesa tra la fine del Rosario e l'inizio della cena, quando, dopo aver assolto all'obbligo della preghiera, il fulvo gigante si reca nel giardino della villa assieme al suo mastodontico alano, per una breve camminata⁴⁷. Si tratta di un evento modesto e povero di contenuto. Ma con l'infallibile capacità di creare dei perfetti congegni narrativi che solo i grandi autori possiedono, lo scrittore lo tramuta in un vertiginoso balzo spaziotemporale.

Lampedusa ci avverte, innanzitutto, che la passeggiata nel giardino rappresenta per l'eroe una pausa talmente significativa nel suo rigido cerimoniale quotidiano da regalargli «uno dei momenti meno irritanti della giornata»⁴⁸. Nello stesso modo, come avremo modo di vedere, lo spostamento dalla dimora (spazio chiuso ed interno) al giardino (spazio egualmente chiuso, ma esterno), si snoderà in un percorso inatteso e di grande rilievo per lo sviluppo dell'intera opera.

Gattopardo», in Id., *I Gattopardi e le Iene*, cit., a p. 24. D'altronde, è innegabile che la morte come nucleo ideativo si accampi al centro dell'opera e, dunque, non trovi spazio solo nelle varie stazioni di quel lungo "corteggiamento" che don Fabrizio le riserva. Non possiamo dimenticare, difatti, il giudizio espresso da un importante storico, per il quale il romanzo di Lampedusa «Voleva essere, ed era, più che un romanzo storico, una saga della morte in Sicilia, il crepuscolo degli dèi di Sicilia»: G. Giarrizzo, *Sicilia oggi*, cit., p. 612; ma anche pp. 611-614. In un intervento successivo, lo studioso lo definirà anche un «grande arazzo funebre della 'morte di una civiltà'» G. Giarrizzo, *Tomasi di Lampedusa siciliano ed europeo*, in *Tomasi e la cultura europea*, cit., pp. 281-291, a p. 290.

⁴⁶ La sequenza è interamente riservata alla carcassa di Bendicò, relitto inutile di un'epoca ormai trascorsa, che viene lanciata fuori da una finestra. Durante il volo, a contatto con l'aria, poco prima del devastante impatto finale, «la sua forma si ricompose un istante [...] Poi tutto» scrive l'autore, avrebbe alla fine trovato «pace in un mucchietto di polvere livida». *Il Gattopardo*, cit., p. 265.

⁴⁷ *Il Gattopardo*, cit., pp. 30-33.

⁴⁸ Ivi, p. 30.

Da subito colpisce la concretezza fisica del particolare; la felice predisposizione lampedusiana a dare forma vivida e tangibile al mondo spaziale e ad evocare, attraverso le parole, una precisa tramatura topologica. Il luogo raggiunto dal principe di Salina non è un ambiente privo di coordinate ma al contrario, può essere *visto* e *vissuto* anche dal lettore. La descrizione del giardino assolve una «funzione pittorica»⁴⁹, proprio perché è deputata a fare *vedere* quello che il principe sta guardando.

Fedele al metodo di Stendhal, l'autore è particolarmente attento a «permeare l'ambiente [...] alla narrazione e di renderlo perpetuamente presente, non più isolato in blocchi descrittivi (o psicologici) che vengono trascinati via nel fluire del romanzo»⁵⁰.

Tuttavia, è ben chiaro che tale rappresentazione tratteggia qualcosa di più di una semplice «realtà di paesaggio»⁵¹. Nella descrizione del giardino, estensione vitale ed irrinunciabile della dimora nobiliare, si realizza, piuttosto, ciò che Auerbach definiva una «consonanza» tra luoghi e psicologia dei personaggi⁵².

Il linguaggio spaziale vive lungo l'asse semico luce/buio, ed è estremamente attento a disvelare al lettore, oltre al luogo narrato, pure i moti segreti che agitano l'animo dell'eroe.

⁴⁹ Cfr. R. Bourneuf-R. Oullet, *L'universo del romanzo*, cit., p. 111.

⁵⁰ *Letteratura francese*, cit., p. 1867, la "lezione" è dedicata a Stendhal, pp.1857-1916. In realtà, Lampedusa si richiama spesso nel romanzo al metodo descrittivo stendhaliano, da lui definito «il metodo del teatro applicato all'arte narrativa», ivi, p. 1867. Esattamente come il suo mentore, il principe si preoccupa di rendere «vivissimi nella memoria» del lettore anche «quei passi puramente descrittivi» all'interno dell'opera; ed, è attento a creare un sontuoso «scenario » entro cui calare «l'azione dei personaggi» e ad «esaltare e potenziare i suggerimenti ambientali visivi degli scenari», ivi, pp. 1866-1867.

⁵¹ Su questi concetti, cfr. R. Bourneuf- R. Oullet, *L'universo del romanzo*, cit., pp. 111-113; ma i due autori avevano già sottolineato in precedenza che nel «romanzo moderno, abbondano gli esempi di questa identificazione natura-paesaggio, in cui il paesaggio non è soltanto uno stato d'animo, ma chiarisce la vita inconscia di chi lo contempla e l'immagina», ivi, p. 109.

⁵² E. Auerbach, *All'hôtel de La Mole*, in *Mimesis*, vol. II, cit. pp. 220-268, a pp. 238-240. In queste pagine, dedicate alla rilettura di un'opera di Balzac, altro nume tutelante di Lampedusa, si legge: «dall'esattissima descrizione del quartiere [...] nasce l'impressione profonda d'una povertà, d'un vecchiume e di un abbandono disperati. » Ed ancora, dal «ritratto della padrona» una descrizione che «si muove lungo un motivo principale [...] il motivo della consonanza della sua persona e del luogo la pensione, da un lato[...] e la vita che conduce dall'altro».

Appare evidente che la descrizione sia focalizzata sul personaggio assiale. Sua è la prospettiva topologica (l'uomo che si inoltra nel giardino), suoi i contenuti della visione che ci consentono di mettere a fuoco non tanto un *locus amoenus*, come ci si aspetterebbe, quanto piuttosto un luttuoso labirinto, un dedalo, entro il quale l'uomo-gattopardo, moderno antieroe, rischia di rimanere intrappolato. Da don Fabrizio apprendiamo che ci troviamo in un «giardino per ciechi» dove l'esuberanza della natura, per nulla addomesticata dalle mani dell'uomo, impone un suo rigoglioso, selvatico disordine di piante, fiori e siepi, che preclude la vista e confonde i passi⁵³.

A queste immagini dominate dall'ombra e dall'esclusione visiva, fanno però da contraltare, in una sorvegliatissima costruzione per antitesi, «l'oro d'un albero di gaggia» con la sua «allegria intempestiva» e soprattutto «il sentore di alcova delle prime zagare» o la fragranza chiassosa di certe rose che il principe-astronomo aveva importato dalla Francia⁵⁴.

Vi è un dato che non bisogna trascurare.

Non sempre nella strategia descrittiva voluta da Lampedusa, autore e narratore coincidono. Piuttosto, molto spesso, si fondono ed uniscono sia il campo percettivo-spaziale di don Fabrizio, al quale è lasciato la funzione di osservare ed enumerare gli elementi presenti nel giardino, sia la prospettiva assiologica dell'autore, a cui tocca invece il compito di creare immagini di alta referenzialità, adatte a trasformare il giardino anche uno spazio simbolico entro il quale avrà presto rappresentazione la perenne ed impari lotta tra slancio vitale e morte.

Una spia linguistica, posta ad inizio della descrizione ci ha già preceduto nell'esplorazione del giardino nobiliare: esso è un luogo «dall'aspetto cimiteriale»;

⁵³ *Il Gattopardo*, cit., pp. 30-31. Un accenno a parte, meritano naturalmente le «siepi di mortella [che] sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi». Come accade con la siepe leopardiana, autore ben presente nell'ideazione del *Gattopardo*, anche la barriera vegetale di Lampedusa preclude la vista. Tuttavia, al contrario dell'Idillio del recanatese, qui l'impedimento *non* funziona da stimolo all'immaginazione e *non* consente all'uomo di attingere ad una dimensione "altra", magari offrendogli l'illusione di potere riuscire a valicare tutti i limiti entro i quali è abitualmente imprigionato.

⁵⁴ *Ibidem*.

uno spazio reclusorio e claustrofobico «racchiuso [...] fra tre mura e un lato della villa», «costretto e macerato fra le sue barriere»⁵⁵.

Tuttavia, sebbene la vista ne venga mortificata, grazie al suo tripudio di profumi il giardino riesce a sollecitare oltremodo l'olfatto. Basta, che il principe porti al naso una rosa perché venga catapultato indietro, lungo la curva imperfetta ed illusoria del tempo e ritrovi intatto un piacevole ricordo del passato.

Con questa analessi, Lampedusa crea nel *Gattopardo* una prima, significativa infrazione temporale nel tessuto narrativo del romanzo e realizza una coesistenza di piani *cronotopici* diversi. Dentro il giardino di casa Salina, difatti, vengono “convocati” una delle tanti amanti del principe, e un luogo esotico qual è Parigi. Dunque, mentre lo spazio chiuso si contrae, il tempo biografico del principe si dilata per accogliere il momento prezioso della memoria.

Ma pure questa è una mera illusione. In realtà, ogni elemento all'interno di questo luogo è stato disposto in modo da restringe in modo drastico l'universo percettivo dell'eroe. Una riprova di ciò ci è fornita dal fatto che neppure la sensualità, la più carnale delle esperienze umane e qui evocata dal ricordo della donna parigina, permette a don Fabrizio di sfuggire al richiamo del *memento mori*.

Per qualche istante, il profumo delle rose ha rammentato al gattopardo quello di una «coscia di una ballerina dell'Opera» conosciuta durante uno dei suoi soggiorni nella capitale francese, meta tra le più ambite della nobiltà ottocentesca⁵⁶. Però, quasi subito, e non a caso, tocca a Bendicò sciogliere la precarietà di quell'illusione: il sentore di donna, per il cane, non è altro che un lezzo nauseabondo da cui «si ritrasse nauseato»⁵⁷.

Nello stesso tempo anche per l'uomo l'odore muta valenza e significato. Si precisa, anzi, l'antinomia profumi carnali/putridi presente in qualche rigo precedente. L'odore che esala dal giardino non è più una piacevole reminiscenza di

⁵⁵ Ivi, p. 30.

⁵⁶ Ivi, p. 31. Sul raccordo odore/ricordo e in genere sui meccanismi della percezione, cfr. J.P. Richard, *Proust e il mondo sensibile*, trad. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1976.

⁵⁷ *Il Gattopardo*, cit., p. 31.

cortigiane, ballerine e sesso, ma si impregna piuttosto di un ripugnante tanfo di morte.

Neppure la bipolarità visiva ed olfattiva, simbolo complesso della capacità umana di attingere ad una dimensione apotropaica, riesce, dunque, ad assicurare al principe una reale via di fuga. In un crudele effetto di dissolvenza, scompaiono sia l'amante che Parigi che si rivela, proprio come era già accaduto alla Londra di Giovanni, null'altro che una spazialità limitata, un *altrove* fugace e inconsistente.

Nello stesso tempo, con un imprevedibile ribaltamento di scene e motivi, «il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee». Nella mente del principe, difatti, germoglia il fiore malato di un nuovo, terribile ricordo. Ed egli si ritrova a rammentare «il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato...»⁵⁸.

Comincia così, *ex abrupto*, una seconda e più consistente analessi, legata alla scoperta di un ragazzo in divisa che era «venuto a morire, solo, sotto un albero di limone» nel giardino gentilizio e destinata ad acquistare una valenza fondamentale nell'economia gattopardiana. Difatti, come ci accingiamo a dimostrare, Lampedusa ha voluto riservare a questo breve ma intenso segmento narrativo un significato organizzatore nel mondo dell'opera da lui delineato.

2.2 II "BUON POETA". BAUDELAIRE-TOMASI

Nel passato, il brano è già stato oggetto di una attentissima ricognizione critica da parte di Ulla Musarra-Schroeder, in due saggi di natura comparatistica usciti a breve distanza l'uno dall'altro nel 1996⁵⁹.

⁵⁸ Ivi, pp. 31-32. L'annotazione temporale «un mese fa», a p. 31, retrodata l'episodio alla fine della prima decade dell'aprile 1860.

⁵⁹ U. Musarra-Schroeder, *Memoria letteraria e modernità nel Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea*, cit., a pp. 233-255. Taluni spunti e suggestioni presenti in questo primo lavoro, sono stati ripresi ed ampliati dalla studiosa in *Memoria letteraria e modernità*, in «Nuove Effemeridi», IV, 1996, 36, pp. 89-95.

Punto di partenza dell'interrogazione del testo lampedusiano è per la studiosa la consapevolezza che il *Gattopardo* sia anche stato frutto di una lunghissima gestazione vissuta all'ombra di una vita di intense letture. Le è parso, pertanto, doveroso occuparsi di talune «manifestazioni concrete» legate al complesso processo della memoria letteraria⁶⁰.

Profondo conoscitore sia della grande tradizione dell' Ottocento che della letteratura dell'avanguardia –o *modernism*– che non aveva ancora ricevuto la piena consacrazione dei suoi contemporanei, Lampedusa ha finito con l'utilizzare, nella costruzione del suo romanzo, una molteplicità di materiali. Difatti, il gioco dei rimandi intertestuali e l'utilizzazione di fonti, esplicite o camuffate, impreziosisce oltremodo il suo discorso narrativo. *Il Gattopardo*, è ricco di citazioni, allusioni e reminiscenze. Nella sua prosa estremamente sorvegliata e nella sua lingua raffinata, è possibile ritrovare i mille fili di un fitto dialogo intrecciato dal principe con numerosi autori di riferimento⁶¹.

Partendo da questo dato di fatto e indagando il *textus* nelle sue pieghe più profonde, la Musarra-Schroeder è giunta alla conclusione che esista anche un «denso ipertesto» Lampedusa-Baudelaire⁶². Una riprova assai evidente di ciò, viene riscontrata dalla studiosa proprio all'episodio del soldato, dietro la cui ideazione

⁶⁰ U. Musarra-Schroeder, *Memoria letteraria e modernità nel Gattopardo*, cit., p. 235.

⁶¹ Un saggio introduttivo sul tema dell'intertestualità è: M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma, Laterza, 1998. Da un punto di vista semiotico, cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., pp. 85-90. Nell'*Avviamento* troviamo alcune importanti osservazioni, centrate nel caso specifico sulle composizioni poetiche, ma naturalmente estendibili alla letteratura *tout court*: «Ma la lingua e lo stile di ogni composizione poetica sono nel complesso il risultato di una fitta intertestualità, che si differenzia da fatti analoghi dei testi parlati e prosastici per la consapevolezza, e spesso l'allusività, con cui essa è messa in atto. Ogni poeta, scrivendo dialoga con la schiera di altri poeti di cui è in qualche modo il successore, oltre che il superatore», ivi, a p. 89. Sul complesso processo intertestuale, osservazioni di natura più eminentemente estetica, ma egualmente pertinenti a questo contesto, poiché legati ai problemi dell'unità di stile dell'artista, sono quelle espresse da M. Bachtin. Per lo studioso russo, il prosatore-romanziero «accoglie la pluridiscorsività e il plurilinguismo della lingua letterarie e extraletteraria nella sua opera senza indebolirla e favorendone persino l'approfondimento. Su questa stratificazione della lingua, sulla sua pluridiscorsività e persino sul suo plurilinguismo, egli costruisce il suo stile, conservando l'unità della sua personalità creativa e l'unità (che è di altro ordine, però,) del suo stile», Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 106.

⁶² U. Musarra-Schroeder, *Memoria letteraria e modernità nel Gattopardo*, cit., p. 235 e in *Memoria letteraria e modernità*, cit., p. 89.

individua come fonti due composizioni de *Les Fleurs du Mal: Un voyage à Ciythère* e, in misura minore, *Une charogne*.

Va ricordato però ricordato che già sul finire degli anni '80, Georges Barthouil, aveva rilevato che l'immagine del «jeune soldat “sbudellato”» ha un suo «prototype chez Leopardi»⁶³. Naturalmente la sua rilettura critica non esclude di certo quella della studiosa –tra l'altro ben più articolata e inserita in un contesto intertestuale assai più ampio–, contribuisce semmai a rafforzare l'ipotesi interpretativa che riconosce nel personaggio soldato gattopardiano un «*objet*»⁶⁴ letterario.

In effetti, il raffronto tra le due poesie e il brano del romanzo di Lampedusa, nel portare alla luce una serie di riscontri e di innegabili parallelismi, finisce con l'offrire un ampio supporto alla tesi della Musarra-Schroeder. Nel *Gattopardo* troviamo scritto:

Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee.

“Adesso qui c'è un buon odore, ma un mese fa...”

Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del 5° Battaglione cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandoliere gli intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a nascondere il volto col suo fazzolettone rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita con le falde verdi del cappottone; sputando continuamente per schifo, non proprio addosso ma assai vicino alla salma. Il tutto con preoccupante perizia. “Il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte.” Diceva. Era stato tutto quanto avesse commemorato quella morte derelitta. Quando i commilitoni imbambolati lo ebbero poi portato via (e, sì, lo avevano trascinato per le spalle

⁶³ Barthouil G., *Leopardi e Lampedusa*, cit., a p. 397. Secondo il critico francese, l'ipotesto di riferimento è il *Discorso di un italiano attorno alla poesia romantica*, scritto da Leopardi nel 1818.

⁶⁴ Per questa definizione, cfr. S.S. Nigro, *Il Principe fulvo*, cit., p. 31.

sino alla carretta cosicché la stoppa del pupazzo era venuta fuori di nuovo) un De Profundis per l'anima dello sconosciuto venne aggiunto al Rosario serale. E non se ne parlò più, la coscienza delle donne di casa essendosi dichiarata sodisfatta⁶⁵.

Ed ecco, invece, i versi più rilevanti delle due poesie⁶⁶:

Una carogna

Ricordi tu l'oggetto, anima mia, che vedemmo quel mattino d'estate così dolce? Alla svolta d'un sentiero un'infame carogna sopra un tetto di sassi,

Le gambe all'aria, come una femmina impudica, bruciando e sudando i suoi veleni, spalancava, con noncuranza e cinismo, il suo ventre pieno di esalazioni.

Il sole dardeggiava su quel marciume come volendolo cuocere interamente, rendendo centuplicato alla natura quanto essa aveva insieme mischiato;

Un viaggio a Citera

[...]

“Ma ecco che, rasentando da vicino la costa, così da intimorire gli uccelli con le nostre bianche vele, ci apparve una forca a tre bracci, nera contro il cielo come un cipresso.

Appollaiati sulla loro pastura feroci uccelli distruggevano rabbiosamente un impiccato, già sfatto: ciascuno piantando, come un attrezzo, il becco impuro in ogni angolo sanguinante di quel marciume,

gli occhi due buchi, e dal ventre sfondato i gravi intestini colavano lungo le cosce; quei carnefici, satolli di orribili delizie, l'avevano, a colpi di becco, castrato completamente.

⁶⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 31-32.

⁶⁶ L'edizione a cui si fa riferimento è C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Milano, Garzanti, 1983, trad. in prosa di A. Bertolucci. *Una carogna*, che consta di 46 versi, è contenuta nella prima sezione della silloge, a pp. 52-57. *Un viaggio a Citera*, si articola invece in 60 versi e si trova in una sezione centrale, a pp. 221-224.

e il cielo contemplava la carcassa
superba sbocciare come un fiore. Il
puzzo era tale che tu fosti per venir
meno sull'erba.

Le mosche ronzavano sul ventre putrido
dove uscivano neri battaglioni di larve
colanti come liquame denso lungo gli
stracci della carne.

Tutto discendeva e risaliva come
un'onda, o si slanciava brulicando: si
sarebbe detto che il corpo gonfio d'un
vuoto soffio, visse moltiplicandosi

[...]

– Eppure tu sarai simile a
quell'immondizia, a quell'orribile peste,
stella degli occhi miei, sole della mia
natura, mia passione, mio angelo.

Si, tu, regina delle grazie, sarai tale
dopo l'estremo sacramento, allora che,
sotto l'erba e i fiori grassi, andrai a
marcire fra le ossa.

[...]

Grottesco impiccato, i tuoi sono anche i
miei dolori !Alla vista delle tue membra
penzolanti sentivo, come un vomito,
risalire ai miei denti il lungo fiume di
fiele degli antichi dolori;

Nella tua isola, o Venere, non ho trovato
che una forca da cui pendeva la mia
immagine...

– Signore, dammi la forza e il coraggio
di contemplare senza disgusto il mio
corpo e il mio cuore !

Come si può notare, la descrizione del corpo offeso del soldatino ricalca con una certa fedeltà la descrizione dell'«impiccato» e della «carogna» dei *Fleurs* baudeleriani e, cosa assai più rilevante, in entrambi, la “visione” dei cadaveri si situa in una precisa zona memoriale. I ricordi, infatti, vengono attivati a seguito di «una combinazione di impressioni e visioni contrastive»⁶⁷.

L'immagine della carogna adagiata su un letto di sassi, si impone alla vista di due amanti alla fine di un mattino di dolcezza; quella dell'impiccato sorprende sempre degli amanti, subito dopo la mitica rievocazione dell'isola di Citera. Anche Don Fabrizio si ricorda del ragazzo morto *dopo* il breve istante di felicità donatogli dal profumo di certe rose che gli hanno inizialmente riportato a mente immagini e sentori d'alcova. Nell'uno e nell'altro autore, dunque, piacere d'amore e morte, slancio vitale e lutto, *eros* e *thanatos*, si confondono e si uniscono indissolubilmente.

Tuttavia, non sorprende né la qualità né la quantità dei riscontri tra i testi, rilevati ed esaminati con puntualità dalla studiosa. D'altra parte, come ha acutamente annotato T. S. Eliot, esistono indubbiamente vari parametri per valutare la grandezza di un autore e stabilire, dunque, secondo la sua terminologia, se ci troviamo o meno al cospetto di un «buon poeta». Secondo Eliot, però, «una delle pietre di paragone più sicure è il modo in cui un poeta prende a prestito. I poeti immaturi imitano; i maturi rubano»⁶⁸.

L'elemento che invece mi sembra degno di nota è l'atteggiamento comune che i due autori hanno nei confronti del sonno eterno. Entrambi manifestano un'attenzione morbosa verso il desolante spettacolo della morte fisica, dell'agonia

⁶⁷ Ulla Musarra-Schroeder, *Memoria letteraria e modernità*, in «Nuove Effemeridi», cit., p. 90.

⁶⁸ Scrive ancora il critico: «i cattivi poeti svisano ciò che prendono, e i buoni lo trasformano in qualcosa di migliore o almeno di diverso. Il buon poeta salda il suo furto in un complesso di sensi che è unico, interamente diverso da ciò di cui fu avulso; il cattivo lo getta in qualcosa che non ha coesione.», T. S. Eliot, in *Philip Massinger*, in *Opere* (1904-1939), Milano, Bompiani, 1992, a cura di R. Sanesi, pp. 427-443 a p. 429; la trad. di questo saggio è di A. Orbetello. Naturalmente, non si vogliono qui confondere le categorie di poeta e prosatore. Si accoglie però il suggerimento di Eliot che proprio in queste pagine sul famoso drammaturgo dell'età elisabettiana usa la parola “poeta” nella sua accezione etimologica, secondo cui il *poiêtês* è colui che crea, che inventa, che produce arte in un senso più ampio, e non solo dei versi. Ricordiamo anche lo stesso Lampedusa utilizza la parola *poeta* riferendosi alla scrittrice Virginia Woolf in *Letteratura inglese*, cit., a p. 1346.

che attende, *in limine*, il corpo e lo spirito. Pure il cadavere del *Gattopardo*, come quelli della due poesie, si offre allo sguardo dei vivi in tutta la propria intollerabile impudicizia e mette in mostra i dettagli più ripugnanti. Dai ventri squarciati di questi morti senza nome fuoriescono gli intestini; le loro carogne esalano un lezzo insopportabile che ammorba l'aria e induce gli astanti al vomito (la donna in Baudelaire; il furbo ed efficiente Pietro Russo nel *Gattopardo*). Nelle carcasse dei *Fleurs* hanno nidificato larve e neri mosconi; mentre una processione compatta di grosse formiche ha ricoperto il soldatino di Lampedusa.

Di certo stupisce che una persona come il principe, per il quale l'*Understatement* era una delle manifestazioni più alte della sua aristocrazia spirituale, aderisca in pieno alla visione terribile che ci offre il poeta maledetto e anzi si serva di queste immagini come di un correlativo oggettivo irrinunciabile. Ma come dimostra la stessa messa in scena della morte del gigante, sebbene per motivi diversi da quelli del poeta, pure in Lampedusa vi è il rifiuto d'ogni categoria extratemporale.

Per lui, il morire non è l'istante sacro, che merita silenzio e pudore, nel quale ci liberiamo dell'impaccio del corpo e ci presentiamo nudi al cospetto di un padre misericordioso o iracundo. Non è neppure un metaforico *rites de passage*, che segna la fine di un ciclo vitale per «una individualità vecchia e inadeguata [e] che serve a farla rinascere a un piano superiore di esistenza»⁶⁹.

Nel *Gattopardo* il Tempo è sempre una spirale che si avvita su se stessa o un «acquittrino» immobile. E la morte porta sempre e soltanto a un'umiliante, tragica e straziante dissoluzione. Essa rappresenta sempre, per Lampedusa, «la fine di tutto», sia per gli uomini che per le loro cose⁷⁰. Anzi, lo scrittore sembra volerci suggerire che nell'attimo stesso in cui la vita ci abbandona – e con essa sono fuorusciti dal corpo la nota segreta del respiro e l'impareggiabile melodia che si sprigiona dalle ansie, dai desideri, dai sogni, che albergano nei nostri cuori–, perdiamo il diritto di

⁶⁹ B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, a cura e trad. di A. D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 38 e segg.

⁷⁰ Si pensi, a tal proposito, alla fine miseranda di Bencidò, ridotto a una carcassa tarmata; o alla decadenza di villa Salina.

potere essere ancora considerate delle creature umane. In questo senso credo vada letto la crudele reificazione a cui lo scrittore sottopone il personaggio soldato.

Se il ripugnante processo di decomposizione, per Baudelaire, finisce col tramutare le sue carogne in immondizia, per lo scrittore il morto sconosciuto è diventato null'altro che una *cosa* innominabile e incomprensibile. L'oscenità dello spettacolo lo autorizza a ridurre la creatura senza nome in «quella cosa spezzata», in una «carogna» dalla «faccia deturpata», in un «pupazzo»; a paragonare a della «stoppa» le viscere che gli fuoriescono dallo squarcio del ventre⁷¹.

2.3 ESERCIZI SUL CRONOTOPO⁷²

I saggi di Ulla Musarra-Schroeder, che sono rimasti tra l'altro senza seguito, pur offrendo un contributo essenziale alla rilettura dell'episodio del soldato non esauriscono l'investigazione di un segmento narrativo di grande rilievo e, soprattutto, lasciano irrisolti alcuni quesiti importanti⁷³. È possibile, invece, inquadrare l'episodio in una nuova prospettiva di ricerca, che renda conto sia del ruolo preponderante che esso assume nell'economia dell'opera, che della reale funzione che è chiamato ad assolvervi.

Lampedusa ha voluto creare, col giardino del principe un referente topologico paradigmatico essenziale nel *Gattopardo*: esso non è un semplice

⁷¹ *Il Gattopardo*, cit., pp. 32-33.

⁷² «Nel cronotopo si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio. [...] nel cronotopo gli eventi d'intreccio si concretizzano, si rivestono di carne, si riempiono di sangue»: M. Bachtin, *Le forme del cronotopo*, cit., p. 397. A. Pioletti scrive: «Cogliere il cronotopo di un testo significa, in ultima istanza andare al cuore del suo statuto, che si definisce certo anche per altre componenti – stilistiche, retoriche, metriche, tematiche – ma da quello trae “il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi”, come suggerisce Bachtin», Id., *Esercizi sul cronotopo*. «Come una lucertola sotto una pietra» in «Le forme e la storia», II, 2009, 2, pp.191-202, a p. 191.

⁷³ In anni successivi N. La Fauci ha soffermato la sua attenzione non tanto sul segmento cronotopico quanto sul personaggio-soldato che ne è il protagonista e in cui rileva la natura di «vittima sacrificale»: Id., *Lo spettro di Lampedusa*, cit., pp. 66-67. Sulle figure di cui si compone il bestiario gattopardiano e su ruoli e funzioni che sono chiamate a rivestire, si rimanda al cap. *Morfologia del solidarismo* di questa tesi.

«spazio-ambiente» quanto piuttosto uno «spazio-struttura», un luogo significante del *textus*⁷⁴.

Al suo interno, ogni dettaglio è stato concepito per esaltare la lugubre epifania del ritrovamento e ogni singolo particolare è stato pensato in relazione a un'idea oppositiva vita/morte, nella duplice e complessa accezione che questo autore, impregnato di psicanalisi, le attribuisce. Non dobbiamo mai dimenticare, infatti, che nella sua visione si alternano sia l'immagine della morte concepita come disfacimento, rovina e distruzione, che quella della morte intesa come una plaga di serenità a cui gli uomini anelano dopo le immani fatiche del vivere.

Nel labirinto-giardino rivisitato dalla memoria, don Fabrizio viene raggiunto dal Tempo e dalla certezza della precarietà della condizione umana. Nello stesso istante, il «pupazzo» sventrato dinnanzi a cui si arresta d'improvviso la serena passeggiata del nobiluomo e del cane rappresenta, nel romanzo, la brutale irruzione delle vicende storiche all'interno di quello spazio sacro che è la dimora palermitana del principe di Salina. Sino ad allora sospesa in una sua bolla di atemporalità, la villa aveva assicurato la sua protezione alla casata dei Gattopardi. Era stato uno di quegli inviolabili templi nei quali l'aristocrazia aveva potuto –anacronisticamente– continuare a celebrare se stessa.

Separato dal mondo di fuori dalle possenti mura perimetrali di questo maestoso palazzo gentilizio, lo scettico e disincantato don Fabrizio si era quasi potuto illudere che la situazione politica fosse meno «tesa di quanto non apparisse nella calma distaccata di villa Salina» e aveva potuto ridurre lo scontro sempre più incalzante tra gli oppositori delle varie fazioni ad una semplice «zuffa» necessaria per il controllo del territorio⁷⁵.

Si era persino potuto ripetere che durante l'avvicendamento di nuove e vecchie dinastie regnanti, sebbene «molte cose sarebbero avvenute, [...] tutto sarebbe stato una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche

⁷⁴ Per queste conclusioni cfr. G. Rubino, *Per giungere alla dimora*, in *Dimore narrate*, cit., p.16; e A. Carta, *Letteratura e spazio*, cit., p. 24. In un caso come questo, possiamo però anche prendere in prestito formula gremasiana e affermare che il giardino rivesta una «funzione attanziale».

⁷⁵ *Il Gattopardo*, cit., pp. 44 e 32.

macchia di sangue sulla veste buffonesca»⁷⁶. Alla fine, tutte quelle vicende, osservate a distanza di tempo e col dovuto distacco si sarebbero rivelate null'altro che delle «carnevalate [...] sciocche e sciape»⁷⁷.

Invece ciò che accade nel giardino della sua villa, il significato di questa esperienza, è destinato a mutare ogni equilibrio preesistente e a spazzare via le illusioni del principe. Villa Salina perde il suo valore cronotopico di fortezza inespugnabile. Lo perde nell'istante in cui smarrisce la sua primigenia innocenza e si apre ad accogliere docilmente dentro di sé quel morto sconosciuto, lasciandosi così contaminare dal Tempo lineare degli uomini e dalla loro Storia.

Da questo momento in poi, l'acronia temporale costituita dal ritrovamento del morto, diventa l'asse narrativo attorno a cui ruota l'intera *Parte prima*. Nei fatti, «l'irruzione di questo muto corpo estraneo è l'incidente che [...] innesca l'azione» del *Gattopardo*⁷⁸.

Nel romanzo troviamo scritto che :

L'immagine di quel corpo sbudellato riappariva però spesso nei ricordi come per chiedere che gli si desse pace nel solo modo possibile al Principe: superando e giustificando il suo estremo patire in una necessità generale⁷⁹.

Ma la *funzione* di quella «cosa spezzata» e dello «spettacolo di sangue e di terrore» che reca con sé, non è semplicemente quella di tormentare l'animo irrequieto del gigante⁸⁰.

⁷⁶ Ivi, p. 53.

⁷⁷ Ivi, p. 68.

⁷⁸ A. Cedola, *Il più crudele dei mesi. Don Fabrizio, Garibaldi e la malinconia*, in *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, a cura di T. Iermano e P. Sabatino, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche italiane, 2012, pp. 311-323, a p. 312. A sua volta, N. Zago rileva che l'episodio del soldato che «in un romanzo dell'Ottocento sarebbe stato, probabilmente, un catalizzatore d'intreccio, qui allude, certo, al contesto storico-politico, ai disordini palermitani di «un mese fa» [...], ma poi serve, soprattutto, a introdurre il tema della morte da cui l'intero libro è intimamente percorso», Id., *Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 64

⁷⁹ *Il Gattopardo*, p. 32. In questa, come nelle altre due successive citazioni dei brani sul soldato, il corsivo è della sottoscritta.

⁸⁰ Ivi, p. 60. La frase è riferita ai carnaggi che vengono offerti al principe da suoi affittuari e la cui vista lo porta a ripensare al soldato morto. Come dimostra questa cruda sequenza narrativa, dunque,

E il suo *ruolo* non è quello di uno snodo strutturale essenziale del racconto, ma autosufficiente, conchiuso in sé stesso, come possono esserlo l'incontro tra il principe e Pietro Russo o la sua visita a Marianna. Il segmento cronotopico del soldato è molto di più, giacché entra «esso stesso a costituire il mondo dell'opera»⁸¹.

Come ci accingiamo a dimostrare, tocca a questo episodio mettere in moto l'intreccio della *fabula*. L'analessi, difatti, lungi dal rallentare il procedere della narrazione, le imprime una brusca accelerazione. Servendosi di vari segmenti iterativi e di diverse connessioni testuali, l'autore crea, inoltre, una stretta correlazione sintagmatica tra la lugubre epifania del ritrovamento e altri momenti centrali di questa parte iniziale del testo.

Si rilegga la VIII microsequenza, snodo cruciale dell'intero romanzo, visto che accoglie la celebre affermazione di Tancredi sulla necessità di assicurarsi che tutto cambi, se si vuole che nulla, realmente, muti.

Il ragazzo ha appena annunciato allo zio il suo proposito di volere raggiungere i rivoltosi per unirsi a loro nel «grande duello [...] Contro Franceschiello Dio guardi»⁸². È mattino; il principe si è appena sbarbato. Ma il nipote ha il fare febbricitante di chi non può indugiare oltre e si è già vestito per l'occasione: ha addosso una tenuta da caccia che ostenta come fosse una divisa militare. Don Fabrizio quasi lo prende in giro per quel suo abbigliamento del tutto fuori luogo, da «ballo in maschera» (torna spesso, in questo autore l'accostamento, guerra/carnevale. È evidente che si serva del contrasto tra i due termini per ottenere nel lettore un tangibile effetto di straniamento).

L'eco del rimprovero non si è ancora spento nell'aria che subito nella mente del principe, che ha avvocato a sé il ruolo di padre putativo nei confronti del giovane Falconieri, balena l'immagine di

Lampedusa non ha mai sospeso il suo giudizio sulla storia e contrariamente a quanto si è indotti a pensare ad una lettura superficiale dell'opera, condanna con vigore la cieca violenza degli uomini.

⁸¹ A. Manganaro, *La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in «Le forme e la storia», III, 2010, 2, pp. 145-160, a p. 150.

⁸² *Il Gattopardo*, cit., p.47.

Una cruda scena di guerriglia, schioppettate nei boschi, ed il suo Tancredi per terra, sbudellato *come quel disgraziato soldato*⁸³.

Più avanti, nella XII microsequenza leggiamo che nel momento in cui don Fabrizio va a guardare i “carnaggi” che gli hanno portato due suoi affittuari, trova tra essi anche

sei agnellini, gli ultimi dell’annata, con le teste pateticamente abbandonate al di sopra della larga piaga dalla quale la loro vita era uscita poche ore prima; anche i loro ventri erano stati squartati e gli intestini iridati pendevano fuori. “Il Signore abbia l’anima sua” pensò *ricordando lo sbudellato di un mese fa*⁸⁴.

Il ricordo del cadavere stende, dunque, la sua lunga ombra anche sino all’innocuo atto di sudditanza dei famigli che si recano al Palazzo per assicurare provviste alle dispense di casa Salina.

Non è un caso che nel *Gattopardo* il senso di morte investa anche la sfera del cibo oltre a quella del sesso⁸⁵. Sia l’uno che l’altro sono delle presenze costanti e strutturanti del romanzo. L’imminenza della fine che domina sin dalle prime pagine di questo capolavoro, è ottenuta dallo scrittore anche attraverso una solida e imprevedibile rete di risposdenze tra questi «antichi vicinati»⁸⁶.

Nel romanzo, il sensuale gigante, così suscettibile alle voglie del suo grande corpo, così pronto ad ascoltare i richiami del desiderio e a concedersi al piacere, in realtà non vive un rapporto sereno né col cibo⁸⁷, né tantomeno con le donne. Stella,

⁸³ Ivi, p. 47. La microsequenza occupa le pp. 46-48.

⁸⁴ Ivi, pp. 61-62.

⁸⁵ In un altro punto del *Gattopardo* si legge: «Lasciamo [...] che il coltellaccio del cuoco trituri la carne di innocenti bestioline», ivi, a p. 59.

⁸⁶ Per questo concetto e, in genere, per un ulteriore approfondimento sui “vicinati”, cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 231-405.

⁸⁷ Sul letto di morte, don Fabrizio paragona il desiderio di sonno che lo invade a un desiderio «altrettanto assurdo quanto mangiare una fetta di torta subito prima di un desiderato banchetto», *Il Gattopardo*, cit., p. 237.

la moglie e la contadina Marianna, l'ultima delle sue amanti in ordine di tempo, rappresentano i poli opposti di una sessualità inibita remissiva, specie se paragonata a quella sfacciata del nipote⁸⁸. Il quadro si complica ulteriormente con l'irruzione in scena di Angelica. Don Fabrizio si macchia di un peccato ancora più grave quando si sorprende a desiderare la giovane e bellissima promessa sposa del "figlio" Tancredi⁸⁹.

Al di là di queste relazioni sentimentali dalle geometrie imperfette e cariche di sottesi sensi di colpa, nel disegno complessivo dell'opera il piacere fisico del sesso e le pulsioni di morte mettono sempre in evidenza una radice comune. Basti pensare al rilievo che assume in *Lampedusa, in limine mortis*, la presenza femminile. La tenerezza della femmina-madre si ribalta in un'immagine opposta: pure in questo autore come accade in Leopardi, il custode messo a guardia dell'Ade è una figura di donna.

Ma dicevano del cibo. La medesima "vicinanza" con il sonno eterno contamina nel romanzo anche il nutrimento di cui deve alimentarsi l'uomo e i suoi raffinati rituali. L'arte del cucinare, dell'imbandire una tavola, del mangiare non sono mai nell'opera dei momenti fine a se stessi.

Ad esempio, lo spunto per un primo, impietoso ritratto di un mondo morente qual è quello aristocratico è offerto allo scrittore dalla scena di un pasto serale a villa Salina. Lo sfarzo, ancora pretenzioso ma apparente con cui ci si appresta alla cena, riflette appieno il «fasto sbrecciato che era lo stile del Regno della Due Sicilie» in quel frangente storico e riporta, dunque, alla luce il contrasto impietoso con la «munificenza regale» di un tempo⁹⁰. Né può sfuggire che l'ombra lunga della morte si estende persino sulla ricca tavola dei Ponteleone, imbandita con delizie di ogni sorta. Difatti, «la sofferenza delle aragoste lessate vive o delle beccacce sventrate

⁸⁸ Lungo la strada che lo conduce da Marianna, il fulvo gigante riflette su uno «stimolo sensuale che lo induceva a rivoltarsi contro le costrizioni che i conventi incarnavano». Si riconosce, inoltre «un peccatore [...], doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all'affetto umano di Stella», *Il Gattopardo*, cit., p. 42.

⁸⁹ Nel *Gattopardo* le fantasie incestuose del principe trovano spazio sia a pp. 104-105; che a p. 132.

⁹⁰ Ivi, p. 37. Non dimentichiamo che in questa IV microsequenza (pp. 37-39), il rituale della cena si conclude con la decisione del principe di recarsi dall'amante. Ancora una volta, dunque, cibo e sesso sono strettamente correlati.

anima come un rimorso la descrizione delle «crudeli, colorate delizie» del banchetto di questa dimora⁹¹.

In un contesto di tal genere, non può essere considerato un elemento privo di implicazioni l'associazione carnaggi/corpo sbudellato. Né tantomeno il fatto che un'eco del medesimo disgusto –quasi un anticipazione di esso– si avverta anche in precedenza, nella X microsequenza, negli attimi in cui, ancora una volta a ridosso di una cena, il «silenzio luminoso» di villa Salina viene all'improvviso incrinato o meglio «disturbato[...] dal battere ritmico, sordo del coltellaccio di un cuoco che sul tagliere laggiù in cucina triturava della carne per il pranzo non lontano»⁹².

La triangolazione sesso-cibo-sonno eterno, così evidente nel segmento cronotopico del soldatino morto, dimostra senza ombra di dubbio che nel *Gattopardo*, il *tempo individuale* esiste solo come uno *spazio* orizzontale, non metafisico-verticale. E che la linea della vita e quella della morte si saldano, per il nostro autore, in un *continuum* inscindibile.

Vi è però un altro livello di lettura di cui bisogna dare conto. Nel testo, la tragica epifania della morte di cui è testimone l'eroe, oltre a rappresentare la violenza della *Historia maior*, a rendere riconoscibile la sua traccia insanguinata, prefigura anche, per il principe-astronomo, l'esperienza carnale con la morte, da lui, di volta in volta, agognata o temuta.

Se i paradigmi del racconto, nel segmento cronotopico del ritrovamento del cadavere si dispongono lungo l'asse semantico giardino-ricordi-donne-lutto, nel rappresentare il luogo, invece, l'*ekphrasis* lampedusiana si è avvalsa di numerose immagini analogiche-metaforiche che lo hanno trasformato in uno «spazio [che] si

⁹¹ F. Orlando, *Ricordo*, cit. p. 64. In realtà, nel romanzo affiora spesso quello che Nunzio La Fauci, ha definito una «sanguinaria funzionalità dell'uccidere per alimentarsi», in Id., *Lo spettro di Lampedusa*, cit., p. 70. Val la pena ricordare anche un'osservazione di G. Barthoiul presente nel saggio in cui ricostruisce la presenza nella cultura e nella scrittura tomasiana di Leopardi, lo studioso annota che nei due autori, «L'homme partecipe à la «strage» univeselle», Id., *Leopardi e Lampedusa*, cit., p. 397.

⁹² Ivi, p. 57. Il segmento cronotopico va da p. 55 a 59. Non si può non ricordare il modo in cui Lampedusa chiude infine il cerchio tra l'eroe e il personaggio soldato. L'ultima volta in cui ritroveremo l'immagine del giovane militare sarà, non a caso, nella *Parte VII*, negli istanti in cui si sta consumando la sua agonia, il vecchio gattopardo si sorprenderà, difatti, a pensare ancora a «quel soldato col viso imbrattato», ivi, p. 236.

riempie di un senso vitale reale e assume un rapporto essenziale verso il protagonista e il suo destino » futuro⁹³.

Il giardino-cimitero, dove viene scoperto e dove infine troverà una sbrigativa sepoltura il cadavere dello sconosciuto, infatti rimanda già, in maniera inequivocabile, alla scomparsa del personaggio assiale e al tracollo di un'intera epoca storica monopolizzata dalla classe al quale appartiene. Infatti, nell'insistere sul suo lugubre aspetto, Lampedusa ci fa anche notare che al suo interno «i canaletti di irrigazione [...] sembravano tumuli di smilzi giganti», mentre l'odore intenso che sprigionavano i suoi fiori era assai simile ai «liquami aromatici distillate dalle reliquie di certe sante»⁹⁴.

Racchiusa in questa duplice immagine vi è già tutto il *Gattopardo*.

Essa suggerisce che quanto accadrà nel corso dell'opera, è imminente sin dal suo inizio.

La morte del suo imponente e fragile titano, è già *prefigurata* dalla presenza in questo luogo dei canaletti /tumuli per giganti. Mentre il tragico epilogo a cui va incontro l' aristocrazia isolana, viene *prefigurato* da quei liquami nauseabondi di sante incartapecorite, che anticipano in maniera significativa temi e motivi contenuti nel penultimo segmento cronotopico della *Parte VIII* del romanzo e su cui diventa adesso necessario soffermarsi.

Siamo ormai arrivati alle scene finali del libro, a ridosso di quell'immagine di straordinaria icasticità che è la «danza della polvere». L'episodio ruota attorno ad un cardinale «straniero» che nella primavera del 1910 varca le porte di palazzo Salina⁹⁵. Tocca a lui decretare la falsità dei frammenti religiosi che lì sono gelosamente custoditi.

⁹³ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 268.

⁹⁴ *Il Gattopardo*, cit., pp.-30-31.

⁹⁵ «Il Cardinale di Palermo [...] non era siciliano, non era neppure meridionale o romano...» Ivi, p. 261. Il segmento reca il titolo di *Il Cardinale: fine delle reliquie*, pp. 261-264. Non deve naturalmente sfuggire, l'indicazione temporale fornitaci dall'autore, che colloca l'episodio nel maggio del 1910. In un caso come questo, la rappresentazione letteraria, esplicita forse meglio di un corposo trattato gli equilibri socio-economico portati dai tempi nuovi.

Sino a quando don Fabrizio era ancora in vita, nessuno avrebbe mai osato metterne in discussione l'autenticità. Ma è bastato che trascorresse un lasso di tempo relativamente breve, appena un cinquantennio, perché, com'era nelle sue disincantate previsioni, si concretizzasse la rovinosa caduta della «casta». Nulla di quel rutilante universo nobiliare è riuscito alla fine a sopravvivere. E la Storia, come fosse un *monstrum*, ha oramai estromesso dal suo ventre quella che un tempo fu la fiera e potente casata dei gattopardi.

Si è dissolto il prestigio della stirpe avita, il cui peso poggia ormai sulle fragili spalle di tre acide zitelle –tra costoro, solo Concetta serba sprazzi dell'antico orgoglio dei Salina–, incapaci di adempiere fino in fondo il loro ruolo di vestali. E se le reliquie si rivelano false, una sorte ancora peggiore tocca alla cappella dove erano accuratamente conservate. Difatti, Lampedusa fa in modo che essa appaia al lettore «di fronte ai luoghi religiosi originari [il convento di Donnafugata da cui provengono], una caricatura» intollerabile⁹⁶.

Non è un elemento di poco conto. Neppure palazzo Salina, alla fine, è riuscito a sopravvivere all'uomo-gattopardo. La villa, antico centro nevralgico della topografia aristocratica palermitana e che nelle pagine iniziali del romanzo si offriva, pur coi suoi segnali di un futuro cedimento, in tutta la sua impareggiabile bellezza, si è ridotta ad un angusto e anonimo spazio casalingo, dove le anziane sorelle attendono rassegnate la morte.

In un sapiente gioco simbolico di simmetrie e capovolte specularità spazio-temporali, Lampedusa ha fatto in modo che il libro giungesse alla sua naturale conclusione nello stesso luogo dove tutto aveva avuto inizio.

2.4 TERRITORIO E IMMAGINARIO

Sin qui ci siamo soffermati sulla centralità che il segmento cronotopico acquista all'interno del capolavoro dello scrittore. È arrivato adesso il momento di

⁹⁶ E. Iachello, *E se riprendessimo il confronto con la letteratura?* in *Immagini della città. Idee della città. Città nella Sicilia (XVIII-XIX secolo)*, Catania, Maimone, pp. 257-264, a p. 264.

interrogarsi anche sul *luogo* nel quale trova accoglienza il movimento narrativo⁹⁷. Più indizi ci suggeriscono infatti che per la rappresentazione del giardino di villa Salina il nostro autore si sia servito di una topografia reale.

È assai probabile che il personaggio soldato non sia semplicemente un «*objet*» letterario, come è stato asserito anche di recente da Nigro⁹⁸. Così come, verosimilmente, la triste epifania del suo ritrovamento non è, come sino ad ora si è stati indotti a credere, il frutto d'un raffinato gioco di reminiscenze letterarie⁹⁹. Sia l'uno che l'altro, piuttosto, vanno considerati quali elementi interni della biografia lampedusiana.

Come si è già tentato di dimostrare in altre parti di questo studio, il vettore topologico è una categoria essenziale nel processo creativo di Lampedusa. Scrittore dalla chiara vocazione memorialistica, egli non crede alle ingannevoli sirene del Tempo, non accetta i loro canti suadenti. Si dice invece certo che dimore, territori e spazi, conservino in qualche modo dentro i loro rassicuranti confini, le fragili vestigia del nostro passato e il senso più autentico della nostra identità, intesa come appartenenza del singolo sia a un nucleo familiare che a un gruppo sociale. Questa convinzione lo porta ad asserire, in una celebre pagina dei *Ricordi*, che per dare forma al proprio personale museo d'ombre, ha scelto di seguire «il metodo di

⁹⁷ «Le nuove riflessioni [sulla spazialità] mettono al centro del panorama questioni che gli studi letterari avevano sempre lasciato ai margini o affrontato con difficoltà: il rapporto con gli altri saperi [...] il rapporto tra parte reale dello spazio e parte immaginaria, perché non si può più pensare che geografia, storia e geopolitica si occupino solo delle parti reali dello spazio e la letteratura solo di quelle immaginarie», F. Sorrentino, Introduzione in *Il senso dello spazio*, cit., p. 10. Alla base del metodo messo a punto da B. Westphal, promotore di un sostanziale ripensamento del tema dello spazio in letteratura, vi è l'esigenza di indagare «la natura del legame che unisce il reale e la finzione, lo spazio del mondo e lo spazio del testo», Id., *Geocritica*, cit., p. 14. Bisogna *indagare* «la natura del legame che unisce il reale e la finzione, lo spazio del mondo e lo spazio del testo», B. Westphal, *Geocritica*, cit., p. 14. A metà del secolo scorso, già Gilbert Durand si era occupato dell'analisi dell'immaginario, spiegando come quest'ultimo non potesse essere considerato una dimensione estranea rispetto alla realtà: Id. *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, PUF, 1960.

⁹⁸ S.S. Nigro, *Il principe fulvo*, cit., p. 31. Lo studioso si richiama, naturalmente a una consolidata linea interpretativa della quale si è già detto nelle pagine precedenti.

⁹⁹ In realtà, come si approfondirà successivamente, Andrea Vitello è stato il primo ad avanzare un'ipotesi diversa sulla genesi dell'episodio che ha per protagonista il personaggio soldato.

raggruppare per argomenti, provandomi a dare un'impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale»¹⁰⁰.

La lezione gli tornerà utile nel *Gattopardo* –non si sottolineerà mai abbastanza che la stesura delle due opere s'interseca in più punti e genera uno stretto rapporto di causa ed effetto. Come sappiamo, nel romanzo, difatti, opererà la stessa poetica e torneranno soprattutto, ben individuabili sotto il velame di una tenue trasfigurazione letteraria, gli stessi luoghi già presenti nella prosa autobiografica ma scelti adesso come il nucleo addensante attorno a cui si dipana la trama narrativa. In un rigoroso passaggio di transcodificazione, i territori agiti dall'uomo Lampedusa, dopo essere assurti a metafore spazializzanti nel frammento autobiografico, ritornano nel capolavoro come materia poetica e irrinunciabile deposito dell'immaginario, dal quale l'autore attingerà quasi fosse un pozzo senza fondo¹⁰¹.

Forse tra le ragioni per cui il *Gattopardo* è un'opera che si radica così in profondità nello spazio, ve ne sono alcune che trovano fertile terreno nel vissuto dell'autore. Con gli anni, sebbene non sia stato ancora del tutto ricomposto il mistero di una biografia frammentaria, ha cominciato a delinearsi meglio la nostalgia profonda con cui Lampedusa ha dovuto convivere per gran parte dell'età adulta. Non credo si possa comprendere appieno la *Weltanschauung* di questo grande protagonista del '900 europeo se non ci si rende conto di un elemento centrale della sua esistenza. Dopo il tempo quasi fiabesco dell'infanzia e di parte della giovinezza, vicissitudini legate dapprima a incomprensibili beghe familiari e in seguito ai tragici eventi scaturiti da ben due conflitti mondiali lo avevano sradicato dai luoghi in cui avrebbe voluto si compisse sino alla fine il suo destino d'uomo.

Se sfogliamo i *Ricordi d'infanzia*, ci rendiamo conto che la struggente *rêverie* della “dimora” che costituisce il cuore pulsante delle sue pagine, nasce dall'amara

¹⁰⁰ *I Ricordi*, cit., p. 430.

¹⁰¹ Lo stesso G. Lanza Tomasi conferma che taluni ricordi dei palazzi della sua infanzia, dal Palazzo Lampedusa di Palermo al Palazzo Cutò di Santa Margherita Belice, «servirono allo scrittore da studi per i capitoli centrali del romanzo»: Id., Introduzione al *Gattopardo*, cit., p. XX. Invece, riprendendo talune osservazioni di A. Colquhoun, A. Vitello sottolinea correttamente che nella costruzione letteraria di Donnafugata è possibile che sia confluito anche «il ricordo delle sontuose magioni inglesi» che Lampedusa aveva avuto modo di ammirare durante i suoi soggiorni in quel paese, Id., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 138.

consapevolezza di essere stato defraudato da un centro gravitazionale stabile, da un luogo d'ancoraggio a cui ogni uomo merita comunque di ritornare, alla fine d'ogni viaggio vero o presunto che sia¹⁰².

Lo stesso struggimento è presente nel romanzo e nutre in vario modo l'immaginario lampedusiano. Non dimentichiamo, ad esempio, *dove* lo scrittore conduce a morire il suo eroe: in una stanza d'albergo squallida ed ostile, al di fuori del cerchio sacro delle dimore avite, da quelle "case", insomma, nelle quali il fiero gattopardo si era sentito a proprio agio e che aveva amato con tutto se stesso, per il «senso di tradizione e di perennità espresso in pietra» che promanava da esse¹⁰³.

Il dolore della dimora perduta –o, in altri termini, della mancanza di un approdo certo– lo accompagnerà sino alla morte e non conoscerà risarcimento alcuno se proprio nella prosa autobiografica lo scrittore si sentirà in obbligo di annotare che, dopo la distruzione della casa materna, rappresentano

Tutte le altre case (poche del resto, a parte gli alberghi) sono stati dei tetti che hanno servito a ripararmi dalla pioggia e dal sole, ma non delle CASE

¹⁰² Il lemma "dimora" oltre ad avere un'alta occorrenza nella grammatica lampedusiana, si presta a un grande incremento di significato. Se rileggiamo *I Ricordi*, cit., ci rendiamo conto che lo scrittore, dopo aver insistito sulla coppia oppositiva *tetti/dimore* (a p. 438), attribuisce a quest'ultima e all'ideologema *palazzo*, spesso usato in sua vece, una precisa connotazione affettivo-relazionale. Più ancora di "casa", "palazzo" o "dimora" avocano a sé il significato di uno spazio vitale irrinunciabile per l'uomo. Rappresentano l'*Heimat* che lo nutre, lo protegge, lo conforta e, sopra ogni altra cosa, gli dona identità. La casa natale raffigura senza dubbio per questo scrittore la «casa onirica», ovvero un «corpus di immagini che forniscono all'uomo ragioni e illusioni di stabilità», G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit. p. 53. Detto questo, è innegabile che Lampedusa dopo aver realizzato un'osmosi perfetta tra la dimora natale e infanzia ne abbia fatto anche, per sua stessa ammissione, l'*ultima dimora* in cui avrebbe voluto essere accolto alla fine dei suoi giorni (*I Ricordi*, cit., p. 438). Questa oscillazione tra i due opposti poli della «*topophilie euforique*» teorizzata da Bachelard e la dimora-tomba, ha un rilievo enorme nell'interno movimento narrativo gattopardiano, ed è più che mai evidente proprio nella rappresentazione della morte del principe. Per questa rilettura, alcuni spunti mi sono stati suggeriti dal paragrafo *Semantica della dimora*, in *Dimore narrate*, cit. pp. 20-23, a p. 25, nello stesso testo, si trovano alcune preziose annotazioni sulla stretta rispondenza tra casa natale e cristallizzazioni euforiche. Altri spunti mi sono venuti da A. Cedola, *Il più crudele dei mesi*, cit., pp. 313-314, che rivede, sempre secondo gli schemi e le categorie di questo filosofo francese, le case amate da don Fabrizio: dalla villa palermitana al palazzo donnafugatesco, che ne rappresenta il doppio.

¹⁰³ *Il Gattopardo*, cit., p. 240. Mi sembra indicativa, a tal proposito una frase di Tancredi rivolta alla sua futura sposa: «Vedi, cara, noi (e quindi anche tu, adesso) teniamo alle nostre case [...] più che a qualsiasi cosa», ivi, p. 213.

nel senso arcaico e venerabile della parola. *Ed in ispecie quella che ho adesso, che non mi piace affatto, che ho comperato per far piacere a mia Moglie e che sono stato lieto di far intestare a lei, perché veramente essa non è la mia casa*¹⁰⁴.

Forse questa mancanza di uno spazio privato stabile, se non definitivo, forgiato nel tempo a immagine e somiglianza del proprio io (un luogo soggetto ad usura e distruzione, ma stipato all'inverosimile dai ricordi di un'intera esistenza, e per questo reso irrinunciabile e prezioso), ha contribuito a rendere Lampedusa estremamente suscettibile alla poesia dei *luoghi* e alle storie che si trovano racchiuse in essi, come dentro ad uno scrigno incantato.

Quel che è certo è che da scrittore egli ha mostrato capacità inusuali nel ricostruire una cartografia narrativa partendo da un *assemblage* di topografie reali. Ciò è facilmente riscontrabile nell'ideazione di tanti *spazi* gattopardiani: palazzi, conventi, giardini, quartieri, tuguri o osservatori astronomici sospesi ad altezze irraggiungibili; architetture d'esterni o vedute d'interni, sono spesso ricalcati su località ed ambienti riconducibili alla realtà. Ma essa opera anche negli indimenticabili paesaggi "ritratti" dal principe, dove pure il dato simbolico è più scoperto: valga per tutti il percorso che si snoda da Palermo a Donnafugata, attraverso una Sicilia interna, irrimediabile e perduta nella sua nudità assoluta.

La convergenza, così evidente ed intensa, tra territorio ed immaginario che si realizza nel romanzo, rende possibile accettare la sfida lanciata qualche anno addietro da uno storico di professione come Enrico Iachello. In suo saggio dedicato proprio al capolavoro del principe, lo studioso invitava letterati e storici a riprendere un sereno confronto tra loro e ad interrogarsi su forme, modalità e caratteristiche salienti della rappresentazione dello spazio nell'istanza narrativa gattopardiana¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *I Ricordi*, cit., p. 438. Sottolineature e caratteri sono quelli dell'originale.

¹⁰⁵ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea* cit., a pp. 213-232; l'articolo, ricco di intuizioni si sofferma anche sullo stretto rapporto società-strutturazione spaziale. L'invito al confronto e a un percorso di ricerca comune, è stato ripreso da questo autore in un altro saggio, dal titolo di per sé esplicito: Id., *E se riprendessimo il confronto con la letteratura?* cit.; e ancora, in un intervento successivo, Id., *L'odore di Catania*, cit...

D'altra parte, un approccio spaziale che sappia essere rigoroso nei suoi presupposti metodologici, in grado di interrogare il testo senza operarvi forzature e al contempo capace di evitare le trappole di un improponibile processo identificatorio, può, in effetti, portare completezza al momento interpretativo e permettere di comprendere meglio il funzionamento dei meccanismi letterari, come dimostra il sempre maggiore credito acquisito da questa linea di ricerca¹⁰⁶.

L'aveva già compreso già nei primi anni '60 Leonardo Sciascia, quando, secondando il proprio infallibile intuito, aveva dato inizio ad una ricognizione attorno ai "luoghi" del *Gattopardo* che si sarebbe protratta nel tempo. Difatti, spinto dal bisogno di comprendere meglio il reticolato geografico tracciato dal principe nel romanzo, si sarebbe recato in alcune località che gli avevano potuto fornire una qualche ispirazione: Santa Margherita del Belice, San Cono, Capo d'Orlando. Giunse persino a Ficarra, il piccolo paese della provincia di Messina, a pochi chilometri da Capo d'Orlando, che occupa un ruolo centrale in questa nostra ricerca. Sciascia lo visitò intorno al 1965, assieme a quel cicerone d'eccezione che era Lucio Piccolo. Ma proprio la presenza del poeta dovette però dissuaderlo dal cercarvi tracce di Lampedusa¹⁰⁷.

Successivamente, contributi importanti a questo filone di indagine, sarebbero venuti da Andrea Vitello e soprattutto dal figlio di Lampedusa, Gioacchino Lanza¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Di recente è stato dato alle stampe *La parola e il luogo*, cit., imperniato sul nesso letteratura/spazialità. Al suo interno, oltre al già citato studio di N. Zago (*Sui luoghi di Lampedusa (e di Piccolo)*), vi sono degli apporti a firma di Gesualdo Bufalino e Sebastiano Addamo.

¹⁰⁷ I risultati di queste ostinate ricerche si trovano in L. Sciascia, *Le soledades di Lucio Piccolo* ed *Eufrosine*, entrambi ne *La corda pazza*, in *Opere* (1956-1971), cit., vol. I; il primo nelle pp. 1008-1012 e il secondo nelle pp. 1376-1380. Id., *I luoghi del Gattopardo*, cit., e *Il Gattopardo*, in *Pirandello e la Sicilia* (pp. 1160-1169), entrambi in *Opere* (1984-1989) vol. III, cit.; nell'articolo *Gli ozi di San Cono*, per la rivista mensile «Nuovo mezzogiorno», dicembre 1962; nel volume *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo da Vinci Editrice, 1965, di cui Sciascia è coautore assieme al fotografo F. Scianna.

¹⁰⁸ A Vitello, *I Gattopardi di Donnafugata*, Palermo, Flaccovio, 1963 (il primo nucleo di questo libro risale al 1951 e, dunque, precede la pubblicazione del capolavoro di Lampedusa); e *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., specie nel cap. *I luoghi del Gattopardo*, pp. 411-429: sia nel risvolto di copertina che a p. 11 della Premessa di questa monumentale biografia sullo scrittore, il medico saggista, dichiara il suo proposito di comporre, con i suoi studi, «una sorta di enciclopedia gattopardiana». Più specifico, invece appare l'impegno del figlio: della vasta produzione di G. Lanza Tomasi dedicata ai luoghi del romanzo paterno, cfr. Premessa ai *Racconti*, cit. pp. 413-428; e due volumi entrambi

Mentre sarebbero approdati ad esiti infelici o controversi o mediocri, molte di quelle pseudo ricerche nate sotto la spinta del crescente successo del romanzo, ma motivate, per lo più, da propositi campanilistici¹⁰⁹.

In realtà, se la contaminazione della memoria gioca, nei fatti, un ruolo importante nell'opera di questo autore, come ben sapeva Sciascia (e tutti gli studiosi seri), non bisogna mai sottovalutare il valore icopoietico che assume la rappresentazione dello spazio nella sua riconfigurazione letteraria. Grazie ad esso i dettagli concreti, gli elementi topografici, lo stesso toponimo originario di un luogo e persino i fatti che si compiono in quegli spazi, vengono reinterpretati, e dunque chiamati a nuova vita, dalla potenza creativa dell'artista.

Ed è proprio dalla stessa straordinaria alchimia che fonde in sé ricordi personali, dato vero e poesia, che sembra aver tratto origine la vicenda borbonico trovato morto a Villa Salina e, soprattutto, l'articolazione topologica dello spazio-giardino in cui si colloca l'episodio.

Occorre subito fare una precisazione. Andrea Vitello è stato il primo ad avanzare un'ipotesi diversa da quella ben consolidata sull'ideazione del personaggio soldato gattopardiano. La sua profonda conoscenza dello scrittore lo aveva spinto a interrogare la Storia e a recuperare un fatto di cronaca accaduto qualche giorno dopo lo sbarco dei Mille, nei pressi di una dimora gentilizia di Giulio Tomasi.

Secondo la ricostruzione del biografo, difatti, nella notte del 20 maggio 1860, a causa di un tragico equivoco che aveva coinvolto i garibaldini, nel quartiere di San Lorenzo dove sorgeva la villa del bisnonno dello scrittore, se non addirittura proprio dentro lo stesso perimetro di questa dimora, «i soldati di un battaglione Cacciatori avevano fatto fuoco gli uni contro gli altri, causando sette vittime tra le proprie file»¹¹⁰.

impresiositi da un importante apparato fotografico: Id., *I luoghi del Gattopardo*, cit.; Id., *Una biografia per immagini*, cit..

¹⁰⁹ Di ben altro spessore ed interesse, invece, è il recente contributo di uno studioso locale, che ha ritrovato le "tracce" di Lampedusa nel suo paese natale: P. Almirante, *Gli ozi di San Cono, Sciascia e il Gattopardo*, in *Immagini San Cono*, Catania, C.U.E.M., 2007, pp. 149-151.

¹¹⁰ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 390.

Vitello non aveva però voluto dare seguito a questa indagine. Si era semplicemente limitato a commentare che «Anche se non ne esiste la minima necessità, la cronaca avvalorata la circostanza del soldato venuto a morirsene nel giardino di villa Salina»¹¹¹.

In effetti, è innegabile che poco o nulla possa aggiungere alla grandezza del *Gattopardo*, la possibilità di situare uno dei suoi episodi –per quanto così importante nell’economia complessiva del testo– entro i territori della realtà piuttosto che in quelli virtuali di un sapiente, raffinatissimo “gioco” intertestuale¹¹².

Diverso però è il caso di questa tesi, che si propone tra le sue finalità di vagliare forme, modalità, e funzioni della ricezione romanzesca dello spazio-luogo all’interno della *fabula* gattopardiana e che si preoccupa di integrare quanto più possibile, nell’analisi testuale dell’opera, gli strumenti della ricerca letteraria con quelli della prassi storiografica.

Il punto di partenza per una nuova ricognizione sul *Gattopardo* ci è stato offerto nell’ottobre del 2009 quando, durante un’ intervista concessa al giornalista Franco Tumeo, il professore Pietro Ferraloro riportò alla luce un episodio accaduto a Ficarra nel periodo in cui lo scrittore vi fu ospite. Dal racconto emergevano alcuni dettagli di rilievo. Nell’estate del 1943, durante uno scontro a fuoco tra le truppe tedesche e quelle alleate aveva trovato la morte un giovane soldato del Reich. Gli elementi di somiglianza tra questo fatto di cronaca e il segmento gattopardiano del morto sconosciuto di villa Salina erano così numerosi da sollevare più di un dubbio.

Si è allora pensato che per comprendere meglio il testo, fosse necessario provare a ricostruire e ricollocare, all’interno della vicenda umana e letteraria dello scrittore, il piccolo spazio biografico rappresentato dal suo misconosciuto soggiorno ficcarrese.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ho sempre tenuto a mente nel corso di questa ricerca quanto scritto da Giorgio Melchiori su Joyce: «È vero che tutti i suoi libri sono rappresentazione della vita dell’Irlanda e di Dublino, ma le persone, e i luoghi così minuziosamente identificati e raffigurati sono soltanto metafore di un mondo e di una cultura senza confini nazionali», Id., *James Joyce, la sua opera, il suo tempo*, in *Ulisse. Guida alla Lettura*, a cura di G. Melchiori e G. de Angelis, Milano, Mondadori, 2004, pp. 7-16, a p. 16.

Nei tre mesi in cui Lampedusa visse nel comprensorio, il professore fu tra coloro –pochi, tra l’altro– che egli frequentò con maggiore assiduità, forse perché, malgrado la differenza di anni che li separava, lo scrittore riconobbe nel ragazzo di allora le stigmate di un precoce apprendistato culturale e il suo stesso amore, pudico e intenso, verso la letteratura e i suoi mondi.

Sovrapponendo il racconto di questo raffinato uomo di cultura a quello di altri testimoni diretti di quel tempo (su tutti il signor Vittorio Tumeo), e servendoci anche delle attente ricostruzioni che alcuni studiosi locali hanno fornito sul conflitto nella zona dei Nebrodi in quell’estate di guerra, viene fuori un racconto a più voci, ma dai molti tratti in comune¹¹³.

¹¹³ A. Vitello ha raccolto la testimonianza del preside Pietro Ferraloro assieme a quella di altri ficarresi testimoni diretti dei fatti in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., nelle pp. 218-223. Si ricorda che nell’altra famosa monografia di D. Gilmour, *L’ultimo gattopardo*, cit., si trova un semplice accenno al periodo ficarrese a p. 97. Anche nella biografia di S. Savoia, l’ultima pubblicata in ordine di tempo, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., la presenza dello scrittore a Ficarra, è ridotta a poco più di una nota, e si trova nelle pp. 66-67. L’intervista del prof. Ferraloro al settimanale «Centonove» è riprodotta in Appendice, assieme alla trascrizione dei numerosi colloqui che il preside mi ha concesso durante il 2010. Invece, nel cd allegato alla tesi è confluito il racconto di quell’estate di guerra fornitomi del signor Vittorio Tumeo e di cui mi sono ampiamente servita in queste pagine. Tra i testi di studiosi locali dedicati alla guerra nella zona dei Nebrodi, cfr. B. Maniace, *Operazione Brolo Beach*, Messina, Edas: il libro offre una ricostruzione circostanziata delle varie fasi dello sbarco e della cruenta battaglia di Brolo, durante la quale non vennero risparmiati i civili e vi furono numerosissime vittime tra i militari -anche a causa del fuoco nemico. Tra le scritture memoriali che mi hanno aiutato a ricostruire il clima di quel tempo, ricordo il bel libro di un ficarrese d’adozione, M. A. Mancuso, *Sonata per chitarra e lampioni*, Patti, Edizione a cura della Dott. F. Pizzuto S.r.l., 1995, soprattutto a pp. 135-162. Ricordo inoltre P. Biscuso, autore di libri di memorie e di uno studio intitolato *L’area del Mastropotimo: tra guerra e dopoguerra*, in *Storia dei Nebrodi*, vol. I, a cura di G. Celona, Patti, Pungitopo, 1987, vol. I, a pp. 197-202. Un’appassionata ricostruzione biografica sul nostro autore, anche se troppo spesso incline a un taglio anedddotico, è quella di uno studioso e biografo locale, F. Valenti, *I misteri del Gattopardo. Ricordi di vite parallele Tomasi di Lampedusa, Lucio Piccolo e Beatrice di Cutò*, Patti, Nicola Calabria, 2000; il volume è corredato da un interessante documentazione fotografica e da alcuni documenti inediti. Nel testo di Valenti viene dato ampio spazio al periodo trascorso da Lampedusa tra Capo d’Orlando e Ficarra; inoltre l’autore, sulla base dei documenti raccolti, avanza la suggestiva ipotesi che per la stesura del *Gattopardo* lo scrittore possa essersi ispirato a un romanzo incompiuto della madre, intitolato *L’Eclisse* –riprende questa diceria, anche V. Ronsisvalle, *Il meridiano della solitudine*, Palermo, Ed. Novecento, 1996, a pp. 29-30. Suggestivi preziosi per ricostruire questo periodo della vita dello scrittore, mi sono venuti, inoltre, dal giornalista Franco Tumeo, autore di varie pubblicazioni sull’antico feudo dei Lancia, tra le quali vanno ricordati: G. Cavallaro- F. Tumeo, *Ficarra, storia arte e religiosità popolare*, Palermo, Aracne, 1991; F. Tumeo, *Guida storico-turistica di Ficarra*, Messina, Centonove, 1993 e l’itinerario storico-naturalistico de *Gli ulivi del Gattopardo*, Comune di Ficarra, 2009. Su Ficarra, cfr. anche S. Russo, *Ritmi del tempo di un paese “anche mio*, S. Agata di Militello, Armenio Editore, 1997. Come testi di riferimento generale sul secondo conflitto mondiale in terra siciliana, cfr. R. Mangiameli, *La regione in guerra*, in *Storia d’Italia- La Sicilia*, cit., pp. 485- 600; e F. Renda, *Storia della Sicilia*

Tra gli ultimi giorni di luglio e la prima decade dell'agosto del 1943, il paese nel quale lo scrittore e la sua famiglia furono accolti da sfollati, divenne teatro di violenti scontri tra reparti della retroguardia tedesca e le truppe anglo-americane.

Su ordine del generale Patton era già stato programmato per il mattino dell'11 agosto 1943 lo sbarco di un gruppo d'assalto anfibio americano nei pressi di Brolo, un comune costiero a pochi Km dal territorio ficarrese. Ribattezzato, in codice militare, "Operazione Brolo Beach", il suo comando era stato affidato al tenente colonnello Lyle A. Bernard.

Nei giorni precedenti lo sbarco vero e proprio, era stato deciso che alcuni reparti sarebbero risaliti anche lungo la vecchia rotabile che portava a Ficarra. Qui, nei pressi di Grasso, una frazione vicina all'ingresso del paese, nascosto da due grandi cipressi che è ancora possibile vedere, si trovava un avamposto nemico, costituito da quattro carri armati. La loro presenza teneva da tempo in allarme i ficarresi, come lo stesso Lampedusa aveva tentato di spiegare un giorno al comandante della pattuglia¹¹⁴. L'enorme potenza di fuoco dei tedeschi, oltre a sollecitare frequenti colpi di mortaio dalle batterie che si trovavano a Brolo, aveva già provocato incursioni aeree dei caccia che partivano da Palermo. Ma, adesso, poteva costituire anche un serio pericolo per la riuscita dell'intera operazione.

Proprio durante quest'avanzata dei reparti anglo-americani dalla costa verso l'interno si ebbero i combattimenti più cruenti e , con molta probabilità, venne ucciso il soldato tedesco. Il problema della presunta data della sua morte è destinato a rimanere insoluto: alcuni testimoni ricordavano come più violenti gli scontri del 28 luglio, altri quelli del 2 agosto¹¹⁵. Michele M. Mancuso annota in un suo scritto

dalle origini ai nostri giorni, Palermo, Sellerio, 2003, Vol. III, pp.1176- 1271. Le ricerche bibliografiche, archivistiche e documentarie, confluite in questo lavoro, sono state condotte presso: Biblioteca Comunale e Centro di Ricerca "Lucio Piccolo" di Ficarra (Me); Archivio fotografico del giornalista Franco Tumeo, Messina; Archivio storico Pidonti, Brolo (Me); Biblioteca "Lucio Piccolo" e Fondazione Piccolo di Calanovella di Capo D'Orlando (Me); Archivio parrocchiale "S. M. Assunta", Ficarra; Archivio privato della famiglia Giuseppe Piccolo di Calanovella, Ficarra.

¹¹⁴ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 220.

¹¹⁵ Come ricorda don Giuseppe Cavallaro, ancora molti anni dopo la fine del conflitto era possibile vedere le tracce lasciate dai mitra sulle mura della Chiesa delle Logge, che si trova all'ingresso del paese.

memoriale che ancora nelle giornate del 10 e dell'11 agosto 1943, si combatté duramente lungo la vecchia strada rotabile¹¹⁶. Quel che è certo, è che il 12 agosto del 1943 era già tutto finito e che i vincitori avevano potuto prendere possesso del paese senza ulteriori spargimenti di sangue.

Molti episodi legati a questi tragici eventi sono rimasti sedimentati nella memoria collettiva del paese. I pochi sopravvissuti ricordano bene quanto accadde in quel periodo. Inoltre, una testimonianza preziosa ci viene fornita anche da Vittorio Tumeo, figlio di quel Francesco Tumeo, detto Ciccio, che nel romanzo regala il suo nome –e non solo– al personaggio dell'organista di Donnafugata. A quel tempo, la sua famiglia viveva già a Santo Mauro, la contrada dove si svolsero i fatti che potrebbero avere ispirato Lampedusa¹¹⁷.

Apprendiamo così, che tra i militari tedeschi che si erano assestati nella zona cosiddetta delle “Due strade”, nei pressi della contrada di Rinella (a pochi Km dal paese), dove adesso si incrociano la vecchia e la nuova strada rotabile, un giovane militare venne colpito al ventre, non si sa bene se da una sventagliata di mitra o da una bomba. Sorretto dai compagni venne condotto nei pressi di Santo Mauro, dove però giunse già morto.

Mentre scavavano un fossa poco profonda, i commilitoni tennero a distanza, con i mitra spianati, i pochi abitanti che erano occorsi in aiuto. Quindi ricoprirono di pietre il cadavere. Poiché avevano fretta di riprendere la loro fuga –nel tentativo di ricongiungersi ad altri reparti ancora presenti nelle vicinanze–, non si curarono del fatto che il corpo non fosse stato tumulato bene e ne fuoriuscisse un piede.

¹¹⁶ M. M. Mancuso, *Sonata*, cit., p. 145.

¹¹⁷ Per quanto riguarda il periodo nel quale si situa la morte del soldato e le circostanze in cui si consumò, la ricostruzione di Pietro Ferraloro non era legata a una memoria personale, contrariamente a quella di Vittorio Tumeo. Quest'ultimo si richiama, oltre che ai propri ricordi anche ai racconti del padre e dello zio, che furono testimoni diretti dei fatti. La sua versione, inoltre, trova conferma in una scrittura memoriale qui di seguito citata, oltre che in altre fonti da me interpellate. Quasi sicuramente, il soldato tedesco fu ucciso *prima* dell'arrivo degli alleati a Ficarra, e dunque a ridosso dell'11 agosto 1943, e non come presupponeva il preside lo stesso giorno della resa del paese, durante un combattimento avvenuto nei pressi della piazza principale. Con ogni probabilità, inoltre, la zona dove si erano svolti i fatti si trovava per l'appunto tra Santo Mauro e Grasso: a supporto di questo particolare, cfr. anche M.M. Mancuso, *Sonata*, cit., a pp. 144-147.

Il luogo dove si ebbe questo tragico epilogo, si trovava a pochi metri dalla casa colonica dove i Piccolo si fermavano durante i loro frequenti soggiorni a Ficarra. E la tomba improvvisata era a ridosso di un albero di ulivo che sopravvive ancora, seppure all'interno di un paesaggio radicalmente mutato, visto che la campagna di un tempo ha ormai ceduto il posto a un fitto addensamento urbano. Sia il giardino che l'ampio terreno attorno, infatti, appartenevano alla baronessa Teresa Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutò, sposata con il barone Giuseppe di Calanovella, e zia di Tomasi di Lampedusa. Un dato troppo rilevante per passare inosservato.

I convulsi accadimenti di quei giorni impedirono ai ficarresi di dare al militare una sepoltura più adeguata, malgrado il lezzo nauseabondo che ammorbava l'aria e lo spettacolo orribile che offriva il cadavere che affiorava dal terreno. Il morto rimase così, quasi adagiato contro l'ulivo, esposto alle intemperie e facile preda degli animali. Ai bambini venne intimato di non uscire di casa, se non erano accompagnati dagli adulti.

Soltanto dopo alcuni giorni, il comune riuscì ad inviare i suoi due netturbini, che aiutati dagli uomini del posto, tra cui Ciccio Tumeo e suo cognato Ciccio Rifici, assicuraronero alla salma la tumulazione dovuta. Lì stesso venne scavata una fossa di maggiore profondità e il cadavere trovò finalmente pace sotto un abbondante cumulo di terra e pietre.

Tomasi di Lampedusa si trovava già a Ficarra, mentre si consumava o era ancora molto forte l'eco di questo tragico fatto di cronaca. È impensabile che non ne abbia avuto notizia. Il comune è molto piccolo e nessuno avrebbe potuto entrare nella proprietà dei baroni di Calanovella senza l'autorizzazione di Teresa di Calanovella o dei suoi figli. Le coincidenze, tra l'episodio di cronaca –di cui torneremo ad occuparci, ma in un contesto più vasto– e la *fabula* gattopardiana incentrata sul personaggio soldato, sono troppe numerose per rimanere circoscritte ad un piano di pura casualità. Al pari delle tessere di un mosaico, invece, tanti aspetti dei due eventi combaciano perfettamente tra loro.

Nell'uno e nell'altro caso ritroviamo, quali elementi in comune, la giovane età del militare sconosciuto; la sconsolata dimensione di solitudine in cui si situa questa

morte; l'albero tomba (o culla ?) contro cui il militare agonizzante si addossa nel suo sonno eterno; certi raccapriccianti particolari legati alla ferita (uno squarcio mortale al ventre; il tanfo; le offese patite dal corpo); la tomba improvvisata; il fatto che il cadavere rimase per alcuni giorni quasi insepolto e che, a causa di ciò, parti della carcassa riaffiorassero dal terreno. Ritroviamo soprattutto un'identità sostanziale –di tipo letterario, naturalmente, non lo si sottolineerà mai abbastanza– tra lo spazio-luogo in cui trova la morte il soldato tedesco e lo *spazio cronotopico* all'interno del quale scorre e si compie il movimento narrativo romanzesco.

Questo vuol dire che il giardino del principe, nel capolavoro di Lampedusa, non può essere inteso soltanto come la rappresentazione di un'immagine narrativa, nutrita dalla prodigiosa memoria letteraria dell'autore; né tantomeno può essere ridotto ad una riproposizione allegorica di un mondo nobiliare al tramonto e destinato, prima dell'implosione finale, a moltiplicare all'infinito i suoi simboli di morte. Ma il *locus amoenus* non è neppure, semplicemente, la trasposizione in chiave simbolica dello spazio interiore dell'eroe designato: un dedalo, all'interno del quale don Fabrizio rimarrà, nei fatti, intrappolato per sempre, come si evince dal rilievo che assume, nell'intreccio romanzesco, il continuo affacciarsi tra i suoi pensieri del ricordo del morto sconosciuto.

In realtà pur assommando in sé ciascuna di queste caratteristiche, pur partecipando di queste diverse nature, il giardino di villa Salina si propone anche come la figurazione memoriale e poetica di un *luogo* reale. In questo senso, il recupero dell'episodio ficarrese contribuisce, forse, a restituire un piccolo tassello alla complessa cartografia gattopardiana e fornisce, forse, un piccolo apporto alla comprensione dei meccanismi compositivi che sono alla base dell'immaginario di questo grande autore.

III. SPAZI BIOGRAFICI

Il passato è, per definizione, un dato non modificabile. Ma la conoscenza del passato è una cosa in fieri, che si trasforma e si perfeziona incessantemente.

Marc Bloch, *Apologia della storia*

Gli scrittori sono spesso condizionati dai luoghi dove si è svolta la loro vita. Ma Giuseppe Tomasi di Lampedusa ne fu, in un certo senso, segnato.

Gioacchino Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*

1. UN PRINCIPE A FICARRA

1.1 FUGHE E PRODIGI

Se vi è una costante nella misteriosa esistenza di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è un'inclinazione naturale all'arte della fuga¹.

L'uomo è schivo, ritroso. Scostante e umbratile nei rapporti umani, tende a evitarli.

Per moltissimi anni sembra trovare il suo equilibrio affettivo all'interno di una ristretta cerchia familiare, costituita dall'onnipresente madre; da una moglie ingombrante, ma assai amata; e dagli adorati cugini Piccolo, degli artisti aristocratici, dichiaratamente misogini. Gioacchino Lanza, il figlio adottivo, è un regalo che si concederà solo nel tempo della maturità².

Gli estranei con cui condividerà una certa intimità saranno pochissimi e spesso lo accompagneranno dalla giovinezza all'età adulta. Soprattutto presentano un profilo comune: sono per lo più nobili d'antico lignaggio; persone dall'inusuale cultura e, nella maggior parte dei casi, dei suoi lontani parenti.

Tra costoro, ricordiamo il barone Corrado Fatta della Fratta, storico e saggista di grande spessore, che gli dedicherà un suo libro. Vi sono poi due suoi consanguinei: i baroni Enrico Merlo di Tagliavia, destinatario di alcune missive che parlano del romanzo; ed Emanuele Sgadari Lo Monaco, detto Bebbuzzo, che avrà un ruolo chiave nell'ultima parte della sua esistenza. Durante il primo conflitto, inoltre, si lega d'amicizia a Guido Lajolo, un ingegnere di ascendenza aristocratica, a cui

¹ Per ricostruire la vita dello scrittore, qualora non si faccia esplicito riferimento ad altri testi, si è tenuto conto oltre che del frammento memoriale de *I Ricordi d'infanzia* e dei carteggi del principe, delle biografie e monografie a lui dedicate e riportate nella sezione su Tomasi, presente negli *Orientamenti bibliografici*.

² Gioacchino Lanza è nato a Roma nel 1934, da Fabrizio Lanza di Branciforte di Mazzarino e dalla nobile spagnola Conchita Ramirez de Villa Urrutia. Iniziò a frequentare Lampedusa, suo lontano cugino, nel 1953. Il 22 dicembre del 1956 presso la Corte d'Appello di Palermo si svolse la seduta per la sua adozione. Intellettuale raffinato e musicologo di fama internazionale, alla morte dello scrittore ne ha ereditato il patrimonio culturale e ha contribuito alla diffusione e alla comprensione della sua opera. Sul suo incontro col padre adottivo, cfr. G. Lanza Tomasi, Introduzione a *Opere*, cit., pp. XLII-XLVI.

indirizzerà delle preziose lettere sul *Gattopardo*; mentre nel campo di prigionia ungherese conoscerà Bruno Ravel, un intellettuale raffinato, profondo esperto della cultura mitteleuropea.

Dopo una lunga giovinezza interrotta con la chiamata alle armi, un'esperienza talmente devastante che non si riprenderà mai del tutto, la fase di intense peregrinazione che si situa nel decennio compreso tra il 1920 e il 1930, rappresenta per il nostro autore una parentesi di inusuale serenità. Assieme alla madre, intraprende un lungo viaggio che lo porta in giro per il vecchio continente. La sua famiglia beneficia ancora di una certa agiatezza. E malgrado qualche avvisaglia, perdura in lui l'illusione del suo *status* di giovane rampollo della migliore nobiltà isolana. Non sembra contemplato il tempo amaro dell'irreversibile decadenza del proprio casato e dell'indigenza a cui sarebbe andato presto incontro.

Eppure, neanche questi anni di viaggi in luoghi di rara bellezza, gli offriranno alla fine delle occasioni, dei validi pretesti d'incontri.

Come ci raccontano le lettere confluite in *Viaggio in Europa*, il giovane uomo è già segnato da una precoce maturità intellettuale e da un amore sconsiderato per la letteratura. Una dopo l'altra, visita le grandi capitali: Parigi, mite e bella; l'eretica Londra, città diletta e Berlino, la grande metropoli. Attraverserà l'Austria e il Tirolo. Infine, si lascerà ammaliare dalla sontuosa bellezza del mondo baltico. Intanto, la sua città d'origine, quella Palermo in cui dopo gli anni Trenta metterà definitivamente radici, è così lontana, che un crudele gioco di prospettive la rimpicciolisce ancora di più nei suoi ricordi. Dalle distanze siderali in cui si ritrova adesso, il viaggiatore la vede «soltanto [come] un grosso borgo, basso e rovente, chiuso in una ferrigna chiostra di dirupi»³.

Quasi sempre, Tomasi si inoltra nel dedalo della vecchia Europa lasciandosi guidare dal filo d'Arianna delle sue già vaste letture. Nei paesaggi che osserva, negli ambienti in cui si ritrova, nei luoghi che visita, cerca le memorie e le storie che vi sono racchiusi. Cerca, soprattutto, le tracce –invisibili ai più, ma di certo non a lui–

³ *Viaggio in Europa*, cit., p. 47.

di quelle suggestioni che li hanno resi immortali nei versi dei poeti o nella prosa dei raffinati scrittori che ama leggere.

La sua curiosità non viene mai sollecitata dagli occasionali compagni di strada, né dalle persone che incontra nei suoi itinerari da turista. Neppure in questo periodo trascorso fuori dall'isola, il principe siciliano riuscirà a stabilire con qualcuno dei veri rapporti di amicizia.

Bisogna attendere il 1925 per registrare nella sua vita un evento inaspettato, che incrina quella che sino ad allora appare come una solitudine inaccessibile. Durante un soggiorno a Londra, mentre è ospite dello zio Pietro Torretta presso l'ambasciata inglese, Tomasi si innamora di un'aristocratica dell'Est europeo, Alexandra Wolff von Stomersee, da lui detta Licy⁴.

Sin dall'inizio il rapporto tra i due viene osteggiato dalla madre di Tomasi, la principessa Beatrice Mastrogiovanni Tasca di Cutò. Inoltre, solleverà sempre le perplessità e le diffidenze dei Piccolo⁵. Tuttavia, malgrado queste opposizioni, si evolverà presto in un legame solido e duraturo. Però, questa donna che spesso ci hanno descritto come un persona fredda e austera, volitiva ed autoritaria, diventerà un punto di riferimento senza eguali nella vita del marito. Suo sostegno e conforto irrinunciabili.

Al contrario dello scrittore che si reputava «schivo e restio alla battaglia», la baronessa possedeva un animo pugnace⁶. Ma come lui era poliglotta e nutrita di ottime

⁴ Un interessante ritratto della principessa di Palma, prima donna nel nostro Paese a rivestire il ruolo di presidente della Società Psicoanalitica italiana, è quello consegnato da Malde Vigneri alle pagine de «*Rivista di psicoanalisi*» 2, 2008, 54, pp. 389-426; in questo numero, vengono ospitati alcuni articoli scientifici inediti della Wolff, a pp. 427-476. Necessari per tentare di ricostruire il rapporto tra i due coniugi, anche se inficiati da una compiaciuta letterarietà, sono i carteggi confluiti in *Licy e il Gattopardo*, cit.; e in *Lettere a Licy*, cit.. Già sposata e prossima al divorzio, la baronessa era assai distante dall'arrendevole modello che le donne mediterranee offrivano di sé negli anni '30 - ma forse Tomasi ritrova in lei più di una caratteristica della rocciosità germanica della nonna materna. Tutto, in Alessandra Wolff, reclama una *visibilità* inconsueta: l'ampiezza del suo orizzonte culturale; la personalità forte; e persino quel suo aspetto teutonico di cui si serviva anche per incutere soggezione tra gli astanti, giocandovi, da degno *personaggio* gattopardiano, sino a vecchiaia inoltrata. Non a caso, nel 1963 il traduttore inglese A. Colquhoun sarà molto caustico: «Da quando lei tiene cattedra tra brandy e cioccolatini al liquore con una sigaretta seminasosta dalle pellicce, la sua voce gutturale e i suoi toni ponderati sono diventati parte integrante della fabbricazione del 'caso' Lampedusa», in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 481. Rilette in controluce, però, molte delle stravaganze di questa donna, appaiono ormai solo come un tentativo di opporsi all'inenarrabile.

⁵ Nella percezione dei cugini, Licy non doveva essere altro che «un'orsa baltica: imponente e irsuta, e tanto più temibile in quanto addestrata nei circhi massimi della psicoanalisi», S.S. Nigro, *Il romanzo di un turista*, in *Viaggio in Europa*, cit., p. 18.

⁶ G. Lanza Tomasi, Introduzione, in *Opere*, cit., p. XXXII.

letture; e la sua cultura, forse meno profonda di quella del marito, era però altrettanto ricca e raffinata. Entrambi, inoltre, erano due «aristocratici visceralmente legati a punti distanti e appartati della civiltà europea»⁷ che, proprio per la loro singolare posizione geopolitica, più d'altri avrebbero risentito dei gravi sconvolgimenti storici novecenteschi.

Pur nelle divergenze sostanziali di carattere, Tomasi e la moglie condividevano una stessa scala di valori e un medesimo codice comportamentale. Nessuno dei due avrebbe mai saputo rinunciare alle buone maniere, al rituale d'accoglienza nei riguardi degli ospiti. Coltivavano come virtù irrinunciabili e con un rigore d'altri tempi, la discrezione, il pubblico decoro e un pudico riserbo nel manifestare i propri sentimenti. Credevano inoltre fermamente nel primato morale e culturale di quell'antica classe nobiliare a cui appartenevano per diritto di nascita, ma destinata a una rapida e disonorevole scomparsa.

Al di là delle evidenti differenze d'indole e carattere, simile doveva essere il loro modo di intendere gli uomini e la vita, nei cui recessi più oscuri lei tentava di penetrare con gli strumenti della sua professione; e nei cui labirinti, invece, Lampedusa riconobbe, seppure *in finis terrae*, il suo destino di scrittore.

Notiamo subito che l'incontro con Licy provoca un radicale cambiamento nella sua vita. Muta intanto l'essenza stessa del suo girovagare. Non è più un percorso quasi esclusivo in luoghi abitati dalla letteratura, alla ricerca di ineffabili fantasmi poetici.

Il viaggio smette di essere letterario e diventa sentimentale. E nella geografia biografica di Tomasi assumono adesso una loro centralità Riga e, soprattutto, Stomersee, dove si erge in tutta la sua magnificenza il castello di famiglia dei Wolff. Nello stesso tempo in cui le maglie del suo personale reticolato geografico si allargano verso Est, il meridiano di riferimento, che sino a quel momento passava per Tomasi lungo la città di Londra, cade adesso tra queste due città baltiche.

⁷ La citazione è tratta dal risvolto di copertina di: G. Lanza Tomasi, *Una biografia per immagini*, cit..

Neppure l'amore per questa donna, però, lo porta a un'apertura maggiore verso l'esterno. Serve, tuttavia, a rinsaldare il suo legame con Bruno Ravel, che diviene, in questo frangente, il confidente esclusivo delle sue pene d'amore.

Anche dopo l'incontro con la baronessa, nel periodo in cui Tomasi inizia a tessere le trame di un delicato e assai letterario matrimonio epistolare, i suoi interlocutori privilegiati continuano a essere i fratelli Piccolo, e Lucio in particolar modo, a cui lo ha sempre legato, una profonda affinità elettiva, un raro sodalizio intellettuale e umano⁸.

Qualunque cosa accada attorno a lui o dentro il suo animo, piacevole o spiacevole che sia, sentirà sempre l'esigenza di comunicarla a loro, prima ancora che a Licy. E le numerose lettere del viaggiatore-Mostro, come lui stesso amava firmarsi, giungono così con una certa regolarità nella sonnolenta pace armata di villa Vina, a Capo d'Orlando, dove Lucio, Casimiro e Agata Giovanna consumano le loro vite straordinarie in perfetta solitudine, in obbedienza a un feroce diktat materno⁹.

Intanto, il 10 settembre del 1939, Hitler invade la Polonia.

Lo scoppio di una nuova guerra, che precipita l'Europa in una spirale di follia ancora più indicibile della precedente, costituisce una cesura estrema nella

⁸ Poliglotta, musicista raffinato, profondo conoscitore della letteratura, Lucio Piccolo viene ormai annoverato tra le voci poetiche più interessanti del Novecento. Lui e Tomasi furono «compagni di letture e di frequentazioni europee, di alto livello, tra classici di ogni tempo, narratori e poeti dell'ormai aureo Ottocento, e pure nel diretto contatto e nella precisa conoscenza dell'avanguardia parigina e anglosassone. Ma chi sa ben guardare nella sintassi gattopardesca, nella struttura della pagina, deve ben accorgersi delle forme ritmico-poetiche che la segnano e che documentano vuoi l'influsso dell'esercizio più antico di poesia che aveva sperimentato il cugino Lucio, vuoi delle comuni ascendenze del 'poema in prosa', dalla prosa accesa dal lirismo. Insomma, il famoso solarismo di Tomasi può ben avere un risvolto positivo, appunto europeistico, che peraltro coinvolge in qualche modo pure Piccolo», N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2003, p. 7-8. Per approfondire il sodalizio tra i due autori, cfr. *Le ragioni della poesia. Le ragioni della prosa Lucio Piccolo-Giuseppe Tomasi*, cit. Un bell'articolo, in cui si esamina l'intimo rapporto che il poeta intesse con la musica, è N. Tedesco, *I versi di Lucio Piccolo come armonie musicali*, in «Repubblica» 27-07-2005. Uno sguardo più intimo sul mondo piccoliano e di riflesso su quello del principe, ci viene offerto da V. Ronsisvalle, *Il meridiano della solitudine*, cit.. Per accostarsi all'opera del grande poeta, cfr. *Lucio Piccolo. Antologia poetica*, a cura di G. Celona (che ne ha firmato la preziosa introduzione e l'ampio apparato di note), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1999.

⁹ Teresa Tasca Filangeri di Cutò, l'unica della famiglia Lampedusa che morirà ricca, venne abbandonata dal marito, il barone Giuseppe Piccolo di Calanovella, grande proprietario terriero, per una ballerina. A seguito di questo fatto, che ebbe un'eco non indifferente nella buona società palermitana, decise di lasciare gli agi della grande città per trasferirsi in un luogo ritirato, qual era a quel tempo la cittadina costiera di Capo d'Orlando, in provincia di Messina.

biografia del nostro scrittore. Tomasi non si è mai ripreso dalle ferite del primo conflitto¹⁰, ma i tragici eventi che lo attendono avranno per lui ripercussioni ancora peggiori. Il mondo nel quale si riconosceva, e di cui in qualche modo sino a quel momento era stato possibile ritrovare ancora le antiche vestigia, si sgretola come un castello di sabbia.

Mentre il vecchio continente cambia volto, un terremoto di eguale portata investe la sua esistenza, lo scrittore viene privato dei punti di riferimento consueti. La lunga contesa giudiziaria che riguarda la divisione tra gli eredi del patrimonio familiare, non sembra trovare alcuna via di sbocco¹¹. Bombardamenti feroci stravolgono l'assetto urbano della *sua* Palermo e, il 5 aprile del 1943, viene semidistrutto palazzo Lampedusa, la dimora avita dove egli era nato e dove avrebbe voluto morire.

Si avvicina, nel frattempo, a grandi passi un' epoca nuova, che non contempla più nel proprio ordine sociale le figure di principi e principesse, che non riconosce più il lustro degli antichi casati. Lo scrittore si scopre esponente di quella parte sociale condannata a morte dalla Storia, un'aristocrazia da *fin de siècle* costretta ad assistere impotente alla propria rovina.

Tomasi sta per compiere 47 anni. Il periodo che si trova ad attraversare è tra le più difficili della sua vita.

È un uomo solo, stanco e disilluso; prossimo ormai all'indigenza. Uno dei suoi biografi annota che «Il ritorno a Palermo, verso la metà dell'ottobre del 1943, dopo lo sfollamento a Capo d'Orlando e a Ficarra, fu più doloroso di quanto

¹⁰ Ancora a lungo dopo il congedo, il principe soffrì di una grave forma di esaurimento nervoso. Per quanto concerne la sua presunta impotenza dovuta proprio a una ferita di guerra cfr. A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 189-192; e F. Valenti, *I Misteri del Gattopardo*, cit., p. 52-53.

¹¹ Soltanto nel novembre 1945 gli eredi Lampedusa riuscirono ad accordarsi per la divisione dei pochi beni rimasti dopo anni di feroci contese giudiziarie. Allo scrittore sarebbe toccato metà di una quota di un appartamento al secondo piano del palazzo in via Butera 42, la “casa di mare” di Giulio Tomasi. Qui, lui e la moglie si trasferirono nel 1946. L'anno successivo, grazie alla vendita di altri beni dell'eredità e a un mutuo, riuscì ad acquistare da Ignazio e Guido De Pace anche le quote del palazzo di via Butera 28. Ad eccezione del terzo piano, l'antica casa del nonno paterno era ormai tutta sua e, compatibilmente alle sue scarse finanze, poté iniziarne i lavori di restauro.

Lampedusa potesse immaginare»¹². Ha ormai avuto inizio, per lui, il tempo amaro della maturità e del disinganno. Il «ragazzo cui piaceva la solitudine, cui piaceva di più stare con le cose che con le persone», dà libero sfogo alla sua natura introversa e meditabonda¹³.

Il principe di Lampedusa è ormai divenuto un adulto fragile, sconfitto dall'esperienza del mondo –nella misura devastante in cui solo i grandi artisti riescono ad esserlo–, ma pure intimamente convinto di appartenere ad una genia d'uomini che l'aristocrazia dello spirito, prima ancora che quella del sangue, rendeva geneticamente diversi. Tra queste due opposte percezioni di sé, entrambe ben rintracciabili nelle sue opere, vanno ricercate le ragioni profonde che lo spingono a condurre un'esistenza talmente appartata che sembra essere trascorsa quasi senza avere lasciato significative tracce.

Lampedusa ha ormai imparato a difendersi nascondendosi dietro la sua innata riserbatezza e il peso non indifferente della sua prodigiosa cultura. Talvolta si è fatto schermo ricorrendo a un'ironia irriguardosa.

Dobbiamo collocare nell'immediato secondo dopoguerra, per il nostro autore, gli anni bui di una fuga dal mondo che ci appare radicale. La sua biografia si fa oscura e amara. Accoglie dentro di sé, come un seme cattivo, il tempo di un profondo e prolungato isolamento.

È una fase della sua vita da cui uscirà soltanto nel 1953. Nel novembre di quell'anno, su suggerimento di Licy, Palazzo Butera si spalanca –quasi miracolosamente– ad accogliere tra le sue spesse mura il risicato "gruppo di lettura" con il quale si intratterrà durante le sue *Lezioni* e a cui verrà concesso il privilegio di ascoltare dalla sua voce qualche brano del *Gattopardo*¹⁴.

Naturalmente, non è un caso che questo estremo tentativo di apertura agli altri, si collochi nell'ultimissima stagione della sua vita e poco importa se i suoi esiti

¹² A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 227.

¹³ *I Ricordi*, cit., p. 453.

¹⁴ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 247 e segg.

non saranno del tutto felici, come testimonia Francesco Orlando nel suo *Ricordo di Lampedusa*. Lo scrittore esce da questa esperienza intimamente vivificato.

I corsi di letteratura inglese e francese stimolano il narratore che è in lui. La storia letteraria che propone ai suoi giovani amici si organizza già in un racconto, del quale possiede il ritmo felice, l'ampio respiro; il gusto dei dettagli. Sino a quel momento lo scrittore riposava dentro di lui, come una crisalide nel bozzolo. Ma adesso il principe si è reso conto che non può indugiare ulteriormente. È giunto il tempo di dare inizio alla stesura di quel romanzo di cui va favoleggiando da almeno due decenni.

Ed ecco che si compie il prodigio.

Se l'arte della dissimulazione –il bisogno di tenersi distante dagli altri e dalle ferite che possono infliggergli– hanno fatto di quest'uomo uno di quegli scipiti fantasmi senza qualità e voglie che affollano le pagine di tanti capolavori della letteratura del Novecento, la scrittura riuscirà a svelare l'inganno. Il vero Tomasi abita le sue opere. Ed è lì, laddove l'uomo invisibile cede il passo ad un autore dalla voce possente ed unica, che bisogna cercarlo.

Ma la fuga, nella vita di questo grande protagonista della nostra storia letteraria, non si concretizza soltanto nel suo volontario allontanamento dal consesso umano. Essa è anche un atto reale.

Lo scrittore appartiene a quella generazione di uomini che nati sul finire del '800, sono stati travolti dall'orrore di due guerre mondiali. Durante il primo conflitto, malgrado le forti pressioni esercitate dalla madre, fu inviato al fronte. E nel settembre del 1917 venne assegnato all'osservatorio di artiglieria che si trovava sull'altopiano di Asiago. Come molti altri suoi coetanei, si troverà costretto ad assistere impotente alla disfatta di Caporetto. La sua traumatica esperienza di soldato di cui si rifiutava di parlare, ebbe fine qualche mese dopo, nel novembre di quello stesso anno, quando venne fatto prigioniero dagli austriaci.

Condotta insieme ad altri commilitoni in Ungheria, fu rinchiuso nel campo di detenzione di Szombathely. Malgrado le condizioni in cui venivano tenuti i prigionieri non fossero proibitive, il principe tenterà immediatamente di scappare.

Confidando nella sua conoscenza delle lingue, si traveste da ufficiale austriaco ma viene catturato alla frontiera svizzera e, scambiato per un disertore, rischia persino di essere fucilato.

Il secondo tentativo di fuga, nel novembre del 1918, sarà più fortunato. Ha poco più di vent'anni. Anche tra le condizioni più avverse, è più facile sopravvivere a quest'età. Fronteggiando mille difficoltà, lo scrittore riesce a raggiungere a piedi Trieste, che gli italiani hanno già occupato. Da qui, inizia la lenta discesa verso la sua isola. Attraversa una nazione allo sbando, segnata in vario modo da un conflitto disastroso. Quando alla fine riuscirà a mettere piede a Palermo, è in condizioni talmente pessime che il portiere di casa Lampedusa non lo riconosce.

I problemi di salute, gli risparmieranno i campi di battaglia nella seconda guerra mondiale, ma nuove tragedie finiranno con l'incombere su di lui.

Tra novembre e dicembre del 1942, la violenta controffensiva sovietica nei territori baltici costringe Licy ad abbandonare a Riga per sempre. Il castello di Stomersee dove Tomasi spesso amava raggiungerla, le viene confiscato assieme a tutte le proprietà terriere possedute¹⁵. La baronessa si rifugia a Roma dalla sorella e dalla madre. Qui il marito la raggiunge per Natale.

Sul finire del gennaio del 1943, tocca però a Tomasi scappare in tutta fretta da Palermo.

La presenza costante dei cacciabombardieri nel cielo della città con il loro carico di morte e distruzione lo convincono, seppure a malincuore, della necessità di lasciarsi alle spalle in tutta fretta un luogo che appariva di giorno in giorno meno sicuro.

Non immagina di certo che entro pochi mesi, come avrebbe raccontato in seguito nella prosa memoriale dei *Ricordi d'infanzia*, il 5 aprile 1943, «giorno in cui

¹⁵ Recentemente, una scrittrice lituana ha infranto con una sua opera narrativa il muro di silenzio sulla tragedia vissuta dai paesi baltici negli anni della dominazione russa. Il romanzo, frutto di lunghe e intense ricerche, è ispirato a una storia vera: R. Sepetys, *Avevano spento anche la luna*, Milano, Garzanti, 2011.

le bombe trascinate da oltre Atlantico la cercarono e la distrussero», la sua casa amatissima, gravemente danneggiata, sarà irrimediabilmente perduta¹⁶.

La «Scomparsa amata»¹⁷ è un episodio talmente cruciale nella sua vita, da segnare anche la sua biografia letteraria. Il ricorso alla scrittura, difatti, nel principe, trova una sua ragione essenziale anche nel risarcimento al dolore di questa perdita, e di tutte le altre perdite alle quali simbolicamente rimanda. Negli anni precedenti, ad esempio, la cattiva amministrazione dei propri beni aveva già portato via a Tomasi il «bosco incantato» di Santa Margherita con le sue 300 stanze, il teatro, gli anditi magici e i lunghi corridoio che offrivano una fuga prospettica all'infinito¹⁸.

L'onda d'urto di questo terribile trauma, si propaga nelle sue opere e si situa al centro esatto del processo creativo tomasiano. Dopo aver lacerato il tessuto di luce della prosa memoriale, ritorna, con appena qualche aggiustamento romanzesco, anche in una celebre pagina del *Gattopardo*: «Nel soffitto [di palazzo Ponteleone] gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate. Si credevano eterni, una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn»¹⁹. Infine, diffonde la sua terribile eco anche nella favola marina di Lighea, laddove, nella chiusa del racconto, uno dei due coprotagonisti, Paolo Corbera di Salina, racconta che «Poi venne la guerra e mentre me ne stavo in Marmarica con mezzo litri di acqua al giorno i "Liberators" distrussero la mia casa»²⁰.

Per un crudele scherzo del destino, né Licy, né lui torneranno più in possesso delle dimore avite. «Palermo, la casa, il mondo della madre, quello della moglie, subirono una lacerazione cui il futuro scrittore, dopo anni di sconforto assoluto,

¹⁶ *I Ricordi*, cit., p. 438. Nel testo, vi è un altro riferimento alla guerra: «Dieci anni dopo dovevo uccidere con una pistoletta un Bosniaco e chissà quanti altri cristiani a cannonate», ivi, p. 462.

¹⁷ Ivi, p. 438. Un'altra testimonianza diretta sulla distruzione di palazzo Lampedusa si può leggere nella lettera che lo scrittore inviò alla moglie il 9 aprile 1943 da Capo d'Orlando e riportata integralmente in G. Lanza Tomasi, *Una biografia per immagini*, cit., p. 189. L'*incipit* è fulminante: «Muri, mia carissima Muri, ti scrivo in tutta fretta e in uno stato di profonda tristezza: la nostra povera, vecchia, cara casa ha subito lunedì scorso, il 5 aprile ferite molto gravi». Per completezza di informazione, si ricorda che quel che rimaneva dell'amata dimora materna, sarebbe infine stato venduto, di comune accordo tra i vari eredi, nel 1951.

¹⁸ *I Ricordi* cit., p. 454.

¹⁹ *Il Gattopardo*, cit., p. 218.

²⁰ *La Sirena*, cit., p. 520.

tentò di reagire con l'unico strumento di cui disponesse, esorcizzando il mostro con la forza del sogno e della memoria»²¹.

Abbandonata Palermo, assieme alla madre lo scrittore raggiunge i cugini a Capo d'Orlando. L'idea originaria, ma impraticabile era quella di trasferirsi tutti insieme a villa Vina. Però, la coabitazione tra le sorelle Tasca di Cutò, la principessa Beatrice e la baronessa Teresa, moglie del dissoluto ma ricchissimo barone di Calanovella, si rivela come al solito impossibile.

Tomasi decide, dunque, di prendere una casa in affitto e la scelta ricade su un appartamento di un certo Basilio Reale, che si trovava al civico 483 di via Consolare, distante appena un chilometro dalla villa dei cugini. Intanto, a intervalli regolari, in media ogni due settimane, sfidando le incognite e i mille pericoli legati a quel tempo di guerra, raggiunge Palermo. La tragica cronistoria di quei viaggi disperati alla volta di una città brutalmente sfigurata e la ricostruzione puntuale della progressiva distruzione del palazzo di famiglia, si possono leggere nelle lettere che inviava in quel periodo alla moglie²².

Ma la sosta a Capo d'Orlando, non poté protrarsi a lungo. La battaglia di Sicilia infuriava anche su quel litorale e a metà luglio del 1943 l'abitazione in affitto venne distrutta da una bomba. I Lampedusa scamparono alla morte solo per delle circostanze fortuite. Nel frattempo, anche Licy aveva deciso di raggiungerlo definitivamente. Per l'ennesima volta, si rendeva necessario preparare una nuova, precipitosa fuga.

Si reputò, allora, che fosse più opportuno spostarsi verso l'entroterra, lontani dalla linea costiera e, su suggerimento di Lucio, la scelta cadde infine su un paese del comprensorio dei Nebrodi, Ficarra²³. Questo piccolo centro collinare di antiche origini, un tempo parte dell'immenso feudo posseduto dalla nobile casata dei

²¹ S. Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 60.

²² *Lettere a Licy*, cit., pp. 68-81.

²³ Utili notizie su questo borgo d'antiche origini si trovano in: G. Cavallaro-F. Tumeo, *Ficarra, storia arte e religiosità popolare*, cit.; F. Tumeo, *Guida storico-turistica di Ficarra*, cit.. Di recente, ha visto la luce il volume *Ficarra. Identità urbana e architettonica*, a cura di S. Van Riel, Firenze, Alinea Editrice, 2011. Come si legge nell' introduzione di questo testo, scritta dallo stesso Van Riel, a p. 13, esso è una «prima tappa dello studio sull'architettura del tessuto urbano di Ficarra, nucleo storico di primaria importanza del territorio dei Nebrodi nella Sicilia nord-occidentale».

Filangeri di Sicilia, ricadeva ormai di diritto tra i vasti possedimenti che appartenevano alla zia di Lampedusa. Lucio Piccolo vi era profondamente legato e amava trascorrevi lunghi periodi.

Ficarra, che allora contava poco più di 3000 abitanti, offriva il vantaggio di essere distante pochi chilometri da Capo d'Orlando e di trovarsi relativamente lontano da strade ferrate e vie rotabili. La sua posizione defilata non sembrava candidarlo a farlo diventare un nuovo teatro di scontri.

Qui, i cugini potevano assicurare al principe e alle sue donne il sostegno degli uomini fidati che erano alle loro dipendenze e un alloggio. Difatti, il campiere Pietro Gullà, amministratore tra i più fedeli dei baroni, si era già dichiarato pronto a mettere a disposizione la propria casa.

1.2 IL TEMPO RITROVATO ²⁴

Il viaggio dalla costa orlandina verso Ficarra è di appena pochi chilometri, ma la guerra non lo rendeva per nulla agevole. L'unica via praticabile era rimasta quella interna: un percorso ad ostacoli impervio, accidentato e irto di pericoli. Bisognava inoltrarsi per mulattiere, sentieri appena abbozzati e stradine secondarie. Sopra ogni cosa, si doveva tentare di evitare, per quanto era possibile, di trovarsi nelle vicinanze di accampamenti e postazioni di artiglieria.

Occorreva raggiungere dapprima Malò, poi la frazione Cresta di Naso e da qui ridiscendere a valle e attraversare il torrente di Naso. Subito dopo i viaggiatori dovevano affrontare l'ennesima ripida salita, inerpicandosi lungo i tornanti dell'altura su cui il paese sorge. In questo ultimo tratto, si era costretti a percorrere la vecchia, disagiata, strada d'accesso a Ficarra, che ricadeva nella zona cosiddetta di Caturà e che portava proprio sotto il quartiere delle Logge (il sentiero sbucava nei

²⁴ I testi storici e letterari, le testimonianze e le fonti documentarie di cui mi sono servita per la ricostruzione dei mesi trascorsi dai Lampedusa a Ficarra, sono alla nota 113 del paragrafo *Territorio e Immaginario*. Un impareggiabile aiuto e un sostegno fondamentali per ritessere la trama di un periodo altrimenti perduto della vita dello scrittore mi sono venuti dai colloqui con il giornalista Franco Tumeo.

pressi di una piccola chiesa, tuttora esistente, ma che a quel tempo "costituiva" il confine di ingresso al comprensorio vero e proprio). Anche nel *Gattopardo*, vi è un accenno a un «viaggio orrendo»: quello alla volta di Donnafugata, che porta i principi di Salina lungo strade che «erano delle vaghe tracce irte di buche e zeppe di polvere»²⁵.

Alla fine, comunque, dopo un' interminabile giornata di cammino, con le donne spesso a dorso di mulo, i Lampedusa sarebbero riusciti a raggiungere la comunità. Durante il viaggio, la moglie del principe cadde e si procurò varie ferite ad una gamba, che furono disinfettate con un limone. Poco prima dell'arrivo, inoltre, all'anziana madre vennero meno le forze. Tra i momenti più difficili vi fu quando, ormai giunti in prossimità di Naso, si trovarono nei pressi di un campo di soldati tedesco proprio nel momento in cui questo veniva mitragliato da aerei nemici.

Oltre ai principi, facevano parte della piccola comitiva don Antonino Tumeo, il padrone delle bestie da soma –due o tre in tutto– e Michele Gullà, figlio del campiere Pietro, alla casa del quale erano diretti. Il nuovo cambio di programma si era reso necessario per prudenza: la casa di Michele era situata in via Salita Madre Chiesa, in una zona più riparata rispetto a quella del padre, che dava invece sulla piazza principale del paese.

Una ricostruzione circostanziata di questo viaggio, ci è stata offerta da Andrea Vitello, che a metà degli anni '60 si recò nel paese e vi rimase qualche tempo per raccogliere materiale per la sua poderosa monografia su Lampedusa. Con l'ostinazione e la passione che gli era propri e che finirono con l'indisporlo agli occhi della vedova, cercò documenti e riscontri; raccolse i racconti dalla viva voce di gente come Michele Gullà; Antonina Casella in Tumeo, assurta giovanissima al ruolo di dama di compagnia della principessa Beatrice e, soprattutto del professore Pietro Ferraloro, a cui spesso Tomasi si accompagnò durante questo soggiorno.

²⁵ *Il Gattopardo*, cit., pag. 71.

Erano ormai trascorsi ventidue anni da quando i principi palermitani vi erano stati accolti, ma a metà degli anni Sessanta, il "caso *Gattopardo*" continuava ad agitare pericolosamente lo stagno della pigra vita culturale italiana.

Dopo aver trionfato al Premio Strega, nel 1958, il libro dell'illustre sconosciuto aveva continuato a sorprendere l'editoria. Vi era una richiesta continua di ristampe, in tutto il mondo. Don Fabrizio, il suo protagonista, un sensuale uomo-gattopardo dall'animo malinconico, si stava imponendo come uno dei personaggi letterari più amati di sempre. Qualche tempo dopo, nel 1963 il romanzo era stato oggetto di una trasposizione cinematografica per la regia di Luchino Visconti. Il film si era aggiudicato la Palma d'oro al Festival di Cannes di quello stesso anno ed era destinato a diventare in breve tempo un classico, al pari del romanzo²⁶.

Quando nel settembre del '65, Vitello vi giunse, molte delle persone che potevano ancora offrire una testimonianza diretta dei fatti erano ancora in vita. Tuttavia, in quel frangente, egli non si preoccupò di andare più a fondo nelle sue ricerche e a completare il quadro d'insieme che i vari indizi gli suggerivano. Forse dovette sorreggendo in questa sua scelta la consapevolezza che Ficarra non potesse rappresentare null'altro che una breve stazione di sosta nella vita dello scrittore.

A sua discolpa, però, va detto che nel tempo in cui egli condusse le sue ricerche, l'incompletezza dell'anagrafe culturale di Lampedusa poteva facilmente indurre in errore anche un saggista appassionato come lui. Ad eccezione del

²⁶ Sulla trasposizione cinematografica, cfr. *Il film «Il Gattopardo» e la regia di Luchino Visconti*, a cura di S. Cecchi D'Amico, Bologna, Cappelli, 1963; ma anche P.M. Sipala, *Il Gattopardo da Tomasi a Visconti, in Da Carducci a Quasimodo. Saggi e letture*, Padova, CEDAM, 1971, pp. 196-201. M. Francalanza, in una nota di un suo articolo fa notare, inoltre che il romanzo del principe «ha subito varie trasposizioni [oltre a quella filmica] assorbendo i codici comunicativi più disparati ricordiamo la riduzione radiofonica di Giuseppe D'Agata, l'opera lirica con libretto e regia di Luigi Squarzina e musica di Angelo Musco, il [...] dramma di Biagio Belfiore», Id., *Il «caso Gattopardo»*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», LXXVI, 1980, I, pp. 279-291, a p. 291. Il cinema è tornato ad occuparsi di Tomasi (e del suo romanzo, anche se stavolta indirettamente) nel 2000, con il film di R. D'Andò, *Il manoscritto del principe*, in cui si racconta dell'ultimo periodo della vita dello scrittore e del suo rapporto privilegiato con F. Orlando e il futuro figlio adottivo. La sceneggiatura di questo film è stata pubblicata in volume: R. D'Andò, S. Marcarelli, *Il manoscritto del principe*, Prefazione di D. Maraini, Note di F. Rosi e S. Cecchi D'Amico, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2001. Per completezza di informazione, si ricorda che vi sono stati anche vari allestimenti teatrali del *Gattopardo*; una delle opere teatrali più originali è però quella ispirata agli appunti e alle lettere di Tomasi: *Il sogno del Principe di Salina: l'ultimo Gattopardo*, di Andrea Battistin, per la regia di Luca Barbareschi, e andata in scena nel 2006.

Gattopardo, dei *Racconti* e delle *Lezioni su Stendhal*, non avevano ancora visto la luce altri scritti di Tomasi e, dunque, poteva soltanto essere intuito lo stretto legame tra storia e letteratura, che adesso noi sappiamo essere centrale nella *Weltanschauung* di questo autore²⁷.

Il biografo, alla fine, preferì dare conto nel suo libro di quel rocambolesco viaggio e accennare invece solo *en passant* ai mesi che lo scrittore vi abitò. Andarono così irrimediabilmente smarriti alcuni tasselli essenziali del soggiorno ficarrese. Si persero testimonianze orali attendibili e fonti documentarie che avrebbero potuto sorreggerci in una indagine più rigorosa sul tempo che Lampedusa vi trascorse²⁸.

Venuti meno quasi tutti i protagonisti, diviene impossibile, difatti mettere a fuoco certi dettagli. Né si può più stabilire con certezza la data esatta in cui i principi vi arrivano. Eppure, come vedremo, neanche questo è un elemento di poco conto. Come ha dimostrato anche Nigro in un suo recente saggio sul principe siciliano, all'interno del *Gattopardo*, «Date e luoghi non sono semplici tacche nel tempo e nello spazio. Inclmano alle trame, piuttosto; e alle dilatazioni narrative»²⁹.

Nella sua monografia, Andrea Vitello accoglie le due diverse versioni che gli vennero offerte sulla data di arrivo dei principi a Ficarra. Secondo alcuni, lo scrittore vi sarebbe giunto attorno alla terza decade di luglio. Per altri, il periodo più probabile andava invece spostato in avanti, ai primi di agosto. Lo studioso non rilevava l'incongruenza di fondo che era legata alla seconda ipotesi.

Sappiamo con sicurezza, difatti, che la casa di Capo d'Orlando dove il principe e la madre era vissuti subito dopo avere abbandonato Palermo, era stata rasa al suolo a metà del luglio. Se davvero i Lampedusa erano giunti a Ficarra soltanto ad

²⁷ Ricordo che le *Lezioni su Stendhal* furono pubblicate per la prima volta nel 1959 (dapprima in rivista e solo successivamente in volume); *I Racconti* da Feltrinelli nel 1961, ma l'edizione critica si sarebbe avuta solo nel 1988.

²⁸ F. Valenti nel suo *I Misteri del Gattopardo*, cit., a pp. 41-68, ha raccolto delle testimonianze preziose sull'estate ficarrese dei Lampedusa. Lo studioso, però, si è preoccupato di recuperare e raccontare la quotidianità del principe e dei suoi familiari, piuttosto che di ricostruire il particolarissimo contesto storico che faceva da cornice a quel soggiorno.

²⁹ S. S. Nigro, *Il Principe fulvo*, cit., p. 47.

agosto, e considerato che era impensabile che fossero stati di nuovo accolti a villa Vina, dove avevano trovato ospitalità sino a quel momento?

Si fa strada, invece, un'altra possibilità.

È probabile che la data che tornava in mente a Michele Gullà, fosse legata più che all'arrivo del principe a una sua presenza ormai certa, consolidata in quel comprensorio. Per i suoi abitanti, difatti, i primi giorni d'agosto hanno sempre un rilievo particolare all'interno del calendario annuale, poiché si celebra la solennità religiosa più importante, quella della Patrona, la Vergine Annunziata. L'evento è talmente sentito che l'intera comunità si mobilita e per tre giorni, dal 3 al 5, si fa festa.

Negli anni '40, durante il breve periodo in cui lo scrittore vi fu ospite, Ficarra aveva una fisionomia molto diversa da quella attuale. Era, innanzitutto un paese molto più popoloso: oltrepassava le tremila unità, quasi il doppio di quelle registrati ai nostri giorni. Non aveva ancora avuto inizio il ciclo forzoso di immigrazione e miseria che si innesca subito dopo il secondo dopoguerra e che costringerà tante famiglie ad andare via³⁰.

Buona parte della popolazione versava nell'indigenza. Soprattutto i braccianti agricoli giornalieri vivevano in miseria, mentre i contadini che possedevano un proprio appezzamento di terra avevano migliori condizioni di vita. La terra dava olio in abbondanza, grano, patate e, soprattutto vino. Tra orti di limoni e aranci e gli alberi di fichi, sui terrazzamenti, era possibile scorgere numerosi vitigni. In tempo di raccolta, le donne riempivano i canestri degli acini maturi e gli uomini, nei palmenti, vi ricavavano (e ricavano tutt'ora) un vino pastoso molto rinomato non solo tra i paesi circostanti. Vi era, inoltre un artigianato, assai fiorente, oggi quasi del tutto scomparso, e particolarmente apprezzato dallo scrittore.

A Ficarra, il nuovo ospite non poteva passare inosservato.

Era il cugino di Lucio, il barone che non aveva ricevuto ancora il lauro di poeta, ma che interpretava già, non si sa bene se per scelta obbligata o naturale

³⁰ I dati dell'ultimo rilevamento Istat, invece, del 01-01-2011 ci dicono che oramai, secondo un trend negativo costante, la popolazione è scesa a 1.593 abitanti con una densità di appena 85,55 ab/Km.

predisposizione, il ruolo di personaggio eccentrico –tra i paesani si mormorava che gli mancasse qualche quarto di luna³¹. Ma soprattutto, Giuseppe Tomasi di Lampedusa era un principe e per la piccola comunità, in quel preciso frangente storico, era del tutto irrilevante che la sua situazione economica fosse disastrosa.

A Palermo ormai da tempo persino un aristocratico d'antico lignaggio com'era lo scrittore s'era ritrovato sospinto ai margini della società civile. Lì, invece, era diverso. Nei rapporti con gli altri, il nobile decaduto sperimenta di nuovo la deferenza e il rispetto. Ritrovava, riprodotto in scala minore, le vestigia di un mondo nel quale aveva vissuto al tempo della sua infanzia e della sua giovinezza, ma ormai quasi del tutto inesistente.

Malgrado la comunità fosse piccola, le separazioni tra i ceti erano molto nette. Le distanze tra le diverse classi sociali rimanevano nei fatti incolmabili. Questo spiega perché tra i pochi interlocutori che lo scrittore ebbe, oltre alla cerchia ristretta dei familiari del campiere Gullà, annoveriamo solo nobili o degli esponenti dell'alta borghesia. Tuttavia, tanti piccoli aneddoti legati ai principi di Lampedusa ci suggeriscono che la loro famiglia fu adottata dall'intero paese e che 'nobili' e 'villani' contribuirono alla fine, ciascuno a suo modo, a rendere meno pesante il periodo che vi avrebbero trascorso da sfollati³².

Una testimonianza indiretta di ciò ci viene fornita da David Gilmour il quale, nella sua famosa biografia, annota che «sembra proprio che il luogo fosse di loro gradimento perché quando il pericolo fu passato e i tedeschi ebbero lasciato l'isola, [i Lampedusa] rimasero a Ficarra per qualche settimana ancora»³³. Lo stesso scrittore avrebbe tra l'altro confessato più di una volta a Pietro Ferraloro di essere rimasto colpito dalla cordialità con cui erano stati accolti.

³¹ «Lucio Piccolo, quando non era ancora consapevole dell'importanza della sua opera, riteneva come tutti gli aristocratici siciliani di vecchio stampo che fosse necessario inserirsi in una ideale galleria dei personaggi di questa classe. Egli amava dire: "Soprattutto esser un personaggio."» N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 73-74. Ma, su questo argomento, cfr. anche F. Valenti, *I Misteri del Gattopardo*, cit., p. 40.

³² Alcuni di questi aneddoti si possono leggere nell' *Appendice*, nella sezione Testimonianze.

³³ D. Gilmour, *L'ultimo Gattopardo*, cit., p. 97.

Dal canto loro, i principi dimostrarono la loro gratitudine alla cittadinanza in modo concreto.

Come si può leggere anche nelle Testimonianze confluite in Appendice, Lampedusa stesso si offrì in un momento particolarmente delicato per la piccola comunità, di tentare una mediazione con il comandante di una batteria tedesca posta nel suo territorio. La grande potenza dei suoi quattro carri armati, attirava di continuo il fuoco alleato e teneva ormai da tempo in allarme i ficarresi. Il principe tentò, anche se inutilmente, di convincere il comandante a cessare le operazioni, paventando reazioni incontrollate da parte di una popolazione inerme ma esasperata.

La baronessa Licy, invece, subito dopo l'arrivo degli angloamericani, diede la sua disponibilità per far parte della delegazione, guidata dallo stesso sindaco, che doveva recarsi con una certa frequenza a Tortorici. Scarseggiavano i generi di prima necessità e poiché in quel paese si trovava l'Amgot, il Comando militare alleato, e lei parlava bene anche l'inglese, poteva fare da interprete. In realtà, sebbene Tortorici fosse distante solo 40 chilometri da Ficarra, a quel tempo si partiva di mattina presto e si tornava soltanto nel primo pomeriggio. Molte strade erano impraticabili. Altre erano state spazzate via. Si passava addirittura da Capo d'Orlando. Era un viaggio lungo e snervante.

Nella costruzione di *Donnafugata*, Tomasi ha sicuramente preso a modello Santa Margherita del Belice, un paese della Sicilia occidentale dove la sua famiglia possedeva secondo lui «una delle più belle case di campagna che avessi mai visto»³⁴. Non è escluso, però, che vi abbia trasfuso anche qualcosa di Ficarra.

Mi sembra plausibile, infatti, che un'eco della cordialità e dell'ospitalità che Tomasi vi sperimentò –fatta di tanti piccoli gesti di cortesia, di tante minute attenzioni che venivano riservate a lui e ai suoi cari– si riverberi all'interno del romanzo, laddove, riferendosi agli abitanti di *Donnafugata* li definisce «gente [...] simpatica, devota e semplice»³⁵. O quando nel tratteggiare i villani del suo paese

³⁴ *I Ricordi*, cit., p. 447.

³⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 72.

inventato, li descriva come una folla di contadini muta, ma benevola³⁶. È inoltre possibile che lo scrittore abbia avuto in mente Ficarra quando ne *La sirena* il giovane Paolo Corbera e l'anziano ellenista Rosario La Ciura, nel rammemorare l'isola da cui entrambi mancano da tempo, una «Sicilia eterna» e mitica, ricordano anche il «profumo di rosmarino sui Nebrodi»³⁷.

Anche per questa ragione mi sembra probabile che nel delineare il personaggio di Ciccio Tumeo, l'organista del romanzo che don Fabrizio ammette nel novero dei suoi pochi "intimi", si sia direttamente richiamato a un omonimo ficcarrese. Del modello reale, quello fittizio condivide anche un codice comportamentale essenziale nel vecchio universo nobiliare: il rispetto gerarchico dei ruoli che lo fa amico del principe, e persino destinatario delle sue confidenze, ma mai un suo simile.

Condivido appieno le perplessità di tutti quegli studiosi che si sono già interrogati sull'opportunità di continuare a occuparsi del periodo trascorso dal principe sui Nebrodi, soffermandosi su fatti e testimoni che per lo più rimandano ad una irrilevante quotidianità³⁸. Sono soprattutto d'accordo con Gesualdo Bufalino quando, ricorrendo alla sua impareggiabile ironia, rubricava sotto l'etichetta di un'ennesima «caccia al gattopardo» le varie dispute municipali legate alla identificazione di persone e luoghi confluiti nel romanzo³⁹.

Tuttavia credo che la presenza di Lampedusa a Ficarra, dove giunse da sfollato assieme alle sue donne in una tragica estate di guerra, e sino ad ora sistematicamente ignorata o trattata con sufficienza da critici e biografi, meriti attenzione. Esistono margini concreti per correggere certi vecchi errori di prospettiva e dare avvio a una ricerca che può rivelarsi fruttuosa.

³⁶ Ivi, p. 73.

³⁷ *La Sirena*, cit., p. 499. Sino a non molti anni addietro sul ciglio delle strade ficcarresi, oltre che negli orti o nelle vicinanze delle case, crescevano fitti siepi di rosmarino.

³⁸ Cfr. S. Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 67.

³⁹ A proposito delle polemiche campanilistiche legate all'identificazione dei luoghi che avevano trovato rappresentazione nel romanzo, lo scrittore, annotava che «in simili risse municipale hanno ragione un po' tutti», G. Bufalino, *A caccia del Gattopardo nelle bandite del principe*, in «Qui Touring», 1-8 aprile 1983, p. 32.

Finalmente, dopo alcuni decenni, si è ricominciato a interrogare l'autore senza presupporre che l'opera d'arte si sia fatta da sé. Lasciandosi guidare dalla consapevolezza che essa mantiene sempre, all'interno del proprio codice genetico, l'impronta del suo peccato originale: il legame indissolubile con l'uomo che l'ha prodotta. E poiché ogni opera si compie nel tempo, conoscerla significa anche recuperare le tappe più significative della biografia dell'artista che l'ha generata e tentare di inserirla nel momento storico –o nei momenti– in cui ha dapprima preso forma e infine ha visto la luce.

Il Gattopardo ebbe una gestazione lunghissima, ma lo scrittore iniziò a scriverlo soltanto sul finire del 1954, quando aveva cinquantotto anni⁴⁰. Forse sentiva di aver percorso la totalità del suo cammino; o addirittura presagiva l'arrivo imminente della morte, che lo avrebbe sorpreso il 23 luglio del 1957 –d'altronde il *Gattopardo* è anche, come abbiamo già avuto modo di notare, un ampio affresco funerario. Questo vuol dire che la sua ideazione attraversò gran parte della silenziosa esistenza del nobile siciliano e che alla fine, nella fase febbrile della sua stesura, quasi *in limine*, l'uomo chino sui fogli poté portare nel suo capolavoro gli umori, le riflessioni e le esperienze accumulate in una vita intera.

Una conseguenza diretta di questo fatto, non è tanto il peso che assumono i ricordi personali all'interno del romanzo, ma la loro peculiare qualità. Nella *fabula* risorgimentale del *Gattopardo*, Tomasi riesce a ricreare la sua Atlantide perduta– e gli uomini che la popolano, i rituali di cui si compiacciono, i luoghi che hanno eretto a testimonianza della loro imperitura grandezza, perché la memoria, per un crudele effetto di presbiopia, gliela restituisce intatta.

Un'altra conseguenza è che tra le pagine di questo romanzo non ritroveremo mai l'irruenza della stagione giovanile e la sua innocenza priva di pesi, rimpianti e giudizi, i cui refoli impetuosi si avvertono nelle numerose lettere scritte dal Mostro

⁴⁰ Riferendosi all'ultimo periodo dell'esistenza del principe, F. Valenti ha annotato che: «Tirando le somme della sua vita [Tomasi] si rese conto che non aveva concluso nulla: alle sue spalle erano: un patrimonio dissolto, titoli vuoti e beffardi: principe di Lampedusa senza possedere più l'isola, duca di Palma senza possedimenti significativi a Palma di Montechiaro, il gran palazzo principesco di Palermo ridotto ad un ammasso di macerie», Id., *I Misteri del Gattopardo*, cit., p. 141.

tra gli anni Venti e Trenta e destinate a comporre sia il singolare racconto di un matrimonio epistolare che il raffinatissimo romanzo di un turista. A riprova di ciò basta ripercorrere i momenti salienti dell' amore giovanile di Tancredi e Angelica, uno dei pochi nodi di intreccio riscontrabili nel romanzo. Ci si accorgerà subito che esso viene costantemente mediato dalle ingerenze del narratore onnisciente e dalle sue proiezioni sul futuro della coppia, un futuro di disastri, di tradimenti, di cocenti delusioni⁴¹. Manca, nel romanzo, una qualsiasi forma di indulgenza nei confronti di un' età bugiarda, in cui ogni cosa appare possibile.

Molti autori, più di quanto non si sia abitualmente indotti a pensare, creano i loro mondi attingendo in misura minore o maggiore a ricordi personali. Usano a modello per i loro personaggi familiari o conoscenti; oppure scelgono dettagli, tic, movenze, caratteristiche e persino l'aspetto di alcuni perfetti sconosciuti, rei soltanto di essere entrati, anche per un piccolissimo istante, nel loro campo di visuale e di averne attratto l'attenzione. Costruiscono i loro paesi immaginari a partire dai luoghi in cui sono vissuti o dalle topografie in cui sono abituati a condurre le loro esistenze, anche quelli in cui l'elemento fantastico è più scoperto, come nel caso del mitico villaggio di Macombo.

E il *Gattopardo*, in questo senso, non fa di certo eccezione.

Tuttavia, come scrive Mario Vargas Llosa romanziere egli stesso e tra i più importanti dell' età contemporanea.

Il libro è zeppo di persone e di luoghi che gli archeologi letterari hanno identificato nella topografia della Sicilia e nei rapporti dell'autore. Ma questa ricerca di fonti importa solo per conoscere quanto Lampedusa ne ha fatto⁴².

Questa osservazione tocca uno degli snodi cruciali del rapporto tra critica e letteratura. Ci dicono che neppure l'indagine più rigorosa alla ricerca di fonti,

⁴¹ Nel *Gattopardo*, cit., si parla dei tradimenti futuri di Tancredi a p. 135; e di quelli di Angelica a p. 146. Sulle difficoltà della loro vita in comune, ivi, p. 255.

⁴² M. Vargas Llosa, *Menzogna di principe. Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *La verità delle menzogne*, cit., pp. 177-187, a p. 180. Nella sterminata bibliografia critica su Tomasi, questo saggio si impone sicuramente come uno tra i più belli che gli siano mai stati dedicati.

modelli, contesti e ipotesi confluiti in un romanzo potrà mai permettere di svelare le procedure e i complessi processi attraverso cui si compie questo straordinario prodigio –e che spesso rimane inattuabile allo stesso autore.

Il compito dei cosiddetti «archeologi letterari» è forse quello di tentare di ricostruire la preistoria tematica e stilistica di un' opera, per aiutarci a comprenderla meglio; e di fornirci l'illusione che sia possibile entrare e sostare qualche istante nel laboratorio dell' artista e riuscire a vederlo al lavoro. Sicuramente una delle finalità dei critici accorti è quella di rendere conto anche a lettori meno avveduti se ci si trovi o meno al cospetto di un classico, ovvero di uno di quei capolavori che sono destinati a mutare la percezione che l'uomo ha del mondo e di se stesso; e che gli impongono delle domande di senso⁴³.

Tuttavia, nessuna ricognizione attorno a un' opera –naturalmente, non solo letteraria– potrà mai svelare l'insondabile mistero dell'arte.

Considerate queste premesse essenziali, si comprende che il recupero del soggiorno ficarrese, può però servirci per tentare di conoscere un po' meglio questo autore; il fertile *humus* a cui attinge la sua scrittura e soprattutto alcune delle modalità di rappresentazioni attraverso cui il dato reale si trasfigura, per lui, in elemento narrativo.

Esiste un punto di partenza fondamentale per questa nostra indagine. Un elemento ormai acquisito dai biografi di Lampedusa, ma che non ha mai avuto il dovuto rilievo. Sappiamo con certezza che dopo la distruzione della casa di Capo d'Orlando, lo scrittore si trasferì insieme alla madre e alla moglie «in una casa di Ficarra. Qui [i tre] vissero gli ultimi scontri della battaglia di Sicilia, appresero dell' armistizio dell' 8 settembre (Ficarra era stata liberata il 9 agosto)»⁴⁴.

Al di là dell'errore in cui Gioacchino Lanza incorre, Ficarra, difatti, venne "liberata" il 12 e non il 9 agosto del 1943, le sue parole ci confermano che Tomasi fu ospite della piccola comunità in uno dei momenti storici tra i più decisivi per la vita

⁴³ Sul concetto di classico, cfr. G. Pontiggia, *I classici in prima persona*, Milano, Mondadori, 2006; e I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2010.

⁴⁴ G. Lanza Tomasi, Introduzione al *Gattopardo*, cit., p. XL.

della nostra nazione. Qui, difatti, in questo spazio-specola angusto e non sempre indicato nelle cartine geografiche, dove gli imperscrutabili ed ingovernabili eventi che guidano le nostre esistenze lo avevano alla fine condotto, lo scrittore visse gli ultimi, convulsi eventi della battaglia che infuriava nell' isola e, soprattutto, fu raggiunto da un'importante "notizia" del mondo qual è quella dell' armistizio.

Un fatto di tale rilievo non può essere trascurato nella ricostruzione della biografia umana e letteraria di un autore che per vocazione (e seguendo il suo stesso suggerimento), possiamo annoverare nel gruppo sparuto degli "scrittori della crisi", ovvero, tra quegli artisti che «partecipano turbati e spaesati al disperante disfacimento del vecchio e si preoccupano di fissare sulla pagina gli aspetti unici e irripetibile dei costumi di una speciale crisi storica»⁴⁵.

C'è una pagina nel *corpus* delle sue lezioni letterarie che può aiutarci meglio a comprendere queste asserzioni:

Sarebbe superfluo ricordare che a me, personalmente, interesserebbe di più lo studio della storia politica di quello della storia letteraria. E se avessi la minima competenza e quindi la possibilità di occuparmi di storia politica, quel che più mi attrarrebbe sarebbe lo studio della crisi, anzi, ho detto male, lo studio dell' *inizio* della crisi, la considerazione di quell'impercettibile abbassamento del barometro, di quella minuscola nuvoletta all'orizzonte, di quella bava di vento fiacca e (apparentemente) trascurabile che è poi la prima pattuglia di punta del ciclone che

⁴⁵ M. Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 11; nelle pagine successive la studiosa avanza anche la suggestiva ipotesi (ripresa subito da vari esegeti del principe) che Lampedusa abbozzi una "letteratura della crisi", vista la sua predilezione per le opere che presentano tracce e indizi relative alle grandi crisi economiche, sociali, politiche a venire o appena innescate. D'altra parte, Lampedusa stesso parla di «una speciale crisi storica innescata» dalla Grande Guerra e si preoccupa di delineare il particolare «clima storico» di quegli anni nel saggio giovanile *Paul Morand*, inizialmente pubblicato nella rivista «Le opere e i giorni», V, 1926, 5, pp. 15-21 e ora presente in *Opere*, cit., pp. 551-560. Sulla "cultura della crisi" di cui lo scrittore si fa interprete, cfr. due saggi datati ma ancora attuali, presenti in *Tomasi e la cultura europea*, cit., quello di M. Modica, *Il problema religioso nel Gattopardo*, pp. 257-280 e, soprattutto, quello di G. Galasso, *La cultura degli anni '30: crisi della coscienza e delle scienze*, pp. 3-40, nel quale si trova anche una breve sintesi delle teorie di Spengler e Husserl, che tanta influenza ebbero sulla cultura del tempo. Spunti interessanti si trovano nella recente monografia di N. Zago, *Tomasi di Lampedusa*, cit., e nella sua proposta di lettura sui saggi giovanili, a pp. 25-34. Per un quadro d'insieme di quel particolare periodo storico, cfr. G. Sasso, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

si scatenerà. Momenti appassionanti da rivivere, questi, nei quali tutto il mondo ignora ciò che lo aspetta mentre un occhio acuto conosce già ciò che infallibilmente succederà, momenti di crudele rapimento nei quali l'uomo che sa può davvero credersi uguale a un dio e sa conoscere il futuro non mediante un volo della fantasia ma mediante una esatta cognizione delle cause e delle correlazioni di conseguenze che ne deriveranno.

Nell'androne del teatro d'opera di Messina è ancora appeso un cartellone teatrale il quale pomposamente annuncia, con la sicumera racchiusa nei caratteri di scatola che «Domani 28 dicembre 1908 sarà rappresentata *l'Aida*, opera in quattro atti di tizio Ghislanzoni - musica di Giuseppe Verdi» ecc., ecc.

E chi legga quell'avviso, se sarà dotato di sufficiente malignità e della facoltà di incarnarsi per un attimo in un passante di cinquant'anni fa, non potrà non sentire in se stesso, per mezzo secondo, l'empito dell'onniveggenza, perché lui solo *sa*, ed è il solo a saperlo, che la sera del 28 dicembre 1908 non solo non si rappresenterà *l' Aida* (guaio minimo) ma non esisterà più il teatro e neppure la tonalità della città di Messina⁴⁶.

Il lungo brano ci consente di addentrarci nel complicato labirinto romanzesco del *Gattopardo* e di riportare alla luce un elemento basilare del processo creativo tomasiano: l'attenzione che lo scrittore, ovvero *l'uomo che sa e che può davvero credersi uguale a dio*, riserva a quei momenti di rottura che si situano sulla linea imperfetta del tempo storico.

È impensabile che un autore che si serve delle parole come fossero il pennino di un sismografo, in grado come pochi di registrare quegli infinitesimi istanti in cui si consuma un cambio di scena nella vita degli uomini e, soprattutto così attento ai luoghi che l' *Historia maior* segna con le sue lettere scarlatte, non abbia trasformato anche questo paese in una terra di memorie, in un piccolo seme narrativo.

Quello che stava accadendo a livello nazionale, nell'estate del 1943, non poteva non attirare l'attenzione di uomini come Lampedusa. In un breve lasso di

⁴⁶ *Letteratura inglese*, cit., p. 1218.

tempo, racchiuso tra le due date limite del 25 luglio e dell' 8 settembre, la Storia della nostra penisola mutava d'improvviso scenario.

Il 12 giugno del 1943, gli Alleati avevano dato inizio alla campagna d'Italia, con la conquista dell'isola di Pantelleria. Appena un mese dopo, il 10 luglio, vi sarebbe stato lo sbarco anglo-americano in Sicilia e la sua conquista, di certo favorita anche dalla scarsa resistenza opposta da truppe sempre più demotivate, sarebbe avvenuta in poche settimane⁴⁷.

La lunga stagione della dittatura di Mussolini volgeva ormai alla fine e avrebbe trovato di lì a poco il suo brusco epilogo nella tragica notte tra il 24 e il 25 luglio, durante una convulsa seduta del Gran Consiglio del Fascismo.

Già da tempo, comunque, l'Italia era allo sbando. La politica economica autarchica imposta dal duce, l'alleanza privilegiata con Hitler e, infine, un'avventata entrata in guerra, si erano rivelate scelte disastrose. Il cambio di scena era stato così repentino da lasciare disorientati anche i diretti protagonisti. Su ordine di Vittorio Emanuele III, difatti, Mussolini era stato imprigionato e al suo posto era stato chiamato a capo del governo il generale Badoglio. La "congiura monarchica" che faceva capo a casa Savoia e vedeva uniti, per la prima volta, monarchici, esponenti antifascisti e componenti moderati dell' esautorato regime, alla fine aveva decretato la caduta del duce e del suo regime.

Tuttavia il Paese era lontano dal ritrovare la pace. I vecchi alleati di ieri erano diventati adesso i nostri più feroci nemici. Mutavano inoltre le priorità. Il nuovo governo aveva fretta di portare l'Italia fuori dal conflitto. Per questa ragione, mentre si preoccupa di rassicurare gli uomini del Reich, si stava impegnando con gli alleati a sottoscrivere in segreto un atto di resa privo di qualunque garanzia per il futuro. La firma dell' Armistizio sarebbe stata annunciata da lì a poco.

Neppure per Ficarra in quell'estate di guerra, fu come le altre.

⁴⁷ Le operazioni militari in Sicilia «iniziate all'alba del 10 luglio si conclusero la mattina del 17 agosto. In trentotto giorni le truppe alleate occuparono tutto intero il territorio isolano», F. Renda, *Storia della Sicilia*, cit., p. 1129.

La sua proverbiale quiete era ferita da un ripetuto rumore di spari, dallo sgancio di bombe, da frequenti cannoneggiamenti.

Dirimpetto al paese, sui monti, il buio delle notti era punteggiato dai tanti fuochi degli accampamenti o delle postazioni attorno a cui bivaccavano i soldati. Non dimentichiamo che in un passo del romanzo, padre Pirrone addita a don Fabrizio i «monti scoscesi della Conca d'Oro [...]. Ai loro fianchi e sulle cime ardevano diecine di fuochi, i falò che le "squadre" ribelli accendevano ogni notte». Il gesuita ne teme la «silenziosa minaccia»⁴⁸.

Tra la fine di luglio e i primi giorni di agosto del '43, la scia di distruzione e morte del conflitto aveva cominciato a lambire più da vicino il piccolo comprensorio. Nella vecchia statale che da Brolo risaliva sino al paese, gli scontri tra i soldati dei due eserciti divennero più feroci e frequenti. Fu durante uno di questi combattimenti, avvenuto quasi sicuramente nei pressi della frazione di Rinella (località di San Giuseppe, dove a lungo rimase la carcassa di un camion tedesco bruciato), che con molta probabilità trovò la morte il soldato del Terzo Reich seppellito dai commilitoni nel giardino della casa colonica dei Piccolo e di cui si è già ampiamente discusso.

Nel frattempo, incalzati dagli alleati che risalivano dalla fascia costiera brolese, la maggior parte dei tedeschi che si trovavano ancora a Ficarra avevano deciso di intraprendere la fuga verso l'interno. Volevano tentare di raggiungere Ucria e qui riunirsi ad altri reparti del loro esercito. Inizialmente si erano portati dietro i loro mezzi cingolati, ma quando si erano resi conto che ne ostacolavano il cammino, prima di arrivare a Sinagra, li avevano buttati giù per le scarpate. E lì sarebbero rimasti sino alla fine degli anni '50, un groviglio mostruoso di ferro che destava sempre orrore nell'animo degli anziani e accendeva invece di stupore gli occhi dei bambini.

Nel paese, per la prima volta da che se ne avesse memoria, e l'unica in assoluto nella sua storia, motivi legati alla pubblica sicurezza avevano consigliato di

⁴⁸ *Il Gattopardo*, cit., p. 41.

sospendere le celebrazioni in onore della Madonna. Poco prima che la comunità si consegnasse senza ulteriori spargimenti di sangue alle forze alleate, Ficarra sarebbe stata bombardata.

Lasciando da parte la controversa questione della data di arrivo, è certo che lo scrittore si trovasse nel paese quando, alle prime luci dell' 11 agosto 1943, sbarcavano sulle vicine spiagge di Brolo, 10 miglia dietro le linee nemiche, al comando del tenente colonnello Lyle A. Bernard i 650 militari d'un gruppo d'assalto anfibio americano.

Era l'inizio dell'Operazione Brolo Beach, su cui gli Alleati confidavano per riuscire a intrappolare la temibile 29^a Divisione tedesca e imprimere una svolta alle sorti della guerra sul suolo italiano⁴⁹. Si volevano «chiudere gli avversari tra due fuochi e poter avanzare rapidamente sino a Messina, dove sarebbe stato facile bloccare la ritirata verso il Continente di tutte le Forze dell' Asse presenti in Sicilia»⁵⁰.

Il gruppo d'assalto, però, quasi sicuramente a causa di un errore tattico, era sbarcato in un punto della spiaggia poco propizio a livello logistico. Questo comportò non solo un semplice rallentamento delle operazioni militari, ma mise a rischio l'intera operazione. Le truppe corazzate non avevano i dovuti margini di manovra. Inoltre gli americani si ritrovavano proprio sotto il tiro dei reparti nemici. Difatti, sul Monte Cipolla (220 m.), distante appena 500 metri dal luogo dello sbarco era arroccata una batteria al comando del colonnello Fritz Polack che aveva una piena visuale del litorale costiero⁵¹.

Già poco prima dell'inizio dello sbarco, gli aerei alleati si erano levati in volo, a supporto delle truppe di terra. Adesso venne impartito l'ordine di fare scalare la piccola montagna di Monte Cipolla e si decise di intensificare le operazioni condotte dalla marina e dall' aeronautica, per bombardare le posizioni nemiche e

⁴⁹ È possibile vedere alcune fasi preparatorie dello sbarco (tra cui il bombardamento del castello di Brolo) nel Combat film del 10-8-1943, custodito dall'Archivio Luce e fruibile su: <http://www.archivioluca.com/archivio/>.

⁵⁰ B. Maniaci, "*Operazione Brolo Beach*", cit., p. 25.

⁵¹ Ivi, p. 34.

difendersi dagli attacchi della Luftwaffe. Nonostante la velocità con la quale venne approntata la controffensiva persero la vita ben 177 uomini del colonnello Bernard.

Ficarra venne direttamente coinvolta.

Sul paese vennero sganciate due bombe. Una cadde nei pressi dell'antica fortezza carceraria, l'altra semidistrusse l'antico convento –entrambi le strutture sovrastano il paese. Due case vennero rase al suolo e vi furono dei feriti. La popolazione visse ore di panico.

È difficile stabilire se questo bombardamento si debba addebitare a un errore di sgancio, o rientrava in una precisa strategia militare. Sappiamo che in territorio ficarrese, nella frazione di Grasso e dunque in una posizione decisamente strategica, i tedeschi avevano una batteria di semoventi in grado di colpire sia Naso (verso cui di solito era indirizzata la sua pioggia di fuoco), sia Brolo.

Dopo il bombardamento del mattino, cannonate vaganti colpirono anche alcune zone ficarresi periferiche, tra le quali la contrada Serro⁵².

Gli alleati arrivarono a Ficarra nel giorno successivo, all'alba del 12 agosto.

Messa in sicurezza la testa di ponte di Brolo, avevano iniziato l'irrefrenabile risalita verso l'entroterra. Un gruppo di uomini, tra i quali l'ormai destituito podestà del paese, l'avvocato Antonino Ferraloro, l'arciprete Naselli⁵³ e il sergente Vitale (un reduce della Prima guerra mondiale che parlava inglese ed era molto stimato dai suoi concittadini), si recarono ad accoglierli, sventolando in segno di resa una bandiera bianca⁵⁴. Costoro consegnarono simbolicamente ai "liberatori" le chiavi del paese.

Dopo la pioggia di fuoco del giorno e della notte precedenti, gli anglo-americani trovarono un paese fantasma, avvolto in un silenzio che ancora oggi i pochi sopravvissuti definiscono come innaturale. D' altronde, la maggior parte degli abitanti avevano cercato riparo nelle campagne circostanti. Pochissime erano le persone che erano rimaste a Ficarra e tra questi, rinserrati a casa di Michele Gullà,

⁵² M. A. Mancuso, *Sonata per chitarra*, cit. p. 144.

⁵³ Don Egidio Naselli, che Lampedusa frequentò con assiduità durante il suo soggiorno in paese, fu arciprete di Ficarra dal 1927 al 1949, come si legge in S. Russo, *Ritmi del tempo di un paese*, cit., p. 114.

⁵⁴ Ivi, p. 145-146.

visibilmente segnati dagli accadimenti di quegli ultimi giorni, vi erano i principi di Lampedusa.

Anche tutta la *Parte I* del *Gattopardo* ruota attorno ad uno sbarco. Quello delle camice rosse garibaldine, avvenuto sulle coste di Marsala nel lontano maggio del 1860.

Di esso vi è un fugace accenno nell' *Indice analitico* del romanzo, laddove è rubricato come *La notizia dello sbarco e di nuovo il Rosario*⁵⁵. Eppure le varie fasi di questo accadimento dettano un loro segreto ritmo a questa parte iniziale del romanzo. Si infiltrano, anzi, come correnti d'acqua sotterranee, pronte a irrompere tutto a un tratto in superficie, e a travolgere l'ordinaria quotidianità di casa Salina.

In realtà, Lampedusa, individua nell'arrivo dei garibaldini un evento dalla portata devastante per la nobiltà isolana, una classe dirigente ormai vecchia, obsoleta e decrepita, incapace di accompagnare la Sicilia nel futuro. L'irruzione del barbuto condottiero e dei suoi uomini, segnano per lui la fine di un'epoca e sanciscono la definitiva condanna a morte di un mondo aristocratico che pur con le sue pecche, incarnava degli irrinunciabili valori di civiltà, e che erano insieme culturali, etici, estetici.

Non a caso nel suo romanzo egli si serve di focalizzazioni diverse per parlarcene. Porta in scena, dapprima, il timore che un evento di tale portata genera in padre Pirrone. Il gesuita racconta a don Fabrizio che: «Si temeva uno sbarco dei Piemontesi nel sud dell' isola, dalle parti di Sciacca; le autorità avevano notato un muto fermento: la teppa cittadina aspettava il primo segno di affievolimento del potere, voleva buttarsi al saccheggio e allo stupro»⁵⁶.

Quindi lascia spazio alla versione di don Ciccio Ferrara, il suo contabile, uno di quegli uomini nuovi destinato, quanto prima, a prendere il potere. Secondo questi

⁵⁵ *Il Gattopardo*, cit., p. 267.

⁵⁶ *Ivi*, cit., p. 44

«dopo un po' di trambusto e di sparatorie tutto andrà meglio, e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia»⁵⁷

L'ultima parola, però, spetta proprio a don Fabrizio che, riprendendo le frasi del contabile, le liquida come delle semplici stupidaggini. Ferrara crede «ai 'tempi gloriosi che verranno per la nostra Sicilia' [...] il che ci è stato promesso in occasione di ognuno dei centro sbarchi, da Nicia in poi, e che non è mai successo. E, del resto, perché avrebbe dovuto succedere?»⁵⁸.

La visione amara e sconsolata di cui si fa interprete don Fabrizio Corbera di Salina deve farci riflettere. Ultimo sopravvissuto di una dinastia che era stata illustre e potente, il fragile gigante attorno a cui si dipana il romanzo, è attraversato, come una Cassandra infelice, dallo stesso *empito dell'onniveggenza* che squassa l'animo di Tomasi.

Il principe di Salina è rimasto l'unico, tra i suoi simili, che riesce a comprendere e misurare la portata devastante dei nuovi processi storici. La sola persona capace di vedere nell'avvicendamento dai Borboni ai Savoia, a cui lo sbarco di Marsala dà un contributo non indifferente, qualcos'altro che non un semplice cambio di regia o una mera sostituzione al vertice delle élite di governo.

Soprattutto, è uno dei pochi in grado di sondare il cuore delle iene borghesi, incarnate dai vari Sedàra di turno e di rendersi conto che non avrebbero mai saputo raccogliere e valorizzare quanto di buono aveva espresso l'antica civiltà nobiliare, né rinvigorirne l'antico codice culturale e morale.

Ma oltre a essere stato costretto a vivere a Ficarra, in parte di riflesso, in parte direttamente, alcune delle fasi tragiche e convulse seguite allo sbarco alleato sulle coste brolesi, qui Tomasi venne raggiunto, il 9 settembre del 1943, dalla notizia dell'Armistizio.

Per un uomo che nutriva un interesse particolare «più lo studio della storia politica di quello della storia letteraria», quella data non poteva rappresentare un giorno qualsiasi. Le conseguenze legate alla resa in bianco firmata dal governo

⁵⁷ Ivi, cit., p. 51

⁵⁸ *Ibidem*.

Badoglio non potevamo non sollecitare le sue riflessioni sul futuro che attendeva adesso gli italiani.

Dalla moglie sappiamo che venne a conoscenza della notizia dalla radio e che ne fu profondamente turbato. Si rifiutò di partecipare ai festeggiamenti comuni, al giubilo che i ficarresi vollero esprimere. Si chiuse anzi in casa per l'intera giornata.

L'armistizio non suggellava soltanto la fine di una guerra lunghissima e cruenta. Ma segnava anche la caduta del nazifascismo; cambiava la carta territoriale della vecchia Europa e mutava radicalmente gli assetti geopolitici ed economici della nostra nazione. In ultimo, ma di certo non per ordine di importanza, assestava il colpo mortale alla monarchia sabauda, rea tra le altre cose d'essersi fatta fagocitare dal fascismo e dai suoi incubi guerrafondai.

Travolti dagli eventi, il 2 giugno 1946 i Savoia sarebbero usciti sconfitti dal responso del referendum istituzionale che sanciva l'abrogazione della monarchia. La monarchia sarebbe stata sostituita da una democrazia parlamentare.

L'ossatura stessa dell'intero *Gattopardo*, rimanda ad uno stesso passaggio di consegne, ad un medesimo, imperfetto travaso di potere da vecchie a nuovi classi dirigenti –le une e le altre egualmente incompetenti, anche se in modo e misura diversa. Mentre si accinge a far rivivere nel romanzo il traumatico trapasso dalla monarchia borbonica a quella di casa Savoia, Tomasi sta di fatto rivivendo quel recente passato nel quale la dittatura fascista viene soppiantata da una repubblica democratica.

In realtà, come si è già rilevato, nella *fabula* risorgimentale del *Gattopardo*, trova un suo spazio significativo la rappresentazione narrativa della crisi politica e sociale che l'Italia degli anni Cinquanta sta per attraversare e di cui pochissimi contemporanei hanno sentore.

Lo scrittore opera una continua intersezione tra il *tempo del racconto*, compreso tra il 1860 e il 1910 in cui si svolgono i fatti del libro e il *tempo della*

*narrazione*⁵⁹, legato invece agli anni in cui sta componendo il suo capolavoro. Crea una struttura romanzesca che rifugge le semplici catalogazioni di genere ed è in grado, invece, di accogliere la delusione e la stanchezza che si stava ormai diffondendo a macchia d'olio sotto la superficie solo apparentemente quieta di quel Secondo dopoguerra.

In questa prospettiva vanno dunque rilette molte delle riflessioni politiche di cui si rende interprete il personaggio assiale del suo romanzo.

Il nuovo corso della politica italiana risveglia nel nostro autore gli antichi timori.

Appartengono a Tomasi le preoccupazioni manifestate da don Fabrizio dinanzi alla possibilità che nasca la Repubblica del «signor Mazzini» e in cui un uomo come lui, abituato a calcare i palcoscenici della Storia, sarebbe stato retrocesso nelle file secondarie, e indicato soltanto come «il signor Corbera»⁶⁰. Nel tempo nuovo che si preannunzia, il principe di Lampedusa sa che verrà spogliato anche del lustro del suo casato, ultimo simbolo di un mondo sconfitto e morente.

Ma c'è di più. Tra le pagine del libro, il principe-astronomo si interroga sul disastroso processo di piemontizzazione, portato avanti da uomini come il buon Chevalley e dai suoi cloni: dei funzionari statali integerrimi, ma ottusi e del tutto ignoranti della cultura e della mentalità isolane. Mentre mette a fuoco i dubbi del suo personaggio, lo stesso scrittore è costretto a interrogarsi sui problemi connessi al falso boom economico che stava investendo la penisola e sulla cattiva gestione con cui la classe dirigente di quegli anni affrontava il problema meridionale. Nell'uno e nell'altro caso, la conclusione è sconsolata. La Storia non ha nulla di nuovo da raccontare agli uomini. Alla fine tutto si riduce, come sempre, «soltanto a una lenta sostituzione di ceti»⁶¹.

⁵⁹ Per i concetti di «tempo del racconto» e «tempo del romanzo», G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976: entrambi fanno la loro prima comparsa a p. 82.

⁶⁰ *Il Gattopardo*, cit., p. 36.

⁶¹ Ivi, p. 54.

Era un teorema amaro, ma che i fatti che si erano succeduti in maniera incalzante proprio nel breve tempo in cui egli stato costretto a vivere da sfollato a Ficarra, contribuivano sicuramente a rafforzare.

1.3 PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

Il rilievo assunto nella *fabula* gattopardiana dal segmento del soldato borbonico trovato morto nel giardino del principe, ci ha spinto a riconsiderare il soggiorno ficarrese del principe di Lampedusa. E a interrogarci se lo scrittore si sia servito o meno anche di questo paesino nebroideo come di un piccolo punto di intersezione tra lo spazio letterario e quello biografico.

In effetti, la possibilità, piuttosto concreta, che l'episodio sia stato ispirato da un tragico accadimento che si consumò nell'antico borgo nell'estate del '43, ci autorizza a sostenere che Ficarra occupa una minuscola, ma significativa porzione all'interno del vasto territorio romanzesco che Tomasi ha creato per il proprio capolavoro.

Tuttavia, il morto sconosciuto di villa Salina solleva anche un problema di diversa natura. La sua peculiarità non risiede tanto nella scelta operata dall'autore di tramutare un fatto di cronaca in uno spunto narrativo. Nel romanzo trovano accoglienza tanti altri episodi tratti dalla realtà⁶².

Nel caso specifico del personaggio-soldato, però, lo scrittore ne ha fatto il centro propulsore dell'intreccio per l'intera parte iniziale del romanzo. Quella «cosa spezzata» che turba la passeggiata del principe, diventa il pretesto per una serie di riflessioni esistenziali e politiche centrali nell'economia romanzo. Costringe, difatti, il potente principe di Salina a interrogarsi sulla violenza gratuita che accompagna

⁶² «Carissimo Guido, [...] ho scritto un romanzo [...] Vi sono molti ricordi personali miei e la descrizione di alcuni ambienti è assolutamente autentica », *Lettera a Guido Lajolo*, cit.. La sua trascrizione integrale si trova in G. Lanza Tomasi, *Una biografia per immagini*, cit., p. 192.

ogni inutile avvicendamento nei luoghi del potere. Lo sollecita, inoltre, a confrontarsi con l'orrore della morte e l'insensatezza della vita.

Forse, almeno in parte, la centralità assunta da questo episodio nell'intreccio del romanzo può essere giustificata dal fatto che gli ultimi, violenti accadimenti della battaglia di Sicilia di cui lo scrittore fu testimone a Ficarra, hanno reso il paese un luogo-simbolo dove il trauma della guerra e la sua incomprensibile follia, si ripresentarono per lui in tutta la loro drammaticità.

Comunque, al di là della ricaduta che l'episodio poté avere nel libro in fase compositiva, mi sembra opportuno ricordare che alcuni anni dopo quell'estate di guerra, la vicenda del soldato tedesco ebbe un ulteriore epilogo.

Intorno al 1948, durante l'amministrazione di Biagio Mancuso, che fu sindaco del comprensorio tra il 1947 e il 1952, si decise di riesumarne il cadavere e dopo un'onoranza funebre celebrata nella Chiesa Madre, la salma fu portata al cimitero. Fu chiesto al preside Ferraloro di pronunciare un breve discorso in sua memoria. Subito dopo si provvide a dargli una cristiana sepoltura. Nel frattempo, grazie al numero di matricola impresso sulla targhetta ritrovata sotto la giubba, era stato possibile risalire ai suoi familiari, che ben presto giunsero in paese e si portarono i resti del loro caro in Germania.

Il piccolo riposizionamento di Ficarra all'interno del romanzo del principe, ci spinge a rivedere il sistema dei suoi personaggi. La finalità, naturalmente, rimane sempre la stessa, quella di accompagnare il lettore sino alla soglia del laboratorio dell'artista.

Abbiamo già accennato, in precedenza a Ciccio Tumeo, testimone diretto, tra l'altro, del fatto di cronaca accaduto nei pressi della casa colonica dei Piccolo. Nel romanzo, porta questo nome l'organista del duomo di Donnafugata, il feudo dei Salina dove il principe si reca assieme ai suoi familiari nell'agosto del 1860, per trascorrervi tre mesi di villeggiatura.

Malgrado non possieda il «rango sufficiente per schierarsi tra le autorità», lo ritroviamo nella piazza del paese, assieme al gruppo sparuto dei maggiorenti accorsi a salutare l'arrivo di don Fabrizio⁶³. La presenza di un villano tra le autorità che si recano a rendere omaggio al loro principe e padrone, è resa possibile dal fatto che l'uomo-gattopardo ritrovi in lui un «amico e compagno di caccia»⁶⁴.

Questa amicizia, pur sempre riconducibile all'interno di un rapporto che non può mai essere paritario, non esclude tra i due una buona dose di complicità e confidenza. Non è un caso, dunque che Tomasi abbia scelto l'organista, monarchico convinto, quale interlocutore privilegiato del suo eroe nel lungo dialogo in cui si parla anche dei brogli che sono stati perpetrati durante il referendum (e non dimentichiamo che di brogli si parlerà anche per il referendum del 1946).

Tra l'altro, l'organista, ha un enorme rilievo dal punto di vista narrativo. Difatti, come ha dimostrato La Fauci, «Tumeo caratterizza con la sua presenza l'intera *Parte terza*» del romanzo: spetta al suo personaggio il compito di chiarire a don Fabrizio il mistero del plebiscito e di completare la presentazione di Calogero Sedàra⁶⁵.

Nella realtà, Ciccio Tumeo nato a Ficarra l'11 novembre del 1885 e morto il 2 febbraio del 1979, era un colono che lavorava presso la famiglia dell'avvocato Giuseppe Maniaci, uno dei latifondisti più in vista della zona. Poiché l'avvocato amava molto cacciare organizzava spesso nella boscaglia di Caronia, tra i boschi della Miraglia, battute di caccia che duravano diversi giorni. In queste occasioni, piuttosto frequenti, tra l'altro, il nobile si faceva accompagnare sempre da don Ciccio, che era diventato ormai il suo uomo di fiducia. Spesso, i due si fermavano a dormire in un rifugio che si trovava tra i boschi.

Ancora una volta, ci imbattiamo in troppe coincidenze.

L'organista del *Gattopardo* condivide con il ficarrese molto di più di un semplice nome. Ritornano il rapporto inusuale, di amicizia e complicità, tra un

⁶³ *Il Gattopardo*, cit. p. 73.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ N. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, cit., p. 43-44.

fedele subalterno e il suo padrone; la comune passione per la caccia e le lunghe giornate trascorse tra i boschi; il medesimo amore per i cani.

Ma a Ficarra c'era anche un Pietro Tumeo, meglio conosciuto col suo soprannome, che si tramandava come di consueto da padre in figlio. Qui in paese, infatti, egli era inteso come don Pietro "Biscotto".

Nel romanzo, in una delle pagine in cui si fa più acre l'ironia lampedusiana nei confronti del nuovo corso storico, il sindaco di Donnafugata si vanta col principe di Salina di avere anche lui una discendenza aristocratica e che, pertanto, sua figlia potrà fregiarsi del titolo di «baronessina Sedàra del Biscotto».

«Principe» disse [don Calogero] «so che quello che sto per dire non farà effetto su di voi che discendete da Titone imperatore e Berenice regina, ma anche i Sedàra sono nobili; fino a me essi sono stati una razza sfortunata seppellita in provincia e senza lustro, ma ci sono le carte in regola nel cassetto, e un giorno si saprà che vostro nipote ha sposato la baronessina Sedàra del Biscotto; titolo concesso da Sua Maestà Ferdinando IV sulle secrezie del porto di Mazzara. Debbo fare le pratiche: mi manca solo un attacco»⁶⁶.

Come già segnalò a suo tempo Samonà, la presenza nell'araldica siciliana di un siffatto titolo nobiliare è ben documentata⁶⁷. Tuttavia, conoscendo la naturale inclinazione di Lampedusa (e di Lucio Piccolo) per le burle malevole e canzonatorie⁶⁸, tipiche dello *humor* inglese, appare difficile non considerare che l'accostamento tra il personaggio Sedàra e un ridicolo titolo nobiliare non possa essere nato rammemorando i numerosi soprannomi dei paesani⁶⁹.

⁶⁶ *Il Gattopardo*, cit., p. 138.

⁶⁷ G. P. Samonà, *Il Gattopardo. I racconti.*, cit., pp. 125-126.

⁶⁸ Sulla pratica del *wicked joke*, cfr. S. S. Nigro, *Il romanzo di un turista*, cit., p. 24 e Id., *Lampedusa Mostro di Londra*, «Il Sole 24 ore», 18-06-2006 (in realtà l'articolo è il primo nucleo del suddetto saggio).

⁶⁹ Diversa è la ricostruzione fatta da F. Valenti nel suo *I Misteri del Gattopardo*, cit., pp. 207-208, e secondo la quale il nome del risibile casato deve essere legato ad una persona di Naso, un altro paesino dei Nebrodi, e a un preciso episodio di cui lo sconosciuto fu protagonista. Non bisogna dimenticare che nel breve periodo in cui ricoprì la carica di presidente della Croce Rossa isolana, Lampedusa ebbe modo di conoscere meglio il territorio nebroideo.

Anche quello dei Málvica è un cognome abbastanza diffuso a Ficarra.

Nel *Gattopardo* è stato dato al cognato di don Fabrizio Salina, l'imbelle barone Francesco Málvica, fratello della principessa Stella e realista convinto.

I documenti storici ci dicono che nella seconda metà del 1700, divenne molto famoso a Palermo un giovane dalle origini sconosciute, che rispondeva al nome di Giuseppe Málvica. Tra il 1765 e il 1798 costui mise a frutto le sue indubbie doti imprenditoriali, divenendo un personaggio di spicco. Le cronache ce lo descrivono come un abile speculatore, capace come pochi di ottenere successo in varie attività produttive e commerciali. Qualche anno addietro le pazienti ricerche d' archivio del parroco del paese, don Giuseppe Cavallaro, hanno dimostrato che proveniva da Ficarra, e che era figlio di un oscuro mastro Vincenzo.

Dopo avere accumulato in poco tempo un'ingente fortuna e, ormai ben inserito nella società isolana, l'imprenditore decise di celebrare il suo nuovo *status* economico acquistando per sole 25 onces il titolo di barone da Gabriello Castelli. Infine, nel 1799, il neo barone, ottenne da re Ferdinando la licenza per l'apertura di un opificio di terraglie alla Rocca, destinato in breve tempo a renderlo famoso grazie a una produzione di ceramiche tra le più importanti nel Regno delle Due Sicilie⁷⁰.

Il particolare della compravendita, potrebbe spiegare perché, nella finzione romanzesca, Tomasi abbia fatto del "suo" barone Málvica, un personaggio negativo, che più di ogni altro incarna i vizi e i limiti dell'aristocrazia isolana.

Ma il cognome Málvica è legato anche a una gustosa scena del romanzo, confluita nell'ultimo microsegmento della *Parte I*. Difatti, il barone-coniglio,

⁷⁰ Qualche anno addietro a Palermo, dal 12 aprile al 25 giugno 1997, è stata allestita in una sede prestigiosa una mostra sulle pregiate ceramiche di Sperlinga e di Málvica. Nel catalogo nato per celebrare l'evento, intitolato *Terzo fuoco a Palermo. 1760-1825: Ceramiche di Sperlinga e Málvica: Palazzo Abatellis*, a cura di L. Arbace e R. Daidone, Palermo, Edizioni A. Lombardi, 1997, si trova un capitolo interamente dedicato all'imprenditore ficarrese: A. Tagliavia, *Un'esperienza di attività industriale tra sette e ottocento*, pp. 51-70. Accenni a Málvica, anche in A. Ragona, *La terraglia in Sicilia dalla fabbrica del duca di Sperlinga a quella del barone Málvica e dei Florio*, Atti del Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola, 1989, pp. 135-140. Ripercorre brevemente l'avventura imprenditoriale di Málvica, A. Crisantino, *Il Boom della ceramica nella città del Settecento*, «La Repubblica», 9-05-2009, edizione di Palermo.

terrorizzato dal precipitare degli eventi legati ai recenti accadimenti di Marsala, fa recapitare a don Fabrizio una copia del giornale del giorno precedente e un biglietto, nel quale lo invitava ad abbandonare subito Palermo.

Ancora un po' stordito [*dal sonno*] il principe aprì la lettera: “Caro Fabrizio, mentre scrivo sono in uno stato di prostrazione estrema. Leggi le terribili notizie che sono sul giornale. I Piemontesi sono sbarcati. Siamo perduti. Questa sera stessa io con tutta la mia famiglia ci rifugeremo sui legni inglesi⁷¹”.

La lettera e i suoi contenuti (la notizia di uno sbarco; il terrore del mittente; l'invito alla fuga) , rimandano a un evento realmente accaduto.

Durante il soggiorno ficarrese, Tomasi aveva preso l'abitudine di recarsi al Circolo dei nobili, tra i cui soci fondatori vi era anche suo cugino Lucio. Una sera, mentre se ne stava come al solito in disparte a leggere in silenzio i giornali, l'avvocato Giacinto Artale⁷², che era divenuto in quel periodo molto amico di Licy, estrasse dalla tasca un biglietto che gli era stato fatto recapitare da un suo assistito. Un tale che, per l'appunto, si chiamava Málvica. Costui, oltre ad essere il campiere di alcuni proprietari del luogo e a rivestire dunque un ruolo molto delicato in quel particolare frangente, era stato iscritto al partito fascista. Ciò gli faceva temere delle possibili ripercussioni.

Artale, prese a leggere il biglietto agli astanti a voce alta. C'era scritto che il campiere aveva già provveduto a nascondersi, ma che aveva anche l'intenzione di fuggire da Ficarra il prima possibile, perché era terrorizzato dallo sbarco imminente degli Alleati. I presenti, che conoscevano bene quell'uomo, furono divertiti sia dalle sue paure esagerate, che dalle innumerevoli sgrammaticature delle sue frasi, sottolineate con bonaria perfidia dall'avvocato. Fu quella la prima volta che si udì il principe ridere. Non era mai accaduto prima. Se ne stupirono tutti.

⁷¹ *Il Gattopardo*, cit., p. 63.

⁷² Nato il 18-4 1904 e morto il 30-5-1970, l'avvocato Artale sarebbe stato eletto al Parlamento italiano nelle liste della DC nel 1948 e avrebbe ricoperto la carica di deputato nazionale sino al 1953.

Allora, l'avvocato, incoraggiato dal buonumore dell'illustre ospite, riprese a leggere il foglietto, rimarcando più di prima i diversi errori che vi erano contenuti. La risata fu ancora una volta generale e più sonora di prima⁷³.

Nel delineare il personaggio di don Onofrio Rotolo, l'omino piccolo piccolo che custodisce gli ormai rari tesori dei Salina nel feudo di Donnafugata, Tomasi ha preso a modello l'onesto amministratore che curava gli interessi dei Cutò a Santa Margherita⁷⁴. Il personaggio reale e quello fittizio, condividono un buffo aspetto di gnomo, oltre che una inconsueta predisposizione naturale all'onestà. Nel *Gattopardo*, ci viene detto che «era una delle rare persone stimate dal Principe e forse la sola che non lo avesse mai derubato»⁷⁵.

Tuttavia, vi è un avvenimento ben preciso che lega il personaggio romanzesco dell'amministratore anche alla figura del campiere ficarrese don Pietro Gullà, che ospitò i Lampedusa nella sua casa e in quella del figlio, li accolse spesso alla sua tavola e si preoccupò di farsi carico di ogni problema piccolo o grande in cui potevano imbattersi -non dimentichiamo, tra l'altro, che una sua nipote, Antonia Tumeo, divenne la dama di compagnia della madre dello scrittore⁷⁶.

La sera stessa in cui i principi giunsero a Ficarra, il campiere bandì una cena in loro onore, aperta ai notabili ficarresi, e durante la quale portò a tavola un barilotto del suo vino più pregiato. Pur essendo astemio, Lampedusa, per non venire meno alle regole dell'ospitalità, lo volle assaggiare.

Durante questa cena di benvenuto, don Pietro raccontò un episodio di cui lui stesso era stato protagonista. Mentre si trovava nella villetta di Solicchiata, una zona non molto distante da Ficarra, la baronessa Teresa di Calanovella, zia dello scrittore, gli aveva offerto un bicchierino di liquore. Don Pietro che non l'aveva

⁷³ L'episodio di cui fu testimone il professore Pietro Ferraloro, è stato raccontato anche da F. Valenti, ne *I Misteri del Gattopardo*, cit., pp. 223-225.

⁷⁴ «Come si vede la casa di S. Margherita era una specie di Pompei del Settecento in cui tutto si fosse miracolosamente conservato intatto [...] Non so quali fossero le cause precise di questa durevolezza fenomenale: [...] forse la cura appassionata che ne aveva mia Nonna; certamente il fatto che essa aveva trovato in Onofrio Rotolo l'unico amministratore che a mia conoscenza non fosse un ladro. Egli viveva ancora ai miei tempi: era una specie di gnomo, piccolo piccolo», *I Ricordi*, cit., p. 469.

⁷⁵ *Il Gattopardo*, pp. 76 e 77.

⁷⁶ Cfr. F. Valenti, *I Misteri del Gattopardo*, cit., pp. 41-53.

bevuto tutto, l'anno successivo aveva pensato bene di riconsegnare alla sua padrona il bicchiere col liquore residuo.

Leggiamo adesso la versione gattopardiana di questa storia:

L'onestà sua [di don Onofrio] confinava con la mania e di essa si narravano episodi spettacolosi come quello del bicchierino di rosolio lasciato semipieno dalla principessa al momento di una partenza e ritrovato un anno dopo nell'identico posto col contenuto evaporato e ridotto allo stato di gromma zuccherina, ma non toccato. «Perché questa è una parte infinitesima del patrimonio del Principe e non si deve disperdere»⁷⁷

In realtà, anche don Pietro, a cui i fratelli Piccolo avevano chiesto di vegliare sui Lampedusa durante il loro soggiorno in paese e che seppe essere loro particolarmente vicino, era una persona di sani principi. A testimonianza della benevolenza di cui godeva presso i concittadini e della rettitudine di quest'uomo, morto in dignitosa povertà all'età di 83 anni (era nato il 15-12- 1876 e morì il 20 gennaio 1965), una folla di ficarresi lo accompagnò alla sua ultima dimora. Per volere dei figli, sulla sua tomba venne scritta questa breve epigrafe, che tuttora è possibile leggere: "Per la sua onestà, ispirò il personaggio del guardiano di Donnafugata"⁷⁸.

⁷⁷ *Il Gattopardo*, cit., pp. 76-77.

⁷⁸ Alla sua morte apparve sulla «Tribuna del mezzogiorno» del 27 gennaio 1965 un lungo articolo dedicato a questo vecchio campiere e riportato nella sez. Testimonianze dell'Appendice.

APPENDICE

TESTIMONIANZE

La lunga intervista che segue è frutto di numerosi incontri con il professore Pietro Ferraloro, avvenuti a Ficarra nel corso del 2010 e in gran parte registrati. Figura rara di studioso ed insegnante che riesce a contagiare col suo appassionato amore per la cultura più generazioni di allievi, Pietro Ferraloro è stato a lungo preside della Scuola Media di Ficarra, non a caso intitolata a Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Difatti, l'incontro, tra lui e il principe, che risale al 1943, fu di quelli che non si dimenticano.

Nel tempo, difatti, mentre il *Gattopardo* s'imponeva come un classico, il preside è divenuto un punto di riferimento non soltanto per coloro che volevano ricostruire il periodo che lo scrittore trascorse da sfollato nel piccolo paese nebroideo, ma pure per quanti desideravano conoscere Lampedusa e la sua opera in maniera approfondita. Nella sua biblioteca stracolma di libri, i testi e i documenti raccolti sul principe palermitano, occupano uno spazio non indifferente. Lo stesso Andrea Vitello, gli si rivolse per completare il capitolo della sua poderosa biografia sullo scrittore dedicato agli anni della II guerra .

Custode attento d'una memoria preziosa, con la generosità che possiedono solo i migliori tra i *magister*, non si è limitato ad offrirmi, a sostegno del mio lavoro, i suoi ricordi, ma ha voluto anche condividere con me le riflessioni di un'intera vita. Ficarra, come mai avrei potuto immaginarla, immersa in un suo passato lontanissimo, prostrata –ma non vinta– dall'insensatezza d'un conflitto feroce, è stata ricreata dalla sua voce chiara e ferma. E il suo racconto rigoroso, puntuale nei riscontri e preciso anche ai minimi dettagli, mi ha aiutato ad accostarmi più da vicino a un distinto signore corpulento e taciturno, scostante nei rapporti umani, ma che di certo poteva vantarsi di *avoir lu tous les livres*.

Pietro Ferraloro è venuto a mancare il 25 dicembre 2011.

Senza di lui, questa ricerca non avrebbe mai visto la luce. Per questo e per molte altre innumerevoli ragioni gli sarò per sempre grata.

1) *Preside Ferraloro, Lei ha avuto modo di conoscere personalmente Giuseppe Tomasi di Lampedusa nei lontani anni '40. Mi racconta come e quando vi incontraste per la prima volta.*

Fare memoria di Tomasi di Lampedusa, è per me come afferrare un brandello della mia giovinezza e tuffarmi in un'epoca remota. La ricerca di un tempo che non è perduto quando nel cuore cantano i ricordi e quando tutto il mio essere viene avvolto da questi ricordi come in una catarsi purificatrice.

Rispondo alla domanda: con Lampedusa ci incontrammo 25 anni fa, durante il suo soggiorno a Ficarra, presso il Gabinetto di Lettura. Lui, la moglie e la madre, erano scampati alle bombe che imperversavano a Palermo.

Perché ti parlo del Gabinetto di Lettura? Perché lo scrittore, nelle sere d'estate del periodo trascorso qui, soleva frequentare il Circolo che aveva, tra i suoi soci fondatori, anche il cugino poeta Lucio Piccolo. Di Lampedusa, l'Associazione, possiede ancora un bastoncino reggi-giornale con apertura a forbice e chiusura a lucchetto che veniva impugnata da lui nella lettura attenta dei rari quotidiani che continuarono ad arrivare, qui nel paese, in maniera fortunosa fino ai primi d'agosto. Dopo, mano a mano che vi fu una recrudescenza del conflitto, non se ne videro più, per parecchio tempo.

Tomasi giunse nell'ultima decade di luglio del 1943 e andò via – ma parleremo poi della sua partenza- alla fine dell'ottobre di quello stesso anno. Nel periodo più acuto della guerra, subito dopo lo sbarco alleato in Sicilia, lui era fuggito da Palermo e se n'era andato per qualche tempo presso i cugini Piccolo a Capo d'Orlando. E furono loro poi a procurargli una casa, non troppo distante dalla loro che si trovava in contrada Vina, presso un certo Benedetto Reale. Anche questa casa in affitto, però, un giorno, mentre lui e la madre si trovavano fuori, venne bombardata e distrutta.

Si ripeteva, insomma, quanto accaduto a Palermo –non era forse dovuto fuggire anche quella volta, anche dalla sua “amata casa” di via Lampedusa ?

Dopo questo terribile episodio, i cugini, che erano molto premurosi nei suoi riguardi, siccome possedevano molte terre qui nel territorio, si rivolsero all'amministratore che avevano a Ficarra, il campiere don Pietro Gullà. Lo pregarono di mettere a disposizione dei Lampedusa la casa di cui lui era custode, ma poiché questa si trovava nella piazza del paese, don Pietro preferì per una questione di sicurezza che i tre andassero ospiti nella casa del figlio, Michele, che si trovava a ridosso della Chiesa Madre.

A Ficarra, Tomasi era giunto dopo avere attraversato una mulattiera interna che si inerpicava, tra mille pericoli, da Capo d'Orlando a Malò a Cresta di Naso e ridiscendeva poi giù, nel torrente Catturà. Da lì bisognava affrontare una nuova salita, prima di giungere a Ficarra. Le strade erano ripide e scoscese. Sia la moglie che la madre erano insieme a lui.

Coprirono quel tragitto in quasi dodici ore. Li guidava il signor Tumeo Antonino, detto Mennulino", a cui appartenevano anche gli asini e i muli -due o tre, in tutto - al loro seguito. E naturalmente, con loro, c'era già Michele Gullà. Nei pressi della frazione di Cresta, la principessa che viaggiava a dorso di mulo cadde dall'animale e si procurò varie ferite ad una gamba. Per disinfettarle ricorsero a un limone. Poi, in un punto della strada rotabile, che erano obbligati a percorrere, si trovarono anche nei pressi di un accampamento tedesco, proprio nel momento in cui questi venivano attaccati da aerei nemici.

- 2) *Com'era Ficarra, a quel tempo e con quali occhi, secondo lei, l'aristocratico Tomasi osservava i riti, i ritmi e la gente della sua piccola comunità?*

Ficarra, a quel tempo, era una comunità di circa tremila anime, le cui condizioni economiche erano per la maggior parte disagiate. Gli eventi bellici, naturalmente, avevano aggravato il quadro d'insieme.

A quei tempi il pane era razionato, appena 150 grammi al giorno a testa. Anche la pasta, la carne, lo zucchero, si compravano con la carta annonaria che veniva distribuita dall'ufficio comunale. Allora, era a capo del Comune, come Podestà del tempo, mio padre, Antonino Ferraloro.

Il disagio tra la gente era così evidente che c'erano circa 200 persone iscritte nell'elenco dei poveri e che vivevano quasi esclusivamente d'assistenza. Tra i pochi impiegati del Comune, a quel tempo – erano appena 7, contro i 50 di oggi – c'era pure il medico condotto, assunto con un pubblico concorso deciso dal Governo centrale, proprio per assistere questi poveri. Inoltre, poiché le condizioni igieniche erano piuttosto carenti, all'ufficiale sanitario spettava anche il compito di assicurarsi dell'agibilità dei locali in cui vivevano, per migliorare le condizioni igienico-sanitarie.

Tra i 7 impiegati c'era anche un applicato di segreteria, don Saverio Cappotto, che conosceva tutte le persone di Ficarra. Sai, a quel tempo, c'erano molti trovatelli. Venivano portati al Comune ed era lui che gli assegnava un cognome, davanti a dei testimoni. Tuttora questi cognomi si trovano tra i nostri compaesani: Rompiferro, Bambolo. L'applicato, che fungeva anche da ufficiale anagrafico dello stato civile, scriveva tutto a mano. Esisteva una sola macchina Olivetti, in tutto il Comune e si trovava nell'ufficio del segretario, un uomo molto preparato, che veniva da Sant'Angelo di Brolo.

La luce era arrivata nel paese solo nel 1939, grazie all'impegno di mio padre. Il paese venne illuminato per la prima volta il 2 agosto di quell'anno, alla vigilia della Festa della Madonna. Subito dopo il comune acquistò una radiolina. Quando giunse Tomasi, le strade erano già illuminate e anche al Circolo avevamo acquistato una radio. In tutto il paese ce n'erano forse tre o quattro. Circolavano inoltre non più di due o tre automobili. I mezzi di trasporto consueti erano asini, muli, carretti.

C'erano 3 soli addetti alla pulizia del paese, assunti come netturbini, ma dei tre, uno faceva il cantoniere e un altro il becchino. I poveri venivano portati al cimitero in casse di legno e venivano tumulati a spese del Comune.

Tra gli agricoltori, i braccianti – o giornalieri – che vivevano alla giornata se la passavano male. Mentre coloro che possedevano una loro proprietà vivevano in condizioni migliori, grazie ai prodotti della terra che qui, soprattutto, dava grano, olio, vino, patate. Anche l'allevamento del bestiame era fiorente.

Ogni anno, il 14 luglio, sul piano del Carmelo, c'era la Fiera del bestiame. I compratori venivano a contrattare anche dai paesi vicini. Durante una di queste fiere,

si vide, per la prima volta, la granita. Don Saverio Cappotto aveva l'obbligo di tenere oltre all'anagrafe delle persone anche quello del bestiame. A quei tempi, difatti, ogni ovino e bovino doveva avere un proprio certificato di riconoscimento. Mussolini stesso aveva voluto questo anagrafe, per combattere la mafia dell'abigeato. C'era un doppio lavoro, da fare. Don Saverio si occupava anche del cosiddetto storno. Si metteva con tavolinetto sullo spiazzale di fronte alla chiesa e soprintendeva al passaggio da un proprietario a un altro.

Nel periodo in cui Lampedusa visse a Ficarra, c'era già stato un significativo progresso. L'arrivo della luce aveva portato un radicale cambiamento. I numerosi frantoi, ebbero finalmente la trazione elettrica, mentre prima funzionavano a mano. Lo stesso accadde al mulino e al pastificio. C'era già anche il primo bar con un frigo – seppure molto angusto-. Era quello dei fratelli Basilio e Luigi Tumeo e si trovava in via Roma, di fronte alla piazzetta del Municipio.

La posta, che prima arrivava con i cavalli, ora giungeva con le corriere. Mio padre e il podestà di Sinagra, difatti, avevano stipulato una convenzione con i fratelli Ballato e venne istituita una corsa con la corriera, lungo la tratta Sinagra-Ficarra-Brolo. L'ufficio postale si trovava nei locali del comune, a piano terra. Lì il postino distribuiva la posta non appena arrivava. Generalmente non girava per il paese. Per questo spesso la consegnava a coloro che tornavano nelle campagne o nelle contrade, affinché la portassero ad amici e conoscenti. Anche questo servizio postale si interruppe ai primi di quell'agosto del 1943, mentre il principe e i suoi familiari si trovavano qui. C'era già il rombo dei cannoni a Santo Stefano di Camastra. Erano già arrivati gli anglo-americani.

Venivano da Palermo, ma si erano dovuti fermare in quel paese perché i tedeschi avevano istituito una linea di difesa che partendo da Leonforte arrivava fino a Troina – si snodava lungo un tracciato che toccava Troina-Nicosia- Mistretta e Santo Stefano. Allora, il generale americano Patton, per sbloccare questa situazione ordinò che venisse gettata una testa di ponte a Brolo. I suoi uomini e quelli del generale Montgomery che venivano da Siracusa, quasi gareggiavano su chi dovesse arrivare per primo a Messina.

La testa di ponte sul litorale brolese doveva servire ad imbottigliare i tedeschi. La guerra si spostava verso l'interno. Fu uno dei momenti più tragici per la nostra comunità. Le condizioni di vita di tutti noi subirono un ulteriore peggioramento.

Nonostante questo, Tomasi avrebbe sempre ricordato con affetto Ficarra e ne avrebbe lodato l'ospitalità. Diceva, difatti, che i ficarresi hanno questa dote innata, quest'apertura verso i forestieri che non si riscontra di certo ovunque. E poi apprezzava anche molto l'artigianato florido di quel tempo, la laboriosità e la perizia dei numerosi artigiani che allora c'erano— adesso è difficile anche trovare un fabbro.

- 3) *Lo scrittore era un uomo estremamente abitudinario, e immagino che pure durante il soggiorno ficarrese non si sia smentito. Potrebbe provare a ricostruire come si svolgeva una sua tipica giornata. E come ingannava, invece, il tempo la moglie Alessandra Wolff?*

Tomasi era un uomo molto riservato e trascorrevva gran parte della sua giornata appartato, chiuso in casa, anche perché soffriva il caldo. Qualche parentesi, tuttavia erano le passeggiate mattutine, accompagnato dalla moglie Licy, oppure dalla madre, la principessa Beatrice. In realtà, le due nobildonne si incontravano raramente, perché non c'era molto affiatamento tra loro e spesso Tomasi doveva fare da mediatore. Egli era molto legato alla madre, così come era legato all'"amata casa" di Palermo, che fu poi distrutta.

Ricordo però anche che, sempre di buon mattino, talvolta si faceva accompagnare dall'arciprete di Ficarra, don Egidio Naselli, con cui aveva stretto una buona amicizia. A volte, ero io stesso che mi affiancavo a lui. Don Gaetano gli faceva da cicerone nella antiche chiese di Ficarra. Lampedusa era molto appassionato di storia dell'arte e amava visitarle. Un giorno, accompagnato dall'arciprete e da me, volle visitare la piccola chiesa della Badia, o del Sacro Cuore delle Benedettine.

Ho vivo il ricordo: questa chiesa risale al XVI secolo, ma l'interno è pieno di stucchi e decori barocchi. Lampedusa ammirava soprattutto il coro delle suore, pregevolissimo, dipinto in oro zecchino. Di fronte si trovava la cantoria. Esistono

ancora e c'è pure un vecchio organo malandato che si dovrebbe restaurare. Un giorno, lì dentro, vedemmo il principe assorto dinanzi alla tomba monumentale della baronessa Bardassi e alle sue due lapidi. E quasi quasi, mentre prima era sereno, sul suo volto si diffondeva ora un certo pallore che mi richiamò subito alla mente, quell'espressione del Foscolo: «e aveva sul volto il pallore della morte...».

Un altro giorno poi, sempre noi tre, ci ritrovammo su per la salita che portava alla casa dove era alloggiato il principe. Lì di fronte, si trova tutt'ora la porticina della cripta che dà sull'ossario della Chiesa. L'arciprete la indicò, spiegando che si trovavano lì dentro tutti gli scheletri dei ficarresi morti sino al 1700. Tomasi declinò gentilmente il suo invito ad entrarvi.

Ammirava particolarmente la tecnica e l'architettura della facciata della nostra Chiesa Madre. Risale al '700 e venne fatta da maestri scalpellini ficarresi che proprio qui, nel paese avevano messo su una scuola. In un cartiglio della fronte c'è scritto il nome di Domenico Lanza e di suo fratello.

Secondo me, vedeva in questa architettura quasi delle note di musica in fuga e se da un lato ne ammirava la bellezza, la compiutezza artistica, dall'altra si soffermava anche, turbato, sulle allegorie che vi sono raffigurate e sui suoi precisi significati ideali e spirituali.

Infatti, il medaglione in bassorilievo, a destra di chi osserva, introduce con le sue raffigurazioni il motivo del *memento mortis*, una meditazione sulla brevità della vita che la clessidra raffigurata, la freccia del tempo, inesorabilmente frantuma lasciando un teschio e due ossa rinsecchite incrociate, che suggellano l'amarezza della fine.

Dopo la lettura del libro, mi è accaduto spesso di pensare a questi episodi. La fine di tutto con cui si conclude il libro, mi sembra richiami la morte così come è intesa nelle Scritture: «polvere sei e polvere ritornerai...».

Quando invece salivamo al Convento, Lampedusa ne osservava le "ruine". Non era stato ancora colpito dalle bombe che di lì a poco gli sarebbero state sganciate contro. E del vecchio convento dei Frati minori francescani erano rimasti ancora in piedi, anche se sbrecciati, i muri perimetrali del chiostro e l'arco dell'abside. Ovunque, al suo interno, crescevano le erbacce. Sul portale era possibile leggersi la

data incisa: 1522. Sembra che prima dei Francescani, abbia ospitato i Basiliani, un ordine molto diffuso nei tempi dei Bizantini, e dopo ancora i Benedettini.

Al tempo di Tomasi era stato trasformato in un bellissimo Parco delle Rimembranze, che lui ammirava. Istituito nel 1927 o nel 1928, al tempo del podestà Cavaliere Pietro Milio, ogni aiuola ospitava un cippo di marmo, alcuni con delle foto, e ciascuno di essi recava il nome dei 44 ficarresi caduti durante il primo conflitto mondiale. Di fronte all'ingresso –questo c'è ancora- vi era la lapide commemorativa, con tutti i nomi.

Ora, l'ultima ristrutturazione ne ha falsato gli elementi artistici e storici. L'Intendenza ordinò che questi piccoli monumenti venissero tolti. Forse si credeva di trovare qualcosa, lì sotto, ma il terreno era stato semplicemente adibito a sepoltura. Non si trovò niente. I cippi giacciono adesso in un cantinato dell'edificio scolastico.

In realtà, credo che a Lampedusa piacesse salire sino a lì anche per un altro motivo. Il panorama che si rivela agli occhi, dall'altura del convento, è suggestivo, incantevole. Si è come dentro una cornice. Da una parte il verde fitto dei monti Nebrodi, poi, nella parte inferiore di questa cornice, la striscia del mar Tirreno da cui emergono le famose isole Eolie. E tra di esse, nel mezzo, non si trova forse Vulcano, l'isola del principe astronomo don Fabrizio? L'isola che gli antichi greci chiamavano Didima, per i suoi due con vulcanici spenti. L'isola del sale: Salina.

Lampedusa stesso, un giorno, parlando con me, ricordò che i romani, una volta distrutta Cartagine, avevano cosperso del sale sulle sue rovine affinché non vi attecchisse più neppure un filo d'erba. Non credo davvero che vi fosse nulla di gratuito in riflessioni come questa, penso piuttosto che nascessero da una meditazione profonda. Dopo un'incubazione lunghissima *Il Gattopardo* stava ormai prendendo vita dentro di lui e il suo protagonista, Fabrizio Corbera, principe di Salina, con la sua dolente umanità, era un personaggio sempre meno fittizio.

4) *Prova a tracciarmi un ritratto dei Lampedusa?*

Sin dalla prima volta che lo vidi, venni colpito dagli occhi del principe. Erano grandi, penetranti e vivacissimi. Mi colpì lo sguardo d'aquila, come se promanasse da esso un fluido magnetico. Tomasi, che amava tanto il silenzio, parlava però con quegli occhi fortemente espressivi.

A volte mi capitava di osservarlo, soprattutto durante le tarde sere estive quando lui era seduto davanti ai locali del Circolo, dove si godeva un po' di frescura. Spesso sembrava assorto, distante, quasi a celare quel mondo interiore che filtrava invece dal suo sguardo stregato. Nel *Gattopardo* c'è un personaggio che ci fa vedere questo stesso bagliore d'occhi: «Un bagliore ferigno che attraversava gli occhi». È indubbio che sia un ritratto, un autoritratto.

Era un uomo di indole solitaria e taciturna, non entrava facilmente in confidenza con gli altri. E questo, unito anche al suo aspetto fisico –la sua figura era alta, corpulenta, imponente–, suscitava una naturale soggezione. Per la maggior parte dei ficarresi, era una persona un po' burbera, anche se comunque un burbero benefico.

Era un fumatore incallito di Nazionali, che tirava fuori da un bellissimo portasigarette d'argento su cui era impresso lo stemma della sua casata. Lo si vedeva sempre con un'immane sigaretta tra le labbra. Anche durante le passeggiate più lunghe: non era inusuale, ad esempio, che raggiungesse a piedi il cugino Lucio a Capo d'Orlando.

Non amava, invece, il vino, e quello ficarrese è particolarmente buono. Avremmo scoperto presto che il principe era astemio. Eppure, più di una volta, quando veniva invitato a qualche banchetto e, malgrado la penuria a cui ci costringeva quel tempo di guerra, ne veniva portato in abbondanza sulle tavole, lui non si sottraeva a un gesto di cortesia e lo assaggiava.

Alice Wolff, da lui teneramente chiamata Licy... Rimasi impressionato dalla sua formosa persona: era alta, imponente quanto il marito, con un atteggiamento autorevole, riservato e austero. Portava spesso un cappello a cloche, con veletta. Allora io non sapevo che esercitasse la professione psicoanalitica. Era invece molto brava. Aveva già scritto un libro sulla licantropia e si diceva che a Palermo fosse in contatto con il neuropsichiatra Coppola.

La nobildonna faceva delle lunghe passeggiate accompagnata da Giacinto Artale, un giovane avvocato brillante e colto, che nel 1948 si sarebbe candidato con la D.C. e sarebbe stato eletto onorevole. I due si spingevano sino alle Logge, alla fine del paese. Spesso erano seguiti da un cane, un setter meraviglioso, dal folto pelo bianco chiazzato di nero, che l'avvocato s'era portato dietro da Genova, quando avevo dovuto abbandonarla a causa della guerra.

Il setter si chiamava Princeps e sembrava amare così tanto l'altro principe, quello in carne e ossa che spesso gli si accucciava ai piedi e si lasciava lisciare a lungo il pelo. Sembrava formassero un'endiade.

Quando invece seguiva la principessa e il padrone, nelle loro passeggiate, accadde più di una volta che, assecondando la propria natura di cane da caccia, arrivasse con una gallina che aveva acciuffato nella periferia del paese – a quel tempo ve ne razzolavano parecchie, in quei dintorni- e la depositava ai piedi della principessa. L'avvocato Artale, non si perdeva d'animo: si sarebbe recato subito a risarcire i proprietari di quelle razze, ma intanto regalava la gallina alla Wolff, dicendole di farsi un bel brodo, considerata anche la penuria carne.

Ma la Licy, possiamo anche dire che fu una benefattrice di Ficarra. Quando gli anglo-americani vi giunsero e vi si installarono, il 12 agosto del '43, mio padre fu lasciato a guidare il comune. Gli venne consegnata una fascia con su scritto Maior , cioè sindaco, ed ebbe anche l'autorizzazione a portare la pistola.

Siccome mancavano tutti i generi di prima necessità, una delegazione guidata dal sindaco doveva recarsi , con una certa continuità a Tortorici. In quel paese c'era l'Amgot, il Comando militare degli Alleati, e la principessa che parlava bene, tra le altre lingue, anche l'inglese si offrì spesso di accompagnarli e fare da interprete.

In realtà, sebbene Tortorici si trovasse solo a 40 chilometri da Ficarra, a quel tempo , si partiva di mattina e si tornava solo nel pomeriggio, verso le 14, le 15. Si viaggiava su un camion guidato dai fratelli Paratore . Molte strade era impraticabili. Alcune non c'erano più. Si passava addirittura da Capo d'Orlando. Era un viaggio lungo e snervante.

Una volta, di ritorno dal Comando, mio padre invitò a pranzo a casa nostra la principessa. Quel giorno aveva anche fatto parte della delegazione un capitano americano – se non sbaglio il suo nome era Greenwich.

Al tavolo, assieme a mio padre, e alla principessa, si trovavano anche l'avvocato Artale e il capitano. Mi accomodai pure io, che allora ero ancora uno studente all'università di Palermo. Si parlava, si conversava, si raccontavano aneddoti e facezie. Ma sul più bello, il capitano che aveva alzato decisamente il gomito (c'era del buon vino a casa mia) interpretò male una frase dell'avvocato, che alludendo al suo passato si era definito «un liberale prefascista».

Il capitano sentì solo la parola «fascista» e quasi quasi avrebbe voluto sfidarlo a “singolar tenzone”. Intervenne allora la principessa, che puntualizzò le parole di Artale. Gli animi si calmarono; la lite si sedò.

La principessa Beatrice Mastrogiovanni Tasca di Cutò, madre di Lampedusa, quando arrivò a Ficarra era già molto avanti negli anni e aveva una chioma candida e bellissima. Sarebbe morta tre anni dopo, a Palermo.

Quando scendeva, sempre di mattino presto, dalla casa di Michele Gullà, si proteggeva spesso dalla calura con un parasole molto bello, coperto da una stoffa di preziosa seta cinese. Aveva un portamento signorile, aristocratico, e camminava *lento pede*, adagio adagio. Sembrava una fatina delle fiabe. Spesso i bambini, seppure a una certa distanza, le andavano dietro.

Non doveva avere un carattere facile, proprio come ogni vera Tasca di Cutò. Durante il periodo in cui fu ospite a Villa Vina, lei e la sorella litigavano spesso. Beatrice aveva sposato un principe, Teresa invece un barone, un nobile di rango inferiore ma assai più benestante del cognato, e siccome gli interessi del marito erano di ben altra natura, toccò a lei, a un certo punto, darsi da fare e interessarsi dei loro possedimenti. La madre di Tomasi non esitava di certo a chiamarla con disprezzo «la villana», oltre che ad accusarla ingiustamente, di scarsa generosità.

Quando Beatrice Tasca arrivava a piazza Santa Caterina, nei pressi del panificio del signor Giuseppe Colavecchio, il panettiere le regalava spesso una pagnotta che risultava in più. Non scordiamo, difatti, che allora il pane mancava e lo si poteva

prendere solo con la carta annonaria. La nobildonna ringraziava e se ne tornava a casa, dove c'era ad attenderla una cameriera a mezzo servizio, donna Rosa Gioiosana. Durante il suo soggiorno ficarrese, la principessa Beatrice si legò a una giovane nipote del campiere, Antonia Tumeo Casella, che ne divenne la dama di compagnia.

- 5) *A lungo il paese sembrò potere traversare quasi incolume gli anni intossicati del nuovo conflitto mondiale. Certo, anche Ficarra pagò il suo tributo di sangue e tanti giovani partirono per non tornare mai più. Tuttavia, complice anche la scarsa presenza delle radio e la penuria assoluta di giornali, le notizie sulla guerra qui giungevano assai rade, e come attutite. Poi, invece, di colpo, nell'agosto del 1943, la guerra irruppe anche nel paese. Cosa accadde esattamente.*

Il 10 agosto del '43, al mattino, Ficarra fu bombardata. Una bomba cadde nei pressi del "Castello", l'antica fortezza carceraria che sovrasta il paese e distrusse due case. I coniugi Imbrogi si salvarono cercando rifugio sotto un arco. L'altra, quella dei Manganaro, sarebbe stata ricostruita a fine guerra.

I tedeschi avevano piazzato una batteria mimetizzata nella frazione di Grasso, sotto gli ulivi, con 4 cannoni. La popolazione era terrorizzata. Il principe che conosceva bene anche il tedesco, andò a parlare con il comandante. Gli disse che la popolazione era spaventata e che non bisognava vessarla, che non facessero nulla di grave, perché con gli animi così esacerbati, poteva succedere qualunque cosa. Poteva finire in un bagno di sangue. Ma la batteria dovette continuare, comunque, a sparare contro gli aerei e da Brolo i caccia torpedinieri che vi erano ancorati rispondevano anche loro a questi colpi.

Intanto dopo lo sgancio delle bombe, il paese si spopolò. Tutti, a cominciare dalla mia famiglia, ci recammo sulle alture, come Crocevia. Ci si rifugiava nelle stalle, nelle case coloniche. Nel paese rimasero poche famiglie. Penso cento persone in tutto.

Lampedusa che si trovava sin dal suo arrivo nella casa di Michele Gullà, si convinse, per maggiore sicurezza ad andare a casa del padre di quest'ultimo. Anche

questa casa, che si trovava nella piazza centrale di Ficarra, apparteneva alla famiglia Piccolo ed era stata data in custodia a don Pietro Gullà, che vi alloggiava.

Non fu una buona idea.

Infatti, proprio sugli scalini delle case che si affacciavano nella piazza, si erano messi a bivaccare dei soldati tedeschi. Erano dei ragazzini storditi e affamati. Seduti ovunque, apparivano allo sbando. Io, quella sera, ci passai in mezzo. Ero giovane pure io e non avevo paura, anche perché stavo andando a cercare la mia fidanzata di allora.

C'era, naturalmente, l'oscuramento; e la poca luce che proveniva dalle case era insufficiente a rischiarare le strade. La corrente elettrica era mancata e ci si arrangiava con le candele o soprattutto con dei lumi ad acetilene – a carburo, si diceva- o ad olio.

Fu una notte di tregenda. La casa dove alloggiava il campiere era munita di scantinati, ma non era certo in cemento armato. In caso di un nuovo bombardamento, quegli scantinati avrebbero potuto rivelarsi una tomba, piuttosto che offrire la salvezza. Si dice che mentre attorno a loro infuriava la battaglia, i Lampedusa si coricarono tutte e tre assieme nel grande letto. Seguirono giorni altrettanto difficili.

Il comando generale tedesco aveva ordinato che venisse approntata una linea difensiva, qui al paese, che andava da Santo Leo, Spirito Santo, Logge, Catturà. Gli Alleati, si erano ormai impadroniti della strada che andava da Capo d'Orlando a Randazzo. I bombardamenti servivano naturalmente a preparare uno scontro inevitabile tra queste retroguardie tedesche rimaste a Ficarra, a presidiare un paese fantasma e gli anglo-americani che arrivavano da Brolo e avevano il compito di continuare a procedere verso l'interno. E le scaramucce ci furono ben presto e causarono morti e feriti. Forse fu proprio nella piazza principale, colpito da una sventagliata di mitraglia, che trovò la morte quel giovane soldato tedesco finito poi tra i personaggi del *Gattopardo* e di cui sarà meglio occuparsi in maniera approfondita più avanti.

Infine, dopo tanti momenti bui, arrivò anche l'8 settembre, giorno in cui venne annunciato al popolo italiano l'Armistizio firmato tra il governo guidato da

Badoglio e i nuovi vincitori. Ecco, questo è un fatto ingiustamente trascurato dai critici.

A Ficarra, lo scrittore ha vissuto il trapasso da un regime dittatoriale ad uno democratico, esattamente come il vecchio bisnonno, nel suo romanzo, è chiamato a vivere il passaggio dalla dominazione dei Borboni a quella di casa Savoia. E possiamo dire che, nel *Gattopardo*, Lampedusa abbia fermato liricamente il Tempo, che abbia bussato alle porte del Tempo per fissare *ab aeternum* un'epoca passata, eppure non troppo dissimile da quella che lui stesso stava vivendo.

All'annuncio dell'Armistizio, il paese rispose con una specie di giubilo. La gente si riversò in strada. Erano diretti verso la Chiesa Madre, per suonarne a festa le campane. La Wolff si trovava tra costoro. Molti testimoni ricordavano d'essere rimasti colpiti soprattutto dalle parole che la principessa pronunciò in quel particolare momento, e che rivelavano uno stato d'animo sospeso tra la gioia e una evidente malinconia. Anche lei era contenta che fosse finalmente finita la guerra, ma non poteva impedire che il suo pensiero fosse anche rivolto a tutte le persone che avevano pagato la follia del conflitto con la morte dei loro cari. O anche a coloro che, esattamente come lei e il marito, avevano perduto per sempre le loro case.

Il principe, invece, dopo l'annuncio, fedele al suo carattere riservato, se ne rimase chiuso, rintanato a casa del campiere per qualche giorno.

- 6) *Nell'ottobre del 1943, Tomasi decise di ritornare a Palermo. Quel tragitto avventuroso, lungo strade semidistrutte, alla volta d'una città devastata dalla guerra, di cui lei sarà testimone assieme ad altri improvvisati compagni di viaggio, ebbe un epilogo inaspettato e che lascerà una traccia indelebile nella vita e nell'opera dello scrittore. Vorrebbe raccontarmelo.*

Dopo il 10 settembre, accadde un fatto molto grave, per la mia famiglia. Mio padre, reo d'essere stato podestà di Ficarra nell'ultimo periodo del Fascismo, venne fermato assieme all'ex segretario federale e al segretario comunale. Gli inglesi li caricarono su una loro camionetta e se li portarono via, in un campo di prigionia di Catania.

Qui, mio padre, sarebbe rimasto confinato per venti giorni, prima di essere trasferito all'ospedale Santa Marta. Naturalmente, io e mia madre, fummo molto addolorati per questo improvviso allontanamento. E fu allora che la principessa e lo stesso principe si offrirono d'aiutarci, poiché a Palermo un loro cugino, Lucio Tasca Bordonaro, era appena stato nominato sindaco di quella città, direttamente da Charles Poletti, l'allora capo dell'amministrazione militare in Sicilia.

Licy Wolff, fece due visite a mia madre, per confortarla e si prestò a portare un memoriale al cugino, che scagionasse mio padre. Si avvicinava infatti ormai il tempo tanto desiderato della partenza. I principi erano pronti per tornarsene a Palermo. Decidemmo assieme che mi sarei accompagnato a loro.

Il tragitto fu a dir poco avventuroso. Si partì nell'ultima decade di quell'ottobre del 1943, da piazza Monastero, tra le 7,30 e le 8,00. Era l'ultima decade di quell'ottobre del 1943. Ad accomiarsi dai coniugi Lampedusa venne tutta la famiglia del campiere Pietro Gullà oltre che quella di suo figlio Michele. Ma c'era anche don Egidio Naselli, l'arciprete di Ficarra, compagno dello scrittore in tante passeggiate. La baronessa Beatrice, invece, aveva deciso di rimanere ancora qualche giorno a Ficarra.

Prendemmo posto su una Fiat 503, strapuntinata. L'abitacolo interno era molto vasto. L'autista era il signor Ignazio Ballato e non come invece ha scritto Andrea Vitello. I Lampedusa, entrambi molto corpulenti, presero posto al suo fianco. Dietro, su uno strapuntino, eravamo seduti in tre: io, mio fratello Luigi –che ora non c'è più– e, nel centro, il figlio adolescente dell'autista, un ragazzo di 13, 14 anni. Il padre se l'era portato per fargli vedere Palermo. Nel sedile posteriore c'era la signora Ferraloro, moglie del medico condotto, prigioniero pure lui come mio padre nello campo catanese e suo nipote Sebastiano Calimeni. Eravamo pigiati, “come sarde nei barili”.

La prima sosta la facemmo a Capo d'Orlando, in contrada Piana, perché Lampedusa voleva riprendersi, per portarla con sé la bicicletta che aveva depositato presso il signor Germanà uno degli amministratori orlandini dei Piccolo. La bici venne messa sul predellino e legata a uno sportello.

Contrariamente a quanto affermato da Vitello, non si recò a salutare i cugini che vivevano sull'altura, a contrada Vina. Ci spiegò, anzi, che non li andava a trovare perché, per loro, quell'orario era sconveniente. I cugini facevano sempre le ore piccole. Lucio inseguiva i suoi fantasmi poetici per tutta la notte; e Casimiro che era esperto in scienze occulte, ma che amava anche la fotografia e la pittura, durante le ore notturne parlava con gli spiriti e per abitudine, non si alzava prima delle undici o di mezzogiorno.

Le strade rimaste in piedi erano piene di buche o presentavano il rischio delle mine; nei pressi di Sant'Agata, inoltre, il ponte era stato fatto saltare. Si passava nei greti dei torrenti, dove già fluiva l'acqua delle prime piogge autunnali. Ovunque si incontravano lunghissime colonne di blindati carichi di soldati americani. Molto spesso, soprattutto quelli di colore, portavano una reticella sul volto. Mi faceva impressione, sembravano i bravi di don Abbondio. Scoprii dopo che, con quella specie di rete, portata sotto l'elmetto, credevano di potersi difendere dalla malaria, dalla zanzara anofele, di cui avevano una paura matta.

Poi Tomasi volle far tappa a Cefalù, che la moglie non aveva mai visto. Desiderava soprattutto farle ammirare il duomo. Dopo le 14, arrivammo infine a Palermo. Traversammo la via dirimpetto alla stazione, poi via Maqueda stipata ovunque di macerie e, da via Teatro Massimo, svoltammo in via Lampedusa.

Il principe era impreparato a ciò che lo attendeva lì.

Durante la sua lunga assenza, il palazzo di famiglia aveva subito ulteriori danni ed era andato per 3/4 distrutto. Già a maggio vi erano stati dei colossali bombardamenti, cui presto ne erano seguiti altri. Rimase come tramortito, dinanzi a questa vista. Sembrava avere perso una persona cara, più che una casa. Il suo dolore appariva immenso – e molti anni dopo, nei suoi *Ricordi d'infanzia* avrei ritrovato intatto lo strazio che lui ebbe a provare per la perdita «dell'amata casa».

Immobile, pallido, dopo un lunghissimo istante di silenzio, riuscì comunque a farsi coraggio e salutò i famigli, la servitù, il portiere, qualche persona del vicinato che era accorsa. Poi, con passo improvvisamente spedito, salì al primo piano.

Noi rimanemmo tutti sotto, non lo abbiamo seguito, ma poiché la casa era sventrata, potevamo osservare, anche attraverso un finestrone dai vetri divelti,

quest'uomo robusto, quasi un colosso, che saliva su una scaletta e iniziava a sistemare ad uno a uno i libri, ed erano tanti, che l'onda d'urto d'un qualche bombardamento aveva sparso ovunque.

Era una visione troppo intima, troppo personale. Lo abbiamo lasciato lì da solo.

L'indomani, su consiglio della moglie, mi recai ad una tipografia per battere a macchina e tradurre in inglese il memoriale da consegnare al cugino Lucio Tasca. Lei stessa si recò a Palazzo delle Aquile e fortunatamente, dopo 4 mesi, mio padre fu prosciolto dalle accuse di abuso di potere e poté tornare a casa nel febbraio del 1944.

7) *A dispetto delle tesi di accreditati studiosi, Ficarra serba nella sua memoria collettiva la ferma consapevolezza che alcuni suoi abitanti siano confluiti nel "sistema dei personaggi" gattopardiani. Lei stesso ne ha parlato in alcune interviste. C'è persino una tomba, giù, nel cimitero, con una strana epigrafe... Mi parla di queste persone.*

È innegabile che, durante il loro soggiorno a Ficarra, Tomasi e la moglie furono testimoni di fatti ed incontri che si ritrovano nel romanzo, a conferma che il periodo trascorso nel nostro paese fu un'intensa fonte di ispirazione per Tomasi che il paese legittimamente rivendica e che è stato invece obliato dai biografi e dai critici.

Le indicazioni che ci offre nelle sue *Lezioni inglesi e francesi*, ci spingono a ritenere che nell'opera del principe, ogni parola sia pesata, ogni episodio abbia un senso nascosto. A noi lettori tocca scendere sotto la parola, che è una sovrapposizione.

Proprio nelle pagine iniziali del suo romanzo, ad esempio, egli racconta del ritrovamento, sotto un albero, del corpo di un giovane soldato morto. Ebbene, è lecito supporre che si tratti della riproposizione di un episodio che accadde realmente a Ficarra e di cui lui stesso poté essere testimone.

Subito dopo il bombardamento del 12 agosto del '43, reparti delle truppe alleate arrivarono a Ficarra e le autorità civili e militari andarono ad accoglierli recandosi

alle Logge con una bandiera bianca. Mio padre consegnò le chiavi del comune a un comandante.

Se non mi sbaglio (in realtà, circola anche un'altra versione), i soldati tedeschi erano già in fuga, ma un reparto fu mandato ad attingere dell'acqua dalla fontana che si trovava in piazza, dove però già si trovava un'avanguardia degli anglo-americani. Lo scontro fu inevitabile. Una sventagliata di mitraglia colpì al ventre uno dei soldati tedeschi. Sanguinante e agonizzante, il ragazzo si trascinò poi giù, oltre le Logge, lungo lo stradale che portava a Brolo, probabilmente nel vano tentativo di ricongiungersi ad una batteria dei commilitoni rimasta ancora nascosta in quei paraggi. Ma non ce la fece e cadde sotto il ciglione del sentiero che portava in contrada San Mauro. Qui, lo trovarono gli abitanti della borgata, addossato a un albero e a pochi passi dalla casa colonica della baronessa Teresa Piccolo, zia di Tomasi. Come ho già detto erano giorni di terribile confusione e di paura.

Quel che è certo è che il corpo martoriato e sbudellato del ragazzo rimase insepolto per parecchio tempo, pieno di mosche, zanzare e formiche. Il suo cattivo odore appestava l'aria –nel *Gattopardo* dirà che quell'odore diffondeva ribrezzo. Toccò infine, agli uomini del posto, aiutati dai netturbini, tumularne la salma. Come vedi, ci sono più di una corrispondenza tra l'episodio reale e quello confluito poi nel capitolo iniziale del romanzo, e collocato nel giardino dei Salina. La descrizione dei due cadaveri è quasi identica.

D'altra parte, in Lampedusa, la morte degli altri è sempre registrata in maniera disgustosa, accentuandone gli elementi di corruzione.

La storia accaduta a Ficarra ebbe comunque un suo epilogo. Parecchi anni dopo, forse sette, se non sbaglio, la salma venne infatti riesumata e le furono tributati gli onori funebri. Dal numero di matricola impresso sulla targhetta ritrovata sotto la giubba del soldato, fu possibile risalire ai suoi familiari, i quali vennero e si portarono la salma in Germania.

Tra gli abitanti di Santo Mauro che assicurarono una sepoltura pietosa a quel corpo martoriato, c'erano anche Ciccio Tumeo e suo cognato Ciccio Rifici. Don Ciccio Tumeo era colono presso una nota famiglia di latifondisti del luogo, quella dell'avvocato Giuseppe Maniaci, il quale si diletta di caccia. Molto spesso,

accompagnato da una muta di cani e dall'immane don Ciccio, l'avvocato se ne andava nella boscaglia di Caronia, nei boschi della Miraglia. Queste estenuanti battute di caccia duravano due-tre giorni. E, si diceva, che l'avvocato e il suo fido colono, nel frattempo, si rifocillassero o andassero anche a dormire in una trattoria che c'era nei boschi della Miraglia. Nel *Gattopardo* ritroviamo lo stesso nome, attribuito ad un personaggio, e le stesse circostanze: la caccia; il rapporto stretto tra un fedele subalterno e il suo padrone.

Ma a Ficarra c'era anche un altro Tumeo, Pietro, meglio conosciuto col suo soprannome, che si tramandava come di consueto, da padre in figlio. Qui in paese, difatti, era inteso come "Biscotto". Lo scrittore si servì di questo soprannome, trasfigurandolo ironicamente nel libro, e affibbiandolo per diletto a quel Calogero Sedàra che da sensale era riuscito a diventare un ricco borghese .

C'era poi un altro cognome ficarrese, quello di Málvica , che compare alla fine del primo capitolo e legato ad un episodio che accadde in una delle sere che Tomasi si trovava al Circolo. Lì, oltre naturalmente a leggere, ci scambiavamo notizie sugli avvenimenti del giorno.

Quella volta, mentre com'era sua abitudine, Tomasi se ne stava in disparte a leggere in silenzio un giornale, l'avvocato Artale estrasse dalla tasca un biglietto che gli era stato fatto recapitare da un certo Malvica, che era stato iscritto al partito Fascista e col quale l'Artale aveva a che fare a causa della sua professione. Il Málvica , che era campiere presso alcuni proprietari del luogo, lo interpellava per problemi legali.

L'avvocato prese a leggere il biglietto agli astanti a voce alta. C'era scritto che lui, il Málvica, s'era già nascosto e aveva anche l'intenzione di fuggire da Ficarra il prima possibile, perché era terrorizzato dallo sbarco degli alleati. I presenti, che lo conoscevano bene, rimasero divertiti dalla fiffa esagerata del campiere, oltre che dalle innumerevoli sgrammaticature delle sue frasi. E per la prima volta si udì anche il principe ridere. Non era mai accaduto prima. Se ne stupirono tutti.

In realtà, si credeva che Tomasi fosse un po' burbero, anche se un burbero benefico.

Allora, l'avvocato Artale, incoraggiato dalle sue risate, riprese a leggere il foglietto, rimarcando più di prima i diversi errori che vi erano contenuti. La risata fu generale e sonora.

La sera stessa in cui i Lampedusa giunsero a Ficarra, don Pietro Gullà bandì una cena a casa sua e offrì un barilotto del suo meraviglioso vino. Lampedusa, per non venire meno alle regole dell'ospitalità, lo volle assaggiare. In realtà, avremmo scoperto presto che era astemio. Era invece un fumatore incallito di Nazionali, che tirava fuori da un bellissimo portasigarette d'argento su cui era impresso lo stemma dei Lampedusa.

Fu durante questa cena che don Pietro raccontò l'episodio del bicchierino di liquore che gli era stato offerto nella villetta di Solicchiata, rimasto a metà e da lui riconsegnato nelle stesse condizioni, un anno dopo alla sua padrona. La sua padrona era Teresa Piccolo, la zia di Lampedusa. Ecco perché in lui viene anche ravvisato quell'Onofrio Rotolo che nel Gattopardo è l'amministratore di casa Salina. Uomo di specchiata onestà, e morto a Ficarra il 27 gennaio del 1965, a 83 anni, in dignitosa povertà. Sulla sua tomba, nel nostro cimitero c'è scritto così: "Per la sua onestà, ispirò il personaggio del guardiano di Donnafugata".

- 8) *A Ficarra, Tomasi giunse su suggerimento del cugino Lucio. È ormai assodato che il sodalizio tra i due fu assai profondo, sebbene io sia indotta a credere che la critica non abbia ancora adeguatamente approfondito in quale misura il "gioco a nascondere" delle reciproche suggestioni abbia influenzato la loro arte. Lucio sopravviverà molti altri anni ancora al cugino e sarà testimone della fama crescente del romanzo del "Mostro. Secondo lei, cosa accomunava e cosa separava i due grandi letterati ?*

I due cugini, molto legati tra di loro, erano tutti e due uomini dalla portentosa cultura. Sia l'uno che l'altro parlavano diverse lingue. E poi, entrambi, nelle loro opere letterarie amano ricorrere a un "gioco a nascondere". Ma mentre in Piccolo la parola deve sempre essere interpretata dal lettore, perché è barocca ed ermetica nello stesso tempo. La lingua di Piccolo, che rimane sempre estremamente raffinata,

è spesso sfuggente. Vi è nella sua poesia un continuo fluttuare di immagini, tra sogno e realtà. In Lampedusa, invece, il sottinteso si disvela più facilmente; nel romanzo inoltre trovano spazio oltre che il linguaggio colto, quello medio o persino delle espressioni popolari.

Ma al di là dei punti di contatto, è possibile riscontrare tra i due numerose differenze.

Lucio Piccolo visse sempre nel suo *buen retiro* di contrada Vina. Dopo le vicissitudini economiche legate al comportamento dissoluto del padre, la baronessa Teresa riuscì a ricostituire gran parte dell'immenso patrimonio familiare. A villa Vina, non mancò mai nulla, neppure nel periodo più terribile della guerra.

Lucio poté permettersi il lusso di non interessarsi mai di amministrazione. Posso dirti che secondo me non conosceva neppure il danaro. In verità tutte e tre i fratelli Piccolo (Lucio, Agata Giovanna e Casimiro) erano un po' come dei bambini. Il vero *dominus* di casa Piccolo era un certo Giuseppe Lo Cicero, inizialmente l'autista dei tre e poi loro *factotum*. Ricavai quest'impressione un giorno che mi trovavo di fronte alla pasticceria De Rosa, a Capo d'Orlando. Lucio che amava molto i gelati se ne prese uno, ma quando si trattò di andare a pagare, fu l'autista che lo fece.

Il famoso episodio narrato da Montale, della lettera senza affrancatura che Piccolo gli inviò, arrivò in franchigia non per avarizia, come dice Vitello, ma perché Lucio non conosceva i soldi.

E poi, c'è un'altra differenza sostanziale. Lucio non si mosse quasi mai da qui. Mentre Tomasi era un grande viaggiatore e soprattutto sino agli anni '30, aveva percorso tutta l'Europa. Conosceva tutti i musei del Vecchio Continente.

La cultura di Lucio, per quanto vasta, era *clause*, chiusa. Riusciva persino a recitare a memoria e in lingua originale interi brani dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Conosceva anche l'arabo. Ma era stato allevato come una crisalide nel bozzolo.

Dopo San Pellegrino, nella sua villa orlandina, cominciò a ricevere, come in un cenacolo, alcuni degli intellettuali più importanti del tempo: Vincenzo Consolo, Guido Piovene, la poetessa Maria Luisa Spaziani, Vanni Ronsisvalle, Leonardo Sciascia che portò anche qui, a Ficarra e il critico Natale Tedesco che poi, spesso negli anni avrebbe scritto su di lui.

2 OTTOBRE 2009

centonove

posterpersonaggi

LA STORIA. Il professore Ferraloro fece da guida all'autore de *Il Gattopardo* durante il soggiorno a Ficarra

Il mio amico Giuseppe Tomasi

Il nobile approdò sui Nebrodi durante la II guerra Mondiale assieme alla moglie Licy Wolff e alla madre. «Salvò mio padre, il podestà, da morte certa»

DI FRANCO TUMEO

FICARRA. Una nuova chiave di lettura del *Gattopardo*, dei personaggi che ne hanno ispirato la trama, dei luoghi dentro ai quali si muovono il principe Salina, don Calogero Sedara, Ciccio Tumeo e tutti gli altri. Ad offrircela il professore Pietro Ferraloro, ma non con il solito saggio che puntualmente arriva in libreria firmato ora da questo, ora da quel critico con un occhio rivolto più alle vendite che ai contenuti. Piuttosto, affidando ad altri il compito di fissare su carta i suoi preziosi ricordi, Ferraloro sceglie l'inedita strada del racconto orale, della testimonianza diretta che discende dall'incontro e dalla frequentazione di un ancora sconosciuto Giuseppe Tomasi di Lampedusa giunto a Ficarra nel 1943 con moglie e madre al seguito. Non dice tutto subito, ma aspetta che monti la curiosità nell'interlocutore. Ottantasei anni portati con la leggerezza di chi sa di aver vissuto pienamente la propria vita, disponibilità giovanile all'entusiasmo, vis polemica quando serve e progetti letterari per il futuro: bastano poche parole per tratteggiare il profilo di Ferraloro, una vita spesa nella scuola, come docente prima e preside poi, ad insegnare a generazioni di alunni italiano e storia, latino e greco e con i classici, anche l'amore illimitato per il sapere, per l'etica, per l'integrità morale, per la cultura nella sua accezione più ampia. Un educatore insomma di grande spessore, la cui lezione appare tanto più attuale in questi tempi di insopportabile decadenza culturale, prima ancora che morale. Memoria storica del paese, che lo si incontri nel suo studio stracolmo di libri e di documenti o in strada intento alla passeggiata quotidiana, conversare con Pietro Ferraloro significa viaggiare indietro nel tempo, raccogliere i preziosi ricordi di



IL PROFESSORE, Pietro Ferraloro davanti alla casa nella quale dimorò Tomasi di Lampedusa

cui è depositario, conoscere di incontri e di curiosità che hanno ritmato la sua lunga vita. Le guerre, il fascismo, le epidemie, i soldati tedeschi per le vie del paese, lo sbarco alleato, l'occupazione americana di Ficarra, le lotte contadine, gli sconosciuti tra democristiani e comunisti nel secondo dopoguerra: un fiume in piena pronto a straripare se l'interlocutore si rivela disponibile all'ascolto. E dunque, proprio dal suo racconto pieno di fascino,

il quale è poi il racconto della sua vita che da vissuto soggettivo, e quindi privato, si fa patrimonio condiviso, salta fuori l'incredibile storia del soggiorno ficarrese di Tomasi. «A Ficarra Giuseppe Tomasi di Lampedusa - racconta Ferraloro, allora appena ventenne e fresco di licenza liceale - giunse nella seconda metà del luglio 1943 in groppa di un asino. In fuga da Palermo, sottoposta ai bombardamenti degli angloamericani, il principe si rifugiò

prima a Capo d'Orlando, presso i cugini Piccolo di Calanovella, poi a Ficarra ospite della famiglia Gullà, ritenendo il centro sui Nebrodi sicuro e lontano dai combattimenti tra alleati e tedeschi, che infuriavano soprattutto lungo la costa. Con la moglie Licy Wolff e la madre Beatrice Filageri Tasca di Cutò, sorella della baronessa Teresa, la madre di Lucio Piccolo, Tomasi trascorreva le sue giornate nella quiete del piccolo borgo dividendosi tra lunghe passeggiate nei dintorni del paese e il circolo dei nobili dove mi capitava di incontrarlo spesso». Riprendendo il filo dei ricordi Ferraloro aggiunge: «Il suo soggiorno non fu del tutto tranquillo, come egli invece aveva sperato. Infatti, il paese, imprevedibilmente, si trovò al centro di bombardamenti e violenti scontri, cessati la mattina del 12 agosto 1943 con l'ingresso delle truppe americane. Tornata la calma, la sera successiva nella casa del campiere Gullà fu organizzata una abbondante cena e dai numerosi commensali fu svuotato un intero barile di vino, anche Tomasi si diede da fare. Il principe ingannava il tempo frequentando il Gabinetto di lettura nel palazzo municipale, mentre la moglie Licy si prestava frequentemente a fare da interprete tra le truppe alleate e i locali, soprattutto quando bisognava farsi assegnare la quota di farina dal comando alleato installato a Tortorici». Poi l'imprevisto: gli americani arrestarono l'incolpevole podestà, padre del professore Ferraloro. «Del fatto ne parlai con Tomasi che sportaneamente si offrì di intercedere attraverso il cugino Lucio Tasca di Bordonaro che gli americani appena entrati in Palermo avevano nominato sindaco della città. Si pensò di andare con un'auto a noleggio guidata da un certo Basilio Ballato. Il principe volle portarsi dietro la sua bicicletta legata al predellino della vecchia auto. Giunti a Palermo, Tomasi volle subito recarsi alla sua casa, ma restò anichillito, lo notammo tutti, nel vedere l'amato palazzo di famiglia distrutto dalle bombe. Qualche settimana dopo mio padre fu liberato, Tomasi e la consorte, rientrati a Ficarra per recuperare le poche cose che avevano, dopo qualche settimana fecero ritorno a Palermo. Prima di andar via regalarono un prezioso anello alla nipote del campiere. La madre del principe ancora per qualche tempo volle restare a Ficarra».

DIETRO LE QUINTE

Il principe e Biscotto

Molti personaggi conosciuti in paese citati nel romanzo

FICARRA. Nel soggiorno ficarrese, Tomasi e la moglie furono testimoni di fatti e di incontri che si rintracciano nel romanzo, a conferma che il periodo trascorso a Ficarra fu una intensa fonte di ispirazione. Un legame forte dunque, tra *Il Gattopardo* e Ficarra, che il paese legittimamente rivendica. «Ogni parola è pesata e ogni episodio ha un senso nascosto» scriveva Tomasi, nel 1956, ad un amico a proposito del suo romanzo. Nelle pagine iniziali del romanzo Tomasi racconta del ritrovamento sotto un albero del corpo di un giovane soldato. E' lecito supporre che si tratti della riproposizione di un episodio realmente accaduto a Ficarra e di cui lo scrittore fu testimone, nei primi giorni dell'agosto 1943. Sol-

dati tedeschi in fuga abbandonarono un commilitone morto in contrada Santo Mauro, proprio sotto un albero, a due passi dalla casa colonica della zia di Tomasi, suscitando l'orrore degli abitanti della borgata ai quali toccò l'ingrato compito di seppellire il giovane soldato. Tra di essi, vi era don Ciccio Tumeo, colono presso una nota famiglia di latifondisti del luogo. Tra i suoi compiti, accompagnare il padrone in estenuanti battute di caccia di due o tre giorni. Stesso nome e stessa circostanza ritroviamo nel romanzo. L'altro Tumeo che può aver ispirato Tomasi era noto in paese per il curioso nomignolo di "biscotto" soprannome che nel romanzo lo scrittore utilizza trasformandolo ironicamente nel titolo nobiliare di "Barone del biscotto" affibbiato per diletteggio a don Calogero Sedara. A

Ficarra, Malvica è un cognome diffuso. Nel romanzo diventa Ciccio Malvica, cognato del principe Corbera. Per tracciarne il profilo, non proprio positivo, Tomasi ricorre, peraltro senza cambiarne il cognome, Malvica appunto, ad un personaggio realmente esistito a Ficarra e ad un curioso episodio del quale costui sembra sia stato protagonista. Stesso personaggio e stesso episodio ritroviamo, senza alcun dubbio, nel romanzo. Non vi è ficarrese infine che non riconosca nel personaggio gattopardiano di don Onofrio Rotolo, il campiere Pietro Gullà che nella sua casa ospitò Tomasi. Sulla tomba del campiere si legge: "Per la sua onestà ispirò il personaggio del guardiano di Donatufugata".



Tomasi di Lampedusa con la moglie

F.T.

GALLERIA



Panorama di Ficarra
sul finire degli anni
'40. (*Archivio Franco
Tumeo*)

Chiesa delle Logge ai
primi del '900. Il sentiero
che percorsero i
Lampedusa per giungere
in paese, si trovava alle
sue spalle. (*Archivio
Franco Tumeo*)



Piazza Umberto I negli
anni '40. (*Archivio
Franco Tumeo*)



Solicchiata, primi anni '30. Il campiere Pietro Gullà (l'uomo dietro la bambina) e la nipote Antonietta Casella (la bambina) con la famiglia Piccolo di Calanovella. (*Archivio Franco Tumeo*)



Il colono don Ciccio Tumeo. (*Archivio Franco Tumeo*)



L'onorevole Giacinto Artale.
(*Archivio Franco Tumeo*)



Il preside Ferraloro davanti alla casa di Michele Gullà, dove soggiornò Lampedusa.
Archivio Franco Tumeo)



Il sig. Vittorio Tumeo.
*Archivio Franco
Tumeo)*



Brolo, agosto 1943: il generale Patton e il col. Bernard, comandante dell'operazione Brolo Beach, al bivio per Ficarra. (*U.S. National Archives*)

Brolo, agosto 1943: bombardamento del Castello di Brolo (*Archivio Storico Pidonti*)





Archivio Storico
Foto Pidonti
Brolo

Brolo agosto
1943: italiani in
trincea (Archivio
Storico Pidonti)



Archivio Storico
Foto Pidonti
Brolo

Agosto
1943:
contraerea
italiana alla
stazione di
Brolo
(Archivio
Storico
Pidonti)

*



Convegno di San Pellegrino, 16-19 Luglio 1954: il poeta Lucio Piccolo con il cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Archivio Famiglia Giuseppe Piccolo di Calanovella*)



al caro poeta e amico
Lucio Piccolo, con affetto e gratitudine,
nel bellissimo ricordo della mia
incoronazione nasitana

Maria Luisa

24 settembre 1966

no 47 Piccolo

Lucio Piccolo e Maria Luisa Spaziani. La dedica autografa della poetessa si trova sul retro della foto. (Archivio Famiglia Giuseppe Piccolo di Calanovella)



Lucio Piccolo (foto in alto) e
il fratello Casimiro (*Archivio
Famiglia Giuseppe Piccolo
di Calanovella*)



ORIENTAMENTI BIBLIOGRAFICI

I.TOMASI di LAMPEDUSA

1.OPERE di GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Sono state sino ad ora pubblicate le seguenti opere di Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

Paul Morand, in «Le opere e i giorni», maggio 1926, 5;

W.B. Yeats e il risorgimento irlandese, ivi, novembre 1926, 11;

Una storia della fama di Cesare, ivi, aprile 1927, 3-4 (testi raccolti in volume con il titolo *Il mito, la gloria*, a cura di Marcello Staglieno, Roma, Shakespeare & Company, 1989).

I racconti, a cura e con prefazione di Giorgio Bassani, Milano, Feltrinelli, 1961; *I racconti*, edizione critica a cura di Nicoletta Polo e con prefazione di Gioacchino Lanza Tomasi, ivi, 1988.

Lezioni su Stendhal, in «Paragone», aprile 1959, 112 (in volume, con introduzione di P. Renard, Palermo, Sellerio, 1977).

James Joyce, in «Corriere della sera», 7-08-1978.

Virginia Woolf, in «Corriere della sera», 19-02-1978.

Invito alle Lettere francesi del Cinquecento, con un'avvertenza di Alessandra di Lampedusa, Milano, Feltrinelli, 1979.

Letteratura inglese, a cura di Nicoletta Polo, con un'introduzione e una postfazione di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Mondadori, 1990/1991, voll. I-II.

Ad inizio degli anni '90 sono stati raccolti in volume gli *Scritti ritrovati*, Giuseppe Aromatizi (Giuseppe Tomasi di Lampedusa?), a cura e con introduzione di Andrea Vitello, premessa di Francesco D'Orsi Meli.

Esistono più edizioni a stampa del capolavoro del principe siciliano. La prima, curata da Giorgio Bassani che ne firmò anche la famosa prefazione, era basata sul dattiloscritto del 1956, ma contaminata con il manoscritto del 1957: *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958. Dopo una decina di anni, fu pubblicato *Il Gattopardo*, edizione conforme al manoscritto del 1957, con premessa di Gioacchino Lanza Tomasi, Milano, Feltrinelli, 1969. Intorno alla metà degli anni

'90 è stato pubblicato: *Il Gattopardo* in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Opere*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995 (2006⁶, edizione aggiornata e accresciuta, con una Appendice di inediti); introduzioni e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi; *I Racconti (I Ricordi d'infanzia, La gioia e la legge, La sirena, I gattini ciechi)*; *Letteratura inglese*; *Letteratura francese*, a cura di Nicoletta Polo. In questo volume sono confluiti anche i tre saggi giovanili pubblicati dallo scrittore sulla rivista genovese «Le opere e i giorni».

2. CARTEGGI

Non esiste una raccolta completa del *corpus* epistolare tomasiano. Molte lettere, tra l'altro, non sono mai state raccolte in volume. Ad oggi, l'epistolario conosciuto è costituito da quattro raccolte principali:

Licy e il Gattopardo. Lettere d'amore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, a cura di Sabino Caronia, introduzione di Renato Minore, Roma, Ed. Associate, 1995;

Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare, a cura di Caterina Cardona, Palermo, Sellerio, 1987;

Viaggio in Europa. Epistolario 1925-1930, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi e Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2007.

La raccolta completa delle lettere di viaggio è stata pubblicata in Inghilterra: *Letters from London and Europe (1925-1930)*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi e Salvatore Silvano Nigro, Londra, Alma Books, 2010.

Di grande rilievo documentario sono le tre *Lettere a Guido Lajolo*, inviate dallo scrittore all'amico tra il marzo 1956 e il gennaio 1957, e pubblicate integralmente sull'«Espresso», 8 gennaio 1984, con il titolo *Perché ho scritto il Gattopardo?* a cura e con una Nota di G. Cassieri.

3. BIOGRAFIA

Le più importanti biografie su Tomasi continuano a essere quelle di:

Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 2008 (1987¹);

David Gilmour, *The last Leopard. A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Quartet Books Ltd., London, 1988, (*L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, trad. di F. Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 1988).

Si segnalano:

Gioacchino Lanza Tomasi, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Una biografia per immagini*, Palermo, Sellerio, 1998 (il volume è impreziosito da un ricco apparato fotografico);

Riccardo Tanturri e Gioacchino Lanza Tomasi, *Il Gattopardo innamorato*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino Editore, 2001

Salvatore Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Flaccovio, 2010.

4. MONOGRAFIE, SAGGI COMPLESSIVI E PROFILI

La bibliografica critica su Lampedusa è vasta. Si indicano qui di seguito soprattutto gli studi fondamentali per la prospettiva interpretativa del presente lavoro e quelli più recenti.

Un posto di rilievo per l'esegesi lampedusiana occupano i seguenti classici:

Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo. I Racconti. Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974;

Nunzio Zago, *Tomasi di Lampedusa. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987;

Nunzio Zago, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987 (1983¹);

Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*, Torino, Einaudi, 1998;

Altri contributi monografici:

Andrea Vitello, *I Gattopardi di Donnafugata*, Flaccovio, Palermo, 1963;

Giancarlo Buzzi, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Mursia, Milano 1972;

Simonetta Salvestroni, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Venezia, La Nuova Italia, 1979;

Maria Pagliara-Giacovazzo, *Il «Gattopardo» o la metafora decadente dell'esistenza*, Lecce, Milella, 1983;

Basilio Reale, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1986;

Paola Gaggio, *Perché tanto Gattopardo?*, Milano, Miano, 1993;

Elisabetta Mondello, *La crisi degli anni '50 e il "caso" Tomasi di Lampedusa*, Modena, Mucchi, 1993;

Manuela Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995 (traccia anche una storia della critica lampedusiana e contiene una selezione dei più significativi brani antologici);

«Nuove Effemeridi», IX, 1996, 36, numero monografico intitolato *Tomasi di Lampedusa: testi e dintorni*,

Giorgio Masi, *Come leggere il "Gattopardo"*, Milano, Mursia, 1996;

Nunzio La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, ETS, 2001;

Nino Arena e Giuseppe Ruggeri, *Il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Vita e aspetti sconosciuti dell'autore del Gattopardo*, Patti (Me), Nicola Calabria Editore, 2003;

Gian Carlo Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo*, Torino, Aragno, 2008.

Mezzo secolo dal Gattopardo. Studi e interpretazioni, a cura di Giovanni Capecchi, Firenze, Le Cárity, 2010;

Nunzio Zago, *Tomasi di Lampedusa*, Acireale-Roma, Bonanno, («Scrittori d'Italia», 2) 2012, (a cui si rimanda per la puntuale bibliografia);

Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012.

Tra gli studi e gli articoli si segnalano:

C. Bo, *La zampata del Gattopardo*, in «La Stampa», 26-11-1958;

E. Montale, *Il Gattopardo*, «Corriere della Sera», 12-12-1958;

Luigi Russo, *Analisi del "Gattopardo"*, in «Belfagor», XV, 1960, 5, pp. 513-530 (poi in *Dal Manzoni al Gattopardo*, Firenze, Sansoni, 1981);

A. Banti, *Il caso Gattopardo*, in *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 185-187;

Stanley G. Eskin, *Animal Imagey in Il Gattopardo*, in «Italice», 39, 1962, 3, pp. 189-194.

Umberto Eco, *Il Gattopardo della Malesia*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 115-125;

Nunzio Zago, *Realtà e desiderio nel «Gattopardo»*, in «Siculorum Gymnasium», n.s., XXXI, 1978, 1;

- Gian Paolo Biasin, *Epifanie siciliane. Ideologia del paesaggio*, in *Dal «Novellino» a Moravia*, a cura di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 181-205;
- Margherita Francalanza, *Il «caso Gattopardo»*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», LXXVI, 1980, I, pp. 279-291;
- Gesualdo Bufalino, *A caccia del Gattopardo nelle bandite del principe*, in «Qui Touring», XIII, 1-8 aprile 1983;
- Gian Carlo Ferretti, *Il Gattopardo rifiutato*, «L'Indice», ottobre 1989;
- Inge Feltrinelli, *E alla fiera del best seller spunta il signor long-seller*, in «Corriere della sera», 09-06-1989;
- Georges Barthouil, *Leopardi e Lampedusa*, in «Italianistica», XVIII, 1989, 2-3, pp. 395-407;
- Paolo Squillaciotti, *Leonardo Sciascia e Il Gattopardo*, in «Galleria», 43, 1993, 1, pp. 71-83;
- Vittorio Spinazzola, *La stanchezza dell'ultimo Gattopardo*, in *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 191-237;
- Tom O' Neill, *Ants and Flags: Tomasi di Lampedusa's "Gattopardo"*, in «The Italianist», 1993,13, pp. 180-208;
- Piero Meli, *Scritti clandestini dell'autore del "Gattopardo"*, in "Otto/Novecento", XXIII, 1994, 2, pp. 211-225;
- Cristina Della Colletta, *Historical Reconfigurations and the Ideology of Desire: Giuseppe Tomasi Di Lampedusa's "Il Gattopardo"*, in "The Italianist", 1994, 14, pp. 96-110;
- Paolo Squillaciotti, *Ancora su Leonardo Sciascia e Il Gattopardo*, «Galleria», 44, 1994, 1, 76-89;
- Gregory L. Lucente, *Lampedusa «Il Gattopardo». Figure e Temporalità*, in *Bellissime fiabe*, Lecce, Milella 1995 (Baltimora, 1986¹), cap. III;
- Raul De Forcade, *Tomasi di Lampedusa, Giuseppe Maggiore e l'operazione "antigattopardo"*, in «Otto/Novecento», XIII, 1995, 2, pp.185-197;
- Nunzio Zago, *Modernità del Gattopardo*, in «Le Forme e la Storia», Rivista di filologia Moderna, IX, 1996, pp. 201-208;
- Giuseppe M. Tosi, *Il Gattopardo e il Risorgimento siciliano*, in «Quaderni di italianistica», XVII, 1996, 1, pp. 75-87.

Romano Luperini, *Il Gran Signore e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, in «Allegoria», XXVI, 1997, 26, pp. 135-145;

Arnaldo Di Benedetto, *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla Parte Prima del «Gattopardo»*, in «Italianistica», XXVII, 1998, 1, pp. 81-87;

Alberto Asor Rosa, *Il Gattopardo. Stronco il romanzo e chi lo sostiene*, in «La Repubblica», 20 settembre 1998;

Romano Luperini, *Il merito e il metodo nel libro di Orlando su Tomasi di Lampedusa*, in «Allegoria», X, 1998, 28, pp. 243-249;

Renato Minore, *Tomasi di Lampedusa poeta a sorpresa*, in “Il Messaggero”, 11 dicembre 1999;

Riccardo Tanturri, *Il canzoniere di casa Salina*, in “Libro Aperto”, n.s. XIX, 1999, 19, pp. 77-80

Gianfranco Marrone, *Valori e paesaggi nel Gattopardo*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 8, 2000, 15, pp. 83-108;

Giuseppe M. Tosi, *I buoni e i cattivi esempi: Il Gattopardo tra La Chartreuse de Parme e I Viceré*, in «Rivista di Studi italiani», XVIII, 2000, 2, pp. 169-183;

Nunzio La Fauci, *Del Gattopardo e dintorni in Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Maltemi, 2001, pp. 39-102;

Andrea Cedola, *Uno scrittore mai in cattedra. La Letteratura inglese di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Scrittori in cattedra. La forma “lezione” dalle origini al Novecento*, a cura di F. Calitti, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 229-242;

Andrea Cedola, *Le case del principe. Ricordi d'infanzia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di S. Sgavicchia, Roma, Bulzoni, 2003, 159-176;

Costanza Geddes De Filicaia, *Alcune osservazioni sulla dimensione spazio-temporale nel Gattopardo*, ne *Le forme del narrare*, Atti del Convegno ADI (Macerata, 24-27 settembre 2003), Firenze, Polistampa, 2004, pp. 565-570;

Giuseppe Nencioni, *Leopardi e Gattopardi. Due scrittori a confronto*, in «Il lettore di provincia», 119-120, 2004, pp. 143-144;

Salvatore Silvano Nigro, *Lampedusa Mostro di Londra*, «Il Sole 24 ore», 18-06-2006

Donatella La Monaca, *Natura e storia nella Sicilia 'memoriale' di Tomasi di Lampedusa*, in «LC, Rivista on line del dipartimento di Letterature e Culture europee», Palermo, I, 2007, 0, pp.47-55;

Piero Meli, *Il falso «Gattopardo»: due scritti inediti di Giuseppe Aromatizi*, in «Otto/Novecento», XXXI, 2007, 2, pp.123-136 (con una riproduzione integrale dei due saggi che il giornalista pubblicò su «L'Orma» tra il 1919 e il 1920);

Donatella La Monaca, *«Una pietanza da Dei rustici e primigeni»: le 'seduzioni' del cibo in Tomasi di Lampedusa*, «LC, Rivista on line del dipartimento di Letterature e Culture europee», II, 2008, 1, pp. 106-113;

Renata Palermo, *Il Gattopardo: una rivoluzione senza fine perché tutto rimanga com'è*, in «Carte italiane»- Departement of Italian UCLA, UC Los Angeles, 2, 2009, 5, pp.159-180;

Nunzio La Fauci, *Come fu che «Il Gattopardo» fu respinto alla frontiera*, in *Il nome nel testo*. Rivista internazionale di onomastica letteraria, 12, 2010, pp. 357-363;

Mario Vargas Llosa, *La verità delle menzogne*, trad. di A. Morino, Milano, Scheiwiller, 2010, pp. 177-187;

Ilaria de Seta, *«Un'impressione globale dello spazio» e alcune presenze fantastiche nel Gattopardo*, in *La Libellula*, 2, 2010, 2, pp. 87-95;

Javier Marías, *El Gatopardo*, in «El País», 28-03-2011;

Andrea Cedola, *Il più crudele dei mesi. Don Fabrizio, Garibaldi e la malinconia*, in *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova tra memorialismo, narrativa e drammaturgia*, a cura di T. Iermano e P. Sabatino, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche italiane, 2012, pp. 311-323;

Un accenno a parte meritano gli interventi di Sciascia “lettore” di Lampedusa che scandiscono, dopo la diffidenza iniziale, una progressiva rivalutazione dell'opera del principe. Si segnalano i principali:

Le soledades di Lucio Piccolo ed Eufrosine, entrambi in *La corda pazza*, in *Leonardo Sciascia. Opere*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1992, vol. I (il primo alle pp. 1008-1012; e il secondo alle pp. 1376-1380);

Il Gattopardo, in *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere*, cit., vol. III, pp. 1160-1169;

Gli ozi di San Cono in «Nuovo Mezzogiorno», dicembre 1962;

Il Gattopardo in *Leonardo. Sciascia. Quaderno*, a cura di M. Farinella, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991 (ma datato 6-2-1965);

Sono le cose che mi mettono in crisi, non i libri, in «Giornale di Sicilia», 18 gennaio 1970.

Tra i profili sul principe siciliano resta fondamentale:

Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963 (nuova edizione accresciuta, seguita da *Distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996).

Si segnalano:

Giorgio Barberi Squarotti, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1961, pp. 279-283;

Furio Felcini, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969, voll. III, 249-266;

G. Todini, *Ritratti critici contemporanei. Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in «Belfagor» XXV, 1970, 2, pp.163-184;

Giacinto Spagnoletti, *Tomasi di Lampedusa*, in *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994;

Giulio Ferroni, *Il «caso» Lampedusa*, in *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1997, pp. 456-458;

Toni Iermano, *Lo sguardo freddo sopra il mondo: Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Il Novecento, Storia della Letteratura italiana*, vol. IX, Roma, Salerno Editore, 2000, pp. 863-871;

Per una storia della critica, oltre ai testi già citati di Samonà, Bertone e Zago:

Sergio Zatti, *Tomasi di Lampedusa: Biografia. Itinerario artistico. Cenni sulla fortuna critica*, Bresso, Cetim, 1972;

Olga Ragusa, *Vita postuma del 'Gattopardo': recuperi, commenti e singolarità*, in «Italica», LXXX, 2003, 1, pp. 40-52 (la studiosa offre una rassegna commentata della critica sul romanzo negli ultimi quarant'anni).

ATTI DI CONVEGNO

Atti del Convegno internazionale *Il Gattopardo* (Lovanio, 13 maggio 1990), a cura di Franco Musarra e Serge Valvolsem, Leuven-Roma, Leuven University Presses- Bulzoni, 1991;

Atti del Convegno internazionale *Tomasi e la cultura europea* (Palermo, 25-26 maggio 1996), a cura di Giuseppe Giarrizzo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, 1996, Voll. I-II ;

Salvatore Claudio Sgroi, *Variabilità testuale e plurilinguismo del Gattopardo*, in *Tomasi e la cultura europea*, Il volume degli Atti del Convegno *Tomasi e la cultura europea*, cit., a cura di Giuseppe Giarrizzo;

Atti del Convegno internazionale *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal Gattopardo* (Palermo, 12-14 Dicembre 1996), a cura di Francesco Orlando, Città di Palermo, Assessorato alla cultura, 1999;

Atti del Convegno internazionale, *Le ragioni della poesia. Le ragioni della prosa Lucio Piccolo-Giuseppe Tomasi*, (Capo d'Orlando 4-6 ottobre 1996) a cura di Natale Tedesco, Palermo, Flaccovio, 1999.

SUI "LUOGHI" DEL GATTOPARDO

Utili strumenti di consultazione per conoscere meglio i "luoghi" del romanzo (e gli scenari della vita di Tomasi):

Leonardo Sciascia, *I luoghi del «Gattopardo»*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, in *Opere*, cit., vol. III;

Beatrice Agnello, *La Sicilia del Gattopardo*, Palermo-Santa Margherita Belice, 2001;

Gioacchino Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, Palermo, Sellerio, 2001;

Giuseppe Tomasi di Lampedusa. I luoghi e la memoria, prefazione di Gioacchino Lanza Tomasi, introduzione di Rita Cedrini, testi di Giuseppe Cacioppo e Giorgio Maggio, Palermo-Santa Margherita Belice, 2002;

Franco Valenti, *I misteri del Gattopardo. Ricordi di vite parallele Tomasi di Lampedusa, Lucio Piccolo e Beatrice di Cutò*, Patti (Me), Nicola Calabria, 2000;

Pasquale Almirante, *Immagini San Cono*, Catania, C.U.E.M, 2007, pp. 149-151;

Nunzio Zago, *Sui luoghi di Lampedusa (e di Piccolo)*, in *L'isola di carta*, a cura di A. Di Grado, Palermo, Kalòs, 2010, pp. 55-63.

5. IL FILM «IL GATTOPARDO»

Sulla celebre trasposizione cinematografica del romanzo di Lampedusa per la regia di Luchino Visconti:

Il film «Il Gattopardo» e la regia di Luchino Visconti, a cura di Suso Cecchi D'Amico, Bologna, Cappelli, 1963;

Mario Argentieri, *Il Gattopardo, Visconti e la rivoluzione tradita*, «Rinascita» 6-4-1963;

L'opera di Luchino Visconti, Atti del Convegno di Fiesole (Fiesole, 27-29 giugno 1966), a cura di Giorgio Tinazzi;

Paolo Maria Sipala, *Il Gattopardo da Tomasi a Visconti*, in *Da Carducci a Quasimodo. Saggi e letture*, Padova, CEDAM, 1971, pp. 196-201 ;

Paola Fumagalli, *Il Gattopardo: dal romanzo al film. Tomasi di Lampedusa e Luchino Visconti a confronto*, Firenze, Firenze Libri, 1988;

Robert S. Dombrowski, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa and Luchino Visconti*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora-London, 1994.

Sul regista:

Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2003, (nella monografia viene però dato anche ampio spazio all'analisi delle sue opere).

Il cinema è tornato ad occuparsi di Tomasi (e del suo romanzo, anche se stavolta indirettamente) nel 2000, con il film di R. D'Andò, *Il manoscritto del principe*. Il volume in cui è stata pubblicata la sceneggiatura è: R. D'Andò, S. Marcarelli, *Il manoscritto del principe*, prefazione di D. Maraini, note di F. Rosi e S. Cecchi D'Amico, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2001.

II. LETTERATURA e SPAZIO

Per un quadro d'insieme:

Max Jammer, *Storia del concetto di spazio*, a cura e trad. di A. Pala, Premessa di A. Einstein, Milano, Feltrinelli, 1963;

Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, trad. di B. Maj, Bologna, Il Mulino, 1988;

David Harvey, *La crisi della modernità*, trad. di M. Viezzi, Milano, Net, 2002.

In letteratura:

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. di C. Strada Janovič, Introduzione di R. Platone, Torino, Einaudi, 2000 (i saggi presenti nel volume vennero elaborati tra gli anni Venti e Trenta);

Joseph Frank, *Spatial form in modern literature*, in «Sewanee Review» 1945, n. 53, pp. 221-240; 433-445, 643-665 (poi in volume, *The idea of spatial form*, New Brunswick and London, Rutgers, 1991, pp. 5-66);

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945 (*Fenomenologia della percezione*, trad. di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965);

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (*La poetica dello spazio*, trad. di E. Catalano, Bari, Edizioni Dedalo, 1975);

Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, PUF, 1960.

Edward T. Hall, *La dimensione nascosta*, trad. di M. Bonfantini, Milano Bompiani, 1968 (1966¹);

Gérard Genette, *La letteratura e lo spazio*, in *Figure II*, Torino, Einaudi, 1979 (Parigi, 1969¹);

Jurij M. Lotman, *La composizione dell'opera letteraria*, in *La struttura del testo poetico*, trad. di E. Bazzarelli, Milano: Mursia, 1972 (1970¹), pp. 252-332; e Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, in *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 1975, pp. 193-248.

Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, trad. di L. Ricci, Milano, Moizzi, 1976 (Parigi, 1974¹).

Georges Perec, *Specie di Spazi*, trad. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (Parigi, 1974¹);

Tra gli apporti recenti più originali:

Bertrand Westphal, *Pour une approche géocritique des textes*, in *La Géocritique mode d'emploi*, a cura dello stesso autore, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2000, pp. 9-40;

Id., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di Marina Guglielmi, trad. di L. Flabbi, Roma, Armando Editore, 2009.

Tra gli antesignani «dell'applicazione dell'ottica geografica alla letteratura» (la definizione è di S. Maxia): il classico di Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2008 (New York, 1978¹).

Nel segno della “geografia” si collocano:

Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1880-1900)*, Torino, Einaudi, 1998;

Atlante della letteratura italiana, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2010-2012, voll. I-II-III .

Sull'uso dei cronotopi letterari:

Spazio e tempo, numero monografico di «Italianistica», XXXI, 2002, 2-3, a cura di Bruno Porcelli;

Spazio-tempo/cronotopo, numero monografico di «L'immagine riflessa», a cura di Erminio Riso e Raffaella Romagnolo;

Per ricostruire le fasi salienti del dibattito critico letterario sullo spazio:

Letteratura e Spazio; numero monografico di «Moderna», IX, 2007, a cura di Sandro Maxia, (che raccoglie in una cinquantina di pagine, rubricate come *Repertorio bibliografico ragionato*, i contributi più importanti sull'argomento);

Anna Carta, *Letteratura e spazio. Un itinerario a tappe*, Catania, Villaggio Maori, 2009, (con una ricca bibliografia critica presente nelle note finali)

Si presenta come un'antologia di studi semiotici sulla spazialità, il testo di Sandra Cavicchioli *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002.

Offre un importante contributo sugli orientamenti teorici contemporanei in ambito spaziale, la raccolta di saggi *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 2010.

Sulla preminenza della configurazione spaziale nella costruzione narrativa dei testi moderni:

Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964;

Michael Issacharoff, *L'espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1975.;

Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005;

Tra le più recenti raccolte di saggi che esplorano il rapporto tra realtà e universi finzionali narrativi:

Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo, a cura di Gianfranco Rubino e Carlo Pagetti, Roma, Bulzoni, 1988, voll. I-II;

Le configurazioni dello spazio nel romanzo contemporaneo del '900, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998;

Atti delle Giornate di Studio, (Padova, 10-11 maggio 2005), *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento*, in «Studi Novecenteschi», XXXII, 2005, a cura di Enza Del Tedesco e Delia Garofalo;

La percezione narrativa dello spazio, a cura di Giulio Iacoli, Roma, Carrocci, 2008.

III. OPERE DI RIFERIMENTO

ANSELMINI Gian Mario e RUOZZI Gino,
a cura di, *Animali nella letteratura italiana*, Roma, Carrocci, 2009.

ARBACE Lucia e DAIDONE Rosario,
a cura di, *Terzo fuoco a Palermo. 1760-1825: Ceramiche di Sperlinga e Malvica*: Palazzo Abatellis, Palermo, Edizioni A. Lombardi, 1997 – Catalogo della mostra.

ARISTOTELE
Poetica, trad., Premessa e Introduzione di G. Paduano, Bari-Roma, Laterza, 2007.

AUERBACH Erich
Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, saggio introduttivo di A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000, voll. I e II.
Studi su Dante, trad. dal tedesco M.L. De Pieri Bonino, trad. dall'inglese D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005.

AYMARD Maurice
Spazi in Il Mediterraneo, in *Lo spazio la storia gli uomini la tradizione*, a cura di Fernand Braudel, trad. di E. De Angeli, Bompiani, Milano, 2002, pp.123-144.

AYMARD Maurice e GIARRIZZO Giuseppe
a cura di, *Storia d'Italia, Le regioni dall'Unità ad oggi-La Sicilia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987.

BANTI Anna
Noi credevamo Oscar Mondadori, Milano, 2010.

- BARBARO Marta,
a cura di, *Lucio Piccolo. Ritratti d'artista*, Palermo, Clac, 2007.
- BAUDELAIRE Charles
Les Fleurs du Mal, trad. in prosa di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1983.
- BEVILACQUA Piero
Miseria dello sviluppo, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- BETTELHEIM Bruno
Il mondo incantato-Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe, trad. di A. D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2010.
- BIAGINI Enza e NOZZOLI Anna,
a cura di, *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001.
- BISCUSO Paqualino
L'area del Mastropotimo : tra guerra e dopoguerra, in *Storia dei Nebrodi*, a cura di G. Celona, vol. I , Patti (Me), Pungitopo Editrice, 1987.
- BLOCH Marc,
Apologia della storia o il mestiere di storico, a cura di G. Arnaldi, trad. di C. Pischredda, con uno scritto di L. Febvre, Torino, Einaudi, 1969.
- BLOOM Harold
L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia, trad. di M. Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983.
Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita, trad. di R. Zuppet, Milano, Rizzoli, 2011.
- BOURNEUF Roland e OUELLET Réal,
L'universo del romanzo, trad. di O. Galdenzi, Torino, Einaudi, 2000.
- BUFALINO Gesualdo
Diceria dell'untore, Milano, Bompiani, 1992.
- CADIOLI Alberto
L'industria del romanzo: l'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- CALVINO Italo
Perché leggere i classici, Milano, Oscar Mondadori, 2010 (1995)
- CASTELLI Rosario
Il punto su De Roberto, Acireale-Roma, Bonanno, 2010.

- CAVALLARO Giuseppe e TUMEO Franco
Ficarra, storia arte e religiosità popolare, Palermo, Aracne, 1991.
L' Annunziata di Ficarra, Brolo (Me), Armenio Editore, 2008.
- CELONA Giuseppe,
 a cura di, *Lucio Piccolo. Antologia poetica*, Milano, All'insegna
 del pesce d'oro, 1999.
- COETZEE John Maxwell,
La vita degli animali, trad. di F. Cavagnoli e G. Arduini, Milano,
 Adelphi, 2000.
- CONSOLO Vincenzo
Le pietre di Pantalica, Mondadori, Milano, 1988.
Il sorriso dell'ignoto marinaio, Oscar Mondadori, Milano, 2010.
- CORONA Franco,
 a cura di, *Bachtin teorico del dialogo*, Milano, FrancoAngeli, 1986.
- CRISANTINO Amalia
Il Boom della ceramica nella città del Settecento, «La Repubblica»,
 del 9-05-2009, edizione di Palermo.
- JOYCE James
Ulysses, Milano, Mondadori, 2004, trad. di G. De Angelis,
 Prefazione di R. Ellmann, nota al testo di H. W. Gabler, con
 allegato *Ulisse- Guida alla Lettura*, a cura di G. Melchiori e G. de
 Angelis.
- DI GRADO Antonio
La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, Acireale-
 Roma, Bonanno, 2007.
 a cura di, *L'Isola di carta*, Palermo, Kalòs, 2010.
- DEL RIO FERNANDEZ Ana
*La configuración del espacio en la obra de Giuseppe Tomasi di
 Lampedusa*, Tesi di Dottorato, Fac. De Filología, Universidad
 Complutense de Madrid, www.ucm.es/eprints/4604/01
- ECO Umberto,
Opera aperta, Milano, Bompiani, 1993.
- ELIAS Norbert
La società di corte, trad. di G. Panzieri, Bologna, Il Mulino, 1980.
- ELIOT Thomas Stearns
Opere, 1904-1939, a cura di R. Senesi, traduttori vari, Milano,
 Classici Bompiani, 1992
- FAVA GUZZETTA Lia,

a cura di, *Nelle regioni dell'intelligenza . Omaggio a Sciascia*, Patti (Me), Pungitopo, 1992.

FARINELLA Mario,

a cura di, *Leonardo Sciascia-Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991.

GANERI Margherita

Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno, Lecce, Piero Manni, 1999.

GENETTE Gérard

Figure III- Discorso del racconto, tra. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

GINZBURG Carlo,

Il filo e le tracce. Vero falso finto, Feltrinelli, Milano, 2006.

GIARDINA Andrea

Il viaggio interrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento, in «Paragrafo» Rivista di Letteratura e immagini, I, 2006, pp. 145-165.

GIARRIZZO Giuseppe

La storia, in *I Malavoglia* letti da G. Giarrizzo e F. Lo Piparo, Palermo, Edikronos, 1981, pp. V-XIX.

GUGLIELMI Guido,

Esiti novecenteschi della novella italiana, in *La novella italiana*, Roma, Salerno editrice, 1988, pp. 607-625.

IACHELLO Enrico

L'odore di Catania, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», CIII, 2008, I, pp. 91-111.

E se riprendessimo il confronto con la letteratura ?, in *Immagini della città. Idee della città. Città nella Sicilia (XVIII-XIX secolo)* Maimone, Catania, 2000, pp. 254-267.

«La Libellula», *Lo spazio come tempo narrato e narrante: geografia e dimensione storica in letteratura*, 2, 2010, 2.

LEOPARDI Giacomo

Canti, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1993.

LONARDI Gilberto

Tre saggi sull'uso di Leopardi dall'Otto al Novecento, Firenze, Sansoni, 1990.

LUKÁCS György

Il romanzo storico, Introduzione di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1965.

LUPERINI Romano

Verga moderno, Bari-Roma, Laterza, 2005

MAGRIS Claudio

Lontano da dove. J. Roth e la tradizione ebraico-orientale, Torino, Einaudi, 1977.

MANCUSO Michele Angelo

Sonata per chitarra e lampioni, Patti (Me), Edizione a cura della Dott. F. Pizzuto S.r.l., 1995

MANIACI Basilio

“Operazione Brolo Beach”, Messina, Edizioni Dr. Antonino Sfameni, 2004.

MANGANARO Andrea

Significati della letteratura. Scritture e idee da Castelvetro a Timpanaro, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2007.

La fiaba del figlio del re di corona e le partenze senza ritorno dei Malavoglia, in «Le forme e la storia», n.s. III, 2010, 2, pp. 145-160.

Terra e libertà per Verga, in *Sulla strada dei Mille. Cinema e Risorgimento in Sicilia*, a cura di S. Gesù, Brancato Editore-Centro Studi Cinematografici-Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, 2011, pp. 103-106.

Verga, Bonanno Editore, Acireale-Roma, («Scrittori d'Italia», 1) 2011.

MANZONI Alessandro,

I Promessi Sposi (1827 e 1840); *Storia della Colonna infame*, a cura di e con Introduzione di S.S. Nigro; collaborazione di E. Paccagnini per *Storia della Colonna infame*, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 2006, voll. I-II.

MARCHESE Angelo,

L'officina del racconto, Milano, Mondadori, 1983.

Dizionario di Retorica e Stilistica, Milano, Mondadori, 1978.

MARCHESE Dora

Il paesaggio siciliano: topos letterario o realtà, in «Rivista di studi italiani», XXIV, n. 2006, 2, pp. 18-36.

Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'Età moderna, in «Critica letteraria», XXXVIII, 2010, pp. 226-237.

Paesaggio e scrittura nelle rusticane: Di là del mare e i Galantuomini, in «Annali della Fondazione Verga», Catania, pp. 93-136.

MARSHALL Berman

L'esperienza della modernità, trad. di V. Lalli rivista da A. Bertoni, introduzione di E. Battisti, Bologna, Il Mulino, 1999 (1985)¹

MAZZACURATI Giancarlo

Verga, Torino, Einaudi, 1992.

MELCHIORI Giorgio

L'attimo come unità di tempo nella narrativa, I Funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

«Moderna», VIII, 2006, 1/2, numero monografico dal titolo *Il romanzo e la storia*, a cura di N. Mineo.

MONTALE Eugenio

Prose e racconti, a cura e con Introduzione di M. Forti, Milano, Mondadori, 1995.

Il secondo mestiere. Prose, Tomo II, in *Opere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 1999.

MORETTI Franco

a cura di, *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2011.

MUSARRA Franco e VALVOLSEM Serge,

a cura di, *I tempi del rinnovamento*, Atti del convegno internazionale “Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992, 3-8 maggio 1993, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, voll. I-II, 1995.

MORTARA GARAVELLI Bice

Manuale di retorica, Milano, Bompiani, 1998.

MUSCETTA Carlo

Realismo, neorealismo, contro realismo, Roma, Lucarini, 1990.

ORLANDO Francesco,

Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, Torino, Einaudi, 1994.

PÉCOUT GILLES

Il lungo Risorgimento, Milano, Mondadori, 1998.

- PERROT Michelle,
Gli spazi del privato, in Il romanzo, a cura di Franco Moretti Temi, luoghi, eroi, Einaudi, 2003, vol. IV, pp. 495-519.
- PIOLETTI Antonio
Esercizi sul cronotopo. «Come una lucertola sotto la pietra». La vita e il tempo di Michael K di J.M. Coetzee, ne «Le forme e la storia», II, 2009, 2, pp.191-202.
- PIRANDELLO Luigi,
Opere, a cura e con Introduzione di G. Macchia, Note ai testi e varianti a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1975, voll. I-II.
- POLACCO Marina
L'intertestualità, Roma, Laterza, 1998.
- PONTIGGIA Giuseppe
I classici in prima persona, Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- RAGONA Antonio
La terraglia in Sicilia dalla fabbrica del duca di Sperlinga a quella del barone Malvica e dei Florio, ne Le terraglie italiane, Atti del XXII Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola, 1989.
- RENDA Francesco
Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri, Vol. III, Palermo, Sellerio, 2003.
- RICCARDI Carla,
a cura di, A. Manzoni, *Storia della colonna infame, Milano, Mondadori, 1984.*
- RICHARD Jean-Pierre
Proust e il mondo sensibile, trad. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1976.
- RONDISVALLE Vanni
Il meridiano della solitudine, Ed. Novecento, Palermo, 1996.
- ROTH Joseph
La marcia di Radetzky, trad. L. Terreni e L. Foà, Milano, Adelphi, 1987.
- RUSSO Sebastiano
Ritmi del tempo di un paese "anche mio", S. Agata di Militello (Me), Armenio Editore, 1997.
- SACCONI Eduardo,
Le buone e le cattive maniere, Bologna, Il Mulino, 1992;
Ritorni. La seconda lettura, Napoli, Liguori, 2010.
- SAID Edward W.,

- Sullo stile tardo*, trad. di A. Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009 (2006¹).
- SASSO Gennaro
Tramonto di un mito. L'idea di progresso tra Otto e Novecento, Bologna, Il Mulino, 1988.
- SEGRE Cesare
I segni e la critica, Torino, Einaudi, 1969;
Avviamento all'analisi del testo letterario, Torino, Einaudi, 1985;
Intreccio di voci: la polifonia nella letteratura del Novecento, Torino, Einaudi, 1991.
La letteratura italiana del Novecento, Bari-Roma, Laterza, 2004.
- SCHEMBARI Andrea
Declinazioni "moderne" del romanzo storico. Gli anni '60 di Leonardo Sciascia, in *Moderno e modernità*. XII Congresso ADI 2008, in www.italianisti.it/Contents/pagina.aspx?Id_pagina=53.
- SCIASCIA Leonardo
a cura di, A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, Palermo, Sellerio, 1981.
Leonardo Sciascia. Opere, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, voll. I, II, III, 1991.
- SEPETYS RUTA
Avevano spento anche la luna, Milano, Garzanti, 2011.
- SICILIANO Enzo
Pirandello, i romanzi, il fascismo, in *Luigi Pirandello. I Romanzi*, Milano, Edizioni Mondolibri, 2001, vol. I.
- TEDESCO Natale,
Il sangue della nascita. Il Gattopardo trent'anni dopo, in *La scala a chiocciola*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 28-45.
Lucio Piccolo, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2003.
I versi di Lucio Piccolo come armonie musicali, in «Repubblica», 27-07-2005
- TRAINA Giuseppe
Leonardo Sciascia, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- TUMEO Franco
Guida storico turistica di Ficarra, Centonove, Messina, 1993.
Gli ulivi dei Gattopardi - Itinerario storico- naturalistico, Comune di Ficarra, 2009
Il mio amico Giuseppe Tomasi, « Centonove», 2-10-2009.
- TODOROV Tzvetan

La letteratura in pericolo, trad. di E. Lana, Garzanti, Milano, 2008.

«Versus», numero monografico dal titolo *Esperienza percettiva e linguaggio*, a cura di C. Cacciari, 59/60, 1991.

VAN RIEL Silvio,

a cura di, *Ficarra. Identità urbana e architettonica*, Firenze, Alinea Editrice, 2011.

VIGNERI Malde

La principessa di Lampedusa, in «Rivista di psicoanalisi», 2, 2008, pp. 389-426.

VOLLI Ugo

Manuale di semiotica, Bari, Laterza, 2004.

YOURCENAR Marguerite

Memorie di Adriano seguite da *Taccuini di appunti*, trad. di L. Storoni Mazzolani, Einaudi, Torino, 1988.

WOOLF Virginia

Una stanza tutta per sé, a cura e trad. di M.A. Saracino, Torino, Einaudi, 1995;

Opere, a cura e con Introduzione di N. Fusini, trad. di A. Scaleno, F. Wagner, F. Cordorelli, A. Banti e N. Fusini, Milano, Mondadori, («I Meridiani»), 1998, voll. I-II;

Le tre ghinee, trad. di A. Bottini, Milano, Feltrinelli, 2000;

Momenti d'essere. Scritti autobiografici, a cura di G. Spendel, trad. di A. Bottini, Milano, La Tartaruga, 2003;

Romanzi e Racconti, a cura e trad. di A. L. Zazo, Milano, Mondadori, 2005;

Diario di una scrittrice, trad. di G. De Carlo, Roma, Beat, 2011.

ZAMPA Giorgio,

a cura di, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

INDICE DEI NOMI

Addamo S.	206	Biscuso P.	209; 313
Agnello F.	23	Bloch M.	9; 215
Aleardi A.	146	Bloom H.	91
Almirante P.	207	Bo C.	47
Amalfitano P.	36; 299	Borges J.L.	47; 134
Ambroise C.	85; 112; 115; 294; 307	Borghese G. A.	92
Anselmi G. M.	135	Bourneuf R.	113; 183
Apuleio	134	Brancaccio di Carpino F.	98
Arbace L.	252	Brogi D.	72
Ariosto L.	76	Brombet V.	92
Aristotele	71	Bufalino G.	117; 118; 119; 206; 234
Artale G.	253; 266; 267; 275; 276	Butor M.	299
Auerbach E.	9; 29; 30; 43; 48; 79; 102; 183	Cacioppo G.	296
Austen J.	57	Calvino I.	47; 237
Auster P.	47	Cappotto S.	260; 261; 313
Aymard M.	180	Caputo F.	117; 119
Bachelard G.	51; 204; 298	Cardona C.	17; 289
Bachtin M.	8; 10; 36; 44; 45; 107; 187; 193; 200; 297	Carlyle T.	130
Bachtin M.	197	Caronia S.	20; 250; 275; 289
Badoglio P.	240; 246; 270	Carta A.	36; 51; 194; 299
Balzac H.	9; 42; 43; 49; 57; 68; 94; 101; 183	Cases C.	62; 94; 303
Banfield A.	30	Cassieri G.	17; 289
Banti A.	111; 308	Castelli G.	252
Barbareschi L.	229	Cavallaro G.	209; 210; 226; 252; 313
Barbaro M.	17	Cavicchioli	31
Baronti Marchiò R.	36	Cavicchioli S.	35; 299
Barthouil G.	199	Cecchi D'amico S.	296
Barthouil G.	147; 159; 178; 188	Cecchi D'Amico S.	229; 297
Basile B.	50; 291	Cedola A.	37; 42; 195; 204; 314
Bassani G.	92; 167; 288	Cedrini R.	296
Battistin A.	229	Celona G.	209; 220; 301; 313
Baudelaire C.	4; 187; 189; 192; 193	Chateaubriand F. R.	22; 68
Belfiore B.	229	Chesterton G. K.	22
Belli G. G.	68	Coetzee J. M.	162; 305
Bernard L. A.	210; 242; 243	Collot M.	10
Bertone M.	25; 168; 238; 291; 295	Colquhoun A.	203; 218
Bettelheim B.	192	Compagnino G.	42
Bevilacqua P.	178	Compagnino G.	168
Biagini E.	135	Consolo V.	96; 114; 115; 117; 127; 128; 141; 277
Biasin G. P.	50; 291	Corona F.	45

Creazzo E.	45	Greimas A. J.	170
Crisantino A.	252	Gugliemi C.	303
D'Agata G.	229	Gugliemi G.	42
D'Andò R.	229; 297	Gullà M.	228; 231; 243; 267; 268
D'Orsi Meli F.	288	Gullà P.	227; 232; 254; 259; 269; 271; 276; 313
Daidone R.	252	Hall E. T.	50; 51; 298
de Montaigne M.	63; 133; 140; 176	Harvey D.	36; 297
De Roberto F.	12; 46; 86; 101; 109; 301; 302	Hitler A.	220; 240
Del Rio Fernandez A.	37	Husserl E.	238
Del Tedesco E.	299	Iachello E.	9; 37; 49; 69; 70; 201; 205; 314
Di Benedetto A.	31; 258	Iacoli	36
Di Grado A.	166	Iermano T.	38; 295
Dickens C.	22; 23; 26; 40; 65; 67; 71	Issacharoff M.	299
Dombrowski R. S.	297	Jahier V.	56
Durand G.	202; 298	Jakob M.	299
Einstein A.	36; 297	James H.	60; 302
Elias N.	51	Jammer M.	36; 297
Eliot T. S.	61; 104; 191	Joyce J.	27; 28; 30; 32; 39; 61; 75; 104; 208; 288; 304
Eskin S. G.	135; 137	Jung C.	163
Fatta della Fratta C.	216	Kafka F.	134
Fava Guzzetta L.	114	Kern S.	9; 36; 297
Febvre L.	9; 301	Knebusch J.	10
Ferralloro A.	243; 259	La Fauci N.	142; 143; 147; 148; 149; 154; 193; 199; 250; 291; 293; 314
Ferralloro P.	4; 208; 209; 211; 228; 232; 249; 254; 257; 258; 271; 313	La Monaca D.	21
Flaubert G.	73; 102	Lajolo G.	17; 40; 42; 62; 74; 101; 168; 216; 248; 289
Francalanza M.	229	Lanza D.	216; 237; 248; 263
Franchetti L.	70	Lanza di Branciforte di Mazzarino F.	216
Frank J.	297	Lanza Tomasi G.	10; 16; 20; 23; 25; 35; 38; 50; 83; 98; 132; 143; 161; 167; 168; 176; 203; 206; 215; 216; 218; 219; 225; 237; 248; 257; 278; 288; 289; 290; 296; 314
Freud S.	19; 56; 135	Lefebvre H.	298
Galasso G.	238	Leopardi G.	93; 124; 125; 129; 131; 132; 137; 147; 159; 161; 164; 178; 188; 198; 199; 292; 293; 303
Gallo N.	164; 303	Leprince de Beaumont J-M.	146
Ganeri M.	62; 64	Lévi-Strauss C.	135
Garboli C.	164; 303	Licy (Alexandra Wolff von Stomersee)	17; 20; 21; 24; 41; 42; 44; 94; 101; 143; 163; 168; 218; 219; 220; 222; 224; 225; 226; 233; 253; 262; 265; 266; 289
Garibaldi G.	16; 17; 62; 87; 89; 174; 195; 294	Lo Cicero G.	277
Garofalo D.	299	Lo Piparo F.	70; 303
Geddes de Filicaia C.	35; 181	Lonardi G.	129
Genette G.	77; 247; 298	Lotman J. M.	298
Giardina A.	135; 143; 156; 163	Lukacs G.	62
Giarrizzo G.	25; 70; 95; 96; 180; 182; 295; 303	Lukács G.	94
Gilmour D.	83; 129; 130; 209; 232; 289		
Ginzburg C.	9		
Greene G.	61		

Luperini R.....	35; 46; 49; 70; 73; 102; 292	Mussolini B.....	177; 240; 261
Luzzato S.....	298	Naselli E.....	243; 262; 271
Maggio G.....	296	Nencioni G.....	124; 131; 132; 137; 178; 314
Málvica F.....	169; 173; 252; 253; 275	Nietzsche F.....	19
Mancuso M. A.....	209; 210; 211; 243; 249	Nigro S. S.....	20; 22; 139; 145; 146; 177; 188; 202; 218; 230; 251; 289; 291
Mancuso M.M.....	211	Nigro S.S.....	108; 304
Manganaro A.....	46; 70; 71; 168; 196; 314	Nobile L.....	114; 169
Mangiameli R.....	209	Nozzoli A.....	135
Maniace B.....	209	Orlando F.....	18; 22; 23; 35; 46; 51; 64; 81; 82; 85; 94; 103; 122; 123; 124; 128; 130; 131; 132; 135; 137; 142; 143; 161; 171; 199; 206; 223; 229; 266; 290; 293; 294; 296
Maniaci B.....	242	Ouellet R.....	113
Maniaci G.....	250; 274	Oullet R.....	183
Mann T.....	105	Paccagnini E.....	104; 108; 304
Manzoni A.....	72; 74; 108; 115; 291; 306; 307	Paduano G.....	71; 300
Maraini D.....	229; 297	Pagetti C.....	36; 39; 299
Marcarelli S.....	229; 297	Pagliara-Giacovazzo M.....	128; 130; 131; 139; 140; 142; 143; 164; 290
Marchese D.....	50	Palermo R.....	147; 158; 209; 252; 272; 290; 296; 300; 301
Marquez G. G.....	47	Palladini I.....	163
Marrone G.....	143; 293	Patton G. S.....	210; 261
Marshall B.....	124	Pedullà G.....	298
Martone M.....	111	Perec G.....	298
Marx C.....	19	Piccolo A. G.....	220; 277
Mastrogiovanni di Calanovella T.....	212	Piccolo C.....	24; 128; 139; 141; 220; 272; 277
Mastrogiovanni Tasca di Cutò B.....	218; 267	Piccolo di Calanovella G.....	210
Maxia S.....	45; 298; 299	Piccolo L.....	17; 18; 20; 21; 22; 64; 84; 94; 104; 129; 138; 141; 143; 206; 209; 210; 220; 227; 232; 249; 251; 258; 276; 277; 294; 296; 301; 307; 313
Mazzacurati G.....	96	Piccolo L.....	18; 24; 64; 104; 128; 141; 220; 226; 231; 253; 265; 272; 273; 276; 277; 294; 301; 307; 313
Mazzini G.....	247	Pioletti A.....	193
Melchiori G.....	30; 208; 302	Piovene G.....	277
Meli P.....	295	Pirandello L.....	46; 85; 105; 109; 206; 294; 307
Merleau-Ponty M.....	298	Pitrè G.....	70
Merlo E.....	17; 58; 99; 169; 171; 180; 216	Polacco M.....	187
Milio P.....	264; 313	Poletti C.....	271
Minore R.....	20; 289	Polo N.....	16; 288; 289
Modica M.....	238	Pontiggia G.....	237
Montale E.....	12; 20; 47; 64; 82; 104; 115; 127; 143; 277; 291	Proust M.....	29; 37; 57; 61; 104; 185; 306
Montgomery B.....	261	Radice M.....	23
Moretti F.....	30; 298; 305	Ragona A.....	252
Mortara Garavelli B.....	152	Raimondi E.....	50; 291
Musarra F.....	38; 75; 78; 295	Ramirez de Villa Urrutia C.....	216
Musarra-Schroder U.....	102		
Musarra-Schroeder U.....	186; 187; 188; 191; 193		
Muscetta C.....	97		
Musco A.....	229		

Ravel B.....	217; 220	Spendel G.....	31; 308
Reale B.....	226; 258	Spengler O.....	238
Renard P.....	16; 288	Spinazzola V.....	65; 86; 87; 92; 101; 292
Riccardi C.....	108	Squarzina L.....	229
Righini M.....	156	Stendhal (Beyle M. H.)..	9; 16; 22; 24; 26; 28; 34; 37; 41; 43; 44; 47; 49; 65; 66; 68; 76; 100; 101; 173; 183; 230; 288
Risso E.....	299	Svevo I.....	56; 104
Romagnolo R.....	299	Tagliavia A.....	216; 252
Roncaglia A.....	300	Tasca Bordonaro L.....	271
Rondolino G.....	297	Tedesco N..	18; 64; 68; 105; 141; 179; 220; 232; 277; 296
<i>Ronsisvalle V.</i>	209; 220; 277	Todini G.....	168; 295
Rosi F.....	229; 297	Tolstoj L.....	57; 101; 102
Roth J.....	105; 178; 303	Tomasi G.....	177; 186; 207; 218; 219; 220; 221
Rousseau J.J.....	37	Torraca F.....	70
Rubino G.....	36; 51; 194; 299	Tosi G. M.....	75; 85; 97; 98; 100
Ruozzi G.....	135	Tozzi F.....	134
Russo L.....	179; 243; 291	Traina G.....	92; 112
Russo S.....	209	Tumeo A.....	228; 254; 259; 261; 268
Said E. W.....	298	Tumeo F..	4; 160; 208; 209; 210; 226; 227; 228; 249; 250; 274; 278; 313
Sainte Beuve C.A.....	63	Tumeo Francesco (detto Ciccio).....	274
Sainte-Beuve C. A.....	19	Tumeo P.....	251
Salvestroni S.....	93; 290	Tumeo V.....	209; 211
Samonà G. P.....	80	Uexküll J.....	135
Samonà G.P.....	7; 81; 122; 124; 125; 126; 128; 131; 132; 161; 162; 174; 251; 290; 295	Valenti F.....	141; 209; 221; 230; 232; 235; 251; 254; 296
Sanesi R.....	191	Van Riel S.....	226
Sasso G.....	238	Vargas Llosa M.....	9; 82; 236; 294
Savoia S.....	83; 95; 209; 226; 234; 290	Verdi G.....	239
Scarano E.....	109	Verga G.....	46; 50; 70; 71; 73; 96; 102; 303; 304
Sciascia L.....	8; 15; 64; 71; 85; 92; 112; 113; 114; 115; 117; 141; 206; 207; 277; 292; 294; 302; 304; 307	Vigneri M.....	218
Scott W.....	94	Visconti L.....	41; 229; 296; 297
Segre C.....	45; 114; 170; 187	Vitello A.....	12; 17; 40; 41; 62; 124; 147; 168; 202; 203; 206; 207; 208; 209; 210; 218; 221; 222; 228; 229; 230; 257; 271; 272; 277; 288; 289
Sepetys R.....	224	Volli U.....	170
Sgadari Lo Monaco B.....	23; 216	Westphal B.....	10; 36; 52; 202; 298
Sgavicchia S.....	37; 293	Wolff L.....	17; 20; 218; 262; 265; 266; 270; 271
Sgroi S. C.....	78; 132; 296	Woolf V...	3; 8; 15; 26; 27; 32; 33; 34; 44; 48; 61; 75; 79; 103; 104; 191; 288
Siciliano E.....	105	Yourcenar M.....	46
Sipala P. M.....	229; 297	Zago N..	18; 25; 26; 34; 45; 81; 85; 92; 96; 97; 105; 124; 127; 128; 129; 130; 143; 181; 195; 206; 238; 290; 291; 296; 314
Sonnino S.....	70	Zazo A. L.....	29; 31; 308
Sorrentino F.....	10; 202; 299		
Spagnoletti G.....	45; 295		
Spaziani M. L.....	17; 277		

RINGRAZIAMENTI

Mi è stato possibile portare a termine un lavoro così complesso e articolato soltanto perché ho potuto contare su molte persone. Tutte quante sono state, ciascuno a suo modo, assolutamente insostituibili e per questo desidero esprimere loro la mia gratitudine.

Ringrazio innanzitutto due persone che non ci sono più, anche se sono sempre presenti nei miei ricordi: il preside Giuseppe Celona e il preside Pietro Ferraloro. Devo a questi miei due maestri gran parte di ciò che sono.

Ringrazio il giornalista Franco Tumeo, per avere messo a mia completa disposizione i risultati di tanti anni di ricerca su Lampedusa e il suo archivio e per avermi regalato il suo tempo. Soprattutto, sono in obbligo con lui per il sostegno illimitato che mi ha fornito in questi anni. Molte delle pagine su Ficarra non sarebbero mai state scritte senza il suo supporto e il suo incoraggiamento.

Un grazie a Don Giuseppe Cavallaro, parroco di Ficarra, che si è seduto al mio fianco a consultare documenti e registri, e dato in prestito libri. Al signor Vittorio Tumeo che con i suoi racconti mi ha riportato indietro nel tempo. Ai dipendenti comunali dell'Ufficio Turistico di Ficarra: Rosetta Messina, Aurelio Indaimo, Tiziana Rasizzi Spurio ed Emilia Rossorollo e alla responsabile della Biblioteca Sarina Gullà, per la loro competenza e disponibilità. Alla preside Giulietta Milio e al professore Pasqualino Biscuso. Al dottore Carmelo Raffaele, al professore Mauro Cappotto e a Domenico Bonfiglio del "Centro Lucio Piccolo" di Ficarra. Al Sindaco di Ficarra, Ing. Basilio Ridolfo e tramite lui all'intera Amministrazione comunale. Al signor Tindaro Pidonti che ha scelto per me delle foto bellissime.

Un grazie particolare va inoltre alle eredi del poeta Lucio Piccolo, Tanina Guadalupi, Mariella Piccolo di Calanovella e la signora Maria Paterniti non solo e non semplicemente per avermi aperto il loro archivio e avere condiviso con me pensieri e ricordi, ma per l'affetto e la fiducia che mi hanno sempre dimostrato.

Sono grata ai professori Nunzio la Fauci dell'Università di Zurigo; Giuseppe Nencioni dell'Università di Umeå e Andrea Cedola dell'Università di Cassino, per avere sempre -e subito- risposto alle mie mail e avermi inviato i loro lavori su Tomasi di Lampedusa. Ai professori dell'Università di Catania: Giuseppe Baldacci, Paolo Militello e soprattutto al coordinatore del mio Dottorato, Enrico Iachello per il sostegno che mi hanno fornito; e al professore Nunzio Zago per i suoi preziosi suggerimenti.

Ho lasciato volutamente per ultime le persone a cui devo di più.

Mia madre e mio padre, per tutte le rinunce che hanno fatto pur di permettermi di studiare. Sergio, il mio adorato mio fratello, per l'incitamento e l'aiuto che mi ha sempre dato e per essere stato il primo a credere in questo progetto.

Il mio tutor, il prof. Andrea Manganaro dell'Università di Catania. Questo percorso di ricerca non sarebbe mai giunto a compimento senza la sua solida guida. Non avrei potuto desiderare un compagno di viaggio migliore.

Ma, come sempre, nulla sarebbe mai stato possibile senza la presenza nella mia vita di quelle due persone speciali che sono Antonio e Giulia. A loro due va il mio abbraccio più grande.