

HARALD ROALKVAM

“Il Gattopardo” di Giuseppe Tomasi di
Lampedusa fra paradigma ottocentesco e
narrativa modernista

ITAL350/Italiensk mastergradsoppgåve

Institutt for fremmedspråk/Universitetet i Bergen

Våren 2013

Sommario

1. Introduzione	3
2. Cenni biografici.....	6
3. Il Gattopardo e la critica.....	8
3.1. Gli interventi a caldo	8
3.2 Trattazioni manualistiche	12
3.3. <i>Il Gattopardo</i> nel filone risorgimentale siciliano	13
3.4. Le principali monografie	14
3.5. Atti di convegni e opere miscellanee	15
4. Ipotesi di lavoro.....	17
5. Strumenti teorici.....	20
5.1. Premessa di terminologia narratologica	20
5.2. Il paradigma ottocentesco	21
5.3. <i>Il romanzo storico</i>	24
5.4. Il Novecento: <i>intermittenze del cuore</i> e vicende insignificanti	25
5.5. Introspezione e inettitudine.....	27
6. Analisi strutturale de <i>Il Gattopardo</i>	29
6.1. Un confronto ottocentesco: <i>I promessi sposi</i>	29
6.2. L'intreccio.....	29
6.3. Nuclei e satelliti ne <i>I promessi sposi</i>	30
6.4. Trame centripete e trame centrifughe	31
6.5. Renzo e <i>il buon livello medio</i>	31
6.6. Il narratore onnisciente	32
6.7. La struttura de <i>Il Gattopardo</i>	33
6.8. Gerarchia fra nuclei e satelliti.....	35
6.9. Nuclei mancati?	37
6.10. La funzione strutturale degli intertesti baudelairiani	40
7. Tancredi e don Fabrizio.....	45
7.1. Tancredi e Don Fabrizio	45
7.2. Tancredi e i figli di don Fabrizio	50
7.3. Alterità e complementarità: gli interessi politici ed economici	51
7.4. Avversione e immedesimazione compiaciuta	53
7.5. Due accordi matrimoniali	59
7.6. Conclusioni preliminari	63

8. Don Fabrizio e la focalizzazione variabile	65
8.1. Il narratore e la focalizzazione	65
8.2. La presentazione del principe	65
8.3. L'incipit	68
8.4. La lettura attorno al caminetto	70
8.5. Le infrazioni al galateo e lo sbarco a Marsala	71
8.6. Affinità fra il principe e il narratore	74
8.7. L'espressione autoritaria del principe.....	76
8.8. Due narratori onniscienti	77
8.9. Don Fabrizio, l'erotismo e la morte.....	78
8.10. <i>Il Gattopardo</i> e <i>Du Côté de chez Swann</i>	81
8.11. Rimpianto della giovinezza e corteggiamento della morte.....	86
8.12. L'apparenza ingannevole di don Fabrizio	89
9. La rappresentazione degli eventi storici.....	94
9.1. Premessa	94
9.2. I moti.....	94
9.3. Lo sbarco	95
9.4. Il plebiscito	97
9.5. Aspromonte.....	99
9.6. Conclusioni preliminari	101
10. Conclusione	103
11. Abstract in norvegese	107
Bibliografia.....	108

1. Introduzione

Può sembrare ozioso interrogarsi sull'appartenenza di un romanzo a un determinato genere piuttosto che a un altro. Il dibattito arroventato di cui sul finire del 1958 fu causa *Il Gattopardo* dimostra tuttavia che è difficile sottrarvisi. Le etichette, per quanto possano essere riduttive, servono a indicare le caratteristiche che possono suggerire un primo approccio al romanzo. Si tratta nella fattispecie di un romanzo tradizionale nel senso ottocentesco del termine? O è invece un romanzo moderno? È inevitabile che domande del genere, poste così, paiano destinate a sortire risposte inadeguate. Se, però, si tiene in debito conto ciò che questi paradigmi narrativi implicano in termini di struttura narrativa e scelte stilistiche, il tentativo di classificare il romanzo si rivela subito di tutt'altro impegno. Costringe chi si accinge a rispondere ai quesiti a smontare pezzo per pezzo il meccanismo narrativo e a prendere in esame la dinamica fra i personaggi e la rappresentazione del nucleo tematico, senza perdere di vista la tradizione letteraria di cui fa parte. Se è vero che ogni capolavoro letterario resiste al tentativo di una precisa definizione, tale approccio richiederà qualche semplificazione. Eppure, se viene sorretta da una lettura ravvicinata del testo, consente di scoprirne le dinamiche interne e di collocarlo in un panorama letterario più vasto. Perciò, oltre all'intertesto baudelairiano, questa analisi, che vuole essere innanzitutto strutturale e stilistica, è imperniata da un lato sul confronto con la tradizione che ho definito con il termine *paradigma ottocentesco*, dall'altro con la narrativa modernista del periodo compreso fra il 1910 e il 1940.

Tale impostazione mi è stata suggerita innanzitutto da rilievi mossi sia da critici sostanzialmente entusiasti da quelli più ostili al romanzo, come Franco Fortini. Qualunque fosse il giudizio complessivo su *Il Gattopardo*, il suo principale difetto era – secondo molti – la commistione fra strutture e registri linguistici di varia origine: non poteva definirsi né un romanzo storico di matrice ottocentesca né un romanzo moderno. Su questo aspetto tornerò comunque nel terzo capitolo, dedicato alla fortuna critica dell'opera.

L'impostazione di questa lettura nasce dal desiderio, che in seguito ha ricevuto un ulteriore stimolo dalla lettura dell'eccellente monografia di Francesco Orlando, di passare al vaglio la consistenza di quest'impressione. *L'intimità e la storia* (1998), infatti, è stata la principale ispirazione al presente lavoro. Il mio punto di partenza, infatti, è stato il fascino esercitato su di me da un libro riconducibile a un genere, quello del romanzo storico, la cui definizione non era sufficiente a indicarmene quelli che mi sembravano i principali pregi del

romanzo. Il mio interesse per *Il Gattopardo* era innanzitutto da attribuire alla sensibilità decadente che permeava il romanzo e a un umorismo solo in parte simile a quello bonario tipico dei narratori onniscienti del primo Ottocento. La lettura della monografia che Orlando ha dedicato a *Il Gattopardo*, oltre a quella di Samonà, mi hanno aiutato a definire la mia prima impressione del romanzo. Alcune loro osservazioni serviranno quindi, nel quarto capitolo, a motivare l'impostazione del presente lavoro.

Il quinto capitolo costituisce la premessa teorica di questa tesi: è stato molto importante nel definire i termini del confronto la recente monografia di Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (2011), della quale saranno fondamentali per l'analisi de *Il Gattopardo* i capitoli sul cosiddetto *paradigma ottocentesco* e sulla narrativa modernista, senza trascurare Gyorgy Lukács per quello che riguarda il romanzo storico del XIX secolo. *Il romanzo del novecento* (1971) di Giacomo Debenedetti ha fornito criteri molto utili per distinguere vicende 'ottocentesche' e 'novecentesche'. Oltre alla terminologia storico-letteraria dei suddetti, mi sono giovato della terminologia narratologica di Gérard Genette (*Figures III*, 1972).

La vera e propria analisi de *Il Gattopardo* si articola in tre capitoli: il sesto capitolo è la prima tappa, ed è lì che cercherò di definirne il rapporto con il cosiddetto paradigma ottocentesco. Ho impostato questa parte della lettura su un confronto con il romanzo italiano più rappresentativo di tale paradigma, *I promessi sposi* (1840-1842). Di entrambi romanzi saranno presi in esame i personaggi, le caratteristiche di vicende principali e secondarie, i loro rapporti di forza e il ruolo del narratore. Nei paragrafi successivi del medesimo capitolo farò una lettura analoga de *Il Gattopardo*. Questo impianto permetterà da una parte di individuare somiglianze strutturali, dall'altra anche di evidenziarne i limiti, in buona parte riconducibili ai tratti novecenteschi del romanzo.

Essi, a loro volta, sono stati importantissimi nel determinare l'impostazione del confronto con la narrativa modernista, imperniato sull'analisi dei personaggi e dei procedimenti descrittivi. Ho quindi ritenuto opportuno dedicare un capitolo intero alla dinamica fra i due principali personaggi maschili. Questo capitolo costituirà anche la premessa all'analisi stilistica e strutturale che farò nell'ottavo capitolo. In questo capitolo prenderò in esame la focalizzazione e cercherò – alla luce anche delle osservazioni fatte nei capitoli precedenti – di spiegare come essa determini la caratterizzazione di don Fabrizio e, di conseguenza, anche la descrizione dell'ambiente. L'esigenza di definirne bene i contorni mi ha suggerito il paragone con un autore altrettanto rappresentativo del primo Novecento e con il quale Tomasi di Lampedusa presenta qualche affinità. Nel confronto con alcuni passi di *Du*

côté de chez Swann (1913) di Marcel Proust, però, non mi sono concentrato tanto su somiglianze e differenze strutturali. È bastato a individuarle il confronto con *I promessi sposi*; compiere la stessa operazione con la *Recherche* porterebbe a conclusioni tanto simili da risultare altrettante ripetizioni inutili. M'interessano in questa parte della tesi soprattutto i procedimenti descrittivi e la maniera di introdurre le analessi.

Il capitolo nono riprende infine gli eventi storici menzionati nel confronto con *I promessi sposi*, questa volta per vedere come un punto di vista, che potremmo definire quello di un inetto novecentesco, condizioni la rappresentazione della storia.

La conclusione, infine, servirà a mettere in luce l'interdipendenza degli elementi rilevati nel corso dell'analisi, i quali, illustreranno in che cosa consiste e come si espliciti la compresenza di procedimenti riconducibili rispettivamente al paradigma ottocentesco e alla narrativa modernista.

2. Cenni biografici

Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Vittorio Tomasi nasce il 23 dicembre da Giulio Maria Tomasi, duca di Palma, e Beatrice Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutò. Mentre i rapporti con il padre rimarranno freddi, sarà intimamente legato a sua madre fino alla sua morte, avvenuta nel 1946. Questo legame metterà più tardi a dura prova la vita matrimoniale fra Giuseppe e sua moglie.

Nel 1908 perdono la vita nel terremoto di Messina una zia materna e suo marito. Tre anni dopo viene uccisa a coltellate per mano del suo amante la cognata del padre. L'omicidio desta scandalo a livello nazionale.

Consegue la maturità classica nel 1914 e l'anno successivo s'iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Roma, ma darà un solo esame. Nel 1917, tre anni dopo essere stato chiamato alle armi, è inviato al fronte. Fatto prigioniero, riuscirà ad evadere dal campo di prigionia in Ungheria nel 1918 dopo un precedente tentativo fallito.

Gli anni 20 saranno contrassegnati, a livello personale, dai viaggi per l'Europa, spesso in compagnia della madre, e, a livello politico, dall'ascesa al potere di Mussolini. Giuseppe, dopo una tiepida adesione iniziale, se ne discosta, dissuaso dalla retorica di regime e negli anni 30 anche dalle persecuzioni di cui furono vittime alcuni amici. La seconda parte degli anni 20 si segnala per due avvenimenti: nel 1925 Giuseppe incontra all'ambasciata di Londra Alessandra Wolff-Stomersee, con cui si sposerà nel 1932; nel biennio 1926-27 scrive per la rivista genovese «Le opere e i giorni» tre saggi, dedicati rispettivamente a Paul Morand, W.B. Yeats e Friedrich Gundolf.

Nel 1934 muore il padre Giulio. Giuseppe ne eredita il titolo di principe di Lampedusa. Nel 1939 viene richiamato alle armi, ma già nell'agosto del 1940 ottiene il congedo. Ciononostante la guerra è destinata a segnare profondamente gli ultimi due decenni di vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: nella primavera del 1943 avvengono gli ultimi di una serie di bombardamenti dai quali il palazzo di famiglia uscirà gravemente danneggiato. Questo trauma sarà evocato nella *Parte VI* de *Il Gattopardo*. Una nota positiva è invece la sua nomina a presidente della Croce Rossa Italiana sul finire del 1944.

La svolta in senso creativo si ha solo nel 1953 quando stringe amicizia con un gruppetto di giovani intellettuali, fra cui il futuro figlio adottivo Giocchino Lanza e Francesco Orlando, al quale impartirà lezioni di letterature inglese e francese. Determinante per la rinnovata vitalità intellettuale è anche il desiderio di emulare Lucio Piccolo, suo cugino,

scoperto nel 1954 da Eugenio Montale. Inizia così la stesura de *Il Gattopardo*. Risale al 1956 «Il Canzoniere di Casa Salina», rimasto incompiuto, e il racconto *La gioia e la legge*, mentre l'anno successivo scrive *La sirena* e il primo capitolo de *I gattini ciechi*, anch'esso rimasto incompiuto.

Nell'aprile dello stesso anno gli viene diagnosticato un tumore al polmone destro. Non farà in tempo a vedere uscire *Il Gattopardo*: morirà il 23 luglio 1957, tre settimane dopo avere saputo del rifiuto di Elio Vittorini. Più entusiasta sarà invece Giorgio Bassani, grazie al quale l'11 novembre 1958 *Il Gattopardo* può uscire presso Feltrinelli riscuotendo un enorme successo di pubblico. Nel 1959 vince il Premio Strega.

3. *Il Gattopardo* e la critica

3.1. Gli interventi a caldo

È noto il caso scoppiato nel 1958 in seguito all'uscita sul mercato de *Il Gattopardo*. La prima tappa obbligata per ricostruire le vicende alterne della sua fortuna è il celebre rifiuto di Elio Vittorini, all'epoca direttore della collana «I gettoni» presso la casa editrice Einaudi e consulente per la Mondadori. Proclamato il successo del romanzo, Vittorini cercò di motivare il suo rifiuto in un'intervista rilasciata il 24 febbraio 1959 al giornale *Il Giorno*. In questa intervista dichiara che per quanto piacevole, questa «seducente imitazione dei “Viceré”» è viziato da un insopportabile senno di poi e dalla sua concezione della morte scontata e antiquatamente patetica.¹

Di parere opposto era Giorgio Bassani, che ne favorì la pubblicazione presso la casa editrice Feltrinelli. Nella recensione comparsa il 17 gennaio 1959 su *La voce della giustizia* egli suggerì per primo, pur premurandosi poi di evidenziarne le notevoli differenze, l'accostamento a De Roberto, motivato dall'ambientazione siciliana, la scelta d'epoca e il giudizio negativo sul Risorgimento. A suo avviso ricordava Brancati invece nella *riluttanza* al romanzesco e all'intreccio e per lo sguardo al contempo lirico, critico e umoristico, mentre per la moderna tecnica narrativa avrebbe attinto ai grandi romanzi inglesi del primo Novecento.²

Questi due pareri determinarono in modo non trascurabile gli indirizzi della critica tanto favorevole che ostile nel dibattito a caldo, esauritosi nel giro di due anni dall'uscita del libro. In seguito presenteremo alcuni fra i più importanti interventi di questo periodo, avendo cura anche di segnalarne alcuni fra quelli che si discostano dalle tendenze generali.

Il romanzo fu oggetto di critiche virulente da parte di critici e scrittori per la maggior parte di orientamento marxista. Il loro giudizio, spesso ideologicamente motivato, era non di rado speculare all'impostazione degli elogi riservati al romanzo. Questi ultimi, però, salvo alcune eccezioni, non erano improntati in modo così esplicito a un discorso politico. Tuttavia possiamo scorgervi due caratteristiche ricorrenti: perplessità dovute a quelli che erano ritenuti squilibri stilistici e strutturali e, sull'altro versante, esaltazione della «saggezza» di don

¹ «Vittorini confessa: Scrivo libri ma penso ad altro. Intervista a Roberto De Monticelli», in Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa* (Firenze: La Nuova Italia, 1974 [*Il Giorno*, 24 febbraio 1959]), pp. 377-378.

² Giorgio Bassani, recensione senza titolo, *La voce della giustizia*, 17.01.1959. Poi: *Una recensione di Giorgio Bassani*. http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1817&id_speclibro=1060 (reperito in rete il 13.05.2013).

Fabrizio, in cui molti critici di entrambi gli 'schieramenti' vedevano una controfigura dello stesso autore. Su posizioni di questo genere si attestarono Carlo Bo, Eugenio Montale e anche Geno Pampaloni. Dopo Bassani, Carlo Bo fu il primo a recensire positivamente *Il Gattopardo*. Già nella sua recensione del romanzo troviamo le considerazioni che, riprese poi da altri critici, avrebbero suscitato l'irritazione di quanti nell'arroventato dibattito che ne seguì si sarebbero schierati contro il romanzo. La prima considerazione è l'equazione fra autore e personaggio, deducibile, a suo dire, da una totale identità di vedute derivante dall'esperienza personale dell'autore, il quale condividerebbe con don Fabrizio anche la visione della storia; giudicando inoltre esatto il ritratto antropologico dei siciliani fornito dal romanzo, Bo giunge ad abbracciare la tesi secondo la quale non si può accusare nessuno delle speranze deluse dopo il 1861. Sul versante estetico, invece, si tratta per Bo di un buon esercizio «più o meno riuscito». Dunque, pur proponendosi come un elogio, la recensione si risolve in una valutazione che sarebbe eccessivo giudicare entusiastica dal punto di vista prettamente letterario, controbilanciata dall'adesione da parte del critico alla visione del mondo che lui ricava dal romanzo.³

Pampaloni si attesta su posizioni simili a quelle di Bo, ma senza dividerne le riserve. Vi aggiunge di suo una lode alla «cristiana coerenza» del protagonista che pure lui fa coincidere con l'autore, il quale, secondo il critico, riversa su tutti i suoi personaggi il calore di una *penetrante pietà*, mentre la sua moralità l'induce a rifiutare di agire nella storia, considerata da Pampaloni, il luogo del male. Questo parere viene dunque esteso all'autore e al personaggio da lui creato.⁴

A stretto giro seguì la recensione di Eugenio Montale, che ugualmente mostrò di apprezzarne il sentimento caritativo: con termini meno enfatici di Pampaloni il poeta genovese esaltò sulle pagine de *Il Corriere della Sera* il carattere di snob da cui l'autore avrebbe fatto scaturire il sentimento insieme stoico e caritativo di don Fabrizio. Sul versante prettamente letterario l'approvazione incondizionata fu riservata solamente alle prime parti del romanzo, ma, eccezione fatta per le *parti III e V*, i rilievi, attinenti alla loro funzione nell'economia narrativa in generale, non si tradussero in valutazioni negative delle singole parti in sé.⁵

³ Carlo Bo, «La zampata del Gattopardo», *La Stampa*, 26 novembre 1958.

http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1815&id_speclibro=1060 (reperito in rete il 13.05.2013).

⁴ Geno Pampaloni, «Il Gattopardo (o anche: les lendemains qui ne chantent pas)», in *Comunità XIII*, n. 67 (1959). http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1812&id_fatto=5438 (Reperito in rete il 13.05.2013).

⁵ Eugenio Montale, «Il Gattopardo», *Il Corriere della Sera*, 12 dicembre 1958. Poi in Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, pp. 364-369.

La recensione di Luigi Blasucci apparsa su *Belfagor* all'inizio del 1959 è accostabile a quella di Montale per il carattere di riserve ed elogi: anche lui – pur nell'ambito di una recensione sostanzialmente positiva avanza riserve circa quello che considera un'inopportuna oscillazione fra romanzo storico e romanzo psicologico.⁶

Tutte le recensioni finora trattate, a parte quella di Blasucci, sono accomunate dall'attenzione che in esse è dedicata a una forma mentis in cui si riconoscono gli stessi critici. Questo lato del successo arriso a *Il Gattopardo* è fondamentale per capire la virulenza con cui alcuni critici si scagliarono contro *Il Gattopardo*. Fra i più illustri e accaniti detrattori del romanzo troviamo Franco Fortini, Leonardo Sciascia, Mario Alicata e il già menzionato Vittorini.

Fra queste l'intervento che rappresenta al meglio le tendenze dei critici più ostili è quello di Franco Fortini (1959). Laddove Pampaloni vede *cristiana coerenza*, Fortini vede invece un espediente comodo per sottrarsi all'impegno. Secondo lui il successo del romanzo era dovuto al fatto che conciliasse le posizioni di cattolici, liberali, scettici e atei, cui si sommava una pur blanda e comunque non azzardata lascivia. Alcuni pregi stilistici quali la sensibilità umanista e urbana, l'allegria e la cupezza delle descrizioni non ne attenuano la condanna e la polemica a tratti feroce contro quanti ne avevano decretato il successo. Sul versante estetico l'obiezione principale risiede nell'insita contraddizione fra «gaiezza disillusa» e asciutta razionalità ironico-epigrammatica da una parte, e una scrittura decadente e *brividi cadaverici* dall'altra.⁷

Leonardo Sciascia, in un articolo apparso sul giornale palermitano *L'Ora* nel gennaio del 1959, accusò il romanzo di *raffinato qualunquismo* e incapacità di far parlare la povera gente.⁸ Sciascia avrebbe poi mutato opinione.⁹ È significativo che sia la prima valutazione di Sciascia sia la ritrattazione un decennio dopo, muovessero da considerazioni attinenti al ritratto dei siciliani che il romanzo forniva: nella prima recensione non lo condivise; quattordici anni dopo finì col dare ragione a don Fabrizio.

⁶ Luigi Blasucci, «Il Gattopardo», *Belfagor* XIV, n. 1 (31 gennaio, 1959): pp. 117-121.

⁷ Franco Fortini, «Contro "Il Gattopardo"» [1959], in *Saggi italiani 1: Michelstaedter Saba Montale Luzi Bassani Noventa Vittorini Pavese. Trent'anni di conflitti di metodi e idee nella critica di un protagonista* (Milano: Garzanti Editore s.p.a., 1987), pp. 261-271.

⁸ Leonardo Sciascia, «La Sicilia del Gattopardo», *L'Ora*, 27-28 gennaio 1959. Poi in Leonardo Sciascia, «Il Gattopardo», in *Pirandello e la Sicilia*. (Milano: Adelphi edizioni s.p.a., 3° edizione, 2010 [1996]), pp. 181, 183.

⁹ Cfr. Leonardo Sciascia, «Lettera sul "Gattopardo"» (1973), in Samonà, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, pp. 412-413.

Sulle pagine de *L'Unità* Mario Alicata criticò innanzitutto la rappresentazione del Risorgimento. A suo avviso Tomasi di Lampedusa non era riuscito a scrivere un grande romanzo storico perché ne aveva colto soltanto i limiti.¹⁰

Nel clima culturale che condizionò la ricezione del romanzo occorre dire che ci furono anche lettori 'di sinistra' che ne diedero un apprezzamento positivo. Una menzione particolare in questo senso va data agli interventi di Luigi Russo e Louis Aragon.

Il saggio di Luigi Russo comparve sulla rivista *Belfagor* nel settembre del 1960. Il suo merito principale fu quello di fare de *Il Gattopardo* una lettura scevra da pregiudizi ideologici pur premurandosi di porre in luce l'intreccio fra umori politici e poetici. Il fulcro della sua analisi è appunto il nesso fra *la poesia della morte e l'inquieta atmosfera politica*, ed esalta soprattutto la capacità dello scrittore di collegare questi elementi.¹¹

Louis Aragon è stato incluso in questa rassegna perché rappresenta un caso particolare, quello cioè di un comunista ortodosso che prende le difese de *Il Gattopardo* da un punto di vista ideologico. Lo scrittore francese vide in Tomasi di Lampedusa uno scrittore capace di denunciare i vizi dell'aristocrazia dall'interno: come Balzac, il nobile siciliano sarebbe riuscito a denunciare – molto meglio di tanti scrittori «di sinistra» – la rapacità dei nuovi capitalisti e i vizi della sua stessa classe.¹²

Tanti sono gli indirizzi della critica che è impossibile stilare in poche pagine un bilancio esaustivo della ricezione. Credo tuttavia di averne proposto un'antologia rappresentativa delle strade poi intraprese dalla critica e del clima culturale che toccò in sorte a *Il Gattopardo*. Prima di concludere la rassegna delle recensioni segnalo rapidamente altri interventi dolorosamente esclusi dalla nostra trattazione per motivi di spazio. Fra i tanti critici favorevoli vorrei menzionare Arnaldo Bocelli, Piero Citati e Giuseppe De Robertis; nelle schiere dei cosiddetti antigattopardisti troviamo, oltre a quelli già menzionati, Alberto Moravia ed Enrico Falqui.¹³

¹⁰ Mario Alicata, «Il principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano», *Il Contemporaneo* (aprile, 1959): p. 15.

¹¹ Luigi Russo, «Analisi del "Gattopardo" », *Belfagor* XV, n. 5 (30 settembre, 1960): pp. 518-521.

¹² Mi riferisco al suo secondo articolo su *Il Gattopardo*: «Le Guépard et la Chartreuse», *Les lettres françaises*, n. 812 (18-24 febbraio, 1960): pp. 1, 8.

¹³ Arnaldo Bocelli, «Il Gattopardo», *Il Mondo*, 6 gennaio 1959; Pietro Citati, «Il gattopardo», *Il Punto*, 24 gennaio 1959; Giuseppe De Robertis, «Il Gattopardo», in *Altro Novecento* (Firenze: Le Monnier, 1962 [22 gennaio 1959, La Nazione]), pp. 325-328; Alberto Moravia, «Il Gattopardo», *L'Europeo*, 5 luglio 1959; Enrico Falqui, «Il "Gattomorto"», *Il Tempo*, 30 maggio 1959.

3.2 Trattazioni manualistiche

Schematicamente possiamo suddividere le recensioni a caldo in due categorie, una ideologica e prevalentemente negativa, l'altra più attenta agli aspetti stilistici e strutturali. Nel passaggio dagli interventi a caldo alle trattazioni manualistiche possiamo trovarne echi notevoli. Se ci sembra di poter cogliere, come emerge dagli interventi che tratterò in quel che segue, un nesso fra l'accostamento a De Roberto e Pirandello e una relativa svalutazione dell'opera di Tomasi di Lampedusa nelle pagine dedicate da Alberto Asor Rosa e Giulio Ferroni, quelle di Santagata si contraddistinguono per l'attenzione prestata all'intreccio fra tematica e stile.

Uno di questi è il breve articolo contenuto nel manuale *Storia della letteratura italiana* a cura di Giulio Ferroni.¹⁴ Nel solco di Spinazzola, che prenderò in esame più avanti, il romanzo viene inserito nel filone risorgimentale siciliano, impostazione, questa, che rende inevitabile l'accostamento a *I Viceré* di Federico De Roberto e a *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello, giudicati molto più vigorosi del nostro romanzo. La presentazione si limita a elencare quelli che l'autore dell'articolo ritiene gli elementi portanti del libro, e che possiamo raggruppare in due nuclei tematici, uno storico, l'altro esistenziale. La tematica storica si riassume nel concetto di immobilismo: secondo Ferroni la trasformazione storica «lascia immutata gli antichi privilegi». Così Ferroni, senza problematizzare, fa della massima di Tancredi la chiave di lettura storica dell'opera, sebbene già nel 1991, quando scrive Ferroni, questo luogo comune fosse ormai ampiamente smontato da lettori del calibro di Samonà e Aragon.¹⁵

Impostata sulle medesime affinità tematiche con *I Viceré* (1894) e *I vecchi e i giovani* (1913), la trattazione che Alberto Asor Rosa riserva a *Il Gattopardo* nella *Storia europea della letteratura italiana* vede nella contemplazione decadente e inerte di don Fabrizio l'aspetto più persuasivo del libro, mentre giudica debole la struttura e note e ripetitive le tematiche. Come Ferroni anche Asor Rosa gli antepone *I Viceré*, al paragone del quale *Il Gattopardo* a suo avviso *non regge*.¹⁶

¹⁴ Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana: Il Novecento* (Milano: Einaudi, 25° edizione, 2008 [1991]), p. 456.

¹⁵ Ritengo esatta l'osservazione fatta nel primo articolo in merito di Aragon: «Car, après tout, même si don Fabrice se tient pour lui-même des propos analogues, même s'il cherche à se persuader que Tancredi passé aux garibaldiens servira au bout du compte les intérêts de sa classe, et que Garibaldi n'est qu'un *cocu*, c'est le mot qu'il emploie, tout le livre démontre précisément le contraire, et don Fabrice lui-même le reconnaît : avec don Calogero, avec Angélique, c'est Garibaldi qui est vainqueur sur les Salinas, et tout le roman n'est que le roman de la défaite des Salinas.» Louis Aragon, «Un grand fauve se lève sur la littérature : Le Guépard», *Les lettres françaises*, n. 803 (17-23 décembre, 1959): pp. 1, 5.

¹⁶ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana: III. La letteratura della Nazione* (Torino: Einaudi, 2009), pp. 523-524.

Più acuto è il saggio che gli dedica il *Manuale di letteratura italiana contemporanea* di Alberto Casadei e Marco Santagata. L'articolo smonta la vulgata, avallata invece da Ferroni e Asor Rosa, secondo la quale il libro propugnerebbe un immobilismo politico-sociale. Viene sottolineato che gli aspetti politico-sociali sono subordinati a quelli psicologici, in cui l'immobilismo si presenta innanzitutto come un'aspirazione utopica affievolita peraltro dalla consapevolezza del principe che il suo casato è al tramonto. L'articolo spiega brevemente come la fine del casato Salina venga rappresentata mettendo in relazione l'amara costatazione del principe con il quadro desolante che emerge dalla *Parte VIII*, che conferma l'idea che se n'è fatto don Fabrizio. Nel definire *Il Gattopardo* romanzo storico al cui interno «dominano i riflessi della psicologia malinconica del Principe», il giudizio complessivo si accosta all'interpretazione di Francesco Orlando, impressione che si fa più forte quando qualche riga più avanti individuano le fonti del romanzo soprattutto in quello ottocentesco, ma anche in autori primonovecenteschi come Woolf e Proust.¹⁷

3.3. *Il Gattopardo* nel filone risorgimentale siciliano

Una parte della critica, dunque, ha letto *Il Gattopardo* come romanzo storico nell'ambito del cosiddetto filone risorgimentale siciliano. Il contributo più importante in tale senso è la monografia di Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico* (1990). L'autore insiste sul giudizio negativo portato sul Risorgimento e sull'aristocrazia che accomuna i tre romanzi. Per quanto riguarda il nostro tema, Spinazzola riprende, seppur in maniera più blanda, le critiche mosse al romanzo da Franco Fortini. Queste critiche presuppongono una sostanziale corrispondenza di vedute fra don Fabrizio e l'autore. Partendo da questo presupposto Spinazzola giunge a estendere al narratore e all'autore le reazioni scandalizzate alle infrazioni al galateo da parte di don Fabrizio. Per quanto riguarda la trattazione dei personaggi, vorrei menzionare, visto che una parte notevole di questa lettura gli sarà dedicata, quello che sostiene a proposito di Tancredi: secondo Spinazzola non c'è in lui traccia di disonestà.¹⁸ Vedremo nella nostra analisi che una tale affermazione non può tenere in considerazione la funzione della *Parte V*, che contiene un giudizio implicito su Tancredi. Più recentemente anche Margherita Ganeri ha

¹⁷ Marco Santagata e Alberto Casadei, *Manuale di letteratura italiana contemporanea* (Roma-Bari: Laterza, 2° edizione 2009 [2007]), pp. 264-266.

¹⁸ Cfr. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico* (Milano: CUEM, 1990), pp. 224, 235.

tentato nel libro *Il romanzo storico in Italia* (1999) una rilettura de *Il Gattopardo* quale romanzo storico.¹⁹

3.4. Le principali monografie

La prima vera e propria monografia sull'opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa è il volume intitolato *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa* (1972) di Giancarlo Buzzi. Lui si propone di evidenziarne i lati deboli, i «capitomboli stilistici» e le ridondanze. La sua lettura si risolve così in una stroncatura ideologica ed estetica insieme. Quella stilistica è impostata sulla suddivisione di scrittori fatta da Tomasi di Lampedusa in *grassi* e *magri*: grassi erano per Tomasi di Lampedusa gli scrittori che spiegando tutte le sfumature del discorso non lasciano al lettore margini d'interpretazione; magri erano invece quelli le cui reticenze richiedevano la partecipazione del lettore, invitato a integrare il senso del testo.²⁰ Applicando lo stesso criterio come metro di giudizio per *Il Gattopardo* lo studioso tenta di rilevare parole, frasi e intere *parti* che lui ritiene inutili, e ciò a prescindere dalla pregnanza allusiva di talune descrizioni che, estrapolate dal contesto, possono sembrare ridondanti di similitudini e aggettivi. E anche in questo caso la condanna ideologica del romanzo poggia sull'identificazione fra don Fabrizio e Tomasi di Lampedusa.²¹

Pregevole il volumetto *Tomasi di Lampedusa* (1973) di Simonetta Salvestroni. Compiendo un'analisi rigorosamente testuale, la monografia è parca d'indicazioni intertestuali e si attiene rigorosamente al testo. Uno dei punti di forza della sua lettura consiste nel ridimensionare la vulgata secondo la quale *Il Gattopardo* sarebbe un romanzo pervaso da una sensibilità mortuaria. Per controbattere quest'approccio pone in luce l'attaccamento sensuale alla vita che le si alterna. Nel solco di Luigi Russo dimostra come l'atteggiamento di don Fabrizio in politica sia piuttosto da definire dramma esistenziale e non ideologia reazionaria.

L'anno successivo, esce l'imponente monografia di Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa* (1974), che propone una lettura ravvicinata di ogni *parte*. Le sue analisi prestano molto attenzione agli intrecci fra lirismo, ironia, storia e ideologia.

¹⁹ Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia: Il dibattito ideologico dalle origini al post-moderno* (Lecce: Piero Manni, 1999).

²⁰ Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, in «*Ricordo di Lampedusa*» (1962) seguito da «*Da distanze diverse*» (1996) (Torino: Bollati Boringhieri, 1996), pp. 45-46.

²¹ Cfr. Giancarlo Buzzi, *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa* (Milano: Mursia, 1972), pp. 45-49, 88-90.

Samonà fornisce inoltre un'ampia antologia della critica e un attento esame delle opere minori.

Come leggere Il Gattopardo (1996) di Giorgio Masi costituisce un valido contributo all'esegesi del romanzo e va segnalato innanzitutto per la schedatura filologica. Fornendo concise introduzioni ai vari aspetti del romanzo e sulle questioni di cui si è occupata precedentemente la critica costituisce un valido aiuto a chi voglia orientarsi nella lettura del romanzo.

L'intimità e la storia: Lettura del «Gattopardo» di Francesco Orlando, uno degli «allievi» dello scrittore palermitano, propone una lettura freudiana del romanzo. Il libro si segnala innanzitutto per l'esame scrupoloso condotto su contesto storico, anacronismi, richiami espliciti e impliciti, umorismo e dinamiche intersoggettive. Inoltre mette in rilievo la modernità del romanzo evocando in proposito Woolf, Joyce e soprattutto Proust. Visto che questa tesi riprende e sviluppa molte delle osservazioni di Orlando, mi riservo di chiarirle nei capitoli successivi.

Nunzio Zago si è occupato de *Il Gattopardo* in più occasioni. Ora mi limito a segnalare l'ultima monografia *Scrittori d'Italia: Tomasi di Lampedusa* (2011). Egli mette in luce le ragioni formali e di contenuto che hanno determinato la difficoltà classificatoria del romanzo, da Zago considerato un'opera pienamente novecentesca, assai lontana dagli schemi che determinarono l'accostamento a *I Viceré*.²²

3.5. Atti di convegni e opere miscellanee

Fra i vari atti di convegni e opere di miscellanea che circolano, vorrei segnalare due volumi. Il primo è costituito dagli atti del convegno tenutosi a Palermo nel 1996, dove Ulla Musarra-Schroeder ha fatto una disamina meticolosa dei vari luoghi intertestuali del libro. La sua analisi degli intertesti baudelairiani è stata di fondamentale importanza per il presente lavoro.

Segnalo anche la raccolta di saggi curata da Barnaba Maj, intitolata *Il Gattopardo nel flusso del tempo: Il romanzo di Tomasi e il film di Visconti* (2010). Di particolare interesse sono i saggi di Paolo Petricca e Giuseppe Peraloni. Il primo si sofferma sugli assi metaforici del libro, e spiega come s'intersechino. Peraloni analizza l'atteggiamento del principe di fronte alla morte. Insiste sull'ambiguità del rapporto con la morte, che si esprime nella

²² Nunzio Zago: *Scrittori d'Italia: Tomasi di Lampedusa* (Roma: Bonanno Editore, 2011).

permanenza del paradossale dubbio metafisico: la morte ne *Il Gattopardo* è al tempo stesso sconfitta e superamento di una dimensione terrena.

4. Ipotesi di lavoro

Questo lavoro prende spunto da riflessioni suggerite da due delle monografie su *Il Gattopardo*. Ne *L'intimità e la storia* (1998), Francesco Orlando sostiene – contro coloro che ne criticavano l'eccessivo attaccamento alla tradizione ottocentesca - che un romanzo come *Il Gattopardo* sarebbe stato impensabile nel XIX secolo perché un personaggio connotato dall'inerzia politica e dalla labilità psicologica di don Fabrizio non avrebbe potuto aspirare al ruolo di protagonista. A suo avviso è proprio la presentazione problematica e al tempo stesso simpatetica del Principe a consentire dosaggi di Proust, Joyce e Woolf, che tuttavia non ne cancellano l'impronta ottocentesca.²³

Giuseppe Paolo Samonà spiega come la scrittura lampedusiana risenta dell'assimilazione dei grandi scrittori del primo Novecento. Importante a questo proposito è la sua lettura della *Parte VIII*, dove si racconta l'amara presa di coscienza di Concetta dopo la rivelazione che la smargiassata di Tancredi al pranzo di Donnafugata fu effettivamente una fandonia. Si rende conto che solo a stessa può attribuire la propria infelicità. Da una parte Samonà definisce proustianamente l'episodio «il momento del lampedusiano tempo ritrovato»; dall'altra pone l'accento sulla concisione con cui tale rivelazione è narrata:

Quale Proust o quale Joyce, o Svevo o Musil – nel pieno della loro maturità – avrebbe racchiuso in poche pagine, e con la stessa parsimonia di indugi, un episodio chiave per la psicologia d'un personaggio di non breve respiro?²⁴

Nello stesso passaggio Samonà attribuisce tale caratteristica alla «consapevolezza letteraria del tempo diverso» e all'irripetibilità dell'esperienza del primo Novecento. In questo lavoro cercheremo di chiarire i termini del legame fra *Il Gattopardo* e quest'esperienza, privilegiando allo scopo di una maggiore concisione e in ragione degli aspetti su cui ci soffermeremo il rapporto con l'opera di Marcel Proust. D'altro canto siamo spinti dalle recensioni di Blasucci e Aragon a chiederci se la sinteticità elogiata da Samonà non sia anche frutto di un'ispirazione riconducibile al cosiddetto *paradigma ottocentesco*.

Paragonando Tomasi di Lampedusa a Manzoni e Tolstoj, autori di grandi romanzi storici, Samonà sostiene che l'autore de *Il Gattopardo* se ne discosta facendo fermentare

²³ Francesco Orlando, *L'intimità e la storia: Lettura del «Gattopardo»* (Torino: Einaudi, 1998), pp. 62-63.

²⁴ Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, p. 206.

l'intera vicenda nella mente dei personaggi, sostituendo agli inserti storiografici e, aggiungiamo noi, all'atteggiamento didascalico del narratore, la lente soggettiva delle sue figure principali.

Don Fabrizio astronomo sarebbe un compromesso fra esigenze storico-realistiche e quella tutta novecentesca di proiezione dello scrittore in un personaggio dalla forte sensibilità artistica, come l'io narrante nella *Recherche*.²⁵ Samonà e Orlando fanno dunque risalire l'impronta novecentesca del romanzo alla tipologia di personaggi e alla loro raffigurazione; Samonà insiste più sulla soggettività implicita nella concezione novecentesca del personaggio. La nostra analisi stilistica prende spunto dalla constatazione di questo compromesso fra istanze riconducibili a uno standard romanzesco ottocentesco da un lato e alla narrativa soggettiva e introspettiva del primo Novecento dall'altro.

Le osservazioni che abbiamo appena riassunto invitano a riflessioni che attendono ancora un'elaborazione approfondita. La nostra analisi si propone di svilupparne le osservazioni attraverso una lettura ravvicinata del romanzo finalizzata a indagarne il nesso fra struttura, stile e personaggi. I loro suggerimenti evidenziano la necessità di impostare tale analisi su un confronto con paradigmi romanzeschi codificati. A questo scopo la nostra analisi si gioverà del panorama storico-letterario del romanzo come genere e di alcuni termini adoperati da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*, rivisitazione moderna di *Die Theorie des Romans* (1915) di György Lukács. La tendenza a riportare *Il Gattopardo* al filone del romanzo storico, uno dei più rappresentativi del *paradigma ottocentesco*, ci induce a integrare la parte sull'Ottocento con alcune riflessioni tratte da *Der historische Roman* (1955, trad. it. *Il romanzo storico* 1965), altra opera notevole del filosofo ungherese. In modo analogo l'intreccio debole del nostro romanzo ci spinge a spiegare le diverse idee di vicenda che potevano determinare l'andamento della narrazione nell'Ottocento e nel primo Novecento servendoci di desunti da *Il romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti. In ossequio al criterio di stringatezza cercheremo di rendere più concreta l'analisi del rapporto con i diversi paradigmi narrativi limitandola a un raffronto con romanzi a loro modo rappresentativi. Per il *paradigma ottocentesco* ho scelto *I promessi sposi* (1840-1842) di Alessandro Manzoni; per il Novecento, soprattutto per quel che riguarda gli aspetti stilistici, la mia scelta è caduta su *Du côté de chez Swann* (1913) di Marcel Proust. Preciso, a scanso di equivoci, che questi testi serviranno unicamente – in quanto paradigmatici – a stabilire i termini del confronto. Non

²⁵ Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, pp. 45, 155-156.

intendo gerarchizzare scrittori in base a chi abbia esercitato un maggiore o minore influsso sull'autore de *Il Gattopardo*.

5. Strumenti teorici

5.1. Premessa di terminologia narratologica

Nell'ultima parte della mia analisi prenderò in esame la distanza del narratore dal personaggio principale e dalle vicende in generale e cercherò di porre in luce gli effetti stilistici che ciò comporta. Lo scopo di questo metodo è di scoprire se c'è un nesso fra la posizione ambigua assunta dal narratore e la compresenza di elementi riconducibili al *paradigma ottocentesco* e al filone primonovecentesco che fa capo a Proust e Woolf. Per definire meglio il rapporto fra narratore e personaggio e narratore e vicenda mi sono servito della terminologia di Gérard Genette.

Definirò qui di seguito i termini principali che adopererò nella mia analisi, a cominciare dalla focalizzazione.

Con *focalizzazione zero* s'intende il classico narratore onnisciente che pur non immedesimandosi con i personaggi ne conosce i più riposti pensieri. Nella *focalizzazione interna*, invece, il narratore si cala nei panni del personaggio. Tale modo di narrare comporta dunque una restrizione campo visivo poiché come lettori assistiamo dunque allo svolgersi dell'azione come appare al personaggio focale con tutti i suoi limiti. Con *focalizzazione esterna* intendiamo il contrario, cioè che le vicende di un personaggio vengono raccontate senza che siamo ammessi a conoscere sul suo conto niente all'infuori di quanto possano dedurre dai suoi gesti e dalle sue parole un altro personaggio presente. Non ne possiamo conoscere i pensieri inespressi.²⁶

Il Gattopardo presenta una struttura ellittica, in cui ci sono salti notevoli da una parte all'altra: tre mesi intercorrono fra la *Parte I* e *II*, due fra la *II* e la *III*, uno fra la *III* e la *IV*, tre fra la *IV* e la *V*; poi la *Parte VI* ha luogo nel novembre del 1862, ossia un anno e nove mesi dopo; 21 anni passano prima che nella *Parte VII* si racconti l'agonia di don Fabrizio, e infine 27 anni separano l'anno della morte del principe dal cinquantenario dello sbarco nel 1910, anno in cui si svolge l'ultima *parte*. Questa struttura comporta le sue *analessi* e *prolessi*, che possiamo suddividere in *interne* ed *esterne*.²⁷

²⁶ L'analessi è l'evocazione di un avvenimento anteriore al tempo del racconto; abbiamo a che fare con analessi esterna quando essa si collochi al di fuori del racconto primo, mentre è interna se si situa all'interno dell'arco temporale coperto dal racconto primo. La prolessi è viceversa l'anticipazione di un avvenimento e si suddivide secondo i medesimi criteri. Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), pp. 206-208.

²⁷ Genette, *Figures III*, pp. 90-91, 105-107.

5.2. Il paradigma ottocentesco

I capitoli di *Teoria del romanzo* che ci interessano sono quelli in cui l'autore traccia le linee storiche dall'inizio dell'Ottocento al primo dopoguerra. Mazzoni raccoglie sotto l'etichetta di *paradigma ottocentesco* l'esperienza che si apre con Walter Scott per poi trasformarsi alla metà del XIX secolo quando s'impongono scrittori come Flaubert, Dostoevskij, Tolstoj ed Eliot che elaborano forme narrative che prefigurano il romanzo modernista. Rifacendosi alle analisi storiche di Lukács, Mazzoni sostiene che in questo periodo comincia a profilarsi un disinteresse per la vita pubblica che induce gli scrittori a smarrire il senso del *tipico*, che presupponeva quella correlazione fra le vite dei singoli e i processi collettivi che, a sua volta, garantisce la coesione della trama e del personaggio. L'affievolirsi di questo legame apre la strada a protagonisti contemplativi e introspettivi intorno ai quali si costruisce l'impalcatura narrativa che preannuncia il romanzo modernista.

Ora occorre spiegare in che cosa consiste il concetto di *paradigma ottocentesco*. Mazzoni individua in esso alcuni tratti distintivi. Il primo è quello della scrittura trasparente, che ambisce a una mimesi senza distorsioni; il secondo tratto distintivo è il narratore onnisciente e obiettivo, «desideroso di creare un mondo che sembri vero e autonomo, mettendo gli eroi al centro della scena e portando l'interesse su di loro».²⁸ Questo narratore fa ricorso a categorie storico-dinamiche che rimandano alle scienze umane moderne. Il terzo tratto distintivo del paradigma ottocentesco consiste nel legame stretto che intrattiene con la pittura e il teatro: nei romanzi di Scott e Balzac, si cerca di coinvolgere il lettore mettendolo nella condizione dello spettatore al teatro. Secondo Mazzoni, a teatro lo spettatore ricostruisce il senso complessivo della storia interpretando il *décor*, i costumi e i gesti mediante la vista. Il romanzo, essendo impossibilitato a farne uso, ricorre al suo equivalente verbale: la descrizione. Mazzoni distingue fra la descrizione dei personaggi e quella degli sfondi. Entrambe incorniciano gli eventi, «formando come due quinte teatrali: una composta di entità invisibili, di forze storiche, sociali, psicologiche, economiche; un'altra composta di entità visibili, di oggetti, di ambienti».²⁹ Le entità visibili servono anche a caratterizzare i personaggi: ne *I promessi sposi* don Abbondio e i bravi sono descritti attraverso i segni che emanano, i quali nel caso di don Abbondio ne denunciano la pavidità. A costituire le entità invisibili concorrono fra l'altro il quadro storico-sociale offerto della Lombardia all'epoca in cui si svolgono le vicende.

²⁸ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 253.

²⁹ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 258.

Dalla compresenza nel paradigma ottocentesco da un lato di personaggi *tipici*, ovvero incarnazioni di forze storiche, e dell'uso che viene fatto delle cosiddette quinte teatrali deriva che esso, come il teatro, verte sui rapporti pubblici fra le persone e «si compone di entità massicce, visibili e udibili: scene, azioni, gesti, discorsi».³⁰ L'interesse si concentra sulla trama, la quale è sorretta da un principio d'ordine che ne garantisce la trasparenza. Nella seconda metà del XIX secolo, questo principio s'indebolisce perché l'interesse si sposta gradualmente dall'intreccio allo stile e ai momenti introspettivi. *Il paradigma ottocentesco* ha cominciato a trasformarsi. Il lento passaggio al modernismo narrativo è già in atto.

Mazzoni insiste anche – riprendendo un'affermazione di Seymour Chatman - sulla presenza nel paradigma ottocentesco di *nuclei* e *satelliti*. I nuclei sono le svolte decisive che incanalano la storia; i satelliti sono gli episodi di contorno che «arricchiscono la vicenda senza modificarne il corso».³¹ Nel corso dell'Ottocento si avverte una tendenza a moltiplicare questi episodi di contorno; ciononostante resta salda la gerarchia fra l'essenziale e il contingente, fra nuclei e satelliti, fra svolte e peripezie da una parte, e quinte teatrali dall'altra. Sebbene sia concesso più spazio alle vicende secondarie e alle circostanze, il centro della narrazione permangono gli eroi e le svolte che cambiano le loro vite. Questa gerarchia accusa i primi segni di cedimento solo nella seconda metà del secolo.

I nuclei di uno scrittore rappresentativo del paradigma come Manzoni si contraddistinguono per la loro intrinseca teatralità. A questo proposito Mazzoni - riprendendo una definizione con cui Peter Szondi ha descritto la forma classica del dramma - pone l'accento sull'*accadere intersoggettivo*: come nel teatro gli eventi essenziali si svolgono «davanti al lettore» e sono proprio le parole e i gesti che fanno avanzare l'azione. I gesti visibili e i discorsi udibili contengono l'essenziale di ciò che si vuole trasmettere; di conseguenza i pensieri e le passioni sono dichiarati ad alta voce. Assume rilevanza solo quello che accade nella sfera pubblica e intersoggettiva. Ne *I promessi sposi* tutte le peripezie che fanno avanzare la storia sono fatte di azioni visibili. I pensieri e i desideri più importanti, ossia la storia d'amore fra Renzo e Lucia, il pentimento dell'Innominato e le preoccupazioni di don Abbondio si manifestano 'sulla scena' in modo o visibile o udibile e assumono importanza nel racconto una volta espressi mediante parole o gesti.

Importante nel definire i contorni di romanzi che comunque si muovono all'interno del paradigma è per Mazzoni la contrapposizione fra *trame centrifughe* e *centripete*. Una forma tipica di trama centrifuga è «il viaggio senza meta, che usa un numero virtualmente illimitato

³⁰ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 260.

³¹ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 262.

di elementi [...], si abbandona alle divagazioni e può risolversi in modo imprevisto». ³² La trama centripeta poggia su pochi elementi e sul nesso fra causa ed effetto, limita le divagazioni e tende allo scioglimento. Nei grandi romanzi riconducibili al paradigma ottocentesco sembra che prevalgano le forme intermedie, caratterizzate dalla presenza di movimenti centrifughi di superficie, soggetti, però, a un moto centripeto di fondo. In questo modo anche le vicende che tendono alla dispersione dei fili narrativi rientreranno nella logica centripeta dell'intreccio. La nostra breve lettura de *I promessi sposi* ci consentirà di vedere meglio come tale fenomeno possa esplicitarsi.

Il legame con il teatro pervade l'intero paradigma ottocentesco trovando la sua espressione parossistica nella cosiddetta narrazione melodrammatica, in cui forze universali s'incarnano in singoli individui scultorei e grandiosi, alle prese con scontri decisivi e gesti centripeti. La narrazione melodrammatica è uno degli elementi costitutivi del paradigma ottocentesco che sopravvivono al consolidarsi di nuovi paradigmi letterari. Le considerazioni sulla sua tendenza a condensare ed esasperare i conflitti presentano qualche analogia con uno degli assunti di Lukács: pur nell'ambito del realismo i personaggi romanzeschi non potevano nascere da un gesto mimetico immediato. Il realismo autentico è per lui una costruzione nella quale i personaggi incarnano entità collettive.

Secondo Lukács, nel periodo compreso fra la Rivoluzione francese e il 1848 la storia fu un'esperienza *vissuta dalle masse*. Quando invece nel 1848 fu il proletariato ad affacciarsi sulla ribalta della storia, la borghesia, con cui s'identificava la maggior parte degli scrittori, divenne una forza conservatrice. La sfiducia e il disinteresse verso la vita pubblica si riflessero nella letteratura determinando lo smarrimento del senso del personaggio *tipico* che incarnava forze storiche. Il paradigma ottocentesco era stato reso possibile perché la Rivoluzione aveva coinvolto le classi popolari nei processi storici. La storia, ormai, era un'esperienza vissuta anche dalle masse e la vita comune poteva diventare sede di conflitti inquadabili in un contesto storico che li universalizzasse. ³³

³² Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 264.

³³ Questo paragrafo si rifà a: Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, *Teoria del romanzo* (Bologna: Il Mulino, 2011), pp. 247-289.

5.3. *Il romanzo storico*

In questa maniera la riflessione di Mazzoni si ricollega non solo a *Teoria del romanzo*, ma anche a *Il romanzo storico* (1957), altro volume importante del filosofo ungherese, riguardante il sottogenere più importante del paradigma ottocentesco. Lukács fu il primo a descriverlo. Nella riedizione inglese de *Il romanzo storico* (1960), afferma che proprio *Il Gattopardo* conferma la sua teoria.³⁴ Anche Francesco Orlando lo raccoglie sotto questa etichetta.³⁵

Secondo Lukács, la Rivoluzione francese del 1789 segnò uno spartiacque. Parafrasando la concezione hegeliana della storia Lukács spiega come la Rivoluzione portasse a vedere in maniera diversa il ruolo dell'uomo nella storia:

Hegel invece vede nella storia un processo che da un lato viene provocato dalle interne forze motrici della storia stessa, e dall'altro lato estende la propria azione su tutte le manifestazioni della vita umana, anche sul pensiero. Egli considera tutta la vita dell'umanità come un grande processo storico.

Le persone nella loro individualità sarebbero dunque condizionate dalle contingenze storiche. Prima della Rivoluzione francese, avrebbero prevalso concezioni superstoriche fondate su principi «derivanti dall'essenza "eterna" della ragione».³⁶ La differenza fra le due concezioni storiche è netta: mentre la prima si fonda su cosiddetti principî inalterabili, la seconda insiste invece sull'influenza reciproca fra storia e individuo. L'uomo è anche un prodotto della *sua* attività nella storia. La diffusione d'idee simili trova terreno fertile nell'opera di Walter Scott. Lukács sostiene rifacendosi ancora a Hegel che diversamente dall'epica, in cui figurano eroi che rappresentano il carattere nazionale restando «grandi, liberi e umanamente belli», il romanzo storico di Scott presenta sì personaggi rappresentativi del carattere nazionale, «ma non nel senso di riassumere quanto vi è di più alto, bensì nel senso del buon livello medio».³⁷ Il grande romanziere scozzese farebbe in questo modo «sorgere le figure importanti dalla realtà dell'epoca, e non spiega mai, come usa fare il romantico culto degli eroi, un'epoca in base ai suoi grandi rappresentanti». Sono soggetti appartenenti alla categoria di questo *buon*

³⁴ Georges Lukács, *Le roman historique*. Tradotto in francese da Robert Saille (Paris: Éditions Payot, 1965), p. 12.

³⁵ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 154.

³⁶ Lukács, *Il romanzo storico* [1957], tradotto in italiano da Eraldo Arnaud (Torino: Einaudi, 1974), pp. 17, 23.

³⁷ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 33.

livello medio a occuparvi il primo piano piuttosto che le grandi personalità dei libri di storia, inadatti a svolgere un ruolo determinante nell'intreccio.³⁸ Coerentemente con lo storicismo hegeliano, le caratteristiche individuali di questi personaggi scaturiscono da una necessità storica.³⁹ Così, secondo Lukács, la storia d'amore di Renzo e Lucia ne *I promessi sposi*, entrambi d'estrazione popolare, riflette la tragedia del popolo italiano, diviso e frammentato.⁴⁰

5.4. Il Novecento: *intermittenze del cuore e vicende insignificanti*

Avrà un ruolo importante nel tentativo di definire *Il Gattopardo* rispetto al paradigma ottocentesco e alla narrativa modernista la funzione delle vicende che compongono la trama. A questo punto è utile premettere che concezioni della storia fra loro diverse generano tipologie di vicende altrettanto lontane l'una dall'altra.

Abbiamo già visto che le rivoluzioni e le insurrezioni del 1848 determinano una concezione diversa della storia. Se è vero che intorno a questa data si esaurisce l'esperienza che Mazzoni chiama il paradigma ottocentesco, è altrettanto vero che il cammino verso il modernismo narrativo è lungo. Se Scott e Balzac gonfiavano le storie individuali per calarvi dentro significati universali, ora il legame fra le vicende private e la grande storia va affievolendosi. La narrativa accusa i primi sintomi della rottura fra sfera privata e sfera pubblica; i personaggi cominciano a chiudersi in bolle di senso soggettive. I romanzieri si prefiggono tuttavia ancora come scopo principale quello di rappresentare realisticamente la vita.

I grandi romanzieri del primo Novecento proseguono sulla strada del cambiamento intrapresa dagli scrittori del secondo Ottocento. Ciò significa un ripiegamento sulla sfera privata e personale che consente loro di indulgiare nella contemplazione delle sensazioni minute e dei movimenti inconsci e preconsoci della mente. Nell'evoluzione della narrativa da Scott e Manzoni a Flaubert e Tolstoj fino a Proust e Joyce, a essere mutati in questo ambito sono i criteri che separano il *significativo* dall'*insignificante*.⁴¹

È facile cogliere in queste osservazioni un'eco de *Il romanzo del Novecento*. In quello che a buon diritto si considera uno dei più importanti volumi consacrati al romanzo moderno Giacomo Debenedetti definisce i termini di questo mutamento, vero discrimine fra il romanzo ottocentesco e quello novecentesco. Lo studioso insiste sull'antitesi *significativo-*

³⁸ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 37.

³⁹ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 50.

⁴⁰ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 82.

⁴¹ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, pp. 309-310.

insignificante. Fatti e circostanze diventano *significativi* in quanto suscettibili di agire come elementi propulsivi nell'intreccio. Viceversa sono *insignificanti* quando non generano movimento in termini di peripezie e intreccio, rivelandosi di trascurabile rilievo nell'accadere intersoggettivo.

Secondo Debenedetti nei romanzi di Proust e Joyce l'insignificante assume un peso maggiore in quanto permette di scoprire la realtà seconda delle cose. Questa realtà non si manifesta nella presenza immediata di esse e non opera nella meccanica dell'intreccio, eppure per questi scrittori è l'unica degna di essere raffigurata. I fatti insignificanti sembrano banali agli altri, ma per i protagonisti di Proust e Joyce sembrano emanare messaggi e la loro rappresentazione mira a rivelarne l'anima infusa, la realtà seconda. Nella *Recherche* queste rivelazioni dell'essenza dei fatti vengono chiamate *intermittenze del cuore*, in Joyce *epifanie*.⁴²

L'interesse crescente per lo scandaglio psicologico e la *realtà seconda* coincide con la rinuncia allo sguardo panoramico del narratore onnisciente. Il romanzo del primo Novecento tende ad accettare come limite invalicabile la finitudine dei punti di vista individuali.⁴³ Il risalto dato al fatto insignificante s'inserisce perfettamente in questa logica in quanto esso può acquistare rilievo solo in un'ottica individuale e soggettiva. Nella nostra lettura de *Il Gattopardo* riscontreremo un alternarsi fra focalizzazione zero e focalizzazione interna; nella focalizzazione interna il narratore accetta la finitudine del punto di vista soggettivo del personaggio focale. Più complessa appare invece la relazione fra il protagonista, che spesso è anche il personaggio focale, e i fatti significativi e insignificanti che possiamo riscontrare nel romanzo. Quando il narratore accetta la finitudine del suo punto di vista, fatti che in un romanzo del primo Ottocento potrebbero rivelarsi significativi si giustificano non in quanto elementi propulsivi, bensì in virtù della realtà seconda che gli si nasconde dietro. Assurgono a simboli dell'evolversi della storia, del decadimento e della morte. Anticipando una delle nostre conclusioni affermiamo che questo è uno degli aspetti che ci aiutano a cogliere la singolarità dell'opera.

⁴² Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: La letteratura del nostro secolo in un grande racconto critico*, 1° edizione (Milano: Garzanti, 1998 [1971]), pp. 292-295.

⁴³ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 313.

5.5. Introspezione e inettitudine

Occorre fare un'ultima osservazione sulle varie categorie di personaggi. Se il *paradigma* condensava a tal punto nei personaggi le forze storiche e le svolte importanti che i racconti di per sé giustificavano l'atto di scrittura, ora essi non bastano più: la narrazione deve portare avanti delle idee. Quest'esigenza determina la fortuna del *romanzo-saggio* in cui l'interesse narrativo si sposta dalla storia in sé ai giudizi e alle riflessioni che alimenta. La svolta decisiva in questa direzione avviene con Tolstoj e Dostoevskij, e vi contribuiranno poi le opere di Proust, Musil, Broch, Pirandello e Svevo.

La svolta saggistica è una delle conseguenze del fatto che a cominciare dalla seconda parte del XIX secolo i personaggi non si lasciano più inquadrare così facilmente negli schemi di tipi sociali e psicologici di cui si serviva per esempio Balzac. Non sono più il prodotto dei fattori storici, sociali e psicologici che davano forma ai personaggi durante l'epoca in cui vigevano i criteri del paradigma ottocentesco.

Il ripiegamento sulla sfera privata e intima può essere una delle cause decisive di un cambiamento che Mazzoni illustra riportando un brano dalla *Recherche*. Nel paradigma ottocentesco il carattere pubblico della sfera personale e privata imponeva l'etica pubblica, e ciò assicurava una salda gerarchia morale. In un episodio famoso tratto da *Le Côté de Guermantes*, Madame de Guermantes, in bilico fra i doveri mondani e quelli verso il moribondo amico Swann, ritiene più importante adempiere ai primi. I moralisti francesi, dai quali Proust attinge metodo e procedimenti, mettevano anche loro in scena personaggi assorti in riflessioni introspettive. Se in questa tendenza è avvertibile un ribaltamento dell'etica pubblica, la vera differenza fra Proust e i *moralistes* consiste, secondo Mazzoni, nella nebulizzazione dell'identità soggettiva, la quale nei secoli XVII e XVIII, invece, appariva molto più coesa. Di conseguenza, le parti analitiche richiedono più spazio, e finiscono con il dilatarsi a scapito della coesione strutturale.

Un'altra spia della disgregazione strutturale è l'emergere del monologo interiore, che mira a imitare la pluralità disordinata delle coscienze piuttosto che una loro ipotetica impronta fissa, tipica dei personaggi manzoniani o balzachiani. Il monologo interiore accentua così la frammentazione dell'io. Fin dai moralisti francesi la vita interiore ha potuto occupare un posto centrale nella letteratura, ma secondo Mazzoni, è a metà del XIX secolo in poi che essa inizia a farsi predominante nella narrativa.⁴⁴

⁴⁴ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, pp. 313-338.

L'interesse introspettivo dei personaggi incide anche sul loro rapporto con la realtà esterna. Non è un caso se i romanzi di Svevo, Proust, Pirandello e Joyce sono popolati da *inetti*, uomini incapaci di affrontare le sfide e i problemi che la vita gli riserva. La narrazione delle loro vicende richiede uno scavo psicologico più profondo perché «nessun determinismo ambientale è sufficiente a spiegare un disagio che è soprattutto interiore, esistenziale». ⁴⁵ Sebbene noi stiamo trattando un'opera che vede protagonista un aristocratico all'epoca dell'unità d'Italia ci permettiamo di spiegarci valendoci dell'applicazione al romanzo novecentesco fatta da Debenedetti di una proposizione del critico d'arte Bahr: la crisi dell'era del predominio borghese determina un mutamento dell'arte in rapporto con le trasformazioni della società e il disagio causato da questo cambiamento induce a rifugiarsi nell'invisibile. Debenedetti coglie, secondo me, il punto essenziale del determinarsi della nuova poetica affermando che l'uomo moderno «per riconquistarsi, farà un'arte ricavata dal proprio interno, dall'invisibile che si porta dentro.» ⁴⁶ Noi possiamo ricavarne che il disagio della modernità contribuisce a formare un personaggio per tanti versi antitetico ai grandi eroi della paradigmatica *Comédie humaine*, i quali invece investono della loro volontà e della loro ambizione la realtà circostante. La propensione ad arrovellarsi per scoprire il senso delle proprie esperienze, oltre a spostare l'attenzione dagli avvenimenti e dalle svolte ai momenti introspettivi dei personaggi ne determina anche l'incapacità a gestirli. Inettitudine e introspezione sono strettamente legate. L'inettitudine gioca dunque un ruolo fondamentale nell'evoluzione di nuovi paradigmi narrativi.

⁴⁵ Santagata e Casadei, *Manuale di letteratura contemporanea*, p. 69.

⁴⁶ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, p. 460.

6. Analisi strutturale de *Il Gattopardo*

6.1. Un confronto ottocentesco: *I promessi sposi*

Numerosi sono stati i confronti intertestuali fra il romanzo dello scrittore siciliano e altri classici. La scelta di mettere a confronto i procedimenti e le strutture adoperati ne *Il Gattopardo* con il capolavoro di Manzoni muove dall'esigenza di scegliere un testo rappresentativo del paradigma ottocentesco e non dall'intenzione di anteporlo ad altre opere che indubbiamente sono state altrettanto determinanti per la formazione letteraria dello scrittore siciliano.

Abbiamo visto nella premessa che il paradigma ottocentesco, termine con cui Mazzoni designa la narrativa ottocentesca fino al 1850, si contraddistingue per una serie di criteri concernenti la struttura, i personaggi e il tempo: vi vige un principio d'ordine che gerarchizza il rapporto fra nuclei e satelliti e attribuisce più importanza ai fatti pubblici e intersoggettivi che non alla vita interiore dei personaggi; la storia viene narrata da un narratore onnisciente e oggettivo; e c'è un forte legame con la pittura e il teatro, i cui dispositivi vengono sostituiti da strategie analoghe.

6.2. L'intreccio

I promessi sposi constano di trentotto capitoli e narrano le peripezie vissute da Renzo e Lucia per potersi sposare. Don Rodrigo, prepotente signorotto locale, invaghitosi di Lucia, invia i «bravi» a intimidire don Abbondio affinché non ne celebri le nozze e mette così in moto l'intreccio allontanando i protagonisti l'uno dall'altro: Lucia si rifugia prima nel monastero di Monza, dove poi è rapita dai masnadieri dell'Innominato, al soldo di don Rodrigo. A Milano, Renzo finisce coinvolto nei tumulti causati dalla carestia. La polizia gli tende un tranello dopo averlo visto inveire contro i presunti responsabili; Renzo riesce a scappare e trova rifugio da suo cugino. Scoppia la peste. Renzo, contagiato e poi guarito, si reca a Milano per cercare Lucia, liberata grazie alla conversione dell'Innominato. La ritrova nel lazzaretto. Una volta cessata l'epidemia che ha stroncato anche don Rodrigo, il matrimonio può essere celebrato. Il romanzo si chiude descrivendo la quotidianità della loro vita coniugale a Bergamo.

6.3. Nuclei e satelliti ne *I promessi sposi*

Questo riassunto dà l'idea di una storia vasta e ricca di peripezie, retta da un moto centripeto di fondo. D'altra parte, bisogna tenere conto dei satelliti che in vario modo sono rilevanti per l'intreccio, come le biografie della monaca di Monza e dell'Innominato, gli affreschi storici relativi alla guerra del Monferrato e alla peste. Questi satelliti hanno una loro ragion d'essere: Il ruolo svolto dalla monaca di Monza, come quello dell'Innominato, sarà uno dei fattori decisivi per le vicende che riguardano Lucia. Se è vero che potremmo capire il romanzo anche senza conoscerne la biografia, è altrettanto vero che essa ci fa vedere le cause del loro comportamento, a sua volta decisivo per i nuclei.

Le rappresentazioni della peste e della guerra dimostrano come la storia agisca nella vita delle classi sociali più umili ponendo l'accento su come fenomeni e avvenimenti di portata più vasta si riflettano sulla sfera privata. In base a quanto sostenuto più sopra definisco nucleo la storia d'amore fra Renzo e Lucia e il tentativo da parte di don Rodrigo di sabotarne il matrimonio, così come la conseguente fuga dei promessi sposi e le peripezie che di volta in volta aumentano e diminuiscono la possibilità che possano alla fine sposarsi, cioè il rapimento di Lucia, la cattura di Renzo e la conseguente fuga da Milano. La stessa logica ci induce a definire nucleo la peste poiché incanala la storia facendo sì che Renzo e Lucia si ritrovino e possano sposarsi, uccidendo don Rodrigo che ha costituito l'ostacolo principale alla realizzazione dei loro desideri. Definisco invece satelliti le mere biografie di Fra Cristoforo, di Gertrude e dell'Innominato. Per quanto riguarda Fra Cristoforo, tengo a precisare subito che l'attenzione rivolta al passato del personaggio, pur costituendo una deviazione rispetto alla trama principale, si giustifica anche in virtù dell'impalcatura ideologica che regge il romanzo: la vita dissoluta che l'ha spinto prima all'assassinio, per poi condurlo sulla via del ravvedimento, lo rende idoneo a rappresentarne l'ideale morale. È lui a persuaderli prima della necessità di fuggire e a sciogliere Lucia dal voto di castità, cioè, in ultima istanza, a far sì che il matrimonio possa aver luogo. Non determinano il carattere dell'intreccio i riferimenti all'infanzia passata insieme al padre godereccio e ozioso e alla giovinezza irrequieta. Eppure, il narratore motiva l'analessi esterna indicandovi la causa principale per cui fra Cristoforo – al tempo della storia – decide di battersi senza violenza per i promessi sposi. Quella giovinezza turbolenta ha plasmato il carattere della persona che ora può venirgli in soccorso. Il satellite si giustifica mediante il rapporto che intrattiene col nucleo.

6.4. Trame centripete e trame centrifughe

L'intreccio de *I promessi sposi* è percorso da un moto centripeto di fondo, ma quando il conflitto con don Rodrigo assume connotati più drammatici, si delinea un andamento centrifugo di superficie tendente alla dispersione della narrazione. Renzo e Lucia, trovandosi in luoghi remoti l'uno dall'altro, vivono esperienze che li allontanano da quello che era il nodo principale dell'intreccio. Durante i tumulti a Milano e l'imperversare della peste, il narratore non perde tuttavia mai di vista il filo conduttore e il tema principale. L'andamento centrifugo di superficie è tenuto a freno dall'intreccio centripeto di fondo. La saldezza della struttura ottocentesca non è intaccata.

6.5. Renzo e il buon livello medio

Dato che attribuisco solo una funzione esplicativa alle riflessioni che farò intorno ai personaggi del romanzo, motivi di spazio mi hanno indotto a soffermarmi sul solo personaggio di Renzo Tramaglino che, in quanto filatore di seta e illetterato, è un caso rappresentativo di personaggio ottocentesco e da romanzo storico. Lukács ha sostenuto che il tipico personaggio del romanzo storico è d'estrazione popolare, mentre le grandi personalità storiche non possono aspirare al medesimo ruolo in quest'ambito. Personaggi come Renzo incarnano forze storiche nella misura in cui rappresentano condizioni e fenomeni diffusi. L'analfabetismo è uno degli elementi costitutivi del rapporto fra i potenti e le classi popolari e facilita le angherie e le vigliaccherie dei primi, come possiamo costatare nel capitolo II de *I promessi sposi*, quando don Abbondio snocciola latinismi per giustificare il rifiuto di celebrare il matrimonio fra lui e Lucia. Se l'accentuazione della condizione subalterna di Renzo conferisce storicità al personaggio, essa è ulteriormente evidenziata dal suo peregrinare per l'Italia settentrionale, che mette a nudo pregiudizi e divisioni linguistiche e culturali: la sua condizione rispecchia le divisioni della penisola in quei tempi.

Quanto al ruolo svolto da Renzo durante i grandi eventi storici, è chiaro come per esempio a Milano non sia lui il protagonista storico. Se non organizza la sommossa, finisce tuttavia per una serie di circostanze con l'esservi coinvolto e poi catturato, accusato di avere fomentato i disordini. In un primo momento si riscalda e pronuncia le frasi che poi gli valgono l'arresto; le sue esternazioni, tuttavia, sono contraddette dallo scetticismo riguardo alla finalità della sollevazione. Se da un lato appartiene alle classi popolari che vi partecipano e le vicissitudini da lui subite prima della fuga inducono a definire antitetico il rapporto fra lui e

buona parte delle classi superiori, dall'altro questo atteggiamento non del tutto univoco l'avvicina al ruolo del personaggio storico descritto da Lukács, intermedio fra i due campi in lotta. Esso è peraltro coerente con l'assenza di tratti spiccatamente eroici: la modestia intellettuale del personaggio e l'imprudenza si coniugano alla schiettezza e alla bontà, accostandolo al cosiddetto buon livello medio, i cui pregi e difetti sono conseguenza logica della storia e della realtà sociale.

6.6. Il narratore onnisciente

La posizione del narratore rispetto alla vicenda è strettamente collegata al tempo della narrazione. Emerge chiaramente fin dalla prima pagina che si tratta di narrazione ulteriore: la narrazione è portata avanti da un narratore extra- ed eterodiegetico, estraneo alle vicende che racconta. La sua estraneità è legata allo scarto fra il tempo della storia e quello della narrazione. La narrazione ulteriore ci presenta il tempo della storia, il quale prendendo spunto dall'incontro fra don Abbondio e i bravi nel 1628 precede di due secoli il tempo della narrazione. Essendo eterodiegetico il narratore può far ricorso a procedimenti tipici del paradigma: si astiene dal fornire informazioni su di sé ed è onnisciente; la sua posizione gli consente di osservare le vicende dall'esterno, ma nello stesso tempo è in grado di registrare i pensieri e le emozioni di tutti i personaggi che si muovono sulla scena. Non c'è un focalizzatore che delimita la visione della storia: la narrazione è a focalizzazione zero, tipica del paradigma ottocentesco. Oltre a ricondurre il romanzo a tale paradigma, l'interazione dei procedimenti che ho trattato in questo paragrafo evidenzia l'appartenenza del libro al suo sottogenere più importante. Nella premessa ho fatto riferimento alle cosiddette quinte teatrali, di cui una è costituita da fattori storici, sociali, economici e psicologici, l'altra di oggetti e ambienti. La prima di queste quinte è rappresentata all'inizio del primo capitolo quando compaiono i bravi di don Rodrigo. Vengono elencate le leggi varate inutilmente per contrastare il fenomeno.⁴⁷ In seguito il narratore si rivelerà, nello spiegare la dinamica storico-politica della carestia e dell'insurrezione popolare, ancor più attento alle circostanze che stanno all'origine di esse. La presenza di questi elementi è uno dei motivi principali per cui possiamo raccogliere il capolavoro di Manzoni sotto l'etichetta di romanzo storico.

⁴⁷ Cfr. «Questa specie ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica.[...]Questo basta ad assicurarci che, nel tempo di cui noi trattiamo, c'era de' bravi tuttavia.» Alessandro Manzoni, *I promessi sposi: Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta. Con un saggio di Italo Calvino. Introduzione di Gabriella Mezzanotte* (Milano: Mondadori, 2007[1840-1842]), pp. 10-13.

La quinta delle entità visibili, degli oggetti e degli ambienti è anch'essa messa in opera sin dall'inizio. La descrizione del paesaggio intorno al lago di Como e al fiume Adda incornicia l'avvenimento che dà l'avvio alla storia, cioè l'incontro fra don Abbondio e i bravi, dei quali è descritta minuziosamente la gestualità, che tradisce la pavidità del primo e la spregiudicatezza dei secondi. Il narratore eterodiegetico onnisciente e oggettivo rende più plausibile la rappresentazione di queste due quinte. In tal modo si tende ad accentuare la storicità del romanzo in un modo che autorizza a collocarlo nel paradigma ottocentesco. Nello stesso tempo queste caratteristiche escludono qualsiasi identificazione nei personaggi da parte del narratore; rispetto al protagonista illetterato si presenta come intellettualmente superiore, e conosce aspetti e circostanze di cui lui e gli altri non possono accorgersi.

6.7. La struttura de *Il Gattopardo*

I paragrafi precedenti sono serviti a fornire un esempio concreto di un romanzo rappresentativo del paradigma ottocentesco per organizzazione dell'intreccio, distribuzione fra nuclei e satelliti, scelta e caratterizzazione dei personaggi, posizione del narratore e gestione delle cosiddette quinte teatrali. Il resto del capitolo deve chiarire in che misura *Il Gattopardo* obbedisce ai medesimi criteri. Gli scarti e le contiguità che questo confronto porterà alla luce dovranno indicare gli elementi che invitano a considerare la narrativa del primo Novecento.

Il romanzo è suddiviso in otto *parti*, ognuna delle quali è provvista d'indicazioni temporali in apertura. Le prime quattro hanno all'incirca la stessa lunghezza, mentre le ultime quattro sono più brevi. Eccettuata la *Parte VII*, ognuna di esse è composta da capitoletti divisi l'uno dall'altro da una spaziatura. Il racconto ha inizio il 12 maggio 1860 e finisce nel maggio del 1910, giungendo così a coprire un arco temporale di cinquant'anni. Il sipario si alza sulla recita del rosario che suggerisce la tematica del romanzo. Ci viene poi presentato il protagonista del romanzo, don Fabrizio di Salina, d'origini siculo-tedesche e dall'indole insieme voluttuosa e rigida. Si passa poi al secondo capitoletto, in cui si scende nel giardino, le cui rose putrefatte e rinfrollite causano a don Fabrizio cupe associazioni d'idee: gli rammentano il ritrovamento nel medesimo luogo di un soldato sbudellato durante la rivolta di Palermo del 4 aprile. Questo ricordo, raccontato in analepsi esterna, avvia l'ossessiva meditazione sulla morte. Sullo sfondo della decadenza di classe, essa va accrescendo d'intensità e diviene *corteggiamento* nella *Parte VI*. Nella *Parte VII*, ambientata nel 1883, confluiscono nella sua rappresentazione il desiderio erotico e quello di allontanarsi dal

mondo. Occorre subito fare un'altra osservazione su questa analesi: l'episodio raccontatovi introduce, infatti, il tema storico del romanzo, cioè il passaggio dal Regno delle due Sicilie al Regno d'Italia. S'intreccia al tema della morte il declino del casato, a sua volta inscindibile dalle vicende storico-politiche che punteggiano la narrazione. La conversazione con Tancredi il giorno successivo alla discesa nel giardino conferisce il suo tratto peculiare alla riflessione sul futuro assetto politico, consistente nell'immobilismo espresso dal famoso aforismo di Tancredi, sul quale torneremo più avanti. Suo nipote si è unito ai garibaldini e giustifica tale scelta davanti allo zio sostenendo che assecondando il cambiamento si possono garantire gli interessi del casato. Don Fabrizio approva il ragionamento di Tancredi. Alla fine della parte don Fabrizio apprende la notizia dello sbarco a Marsala. Confortato dalle rassicurazioni di Tancredi don Fabrizio ne sminuisce la portata e non si lascia turbare. La *Parte II* si svolge nell'agosto dello stesso anno e narra il viaggio a Donnafugata, reso possibile, tra l'altro, dalle conoscenze di Tancredi. Dopo le notizie sull'arricchimento di Calogero Sedara, sindaco di Donnafugata, don Fabrizio apprende che sua figlia Concetta è innamorata di Tancredi. Considerate le circostanze storico-politiche, il principe non ritiene, però, che un tale matrimonio possa essere proficuo né per lui né per suo nipote. Dopo aver letto la lettera in cui Tancredi gli confessa di voler sposare Angelica s'incarica di trattare con don Calogero. L'accordo viene raggiunto. La vicenda lascia una ferita profonda nell'anima di Concetta che non si è ancora rimarginata quando la ritroviamo anziana e nubile nell'ultima *parte*.

Ho già accennato ad alcuni eventi storici molto centrali nella trama, quali i moti palermitani e lo sbarco a Marsala. Inoltre vengono evocati la battaglia di Aspromonte, il Plebiscito, il costituirsi del Senato e il Cinquantenario. Mettendo a nudo il declino dell'aristocrazia insulare, cui corrisponde il progressivo arricchimento degli industriali, il cui patrimonio in alcuni casi ha già superato quello di tanti casati nobili, essi contribuiscono a dare storicità alla narrazione e anche a scandirne il ritmo e a garantirne la saldezza e la trasparenza. Torneremo su queste vicende più avanti per stabilire in che modo la storia acquisti rilievo nel romanzo.

6.8. Gerarchia fra nuclei e satelliti

Per nuclei intendiamo gli avvenimenti che innescano le svolte del destino o i cambiamenti che instradano la trama verso la soluzione dell'intreccio. Quali sono ne *Il Gattopardo* gli episodi che generano grandi svolte? Si discostano in qualche modo dal modello ottocentesco?⁴⁸

Generano nuclei gli eventi che incanalano il processo storico al quale s'intrecciano il destino del protagonista e il tema della decadenza e della morte, cioè innanzitutto i moti del 4 aprile e lo sbarco a Marsala. È questa dinamica che fa del ritrovamento del soldato borbonico il punto di partenza per la meditazione sulla morte, inscindibile da quella politica. Se è da considerarsi nucleo il rinvenimento del cadavere del soldato, dobbiamo mettere nello stesso contenitore l'evoluzione che questo tema subisce durante il ballo dai Ponteleone e che rappresenta la definitiva presa di coscienza: la morte assume qui le fattezze erotico-mitologiche con cui nella *Parte VII* si presenterà al principe agonizzante. Infine vi includiamo l'accordo nuziale, simbolo del compromesso storico raggiunto fra aristocrazia al tramonto e borghesia in ascesa, nonché determinante per i riflessi sulla vicenda privata del principe. Vuole essere, infatti, l'atto che mette in salvo il casato Salina, ma non farà che rendere ancor più palese l'ineluttabilità del suo declino e il desiderio di omologarsi di *parvenus* come don Calogero.

Passiamo ora agli episodi di contorno che arricchiscono la narrazione, i cosiddetti *satelliti*. Prendiamo in esame due episodi riconducibili a questa categoria: Il colloquio fra don Fabrizio e Chevalley nella *Parte IV* e l'intera *Parte V*.

Nel corso della conversazione con Chevalley, segretario della prefettura di Girgenti recatosi dal principe per convincerlo ad accettare la nomina a senatore, don Fabrizio ribadisce la sua posizione in merito alla congiuntura storico-politica, e declina l'offerta di un seggio al Senato adducendo fra i tanti motivi l'incapacità d'illudersi. Descrive al suo interlocutore il carattere dei siciliani, indolente, voluttuoso e restio ai cambiamenti. Propendo per annoverare questo episodio fra i satelliti per due ragioni: esso è preparato solo da un breve capoverso in apertura del settimo capitoletto della *Parte IV* che annuncia l'arrivo a Donnafugata del segretario della prefettura di Girgenti. L'episodio – pur non precludendo a ulteriori sviluppi narrativi – come la storia di Fra Cristoforo si giustifica nell'economia del romanzo poiché lo sguardo portato su di essa da Chevalley ne accentua l'ingiustizia sociale e la brutalità, mentre quello di don Fabrizio ci fa vedere l'isola «dall'interno», caratterizzato com'è

⁴⁸ L'applicazione del termine *nucleo* alle vicende de *Il Gattopardo* problematico. Su questo argomento tornerò nel paragrafo 6.9.

dall'immobilismo e dal motivo del sole estenuante. Questo incontro offre a don Fabrizio l'occasione per chiarire la sua visione storica e i motivi della sua sfiducia nel progetto risorgimentale, che come vedremo più avanti, fornisce quella che vuole essere una spiegazione storico-antropologica del suo atteggiamento, esteso poi al carattere siciliano in generale.

Rispetto ai cosiddetti nuclei il discorso di don Fabrizio assolve a una funzione prettamente esplicativa e destinato com'è a non generare sviluppi nel romanzo, va collocato nella categoria dei satelliti. Se avesse accettato il laticlavio, la storia avrebbe preso un'altra direzione. Non genera peripezie e svolte, limitandosi invece a rappresentare i principali motivi e temi sotto un'angolazione diversa, e conferisce così alla *Parte IV* la sua patina da romanzo-saggio.

L'altro satellite su cui vorrei soffermarmi copre l'intera *Parte V* e narra il viaggio di padre Pirrone a San Cono, il suo paesino nativo, dove assistiamo a una conversazione con alcuni amici che fa vedere i nobili dal basso. Il paesaggio che don Fabrizio vede luttuoso e funereo si trasforma in *fastoso*, percorso da «folate di vento improvvise che ne rendono salubre l'aria». ⁴⁹ Questa frase richiama per contrasto il paesaggio contemplato all'inizio della *Parte II* da don Fabrizio durante il penoso tragitto a Donnafugata. Pur nella sua miseria di stampo verista la parte concede al lettore una sosta dall'atmosfera funerea presente altrove, quasi a sottolineare la soggettività delle descrizioni condotte in focalizzazione interna su don Fabrizio.

Veniamo ora al fulcro narrativo della parte: la tresca fra Angelina, cugina del gesuita, e Santino Pirrone, suo cugino. Santino ha sedotto e messo incinta Angelina allo scopo di recuperare in dote il mandorleto che il padre di Santino ritiene sia stato dato ingiustamente in eredità alla famiglia di Angelina. Sarina, madre di Angelina, teme ora per l'onore della figlia e ha paura che suo marito Vicenzino, «uomo d'onore» voglia ammazzare il cognato. Padre Pirrone convince i genitori a offrire in dote proprio il mandorleto, promettendo in cambio per placare Vicenzino di rinunciare alla sua parte dell'eredità paterna.

La *parte* contiene una frase sentenziosa che fa risaltare il rapporto speculare con l'altro accordo nuziale del romanzo: «I gran signori erano riservati e incomprensibili, i contadini espliciti e chiari; ma il Demonio se li rigirava attorno al mignolo, egualmente.» (p. 206) L'episodio si ricollega al romanzo nel suo insieme alludendo alla motivazione profonda dell'accordo nuziale stipulato da don Fabrizio e don Calogero. I contadini vogliono

⁴⁹ Tutti i rimandi successivi a *Il Gattopardo* si riferiscono a questa edizione e saranno messi fra parentesi nel testo: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in *Opere*, VII edizione Meridiani (Milano: Mondadori, 2011), p. 188.

rispettivamente salvare l'onore e recuperare un mandorleto, mentre per i nobili si tratta di garantire la sopravvivenza del casato. L'analogia dimostra come l'assenza di colpi di scena non metta in discussione una linearità che si richiama più al paradigma che non ai grandi romanzieri novecenteschi né la gerarchia fra nuclei e satelliti. Approfondiremo l'analisi della *Parte V* nell'ottavo capitolo, dedicato al rapporto fra don Fabrizio e Tancredi.

La distinzione fra nuclei e satelliti è netta quanto quella che abbiamo individuato ne *I promessi sposi* e concorre a saldare la gerarchia fra vicende principali e secondarie, nonché a rendere più trasparente l'intreccio. Eppure tornando all'evocazione del cadavere possiamo constatare che le vicende differiscono in termini di realizzazione di potenzialità *teatrali* e *intersoggettive* da quelle che invece tengono in continuo movimento la trama de *I promessi sposi*: nonostante le potenzialità drammatiche del passaggio in questione, non segna il punto di partenza di un intreccio particolarmente movimentato. In Manzoni, invece, i nuclei sono avvenimenti *significativi*: suscitano l'interesse del lettore in virtù delle loro potenzialità drammatiche. Basti ricordare a questo proposito il rapimento di Lucia, la fuga di Lorenzo da Milano, la peste e altre vicende accomunate dal fatto che determinano ulteriori peripezie che alla fine conducono allo scioglimento dell'intreccio.

In che misura sono accostabili al modello teatrale quelli che abbiamo chiamato i nuclei de *Il Gattopardo*? Abbiamo definito nucleo il ritrovamento del cadavere in ragione della sua importanza per lo svolgimento dell'«azione» e soprattutto la vicenda che ruota attorno al contratto matrimoniale, decisivo per la sorte del casato e delle figlie nubili.

6.9. Nuclei mancati?

In un romanzo dell'Ottocento il rinvenimento di un cadavere potrebbe generare sviluppi drammatici dando l'avvio a inchieste e scatenando conflitti intersoggettivi. Potrebbe cioè costituire un intreccio fatto di peripezie, di nuclei. Sarebbe ragionevole sostenere che ciò avvenga ne *Il Gattopardo*? Si ricordi che l'episodio si trova nel secondo capitoletto della *Parte I* ed è anteriore al tempo del racconto primo. Il principe se ne ricorda fiutando i fiori putrefatti del giardino; prima della discesa nel giardino abbiamo assistito all'incipit, dove vediamo il principe e la famiglia assorti nella preghiera serale in cui è accennato il fulcro tematico, riducibile al trinomio *amore, verginità, morte*, e in cui è descritto il carattere astratto e indolente del padre che assiste passivamente alla rovina del ceto e alla dilapidazione del patrimonio. È necessario tenere presente che il lettore non è ancora stato informato che la scena si svolge il 12 maggio, il giorno successivo allo sbarco. Il ricordo del soldato è suscitato

da percezioni al tempo stesso olfattive, sensuali e mortuarie. Il primo sintomo della presenza di un cadavere erano state «le zaffate dolciastre». Era stato ferito durante i moti del 4 aprile e «venuto a morire, *solo*, sotto un albero di limone». Citiamo il passo in cui il narratore indugia sugli aspetti rivoltanti di questa morte:

Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghia confitte nella terra, coperto da formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. (p. 32)

Ripensando al soldato ucciso don Fabrizio sente il bisogno di trovarvi un senso, la morte come sacrificio per una causa giusta. A quanti gli risponderrebbero che è morto per il re, Fabrizio obietta che la decadenza della casa reale sia tale da indurre ragionevoli dubbi circa l'utilità di un sacrificio del genere (p.33).

Riepiloghiamo ora i punti salienti dell'episodio: comincia con la discesa nel giardino la cui flora rinfrollita e marcia richiama odori e immagini, prima sensuali, poi brutali e ripugnanti. Induce riflessioni astratte e politiche, legate a una congiuntura storico-politica che investe anche la sfera personale del principe di Salina. Ciononostante la vicenda non è rappresentata in modo drammatico, e l'episodio non prelude ad avvenimenti *drammaticamente* tragici. Il disagio del principe è metafisico e al tempo stesso legato a una realtà concreta qual è l'assetto politico, giunto al capolinea a causa dell'incapacità dei Borboni a rappresentare adeguatamente l'idea per la quale il soldato si sarebbe immolato. Questa riflessione è elaborata nel capitoletto successivo, altra analessi in cui sono raccontate le udienze da Ferdinando II, plebeamente gioviale e incapace di affrontare le sfide lanciate dalla storia.

Quanto illustrato concorre a dare al brano la sua importanza nell'insieme della trama facendolo così rientrare nella categoria dei nuclei. Malgrado ciò, non presenta le implicazioni intersoggettive che troviamo nella vicenda matrimoniale e – in misura ancora maggiore – nelle peripezie manzoniane. L'episodio fornisce sì il tema della morte annunciato nell'incipit e introduce quello che sarà il fulcro della narrazione, ma senza generare intreccio. Non prelude ad azioni, eventi o peripezie. L'antagonismo fra i due campi in lotta sembra quanto meno stemperato nell'indolenza del principe, il quale per giunta salva dalla giustizia suo nipote che si è battuto con i garibaldini.⁵⁰ L'episodio è un segno dei tempi e avvia la

⁵⁰ «E c'era voluto del bello e del buono, c'erano voluto visite a Castelcicala scettico e a Maniscalco troppo cortese per evitare al ragazzo un brutto guaio dopo il Quattro Aprile.» (p. 40)

meditazione del protagonista sulla morte. Ed è tutto. Non si sviluppa in modo *teatrale*; non genera conflitti sul piano dell'*accadere intersoggettivo*. D'altro canto è innegabile che assolve a una funzione molto centrale nella struttura: sinora ci siamo limitati a menzionare le «avvisaglie» contenute nell'incipit e i pensieri suscitati dall'evocazione del ritrovamento.

Torneremo a questa vicenda per trattare appunto la sua funzione strutturale, ma prima occorre commentare brevemente il secondo dei cosiddetti nuclei.

La vicenda matrimoniale calza meglio alla definizione di Mazzoni in termini di sviluppi narrativi. Riepiloghiamo i punti salienti: Concetta è innamorata di Tancredi. A Donnafugata Tancredi incontra la figlia del sindaco, Angelica, che non manca di affascinarlo. Più tardi, di stanza a Napoli, Tancredi scrive a suo zio una lettera pregandolo di intercedere in suo favore presso il sindaco don Calogero. Quanto confessato nella lettera era ampiamente previsto da don Fabrizio, il quale si reca dal sindaco per trattare e concordare la dote. L'accordo viene raggiunto. Il patto mira ad assicurare il futuro economico di Tancredi e la sopravvivenza del casato. Il secondo fra questi obiettivi si risolverà in una delusione e inoltre la vicenda è destinata a lasciare ferite profonde nell'anima di Concetta: la scelta da parte di don Fabrizio di favorire questo matrimonio a scapito di sua figlia fa nascere in lei un rancore che si rivelerà determinante nell'indurla a rinchiudersi in una sdegnosa solitudine.

La vicenda matrimoniale non presenta i risvolti drammatici che caratterizzano le peripezie che conducono all'altare Renzo e Lucia, ma è riconducibile all'*accadere presente e intersoggettivo* nella misura è composta da gesti visibili e frasi udibili che, essendo *significativi*, fanno avanzare la storia. Perciò si accosta alla definizione di nuclei ottocenteschi in virtù dell'importanza nell'economia del romanzo e della capacità di instradare l'azione garantendo la coesione del romanzo.

D'altro canto c'è da aggiungere che nessuna delle vicende trattate si presenta come una scena destinata a produrre conseguenze che facciano avanzare l'azione. Esse si presentano piuttosto come sintomi del lento ma irreversibile declino di don Fabrizio e delle tradizioni nobiliari. Questa circostanza che ci impedisce di definirle nuclei a pieno titolo e così fa anche vedere uno dei modi con cui il romanzo si discosta dalla concezione ottocentesca della trama.

6.10. La funzione strutturale degli intertesti baudelairiani

L'episodio del rinvenimento del soldato punteggerà la narrazione sino all'ultima *parte*; le allusioni e i riferimenti espliciti si distribuiscono nell'arco dell'intero romanzo. A questo proposito dobbiamo tenere presente l'ultima parte della citazione riportata poc'anzi: «...e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera.» Sembra di trovarne la prima vaga allusione già nell'udienza dal Re, consistente nell'aggettivo *violaceo*:

Già in piedi per non essere costretto a mostrare che si alzava; il Re col faccione smorto fra le fedine biondicce, con quella giubba militare di ruvido panno da sotto la quale scaturiva la cateratta *violacea*[corsivo mio] dei pantaloni cascanti. (p. 34)

Più avanti s'interroga sul futuro della monarchia: «E mentre palleggiava pettegolezzi con l'impeccabile ciambellano andava chiedendosi chi fosse destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto.» Le prime due citazioni sono accomunate dalla ricorrenza dell'aggettivo *violaceo*: *gl'intestini violacei* del soldato e la metafora della *cateratta violacea* che descrive i pantaloni del re. In entrambe le citazioni tale colore provoca un moto di ribrezzo: nel primo caso si presenta come la manifestazione turpe e violenta della morte, per poi – inducendo le riflessioni appena menzionate – assurgere a simbolo del processo storico che accelera il declino e la morte del regno borbonico per cui il soldato si è sacrificato. Avvertiamo che non è casuale l'insistenza con cui vengono descritti i colori delle interiora: il soldato morto induce a riflettere sulla decadenza di un regime che ha «i segni della morte sul volto». Se le budella violacee recano testimonianza degli atroci dolori provati dal soldato e del moto di ripulsione che ha suscitato in coloro che l'hanno trovato, la *cateratta violacea* fa parte di una descrizione finalizzata a descrivere lo stato patologico del regime borbonico. Anche la collocazione, l'una accanto all'altra, di queste due analessi invita a optare per questa chiave di lettura.

Le allusioni che in seguito scandiscono la narrazione sono ancora più inequivocabili. Ci riferiamo ai *carnaggi* che nella *Parte I* don Fabrizio riceve da due affittuari, alla descrizione del coniglio fucilato durante la caccia e ai buoi macellati che rincasando dal ballo don Fabrizio vede nell'explicit della *Parte VI*. Vedremo inoltre che quest'ultimo passaggio introduce una variazione che sarà ripresa nell'incipit della *Parte VII*. Premettiamo alcune osservazioni prima di scendere nei dettagli. Queste allusioni al soldato sbudellato fungono da *Leitmotiv* al tema della caducità com'è vissuta dal protagonista. La percezione della caducità

pervade l'intero romanzo ed è di continuo ricondotta al corpo del soldato assegnandogli in tal modo la sua funzione strutturale. Punteggia la meditazione insistita sulla morte che si avvicina riconducendo il fulcro tematico a un nucleo narrativo; costituisce per così dire il perno intorno al quale ruota tale tematica ricollegando gli sviluppi della meditazione sulla morte al nucleo narrativo. Ciò conferisce al romanzo maggior coesione, che però è più di stampo saggistico che non ottocentescamente drammatico. Questo procedimento garantisce la coesione del romanzo e compensa quella che altrimenti potrebbe essere assicurata da un intreccio dominato da peripezie centripete.

Abbiamo visto come durante la passeggiata nel giardino le associazioni d'idee causate dagli odori non siano solo funeree. Non dimentichiamo il richiamo alla coscia di una ballerina, che, a dire il vero, viene prima della rievocazione del soldato.

Al convegno tenutosi a Palermo nel 1996 Musarra- Schroeder ha dedicato ampio spazio al denso intertesto baudelairiano riscontrabile nei brani appena menzionati.⁵¹ Le poesie in questione sono «Un Voyage à Cythère» e «Une Charogne». Prima di trattare più distesamente l'analisi di Musarra- Schroeder, vorrei prendere spunto da un'osservazione che va al di là del loro ragionamento.

Dopo la visita a Mariannina don Fabrizio ricorda alcuni versi di «Un Voyage à Cythère», suggeriti dalla sensazione di disgusto che la visita al postribolo ha causato: «Oh Seigneur! Donnez-moi la force et le courage/De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!»⁵² La soddisfazione carnale si mescola alla ripugnanza fisica e morale per se stesso e per la ragazza: «Ma che tristezza, anche: quella carne giovane troppo maneggiata, quella impudicizia rassegnata; e lui stesso, che cosa era? Un porco, e niente altro.» (p. 45) La prima considerazione appare quanto meno scontata: l'appagamento sessuale suscita disgusto fisico e morale per se stesso. Ma la citazione baudelairiana offre anche spunti per ulteriori riflessioni: la descrizione dell'impiccato assomiglia molto a quella del soldato borbonico e ne ha probabilmente fornito la base. Cerchiamo ora di mettere a confronto i rispettivi passaggi. Riporto prima i versi di «Un Voyage à Cythère»: «Ses yeux étaient deux trous, et du ventre effondré/Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses».⁵³ Appare evidente la somiglianza con il passo tratto da *Il Gattopardo*: «e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera.» L'analogia si estende dal motivo all'ambito contestuale. In entrambi i

⁵¹ Ulla Musarra-Schroeder, «Memoria letteraria e modernità nel Gattopardo», in *Tomasi e la cultura europea: Palermo, Real Albergo dei Poveri 25-26 maggio 1996, Atti del Convegno Internazionale*, pp. 234-237, a cura di Giuseppe Giarrizzo (Catania: 1996).

⁵² Charles Baudelaire, «Voyage à Cythère», in *Les Fleurs du Mal: Édition établie par John E. Jakson*, préface d'Yves Bonnefoy (Paris : Librairie Générale Française, 1999), vv. 59-60, p. 175

⁵³ Charles Baudelaire, «Voyage à Cythère», in *Les Fleurs du Mal*, vv. 33-34, p. 174.

casi, l'immagine della morte è calata in un'atmosfera dalla forte valenza erotica. La reminiscenza baudelairiana svolge dunque una duplice funzione: alludendo all'intreccio fra erotismo e morte ed evocando una descrizione molto simile a quella del soldato ammazzato s'instaura un legame indiretto fra il cadavere e la visita al postribolo. Se tale intreccio è avvertibile già dai primissimi paragrafi del libro, l'intertesto di Baudelaire lo accentua.

Ci rinviano in modo più esplicito gli altri frammenti. Il primo frammento sul quale indugeremo si colloca nel terzultimo capitoletto della *Parte I* e descrive «sei agnellini [...] con le teste pateticamente abbandonate al disopra 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» (p. 61). Il secondo frammento descrive il coniglio appena fucilato da don Fabrizio e don Ciccio Tumeo, suo compagno di caccia, e si trova nella *Parte III*: «Orrendi squarci gli avevano lacerato il muso e il petto.» (p. 111) L'ultimo frammento che rimanda a questa sequenza è la vista dei buoi macellati: «Un lungo barroccio scoperto portava accatastati i buoi uccisi poco prima al macello, già fatti a quarti e che esibivano i loro meccanismi più intimi con l'impudicizia della morte. A intervalli una qualche goccia rossa e densa cadeva sul selciato.» (p. 230) Su quest'ultimo frammento occorre fare due osservazioni che vanno oltre il mero rinvio ai precedenti. Come già ha fatto notare Musarra-Schroeder in questo frammento si presenta la possibilità di un altro intertesto baudelairiano, *La Charogne*, di cui riportiamo alcuni versi: «*Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, / Brûlante et suant les poisons, / Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique / Son ventre plein d'exhalaisons*[corsivi miei].»⁵⁴ Questo frammento è stato riportato perché come «Voyage à Cythère» crea associazioni fra morte violenta e desiderio erotico e perché alludendo a brani in cui questi ipotesti sono presenti, tutte le tappe del Leitmotiv finiscono con l'esprimere quest'intreccio.

Questo vale anche per la frase che conclude l'ultimo frammento tratto da *Il Gattopardo*. Se pensiamo che il sangue che cade a gocce dai buoi macellati simboleggi il fluido vitale che lentamente esce dal corpo di Fabrizio, allora appare vieppiù evidente l'analogia con la similitudine che segna quest'ultima tappa del Leitmotiv e che troviamo nell'incipit della *Parte VII*:

Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere andassero uscendo da lui lentamente ma continuamente come i granellini che si affollano e sfilano uno a uno, senza fretta e senza soste, dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia. (p. 231)

⁵⁴ Baudelaire, «Une Charogne», in *Les Fleurs du Mal*, vv. 5-8, p. 78.

I passaggi sembrano rinviarsi vicendevolmente e attraverso variazioni si giunge a tessere una rete di legami fra brani che altrimenti non avrebbero alcun rapporto fra loro: Mettendo l'ultima citazione accanto alla descrizione del soldato, non vi troveremmo nessun collegamento tranne la tematica comune. A riportare i due brani allo stesso Leitmotiv è invece l'analogia fra le *gocce* di sangue dei buoi e il paragone del *fluido vitale* con *i granellini di una clessidra* che accentuano l'evolversi del fulcro tematico.

La prima tappa ne è la riflessione che si trasforma in vagheggiamento della morte man mano che don Fabrizio le si avvicina. Parallelamente le questioni inerenti al tramonto del regime borbonico e di casa Salina inducono don Fabrizio a chiedersi se ha un senso battersi per questo re. Il seguito del romanzo sembra dare una risposta negativa a questi quesiti. La meditazione sulla morte si sviluppa parallelamente alle preoccupazioni per il futuro del casato. Sulle prime il principe sembra incline a negarne il tramonto, il che spiega l'atteggiamento condiscendente e compiaciuto verso il nipote garibaldino. Questo atteggiamento sarà poi smentito dalla storia: il patrimonio di don Calogero è già superiore a quello dei casati nobili e il sindaco si rivelerà molto più astuto nel destreggiarsi fra le sfide politiche; la rassegnazione cosmico-storica con cui don Fabrizio declina il laticlavio, il volto decadente e smorto dell'aristocrazia al ballo dai Ponteleone e la resa dei conti finale che avviene nell'ultima *parte*, in cui apprendiamo che i nobili hanno definitivamente ceduto il primato agli industriali, lo stesso sgretolarsi dei ricordi vitali, smentiscono le previsioni più ottimistiche. Le figlie del principe sono diventate tre vecchie signorine; Bendicò, morto e imbalsamato da anni, viene buttato via e nel volo giù dalla finestra si ricompone per un attimo nelle fattezze gattopardesche, come a dire che con lui scompare l'ultimo simbolo dell'essenza del casato.

Le sequenze prese in esame si rimandano e costituiscono l'impalcatura che dà ai passi più descrittivi il loro significato. Essi risentono a loro volta dell'atmosfera a volte cupa a volte sensualmente malinconica che pervade queste sequenze: il paesaggio riarso e arido rispecchia l'irredimibile immobilismo politico, la miseria sociale, talvolta la sensualità di don Fabrizio, ora voluttuosa, ora funerea, e lo sguardo desolato con cui ripercorre le tappe della propria vita quando si abbandona all'afflizione. I passi in questione sono riflessi ora consci, ora inconsci, di meditazioni che l'andar del tempo suggerisce, macrostorico o individuale che sia.

Riepilogando la riflessione che abbiamo portato avanti fin qui possiamo affermare che ne *Il Gattopardo* vige un rapporto stretto fra le vicende in cui anche l'ossessiva meditazione tutta interiore di don Fabrizio è riportata alla situazione storico-politica, il che indubbiamente

contribuisce alla linearità e alla trasparenza ottocentesche della narrazione. La gerarchia fra nuclei e satelliti rafforza tale impressione. Cogliamo tuttavia alcune differenze notevoli addentrando nei particolari: pur essendo essenziali nell'economia del romanzo, i cosiddetti nuclei non si rivelano *significativi* nell'accezione ottocentesca che abbiamo attribuito al termine. Non generano intreccio. Hanno la stessa importanza e una funzione analoga, mentre la loro incapacità a produrre svolte sul piano intersoggettivo li allontana dal concetto ottocentesco di nucleo.⁵⁵

⁵⁵ Faccio notare a margine che è difficile evincere dalla mera lettura del romanzo che la conquista di Palermo avvenisse attraverso scontri sanguinosi, così come il romanzo è privo di notizie sui rapporti con il re dopo la riconquista borbonica del 1849.

7. Tancredi e don Fabrizio

7.1. Tancredi e Don Fabrizio

Abbiamo visto che la struttura de *Il Gattopardo* coincide con il cosiddetto paradigma ottocentesco per quanto riguarda coesione e cornice storico-sociale e che tanti di questi elementi sono riconducibili al concetto di romanzo storico, sottogenere tra i più importanti di tale paradigma, mentre per altri versi prosegue per strade tracciate nel primo Novecento. Ora che ci accingiamo a trattare i due personaggi principali, il discorso da fare è altrettanto complesso. Ricordo a proposito l'affermazione di Orlando, riportata nella premessa: un personaggio così labile e pigro come don Fabrizio in un romanzo dell'Ottocento non avrebbe potuto essere protagonista e far appello alla simpatia del lettore.⁵⁶

Ho già trattato la concezione lukacsiana del romanzo storico ottocentesco, in cui il tipico protagonista è un prodotto della sua attività nella storia, rappresentativo di un *buon livello medio*, come Renzo ne *I promessi sposi*. Il suo carattere è determinato da una necessità storica; sorge cioè dalla realtà dell'epoca. Non possono rappresentarla grandi personalità storiche quali Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele o Ferdinando II, bensì tipi sociali con un carattere che nel bene e nel male possiamo definire unitario. Tale unità caratterizza in generale la maggior parte dei personaggi del paradigma, a prescindere dal giudizio morale portato su loro: in *Eugénie Grandet* l'avarizia determina ogni atto di Felix, padre del personaggio eponimo, di modo che attraverso allusioni questa sua qualità sia percepibile sin nello scricchiolio delle scale diroccate, ne *I promessi sposi* la lascivia contraddistingue in modo simile don Rodrigo; Renzo si caratterizza per l'ingenua schiettezza, Lucia e Eugénie Grandet per un candore quasi autodistruttivo. Tutti questi tratti si prestano all'*accadere intersoggettivo*, riconducibile a un concetto di teatralità che esige personaggi vigorosi e intraprendenti che si manifestino attraverso gesti e parole.

In questo capitolo ci occuperemo principalmente di don Fabrizio e Tancredi. Ho già avuto modo di spiegare come lo spostamento della focalizzazione da don Fabrizio a padre Pirrone – pur nel suo pessimismo di fondo – alleggerisce l'atmosfera sottraendoci alla sensualità mortifera che contraddistingue la focalizzazione interna su don Fabrizio.

Va da sé che dal punto di vista storiografico Garibaldi, Cavour e Vittorio Emanuele sarebbero più importanti di un principe siciliano. Ne *Il Gattopardo* questi simboli dell'Unità d'Italia non appaiono che attraverso riferimenti di altri personaggi. Il ribaltamento

⁵⁶ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 62.

storiografico corrisponde a quello descritto da Lukács: le figure centrali nell'epoca trattata sono secondarie dal punto di vista dell'intreccio, mentre il ruolo principale spetta a un personaggio inventato e – almeno dal punto di vista storiografico – meno importante.⁵⁷ Aggiungo da parte mia che don Fabrizio, in quanto figura secondaria nel processo storico che vede confrontarsi Vittorio Emanuele, Garibaldi, Cavour e i loro sostenitori da una parte e Ferdinando II e i fedeli al regno borbonico dall'altra, non è chiamato a rappresentare pienamente le idee di uno dei campi in lotta contro l'altro. Discende da un casato nobile legato al re Borbone; ufficialmente può quindi considerarsi rappresentante del Regno delle due Sicilie.

Il suo rapporto con la casa reale è tuttavia assai problematico. Da una parte è legato a essa da vincoli tramandati di generazione in generazione, dall'altra si rende conto che è necessario adeguarsi ai tempi. Assiste con lieve disagio all'avanzata dei garibaldini e rifiuta il seggio al Senato ritenendosi troppo legato al regime borbonico (p. 181). E la sorte del casato dipende in gran parte da quella del regime borbonico, tant'è che il trapasso di regime ne accelera il declino. Eppure solo in alcune occasioni fa capolino il senso di lealtà alla casa reale, come nella risposta alle parole con cui Tancredi motiva la propria scelta di campo. Questa risposta, però, pare più che altro motivata dalla paura che il nipote faccia la fine del soldato trovato nel giardino:

«Sei pazzo, figlio mio! Andare a mettersi con quella gente! Sono tutti mafiosi e imbroglioni. Un Falconeri dev'essere con noi, per il Re.» Gli occhi ripresero a sorridere. «Per il Re, certo, ma per quale Re?» Il ragazzo ebbe una delle sue crisi di serietà che lo rendevano impenetrabile e caro. «Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?» (p. 47).

Don Fabrizio, sulle prime, si lascia convincere dal nipote. A onore del vero ha già dato prova di una certa indulgenza venendo in suo soccorso: «E c'era voluto del bello e del buono, c'erano volute visite a Castelcicala scettico e a Maniscalco troppo cortese per evitare al ragazzo un brutto guaio dopo il Quattro Aprile.» (p. 40) Il soldato rinvenuto nel giardino era stato ammazzato in quel giorno. Di fronte a una rivolta che mira a rovesciare l'assetto politico che don Fabrizio rappresenta, la sua risposta consiste in parte nel difendere davanti al re e ai suoi delegati un parente che si è battuto a fianco degli insorti, mentre d'altro canto considera il regime borbonico volgare, stomachevole e moribondo (pp. 34-35). Pur essendo don Fabrizio

⁵⁷ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 37.

più legato a questo regime che non ai rappresentanti del Risorgimento, diversamente da suo figlio Paolo i tanti difetti della sua classe e il contesto storico lo dissuadono dal censurare il comportamento del nipote (pp. 62-63). Anzi, ne asseconda i desideri quando questi gli confessa la volontà di sposare la figlia di colui che incarna la borghesia in ascesa e favorisce in tal modo l'imparentamento con una famiglia che rappresenta in gran parte il contrario dei suoi interessi e s'è fatto avanti a sue spese.⁵⁸ Eppure, manca proprio quell'antagonismo accentuato che nei romanzi del paradigma consente di costellare la storia di peripezie e colpi di scena, tant'è che don Fabrizio esorta quanti gli chiedono consiglio a votare sì al plebiscito per l'annessione alla monarchia costituzionale di Vittorio Emanuele.

Tuttavia non è immune da avversioni nei confronti di coloro che rappresentano il nuovo ordine. Quando Ciccio Tumeo gli racconta i trascorsi di don Calogero, probabile mandante dell'assassinio del proprio suocero, noto come *Peppe 'Mmerda*, don Fabrizio si sconvolge:

Molte di queste cose erano già note a Don Fabrizio ed erano state passate in bilancio; ma il soprannome del nonno di Angelica non lo conosceva; esso apriva una prospettiva storica profonda, svelava abissi in paragone dei quali don Calogero sembrava un'aiuola da giardino. Sentì veramente il terreno mancargli sotto i piedi; come avrebbe fatto Tancredi a mandar giù anche questo? e lui stesso? La sua testa si mise a calcolare quale legame di parentela avrebbe potuto unire il Principe di Salina, zio dello sposo, al nonno della sposa; non ne trovò, non v'è n'erano. (pp. 126-127)

Par di capire che don Fabrizio fosse già al corrente del probabile omicidio e che questo non sia stato sufficiente a dissuaderlo. A mortificarlo nel suo orgoglio di classe è invece il soprannome fecale della vittima, il nonno della futura sposa di suo nipote. Stentiamo invece a trovarne i motivi morali. Lo sbigottimento non è tuttavia sufficiente a dissuaderlo dall'intento di soddisfare «l'eccitazione contabile» del nipote (p. 93). Questo episodio ci fa capire che a tormentare don Fabrizio sono innanzitutto questioni di natura 'estetica'; quelle morali si rivelano a conti fatti meno importanti. Ed è – a mio parere – quest'atteggiamento che gli consente di non opporsi radicalmente a uno dei campi in lotta. Lukács sostiene che nel romanzo storico classico di Scott i protagonisti vengono a trovarsi in conseguenza del loro

⁵⁸ Cfr.: «La voce di don Onofrio si riempì di rancore: “Ho fatto un conto sulla punta delle dita: le rendite di don Calogero eguagliarono fra poco quelle di vostra eccellenza qui a Donnafugata; e questa in paese è la minore delle sue proprietà”.» e : «Soldi intanto ne avrà; soldi nostri in gran parte ma amministrati sin troppo bene da don Calogero; e Tancredi di questo ne ha gran bisogno[...]». (pp. 78, 109)

carattere in rapporto con entrambi i campi.⁵⁹ Il rapporto problematico con il loro ceto e i compromessi raggiunti con piemontesi e borghesi inducono a affermare lo stesso riguardo a Tancredi e don Fabrizio. La differenza, come rileva Francesco Orlando, sta nel fatto che in quest'ultimo tale posizione «collima con la costituzionale indecisione»,⁶⁰ che si esprime spesso nei dubbi nutriti verso l'uno o l'altro schieramento e nei continui ripensamenti riguardo al processo storico. Occorre, d'altra parte, fare qualche distinguo: gli capita spesso di prendere decisioni che, però, si configurano come rassegnazione davanti al fatto compiuto. Queste decisioni tendono a coincidere con l'opzione meno impegnativa, che almeno non lo costringe a fare i conti con la propria pigrizia.

Anche le azioni di Tancredi si collocano in questo spazio intermedio, ma diversamente da quelle di don Fabrizio sembrano il risultato della scelta vigorosa di un giovane pronto a battersi. È Tancredi stesso a schierarsi consapevolmente con i piemontesi per preservare i privilegi del casato.

Don Fabrizio non fa che assecondare le tendenze da lui ritenute opportune e auspicabili, come il voto a favore dell'annessione alla monarchia sabauda e l'imparentamento con la ricchissima famiglia Sedara. Eppure, questa *pigra* condiscendenza lo porta sacrificare la felicità della propria figlia per una questione essenzialmente pecuniaria. Informato da padre Pirrone che Concetta è innamorata di Tancredi, i pensieri di don Fabrizio lasciano intendere che in tema di nozze lui abbia in testa progetti ben più redditizi:

Tancredi, secondo lui, aveva dinanzi a sé un grande avvenire; egli avrebbe potuto essere l'alfiere di un contrattacco che la nobiltà, sotto mutate uniformi, poteva portare contro il nuovo ordine politico. Per far questo gli mancava soltanto una cosa: i soldi; di questi Tancredi non ne aveva, niente. E per farsi avanti in politica, adesso che il nome avrebbe contato di meno, di soldi ne occorrevano tanti: soldi per comperare i voti, soldi per far favori agli elettori, soldi per un treno di casa che abbagliasse. Treno di casa... e Concetta con tutte le sue virtù passive sarebbe stata capace di aiutare un marito ambizioso e brillante a salire le sdruciolevoli scale della nuova società? Timida, riservata, ritrosa com'era? Sarebbe rimasta sempre la bella educanda che era adesso, cioè una palla di piombo al piede del marito. (p. 83)

Don Fabrizio sta già pensando a un matrimonio di convenienza. Poco prima è stato informato della ricchezza e dell'influenza di don Calogero (p. 78) e inoltre la stretta vicinanza dei due brani in questione permette di prevederne gli imminenti sviluppi. Così non sorprende che,

⁵⁹ Lukács, *Il romanzo storico*, p. 34.

⁶⁰ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 167.

letto il contenuto della lettera in cui Tancredi esprime la volontà di sposare Angelica, don Fabrizio si assume l'incarico di siglare l'accordo con il padre della sposa. Gli ripugna dover trattare con don Calogero (p. 108), ma ciò non basta a trattenerlo dall'andare contro i desideri di sua figlia, né dall'affrontare la rabbia di sua moglie (pp. 108-109). Sembra un rassegnarsi al fatto compiuto, ma i sentimenti di Maria-Stella e Concetta a proposito, e più tardi le notizie dategli da Ciccio Tumeo, dimostrano che per raggiungere quest'accordo non solo è disposto a venire a patti con un parvenu senza scrupoli, ma anche a imporre la sua volontà a dispetto dei suoi più stretti familiari. Bisogna precisare, però, che questo passo – a prescindere dalla finalità poco nobile – denota innanzitutto una certa rassegnazione di fronte alle contingenze storiche, seppur venata di notevole cinismo. Un'ulteriore prova di questa rassegnazione è fornita dall'atteggiamento mostrato in occasione del Plebiscito: don Fabrizio ritiene inutile votare contro l'annessione e, diversamente da Ciccio Tumeo, vota quindi a favore (p. 114). Questa presa di posizione deriva dalla consapevolezza della degenerazione della casa reale di riferimento, che ha la «morte sul volto» (p. 36), e dell'aristocrazia cui appartiene. Irreversibile gli pare la sua degenerazione e ineluttabile il trapasso di regime. La natura stessa dell'epoca lo convince della necessità di salvare il salvabile cercando nuovi equilibri, mentre d'altro canto il declino ne acuisce il disagio e lo induce a estraniarsi nell'introspezione e nella meditazione. Alla luce del quadro storico mi pare quindi – in termini lukácsiani – che l'attitudine del protagonista sorga dall'essenza dell'epoca, intesa nella visione soggettiva e semplificatoria che le esigenze letterarie determinano. Differisce invece dal modello lukácsiano nel risolversi in una tendenza a schivare le grandi battaglie storiche: don Fabrizio si adegua, ed evita di agire nel senso ottocentesco e teatrale del termine.

Don Fabrizio risulta quindi un prodotto del suo tempo, e il destino suo e del casato si configurerà alla fine come la conseguenza dell'influenza reciproca fra gli individui e la storia: la contingenza storica induce don Fabrizio a scendere a compromessi che accelerano ulteriormente il declino che ha determinato questa situazione. L'atto di andar contro il desiderio della figlia optando per il matrimonio di convenienza fra Tancredi e Angelica può essere una delle cause del nubilato di Concetta, ritenuta l'unica ad aver conservato un po' del temperamento dei Salina (p. 241). Con don Fabrizio, invece, scompare così il suo ultimo vero rappresentante, mentre il nipote Fabrizioetto ha già assimilato una mentalità borghese (p. 238).

Questi elementi dimostrano che la rappresentazione di Tancredi e don Fabrizio trova riscontro nella teoria di Lukács per quanto riguarda l'interazione fra personaggio e storia. Eppure, la conseguenza di quest'aderenza alla concezione classica del romanzo storico

coincide con un'inerzia e uno spirito di rassegnazione del tutto estranei agli eroi di romanzi riconducibili al paradigma ottocentesco.

Compatibile è invece la scelta di incentrare la narrazione sulla parabola di una figura storica non di spicco. Ciò non impedisce tuttavia che nel corso del romanzo ne compaiano alcuni. Garibaldi e Vittorio Emanuele sono menzionati più volte, ma è bene precisare che non compaiono mai come attori nel romanzo. Assumono importanza perché il macrocosmo da loro rappresentato si riverbera in quel microcosmo che è la realtà di don Fabrizio. Per ciò che riguarda il generale nizzardo, lo sbarco a Marsala e la battaglia d'Aspromonte hanno un'importanza non trascurabile. Questo vale soprattutto per la battaglia d'Aspromonte dove Garibaldi è rimasto ferito e che agli occhi di don Fabrizio ha salvato il compromesso fra nuovo e vecchio stato di cose (pp. 63-64, 210-211, 226-229). Ferdinando II, invece, compare nell'analessi che segue l'evocazione del cadavere borbonico.

Ad accomunare Ferdinando II e Garibaldi è il fatto di ricoprire innanzitutto ruoli periferici, mentre il protagonista è un personaggio fittizio e di minor rilievo. Questa tendenza è secondo me coerente con il ruolo intermedio che delimita la sua sfera d'azione: le grandi figure storiche chiamate a battersi per la causa di uno dei campi in lotta rappresentano le idee della loro propria parte, mentre quella gerarchicamente inferiore di un principe siciliano si presta a una rappresentazione più complessa e intermedia. Se il romanzo lascia nel lettore l'impressione che l'aristocrazia si adegui e scenda a compromessi con i rappresentanti del nuovo ordine, ciò è dovuto anche a questa circostanza, che gli consente di agire più liberamente.

7.2. Tancredi e i figli di don Fabrizio

Il *buon livello medio* riscontrato in Renzo è dovuto innanzitutto al vigore e alla schiettezza del personaggio, mentre è più difficile attribuire questa qualità a don Fabrizio. Abbiamo già avuto modo di vedere in che misura la decadenza del ceto e la sua inerzia siano determinate dal contesto storico. La costituzionale abulia del personaggio è lontana dall'energia di personaggi come Renzo, Ivanhoe e Fabrice Del Dongo: se Renzo è capace di sfidare don Abbondio e don Rodrigo, Ivanhoe si batte al fianco di Riccardo Cuor di Leone e Fabrice partecipa alla battaglia di Waterloo, don Fabrizio, invece, evita nei limiti del possibile l'intervento diretto. Eppure, come loro, anche lui gode della simpatia del narratore, ma rappresentazione simpatetica non equivale a rappresentazione positiva. Gli accomodamenti politici e matrimoniali urtano i membri della sua famiglia: Concetta è sacrificata per un matrimonio di

convenienza; il rapporto con il figlio Paolo è anch'esso compromesso dalla preferenza accordata a Tancredi; infine le giustificazioni di fronte alle reazioni isteriche della moglie in occasione della visita da Mariannina e del diverbio scoppiato a causa dell'accordo matrimoniale fanno venire a galla il suo cinismo. Tale impressione sembra trovare conferma nella reazione di don Fabrizio alle voci che girano sul conto di don Calogero, che non turbano la mente del principe tanto quanto particolari estetici in teoria insignificanti quali il frac del sindaco, il soprannome del nonno assassinato di Angelica ed eventuali letture poco edificanti, come Balzac, alle quali don Fabrizio preferisce l'«Angiola Maria». Nei capolavori di Stendhal tale ambiguità non ci spingerebbe a mettere in questione l'aderenza ai criteri che definiscono il paradigma ottocentesco. Il caso di don Fabrizio richiede una riflessione diversa: l'inconsistenza morale, l'ipocrisia e l'egoismo che condivide con Fabrice Del Dongo e Julien Sorel si unisce all'inerzia e al fatto di appartenere a una classe in via d'estinzione. In Tancredi, invece, queste caratteristiche si uniscono a un'intraprendenza giovanile che l'avvicina ai grandi eroi ottocenteschi.

7.3. Alterità e complementarità: gli interessi politici ed economici

In questo paragrafo vorrei evidenziare alcuni aspetti importanti del rapporto fra i due protagonisti maschili. Secondo Francesco Orlando, Tancredi è il principale *alter ego* di don Fabrizio. In questo rapporto paterno-filiale l'elemento di rivalità e alterità si risolve in una complementarità che consolida l'alleanza fra zio e nipote. Orlando ne individua la causa nel divario fra l'inadeguatezza di don Fabrizio e l'intraprendenza di Tancredi. Sostiene a proposito di quest'ultimo che è « un Altro che si dà per tale, essendo lui inadeguato ai compiti posti dai tempi sconnessi, in quanto si fa presumere adeguato». ⁶¹ Diversamente da don Fabrizio, Tancredi agisce di persona e al tempo stesso don Fabrizio intrattiene con lui un rapporto molto più stretto che non con i suoi figli. Basti ricordare un episodio della *Parte I* che si trova nel capitoletto che precede l'annuncio dello sbarco a Marsala: qui la reazione alle obiezioni di Paolo in merito alla scelta di campo operata da Tancredi tradisce la preferenza accordata al nipote (pp. 62-63), così come ci viene raccontato esplicitamente che lo preferisce addirittura a Concetta: «Il Principe amava molto questa sua figlia; ma amava ancor più Tancredi.» (p. 83)

⁶¹ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 131.

Abbiamo potuto constatare che don Fabrizio si definisce per il ruolo intermedio fra i due campi in lotta; la complessità della sua posizione emerge con evidenza dall'atteggiamento assunto in occasione del Plebiscito e dal modo con cui ha risolto il guaio causato dal coinvolgimento di Tancredi nei moti del 4 aprile (p. 40); appoggia il nipote e lo preferisce ai propri figli. Infine, malgrado la connaturata abulia, non è alieno da una certa spregiudicatezza, basti ricordare il modo in cui si svolge la visita a Mariannina, la risolutezza con cui impone l'accordo matrimoniale con i Sedara a dispetto di sua moglie, sua figlia e Ciccio Tumeo, che fa anche rinchiudere durante le trattative con don Calogero; ciononostante l'indecisione e l'abulia lo spingono a delegare l'azione a Tancredi. È lui che esorta don Fabrizio a chiedere per conto suo la mano di Angelica, e proprio nel momento che quella che era pure stata l'intenzione di don Fabrizio sta per materializzarsi torna a galla l'orgoglio di classe, umiliato dalle trattative da intavolare con il genero di Peppe 'Mmerda (p. 108). C'è da aggiungere che sarebbe quantomeno eccessivo parlare di 'iniziativa' da parte dello zio. Spesso è stato proprio don Calogero ad accompagnare la figlia durante le visite frequenti ai Salina (p. 104). Lo scopo di queste visite ovviamente è quello di promuovere l'imparentamento fra le due famiglie. Don Fabrizio si lascia trascinare dagli eventi limitandosi a favorire quelle che ritiene opportune.

Tancredi risulta dunque complementare rispetto a don Fabrizio. Condividono gli stessi interessi politici ed economici. Per entrambi la motivazione pecuniaria alimenta e sorregge i propositi in tema di nozze e abbiamo pure constatato che la riluttanza a esaudire i desideri della figlia nasce proprio da questi interessi politici. Tancredi e don Fabrizio hanno lo stesso obiettivo; a Tancredi riesce poi facile convincere lo zio sulle modalità da adoperare per conseguirlo, anche in materia di nozze. Nel brano in cui don Fabrizio ragiona sui motivi che dovrebbero dissuaderlo dal favorire un eventuale matrimonio fra Tancredi e Concetta, a ribadire la motivazione economica della sua opinione in tema di nozze, la parola *soldi* ricorre cinque volte. Il carattere esplicito dei suoi pensieri si pone in netto contrasto con altri passaggi, in cui gli interessi economici sono avvolti in eufemismi, non sempre privi di qualche punta sarcastica, come nel descrivere la sensazione di Tancredi davanti al fascino sensuale di Angelica: «Si lasciava trascinare dallo stimolo fisico che la femmina bellissima procurava alla sua gioventù focosa ed anche dalla eccitazione diciamo così contabile che la ragazza ricca suscitava nel suo cervello di uomo ambizioso e povero.» (p. 93) L'ambizione e la povertà sono state addotte come motivi validi anche da don Fabrizio. La differenza è che mentre don Fabrizio insiste sull'interesse economico, in Tancredi le ragioni meno limpide possono nascondersi dietro l'eccitazione sensuale. Così nella frase poc'anzi commentata il

narratore lascia trapelare il lato più materiale della questione solo attraverso questo malizioso accenno.

Inoltre, da parte di don Fabrizio la volontà di evitare un eventuale matrimonio fra Tancredi e Concetta è rafforzata dall'abitudine a immedesimarsi nel carattere spregiudicato e donnaiolo del nipote. Nel capitoletto citato, don Fabrizio fa alcune previsioni attinenti alla vita coniugale che dovrebbero indurre Concetta a rifletterci sopra. Se la questione economica è il motivo principale, anche lo stesso fascino di Tancredi riserverebbe alla futura moglie qualche motivo di gelosia: «L'amore. Certo, l'amore. Fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta. Lo sapeva lui che cos'era l'amore... e Tancredi poi, davanti al quale le donne sarebbero cadute come pere cotte...» (p. 84). Sappiamo che a suo tempo il protagonista ha esercitato il medesimo fascino: basti pensare alle dita «di tocco delicatissimo nel maneggiare e nel carezzare» di cui si ricorda a proprio danno sua moglie (p. 29), o all'elencazione degli epiteti di cui è stato oggetto durante altri convegni galanti di basso rango, tutti attribuitigli in occasione di avventure extraconiugali (p. 45).

I motivi che inducono don Fabrizio a preferire il matrimonio fra Tancredi e Angelica descrivono dunque in modo preciso la sua personalità e quello che rimpiange di non essere più: ritiene Tancredi troppo simile a se stesso, cioè troppo donnaiolo e troppo attraente per non mortificare Concetta come lui mortifica sua moglie non potendosene accontentare.

7.4. Avversione e immedesimazione compiaciuta

Lo scarto, che è anche la radice profonda dell'identificazione e della proiezione in Tancredi, è ascrivibile al divario anagrafico: Tancredi ha vent'anni e perciò non può avere alle spalle l'esperienza che consente a don Fabrizio di rendersi conto del cinismo che ha alimentato la loro passione. È grazie a essa che ha acquisito quella saggezza malinconica che lo rendono diverso dal nipote. Così nella *Parte VI*, al ballo dato dai Ponteleone, il principe si lascia intenerire dalla vista di Tancredi e Angelica che ballano, ma ciò non gli fa dimenticare le vere intenzioni che forse neanche loro comprendono fino in fondo:

Né l'uno né l'altra erano buoni, ciascuno pieno di calcoli, gonfio di mire segrete; ma entrambi erano cari e commoventi mentre le loro non limpide ma ingenue ambizioni erano obliterate dalle parole di giocosa tenerezza che lui le mormorava all'orecchio, dal profumo dei capelli di lei, dalla reciproca stretta di quei corpi destinati a morire. (p. 219)

I *calcoli* e le *mire segrete* rinviano agli stessi secondi motivi poc'anzi accennati, condivisi e di fatto approvati da don Fabrizio. Però, da questo e da altri brani che analizzeremo più avanti, emerge come per converso tali intenzioni provochino un moto di avversione nell'animo del più anziano, mentre l'*ingenuità* delle loro ambizioni e la *tenerezza* delle parole di Tancredi ne *obliterano* le *non limpide ambizioni* che ripugnano a don Fabrizio. Tale avversione sembra essere costitutiva del carattere di don Fabrizio sin dall'inizio. Nella *Parte II* dopo il pranzo offerto a Donnafugata don Fabrizio sente il bisogno di appartarsi nell'osservatorio per contemplare le stelle, «quelle che non barattano» (p. 95), diversamente da quanto faranno poi lui e don Calogero. Il narratore ci riferisce in discorso diretto i pensieri di don Fabrizio in proposito: «"Esse sono le sole pure, le sole persone per bene", pensò con le sue formule mondane. "Chi pensa a preoccuparsi della dote delle Pleiadi, della carriera politica di Sirio, delle attitudini all'alcova di Vega?"» (p. 95). Eppure, questa volta le stelle non obbediscono al suo desiderio d'estraniamento:

[...]invece di vederle atteggiarsi nei loro usati disegni, ogni volta che alzava gli occhi scorgeva lassù un unico diagramma: due stelle sopra, gli occhi; una sotto, la punta del mento; lo schema beffardo di un volto triangolare che la sua anima proiettava nelle costellazioni quando era sconvolta. Il frack di don Calogero, gli amori di Concetta, l'infatuazione evidente di Tancredi, la propria pusillanimità, financo la minacciosa bellezza di quell'Angelica. Brutte cose, pietruzze in corsa che precedono la frana. (p. 95)

L'aggettivo *beffardo* è usato per descrivere Tancredi, così come il *volto triangolare* evoca quello del loro primo colloquio nel romanzo.⁶² Le stelle non gli procurano il sollievo sperato e finiscono col ricordargli il volto del nipote per cui nel giro di poco tempo sarà costretto ad abbassarsi a trattative motivate dagli stessi calcoli che lo urtano nella sua sensibilità di aristocratico e 'intellettuale'.

Non è tuttavia totale e senza contraddizioni l'avversione che don Fabrizio nutre per i calcoli di cui anche lui è consapevole di non essere esente. Nello stesso paragrafo in cui vede rappresentato nelle costellazioni il volto di Tancredi, don Fabrizio riflette sui difetti che li accomuna: «E quel Tancredi! Aveva ragione, d'accordo, e lo avrebbe anche aiutato; ma non si poteva negare che fosse un tantino ignobile. E lui stesso era come Tancredi.» (pp. 95-96) Quest'ammissione risulta ancor più significativa se si considera che è fatta poco dopo la

⁶² Cfr.: «Il ragazzo divenne serio: il suo volto triangolare assunse una inaspettata espressione virile.» (p. 47)

prima visita di Angelica al palazzo di Donnafugata, in cui la smargiassata di Tancredi ha offeso Concetta e suscitato scandalo tra i commensali, sia per il suo contenuto sia per le risate scomposte cui ha portato Angelica, sorpresa di essere oggetto di un «doppio senso lascivo» (p. 94). Eppure, anche in questa situazione si tratta più che altro di ammissione, e come tale fatta a malincuore e malgrado l'amore che gli porta. D'altro lato se gli elementi portati avanti fin qui a sostegno della nostra tesi autorizzano solo il termine *ammissione*, don Fabrizio arriva in altri passaggi persino a compiacersi della doppiezza esibita di Tancredi. Dopo avere ascoltato Tancredi difendere la scelta di schierarsi dalla parte dei garibaldini, ci viene riferito in stile indiretto libero uno dei principali motivi del suo fascino:

La retorica degli amici aveva stinto un po' anche su suo nipote; eppure no. Nella voce nasale vi era un accento che smentiva l'enfasi. Che ragazzo! Le sciocchezze e nello stesso tempo il diniego delle sciocchezze. E quel Paolo che in questo momento stava sicuramente a sorvegliare la digestione di «Guiscardo!» Questo era il figlio suo vero! (p. 47)

In modo ancora più evidente si palesa poi l'ammirazione per questa capacità di utilizzare il linguaggio demagogico facendo capire agli iniziati ciò che pensa veramente nei pensieri formulati da don Fabrizio dopo che è stato informato dell'innamoramento di Concetta:

Il Principe amava molto questa sua figlia; ma amava ancor più Tancredi. Conquistato da sempre dall'affettuosità beffarda del ragazzo, da pochi mesi aveva cominciato ad ammirare [...] quell'arte innata delle sfumature che gli dava il modo di parlare il linguaggio demagogico di moda pur lasciando capire agl'iniziati che ciò non era che un passatempo al quale lui, il Principe di Falconeri, si abbandonava per un momento[...]. (p. 83)

Ammira nel nipote proprio la capacità di dire il contrario di quello che pensa avendo cura di far capire ai suoi pari quale sia invece il suo vero punto di vista. Ne apprezza l'elegante e raffinata ipocrisia. Più avanti, nella lettera in cui Tancredi lo prega di chiedere a suo nome la mano di Angelica, Fabrizio apprezza la *sottintesa ironia* e il tatto con cui ha racchiuso in un foglio la parte in cui sostiene che un accordo matrimoniale fra i Sedara e i Salina sarebbe auspicabile ai fini del livellamento dei ceti, «uno degli scopi dell'attuale movimento politico in Italia» (p. 107). Questa disposizione della lettera è il modo in cui Tancredi gli fa capire che quella parte della lettera non esprime necessariamente il suo pensiero e gli consente di

escluderla dalla lettura ai familiari. È uno dei risultati dell'«arte innata delle sfumature» (p. 83).

Alla luce di queste osservazioni non pare insensato che don Fabrizio pensi anche a lui quando dopo avere esposto a Chevalley le ragioni che lo obbligano a rifiutare il laticlavio gli suggerisce invece il sindaco di Donnafugata:

«[...]Voi adesso avete bisogno di giovani [...] che siano abili a mascherare, a contemperare volevo dire, il loro preciso interesse particolare con le vaghe idealità politiche. (p. 182)

Qui, però, occorre chiarire alcuni punti: poche righe sotto, don Fabrizio gli propone appunto don Calogero Sedara. È ovvio, dunque, che per il momento non intende far eleggere Tancredi. Ciononostante, «l'abilità a mascherare il preciso interesse particolare» non può non ricordare l'«arte innata delle sfumature» che gli servirebbe nel portare avanti il «contrattacco della nobiltà» (p. 83). A mio avviso la citazione invita dunque il lettore a pensare che pur non volendo – per ora almeno – proporlo a Chevalley, don Fabrizio spera un giorno di farlo eleggere al Parlamento. Il contrattacco non avverrà, ma apprendiamo egualmente nella *Parte VII*, dunque nel 1883, che Tancredi è stato eletto deputato (p. 240). Mi sono soffermato su quest'episodio perché illustra come l'ipocrisia di Tancredi suscita nello zio un lieve moto di avversione, sebbene quest'ultimo non solo la ritenga funzionale ai fini menzionati più sopra, ma prova addirittura «godimento estetico di veder come si destreggiasse fra le difficoltà della vita» (p. 241). Tale *godimento estetico* comprende pure l'ambiguità morale del nipote, che d'altronde è anche la sua.

La differenza è da individuare nell'energia profusa per tradurre in atto le loro idee: laddove don Fabrizio non ne possiede il vigore e ha un'indole troppo astratta e meditativa per mettersi in gioco, Tancredi si realizza attraverso gesti e azioni, cioè nell'accadere intersoggettivo. Si unisce ai garibaldini per favorire il compromesso fra nuovo e vecchio ordine di cose voluto anche da don Fabrizio. Rischia di persona, tant'è che in seguito ai moti del 4 aprile don Fabrizio ha dovuto trarlo d'impiccio (p. 40). In questa occasione ha corso qualche pericolo, ma in generale la sua 'intrepidezza' si configura come una positura. Nella *Parte II*, durante una delle soste che la famiglia Salina si concede sulla strada che deve portarli a Donnafugata, Tancredi ha modo di specchiarsi narcisisticamente nell'acqua del pozzo e «si era trovato a posto con quella benda nera sull'occhio destro che ormai serviva a ricordare più che a curare la ferita al sopracciglio buscata tre mesi fa ai combattimenti di Palermo» (p. 67).

Lo stesso discorso vale per la vanteria che durante il primo pranzo dato dopo l'arrivo a Donnafugata finisce per fare tanto scandalo. In questa circostanza la benda gli torna utile inducendo Angelica all'esortazione a raccontare alcuni «gloriosi fatti d'arme» (p. 93). In un brano imbevuto della stessa retorica marzionalmente risorgimentale questa pur lieve ferita al sopracciglio gli vale l'epiteto del «glorioso ferito dei combattimenti di Palermo» (p. 74). Tancredi sfoggia la benda e nello stesso tempo – così dice il narratore poco prima della vanteria – fa «apparire tutto lieve e senza importanza» dicendo di essersi «divertito un mondo», persino durante gli avvenimenti che hanno preceduto l'incidente nel quale ha riportato la ferita (p. 93). Questa noncuranza ostentata, testimone del desiderio di mettersi in scena, si accosta molto a quella che è descritta attraverso il punto di vista degli eroi stendhaliani. Tomasi di Lampedusa ha fornito una descrizione valida di come tale fenomeno si dispieghi nei capolavori di Stendhal. Il protagonista de *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel, vi è raffigurato – stando alla lettura che ne propone Tomasi di Lampedusa – da una parte come un giovanotto ambizioso e privo di scrupoli, disposto a farsi avanti nel mondo al riparo delle sottane delle amanti, dall'altra, invece, l'impressione di forte amoralità del personaggio è data mediante una tecnica che ne rende *solare* la malvagità.⁶³ È indubbio che Tancredi ne condivide ambizione e che il matrimonio con Angelica lo aiuti a farsi avanti nel mondo. Se è eccessivo giudicarlo privo di scrupoli, non lo è di certo il giudizio di don Fabrizio, il quale ammette che sia «un tantino ignobile» (p. 96).

Per quanto riguarda invece il modo di vivere la guerra, mi pare molto pertinente la sua lettura della Waterloo rappresentata con il punto di vista di Fabrice del Dongo in «La Chartreuse de Parme»:

La Waterloo di Stendhal è una battaglia come vien percepita appunto da un Fabrizio cui la felicemente superficiale natura vieta di comprendere le cose gravi, e percepisce con difficoltà perfino il pericolo. Per lui le granate che cadono non sono che degli aggeggi noiosi che fanno sprizzare molto fango e possono sporcare i vestiti.⁶⁴

Pare di cogliervi la medesima leggerezza del racconto dei combattimenti palermitani fatto da Tancredi: se in Fabrice Del Dongo la natura superficiale alleggerisce la rappresentazione della battaglia, in Tancredi creano il medesimo effetto il distacco umoristico e il gusto che prende a divertire gli altri cercando al tempo stesso di atteggiarsi a eroe di guerra.

⁶³ Tomasi di Lampedusa, «Stendhal (1783-1842)», in *Opere*, p. 1898.

⁶⁴ Tomasi di Lampedusa, «Stendhal (1783-1842)», p. 1909.

Se Tancredi è contrassegnato da un'apparente leggerezza che non manca di suscitare l'ammirazione dello zio, quest'ultimo appare invece malinconicamente elegiaco. Molto adatta a mettere in luce le differenze fra loro è la contemplazione della fontana d'Anfitrite.

Rammento brevemente il contesto: poco prima don Fabrizio ha appreso che Concetta è innamorata di Tancredi e, fiduciosa che tale sentimento sia ricambiato, vuole chiederne la mano. Don Fabrizio si sente invecchiato di colpo (p. 81) e la prospettiva di trattative lunghe e noiose ridesta in lui il desiderio di estraniarsi. Le figure mitologiche della fontana traboccano di sensualità e «dall'intera fontana, dalle acque tiepide, dalle pietre rivestite di muschi vellutati emanava la promessa di un piacere che non avrebbe mai potuto volgersi in dolore» (p. 85). Il desiderio d'eternità e sensualità sembra esprimere una subconscia pulsione di morte, peraltro ancor più evidente alla fine della *Parte VII*, quando essa gli si presenta come una giovane «pudica ma pronta ad esser posseduta, [che] gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari» (p. 243).

Lo stesso non si può dire di Tancredi che, sopraggiunto, lo esorta a venire a guardare le pesche, piuttosto che «queste indecenze che non sono fatte per uomini della tua età» (p. 85). Le pesche sono paragonate a *cinesine pudiche* che don Fabrizio palpa «con la delicatezza famosa dei polpastrelli» (p. 86), indubbia allusione alle doti che in diverse occasioni tanto hanno fatto disperare sua moglie (p. 29). Don Fabrizio costata che di pesche mature per il pranzo ce ne sono troppo poche e decide di lasciarle maturare per qualche giorno; salvo poi, dopo questo pranzo, avvistare Tancredi che si reca dai Sedara accompagnato da un servo che porta sotto il braccio una cesta contenente appunto le pur acerbe *cinesine* (p. 100). L'allusione alle sue doti sessuali e il paragone con le cinesine pudiche conferiscono alle pesche e al furto inequivocabili valori simbolici: lo zio, che ha di fronte a sé la vecchiaia, deve accontentarsi di vagheggiare nudità mitologiche, mentre il suo giovane e intraprendente nipote può passare alla conquista; così il più anziano non fa in tempo a cogliere le pesche prima che gli vengano rubate da Tancredi. Quest'ultimo traduce in atto il proprio desiderio erotico; don Fabrizio, eccezion fatta per la gita notturna a Palermo, si limita a rimpianti e a sensuali associazioni d'idee.

Il colloquio con il sindaco di Donnafugata fa emergere un significato simbolico analogo in ciò che avviene presso la fontana d'Anfitrite dove abbiamo visto don Fabrizio assorto nel vagheggiamento d'eternità e nel rimpianto erotico. Quando lui comunica a don Calogero la volontà di Tancredi, il sindaco gli risponde che ne era già al corrente poiché erano stati visti baciarsi proprio nel giardino, vicino alla fontana. La notizia suscita in don Fabrizio un sentimento misto di gelosia carnale e dispetto che deriva dal rendersi conto che la sua

pretesa di controllare tutto è stata solo un'illusione (p. 132). Si è illuso di agire – almeno in parte - di sua iniziativa al fine di spianare la strada a Tancredi. Ora apprende che sia don Calogero sia Tancredi si stanno già adoperando per conseguire gli stessi obiettivi.

La scelta del luogo non può che alimentare la gelosia di don Fabrizio: don Fabrizio vi si è assorto nella contemplazione di figure mitologiche sulle quali proietta un desiderio erotico destinato a non essere esaudito, sia in ragione della vecchiaia incipiente sia perché esso sta assumendo valenze metafisiche difficilmente riducibili alla concretezza dell'aldiquà e a intrecciarsi col pensiero della morte. Tale approccio si pone in netto contrasto col piglio stendhalianamente giovanile di Tancredi, la cui spregiudicatezza gli consente, almeno a breve termine, di pervenire ai traguardi che si è posto, pur senza dover fare i conti con gli ostacoli che devono affrontare Julien Sorel, Fabrice Del Dongo o altri eroi ottocenteschi. Il principe don Fabrizio, invece, si vede negato non solo «quel gusto di fragole» (p. 132), ma si vede anche derubato delle pesche, simboli inequivocabilmente erotici. Eccezion fatta per la visita a Mariannina non ravvisiamo in don Fabrizio quello scatto verso un erotismo attivo che spinge Tancredi. E in questo sta la diversità, che coincide con la complementarità fra i personaggi e con la distanza che intercorre fra un personaggio creato sulla falsariga di modelli ottocenteschi e un inetto novecentesco.

7.5. Due accordi matrimoniali

Il riassunto ha dimostrato che in generale la narrazione è improntata a un andamento lento e poco teatrale, alla cui origine sta la prevalenza del punto di vista di don Fabrizio, con gli occhi del quale vediamo svolgersi le vicende dalla prima alla terza *parte*, nonché nella sesta e settima. Nella *Parte IV*, durante le scorribande amorose, il punto di vista passa per alcune pagine a Tancredi. Questo non comporta, come osserva Francesco Orlando, uno scavo psicologico altrettanto profondo, poiché «i pensieri del giovane scorrono piuttosto in superficie: freni e sensualità, intenzioni riparatorie fallite verso Concetta, superiorità nobiliare su Angelica».⁶⁵ I suoi pensieri non vengono, cioè, sviluppati e problematizzati nelle sue oscillazioni e contraddizioni, come avviene per don Fabrizio. Si presenta, tuttavia, un personaggio diverso dal bellimbusto affascinante ma cinico. Spuntano, però anche qui quell'ingenuo cinismo che don Fabrizio ha ravvisato in lui. All'arrivo di Angelica nella *Parte*

⁶⁵ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 134.

IV, si parla dell'ansia sensuale che li percorre entrambi quando si abbracciano e il capitoletto finisce in focalizzazione interna su Tancredi:

[...] ed a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati. (p. 156)

I *raccolti dorati* fanno pensare ai vigneti di Gibildolce e i granai di Settesoli che in occasione della sua prima visita da fidanzata di Tancredi le sue trecce nere e il cappello di paglia evocano.⁶⁶ Lo stesso vale per alcuni pensieri riferiti più avanti nella *Parte IV*: «[...]con l'abitudine atavica ai larghi possessi gli sembrava davvero che Gibildolce, Settesoli e i sacchetti di tela fossero stati suoi dai tempi di Carlo d'Angiò, da sempre» (p. 169). Le citazioni riportate lasciano trapelare lo stesso interesse feudale e contabile, che, tuttavia, è espresso in termini che indicano una consapevolezza del proprio cinismo e del proprio interesse inferiore a quella che ne hanno il narratore e don Fabrizio. Sono, a mio avviso, la sincerità e l'ingenuità con cui essi vengono espressi che consentono a Francesco Orlando di definirlo *lirismo feudale*.⁶⁷

Ho già sostenuto che la questione matrimoniale ed ereditaria della *Parte V* si contrappone a quella di Angelica e Tancredi e, privo com'è di lirismo feudale e beffarda spensieratezza aristocratica, esprime in termini più crudi interessi e intenzioni per molti versi simili. Protagonisti della vicenda sono Angelina ('Ncilina), nipote di padre Pirrone, e Santino Pirrone, cugino del prete. Il fatto è - pur nella sua banalità - assai scabroso: Santino Pirrone ha messo incinta Angelina per recuperare il mandorleto che secondo suo padre Turi gli spetterebbe in eredità. Sulle prime Turi nega che ci sia stata una tresca fra suo figlio e Angelina, ma quando padre Pirrone gli parla della dote, chiama subito suo figlio e fa finta di riprenderlo severamente intimandogli di sposare Angelina. Le vere intenzioni vengono a galla platealmente. Non del tutto diverso è l'atteggiamento di Vicenzino, padre della sedotta, il quale, dopo questo colloquio, viene messo davanti al fatto compiuto da padre Pirrone:

Una volta assicurato dell'imminenza delle nozze di 'Ncilina, l'indifferenza dell'«uomo di onore» nei riguardi della condotta della figlia fu marmorea; invece fin dal primo accenno alla

⁶⁶ Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 143.

⁶⁷ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 134.

dote da consegnare i suoi occhi rotearono, le vene delle tempie si gonfiarono e l'ondeggiare dell'andatura divenne frenetico[...]. (p. 205)

Il comportamento di per sé non lo turba, ma si rivela simile a Turi per l'icasticità verista con cui è rappresentato l'attaccamento alla questione ereditaria. Infatti, quando padre Pirrone si è detto disposto a rinunciare alla sua parte dell'eredità, anche Vicenzino viene a più miti consigli.

Ancora più illustrativo è il paragrafo che conclude il racconto di questa transazione: Turi e Santino si sono recati dalla sposa «alquanto ripuliti», ma l'allegria dei fidanzati non riesce a nascondere la meschinità che ha determinato l'accordo:

I due fidanzati, seduti su due sedie contigue, prorompevano ogni tanto in fragorose risate senza parole, l'uno sulla faccia dell'altro. Erano contenti davvero, lei di «sistemarsi» e di avere quel bel maschiaccio a disposizione, lui di aver seguito i consigli paterni e di avere adesso una serva e mezzo mandorleto; il geranio rosso che aveva di nuovo all'orecchio non appariva più a nessuno un riflesso infernale. (pp. 205-206)

Le fragorose risate sulla faccia dell'altro, l'«avere quel bel maschiaccio a disposizione» sono altro rispetto agli eufemismi che nella loro oscillazione fra sarcasmo, compiacimento e lirismo caratterizzano la narrazione centrata sul punto di vista di Tancredi e don Fabrizio. Nella *Parte V* domina un accento brutalmente verista lontano dal lirismo feudale di Tancredi. Sia Tancredi sia Santino sono spinti dall'*eccitazione contabile* che, tuttavia, nel secondo caso stenterebbe a strappare la simpatia di don Fabrizio.⁶⁸

A evidenziarne ulteriormente l'analogia, le scorribande per il palazzo di Donnafugata e la tresca fra Santino e Angelina avvengono entrambe durante l'estate di San Martino.⁶⁹ A sottolineare questa circostanza concorrono i pensieri attribuiti a padre Pirrone. Per lui queste vicende «mostravano l'aspetto rustico, miserabile, di altre vicende alle quali aveva di recente assistito. I gran signori erano riservati e incomprensibili, i contadini espliciti e chiari; ma il Demonio se li rigirava intorno al mignolo, egualmente» (p. 206). Il paragone con i *gran*

⁶⁸ Può essere illustrativo in proposito lo stato d'animo di don Fabrizio a trattativa ultimata: «Il colpo di Tancredi era più sbardellato di quanto potesse supporre. Una sensazione di disgusto stava per assalirlo, ma la bellezza di Angelica, la cinicità [sic] dello sposo riuscivano ancora a velare di poesia la brutalità del contratto.» Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 138.

⁶⁹ Cfr. «L'uragano che aveva accompagnato il viaggio dei due ufficiali, era stato l'ultimo di una serie e dopo di esso risplendette l'estate di San Martino che è la vera stagione di voluttà in Sicilia...», e «...Angelina (anzi 'Ncilina) s'era lasciata sedurre; il grosso patatrac era successo durante l'estate di San Martino...» (pp. 156, 199)

signori non lascia spazio a dubbi: *l'altra vicenda* è l'accordo matrimoniale fra Tancredi e Angelica. Se gli uni si prestano a una narrazione di stampo verista e appaiono sgradevoli e antipatici nella loro spregiudicatezza esplicita e denudata di veli poetici, gli altri beneficiano della simpatia di un narratore che condividendone la sensibilità attenua la rappresentazione dell'interesse materiale. In Tancredi e don Fabrizio contribuisce a dare quest'impressione l'abilità nel mascherare le proprie intenzioni anche a se stessi. In più, la narrazione è portata avanti da un narratore che ne condivide la sensibilità e s'identifica con loro, così come il narratore di Stendhal tende a immedesimarsi in Julien e Fabrice.

Ora occorre riportare l'analisi dei personaggi al discorso generale sulla focalizzazione: a parte le eccezioni poc'anzi trattate, la focalizzazione è prevalentemente interna e centrata su don Fabrizio; di conseguenza Tancredi è per lo più osservato in focalizzazione esterna. Sul piano dell'azione Tancredi è complementare a don Fabrizio nella misura in cui compie le azioni cui il principe è riluttante o inadeguato; don Fabrizio, da parte sua gli può offrire la sua protezione; guarda il nipote ora con godimento estetico, ora – quando fa ciò che a don Fabrizio ripugnerebbe fare - con lieve fastidio.⁷⁰ In questo rapporto di complementarità don Fabrizio si rivela attraverso Tancredi, che unisce all'ipocrisia compiaciuta il vigore di antenati letterari come Julien Sorel e Fabrice Del Dongo. In questo modo il più giovane fa emergere la complessità del più anziano e ne compensa l'inettitudine. Valgono in proposito alcune osservazioni di Francesco Orlando, le quali per la loro utilità ai fini di quest'analisi meritano una lunga citazione:

Don Fabrizio si definisce come personaggio travagliato da un'imbarazzante contraddizione interna. Da una parte, in un antico regime ancora vigente alla partenza del racconto, regime per eccellenza autoritario, è un rappresentante supremo dell'autorità: principe, grande feudatario, familiare del re, pari del regno, capo d'una famiglia fra le più antiche ed eminenti, con tutte le responsabilità di marito, di padre, di zio-tutore. D'altra parte, ha un carattere propenso alla riflessione, all'astrazione e alla contemplazione, riluttante alle scelte nette, all'abbandono impulsivo e all'azione pratica. Un carattere, insomma, *da intellettuale*; così sancita ufficialmente dalle sue attitudini, professionali o quasi, di astronomo.⁷¹

I termini con cui Orlando definisce la contraddizione del personaggio, da un lato principe e zio-tutore e, dall'altro, riluttante all'azione, corrispondono ai criteri di cui mi sono valso per distinguere il personaggio *tipico* del paradigma dall'*inetto* novecentesco. Se il fisico e

⁷⁰ Orlando, *L'intimità e la storia*, pp. 131-132.

⁷¹ Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 28.

l'apparenza lasciano pensare che sia adeguato a ricoprire degnamente le cariche elencate nella citazione sopra, il carattere e le attitudini suggeriscono il contrario. Da questo contrasto scaturisce un effetto innegabilmente comico che sarà commentato nell'ottavo capitolo.

7.6. Conclusioni preliminari

Se nei paragrafi precedenti il nostro interesse si è concentrato sulla complementarità fra zio e nipote, nel prossimo capitolo una lettura ravvicinata di alcuni brani centrali ci servirà di spunto per scoprire in che modo i punti di vista adoperati influiscano sulla narrazione. Centrale a tal fine sarà la terminologia desunta da Debenedetti, imperniata sulla dicotomia fra vicende *significative* e *insignificanti*. Premesso che le vicende appaiano significative o insignificanti in funzione del punto di vista adoperato, tale distinzione permetterà anche di cogliere differenze stilistiche. Nel commentare la *Parte V*, l'unica che vede padre Pirrone personaggio focale, ho già posto l'accento su alcune caratteristiche stilistiche molto diverse da quelle che, invece, contraddistinguono le parti centrate sul punto di vista di don Fabrizio. Prenderò in esame passaggi in focalizzazione zero e li confronterò con quelli in focalizzazione interna ed esterna rispetto a don Fabrizio; inoltre metterò a confronto la scrittura in focalizzazione zero in presenza e in assenza del principe. Gli aspetti stilistici che quest'analisi dovrà consentirmi di definire saranno presi in esame per valutare in che misura corrispondano con le peculiarità strutturali rilevate.

Nell'analizzare le figure di don Fabrizio e Tancredi abbiamo già toccato alcuni dei temi che hanno qualche attinenza con la focalizzazione. Abbiamo visto che, oltre a protagonista, don Fabrizio è anche focalizzatore principale, che il nipote si presenta come il suo *alter ego* e che don Fabrizio lo guarda ora con avversione, ora con un compiacimento che a volte giunge sino al godimento estetico.

A Tancredi tocca fare ciò che ripugna al principe. Questa è la ragione per cui, oltre all'ammirazione e al compiacimento, don Fabrizio in diverse occasioni prova anche un lieve moto di disgusto a vedere come si comporta: vi intravede alcuni dei suoi tratti meno simpatici. Entrambi sono disposti ad agire con una certa spregiudicatezza a danno dei membri della famiglia; ma mentre lo zio-tutore è indolente e inadeguato, il pupillo intraprendente s'immerge nell'accadere intersoggettivo. Così risolve la contraddizione intrinseca di don Fabrizio colmandone l'incapacità ad adempiere ai compiti che gli spettano in quanto principe e padre di famiglia. L'esito fallimentare dell'impresa, peraltro solo evocato attraverso analesi e prolessi complete, non basta a negare l'ascendenza ottocentesca di Tancredi poiché,

diversamente dalle pose eroiche e dal piglio giovanile, non sono mai rappresentati e pertanto incidono poco sulla caratterizzazione del personaggio. Infine, ho posto in rilievo la corrispondenza fra la scelta dei personaggi ne *Il Gattopardo* e la definizione del personaggio 'storico' di Lukács, la quale, imperniata sull'interazione fra personaggi e storia e sul concetto di ruolo intermedio fra i due campi in lotta, definisce anche quello svolto da Tancredi e don Fabrizio.

Analizzando questi personaggi mi sono soffermato sui loro modi diversi di percepire la realtà e ho posto le premesse per l'analisi strutturale e stilistica che svilupperò nel prossimo capitolo. La preponderanza del punto di vista di un personaggio inetto e introspettivo determina un andamento lento, descrittivo, poco teatrale, laddove quello di Tancredi potrebbe renderlo teatrale immergendo la narrazione nell'accadere intersoggettivo.

8. Don Fabrizio e la focalizzazione variabile

8.1. Il narratore e la focalizzazione

In questo capitolo prenderemo in esame i diversi tipi di focalizzazione presenti ne *Il Gattopardo*. Quest'operazione dovrà permettere di definirne la posizione rispetto al paradigma ottocentesco e alla narrativa del primo Novecento.

Prima di scendere nel dettaglio, premetto alcune osservazioni valide in linea di massima. La storia ne *Il Gattopardo* è narrata da un narratore onnisciente, strategia che tende a coincidere con la classica focalizzazione zero. Eppure ne *Il Gattopardo* prevale la focalizzazione interna sul Principe. La terminologia consente, però, una certa fluttuazione: lo stesso Genette ammette la difficoltà di tracciare i confini fra focalizzazione variabile e focalizzazione zero. La focalizzazione interna è – secondo Genette – raramente applicata in maniera rigorosa.⁷² Nonostante questi limiti, la terminologia serve a indicare una tendenza prevalente che, tuttavia, non esclude elementi che la contraddicano.

Il Gattopardo può essere considerato un romanzo a focalizzazione variabile: riscontriamo la focalizzazione zero, la focalizzazione interna su più personaggi e la focalizzazione esterna; ognuna può coprire più paragrafi o addirittura intere *parti*, come la focalizzazione interna sul Principe; altre volte investe solo alcuni paragrafi, come quella interna su Concetta nell'ultima *parte*. Per evitare che il discorso si faccia troppo digressivo rispetto allo scopo di questa lettura mi concentrerò sulla focalizzazione interna ed esterna sul principe, nonché la focalizzazione zero.

8.2. La presentazione del principe

Dopo i primi tre paragrafi della *Parte I*, che descrivono il rosario e il ritorno all'ordine consueto dopo la preghiera, abbiamo un caso tipico di focalizzazione zero:

Al di sotto di quell'Olimpo palermitano anche i mortali di casa Salina discendevano in fretta giù dalle sfere mistiche. Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine e parole in gergo di educandato; da più di un mese, dal giorno dei «moti» del Quattro Aprile, le avevano per prudenza fatte rientrare dal convento, e rimpiangevano i dormitori a baldacchino e l'intimità collettiva del Salvatore. I ragazzini si accapigliavano di già per il possesso di una immagine di S. Francesco di Paola; il primogenito, l'erede, il duca

⁷² Gérard Genette, *Figures III*, pp. 208-209.

Paolo, aveva già voglia di fumare e, timoroso di farlo in presenza dei genitori, andava palpando attraverso la tasca la paglia intrecciata del portasigari; nel volto emaciato si affacciava una malinconia metafisica: la giornata era stata cattiva: «Guiscardo», il sauro irlandese, gli era sembrato giù di vena, e Fanny non aveva trovato il modo (o la voglia?) di fargli pervenire il solito bigliettino color di mammola. A che fare, allora, si era incarnato il Redentore? La prepotenza ansiosa della Principessa fece cadere seccamente il rosario nella borsa trapunta di *jais* mentre gli occhi belli e maniaci sogguardavano i figli servi e il marito tiranno verso il quale il corpo minuscolo si protendeva in una vana ansia di dominio amoroso.

Lui, il Principe, intanto si alzava: l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito e nei suoi occhi chiarissimi si riflesse, un attimo, l'orgoglio di questa effimera conferma del proprio signoreggiare su uomini e fabbricati.[...] (pp. 28-29)

Il narratore riferisce i gesti e le occhiate delle ragazze, l'accapigliarsi dei ragazzi; spiega la presenza delle sorelle, fatte rientrare dal convento in seguito ai moti, sdrammatizzati dalle virgolette. Il narratore dimostra di conoscere i pensieri dei personaggi, fra cui quelli del primogenito Paolo, rattristato dall'umore del sauro "Guiscardo" e perché non ha ricevuto il solito bigliettino di Fanny; e quelli della moglie sottomessa al marito «verso il quale il corpo minuscolo si protendeva in una vana ansia di dominio amoroso».

Nel capoverso successivo viene presentato il Principe. L'aggettivo *effimero* può insinuare nel lettore qualche dubbio sulla veridicità del ritratto che la presentazione sembra volerne dipingere. Eppure, l'impressione è quella di un uomo in cui l'imponenza fisica e l'orgoglio confermano la posizione sociale e l'autorità che il blasone gli conferisce. Sembra esserci una corrispondenza fra posizione sociale e apparenza fisica. Tale impressione è rafforzata nel capoverso successivo, che lo descrive come «immenso e fortissimo», a tal punto che «fra villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni per la riparazione di forchette e cucchiari che la sua contenuta ira, a tavola, gli faceva spesso piegare in cerchio» (p. 29). Oltre a essere *immenso e fortissimo* possiede un temperamento irascibile che si sforza di contenere, ma che comunque è sufficiente a mettere in soggezione gli altri.

Questa presentazione di don Fabrizio corrisponde all'impressione che hanno dall'esterno gli altri personaggi. Subito dopo, però il narratore passa a descriverne altre caratteristiche, cioè quelle che, come si vedrà più avanti nel romanzo, cozzano con quest'impressione di forza e di autorevolezza: le dita capaci di piegare i cucchiari sono anche «di tocco delicatissimo» e «di ciò si ricordava a proprio danno Maria Stella, la moglie»; di *tocco delicatissimo* lo sono anche nel maneggiare gli attrezzi astronomici (p. 29).

Questi sono i primi accenni alla sua indole voluttuosa, che ridimensiona considerevolmente l'impressione ingannevole di rigidità morale. A tale contrasto viene fornita una spiegazione genealogica: colorito roseo, temperamento autoritario e propensione all'astrazione denunciano l'origine tedesca di sua madre, che però

[...] nell'*habitat* molliccio della società palermitana si erano mutati in prepotenza capricciosa, perpetui scrupoli morali e disprezzo per i suoi parenti e amici che gli sembrava andassero alla deriva nel lento fiume pragmatico siciliano. (pp. 29-30)

Nel capoverso successivo si racconta che le sue conoscenze in materia di matematica rappresentano un caso isolato nell'ignoranza imperante dell'ambiente aristocratico siciliano; quelle astronomiche gli sono valse riconoscimenti pubblici. Il narratore racconta poi con bonaria ironia come orgoglio e analisi matematica gli diano l'illusione che gli astri obbediscano ai suoi calcoli e che due pianetini da lui scoperti «propagassero la fama della sua casa nelle sterili piaghe fra Marte e Giove e che quindi gli affreschi della villa fossero stati più una profezia che un'adulazione» (p. 30). E nonostante riconoscimenti e illusioni suggeritegli dall'intelligenza e dall'orgoglio, la sensualità e la faciloneria ereditate dal padre e l'intellettualismo ereditato dalla madre fanno sì che viva «in perpetuo scontento» contemplando «la rovina del proprio cetto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancora minor voglia di porvi riparo» (p. 30).

Da questa perifrasi si deduce facilmente che il narratore del romanzo è in grado di presentare don Fabrizio così come appare agli occhi dei familiari, ma anche di riferirne i pensieri e di entrare nella mente degli altri personaggi.

Per quanto riguarda don Fabrizio, l'apparenza trae in inganno, e non mancano umoristiche allusioni in proposito. Una persona imponente, autoritaria e irritabile che incute timore nei familiari-sudditi: questa è l'impressione complessiva che si ricava dal primo capoverso dedicato al Principe e anche dalle primissime righe del secondo. Poi, nelle righe successive, si parla delle dita «di tocco delicatissimo» che, alludendo alle sue debolezze carnali, fanno dubitare dell'attendibilità di quanto poco prima si è cercato far credere.

L'allusione all'indole voluttuosa muove al sorriso perché contrasta con l'impressione di forza trasmessa da quanto la precede. L'umorismo, creando distacco fra l'uno e l'altro, impedisce una completa immedesimazione nel personaggio da parte del narratore, come si può ricavare dall'esagerazione iperbolica dell'orgoglio che induce don Fabrizio a illudersi che gli astri obbediscano ai suoi calcoli. Benché appaia piuttosto come un'illusione che il Principe

è troppo intelligente per ritenere verosimile, il narratore sembra prenderci gusto a canzonare bonariamente l'orgoglio del protagonista.

Per quanto riguarda invece lo scontento del Principe, il narratore ne indica l'origine genealogica, che ha determinato la sua connaturata indolenza. Questa spiegazione non è data dal punto di vista di don Fabrizio, bensì in focalizzazione zero: il narratore si configura come un estraneo che ha accesso ai pensieri dei personaggi.

Le osservazioni sinora fatte sugli effetti prodotti dalla focalizzazione zero dimostrano che essa svela le debolezze e le contraddizioni di don Fabrizio dall'esterno, indicandone le cause, con un procedimento oggettivante che contribuisce a creare quel distacco che consente al narratore di osservarle con umorismo al tempo stesso bonario e beffardo.

Abbiamo visto che nel paradigma ottocentesco i personaggi esprimono il loro carattere attraverso i segni che emanano. Don Fabrizio, diversamente dagli eroi del primo Ottocento, emana spesso segni che denotano un carattere del tutto diverso dal suo, più vicino ai personaggi contemplativi del 20° secolo. L'effetto umoristico nasce dal contrasto fra una fisionomia e un aspetto che potrebbero connotare un eroe balzachiano o manzoniano da una parte, e attitudini da intellettuale e inetto dall'altra.

8.3. L'incipit

Maggio 1860

«Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.»

La recita quotidiana del Rosario era finita. Durante mezz'ora la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; durante mezz'ora altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d'oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte; e mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto; financo i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato erano apparsi intimiditi; perfino la Maddalena, fra le due finestre, era sembrata una penitente anziché una bella biondona, svagata in chissà quali sogni, come la si vedeva sempre.

Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto. [...]Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui la tonaca di Padre Pirrone, attardato in sue orazioni supplementari, impedì per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio. (p. 27)

La storia ha inizio nel maggio del 1860 e la famiglia Salina ha appena terminato la recita del Rosario durante la quale il Principe ha ricordato i Misteri Dolorosi. Fin qui la risposta alla domanda posta nel titolo pare semplice: un narratore che osserva e riferisce. Lo stile, però, differisce dai paragrafi successivi che abbiamo appena analizzato. A chi si deve l'impressione che il narratore ci riferisce con descrizioni come «il brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d'oro di parole inconsuete» e l'impressione che la Maddalena sia sembrata «una penitente anziché una bella biondona, svagata in chissà quali sogni»? Se il sintagma «nudità mitologiche» può essere attribuito al narratore onnisciente, ciò non toglie che – alla luce delle conclusioni cui siamo arrivati nel paragrafo precedente – sia esso sia le altre due descrizioni estrapolate dall'incipit potrebbero essere formulate da don Fabrizio, il cui desiderio sensuale ed erotico spesso assume sfumature mitologiche adatte a esprimere un desiderio d'eternità e di morte, intesa come esistenza immateriale. Si ricordino in proposito l'intorpidimento sensuale alla fontana d'Anfitrite, le ore nell'osservatorio e il delirio di don Fabrizio nella *Parte VII*, che tutti, dunque, sviluppano in focalizzazione interna sul principe i temi annunciati nell'incipit. Lo si deduce dal motivo di Andromeda e Perseo, che la tonaca del confessore di famiglia 'impedisce' di abbracciarsi, e dal ritratto della Maddalena trasognata. Sia il motivo di Andromeda e Perseo che quello della Maddalena esprimono un'idea sensuale ed erotica d'eternità non dissimile da quella che si può cogliere nell'intorpidimento alla fontana d'Anfitrite. È innegabile che, considerando i termini *amore*, *verginità* e *morte* in senso ampio, in cui *amore* può comprendere desiderio sensuale ed erotico, *verginità* una purezza che non deve necessariamente coincidere con la castità e *morte* come esistenza immateriale, i temi annunciati nell'incipit coincidono con quelli che si esprimeranno attraverso il punto di vista del principe.

Alla prima lettura del romanzo il lettore non ne conosce ancora i personaggi e perciò non è in grado di attribuire quest'atmosfera a uno di loro, ma al tempo stesso la carica soggettiva è tale da trattenerlo dall'attribuirle a un classico narratore onnisciente. Sembra più pertinente definirla una specie di focalizzazione esterna centrata su un narratore che racconta impressioni e sensazioni suscitate dalla scena che si svolge davanti a lui. È solo dopo avere ricavato i tratti principali della personalità del principe leggendo le pagine e le *parti* successive che vi si coglie uno sguardo molto simile al suo. Allora ci si accorge che l'incipit –

malgrado la focalizzazione tendenzialmente esterna – tende a esprimere l'atmosfera dell'ambiente come viene percepita dal Principe.⁷³

8.4. La lettura attorno al caminetto

Un'abitudine nella quale si era riannidato Don Fabrizio ridiventato sereno era quella delle letture serali. In autunno, dopo il Rosario, poiché faceva troppo buio per uscire la famiglia si riuniva attorno al caminetto aspettando l'ora di pranzo, ed il Principe leggeva ai suoi, a puntate, un romanzo moderno; e sprizzava dignitosa benevolenza da ognuno dei propri pori.

Erano quelli, appunto, gli anni durante i quali, attraverso i romanzi si andavano formando quei miti letterari che ancor oggi dominano le menti europee; la Sicilia però, in parte per la sua tradizionale impermeabilità al nuovo, in parte per la diffusa misconoscenza di qualsiasi lingua, in parte anche, occorre dirlo, per la vessatoria censura borbonica che agiva per mezzo delle dogane, ignorava l'esistenza di Dickens, di Eliot, della Sand e di Flaubert, financo quella di Dumas. Un paio di volumi di Balzac, è vero, era giunto attraverso sotterfugi fino alle mani di Don Fabrizio che si era attribuito la carica di censore familiare; li aveva letti e prestati via, disgustato, ad un amico cui voleva del male, dicendo che essi erano il frutto di un ingegno senza dubbio vigoroso ma stravagante e «fissato» (oggi avrebbe detto monomaniaco); giudizio frettoloso, come si vede, non privo per altro di una certa acutezza. Il livello delle letture era quindi piuttosto basso, condizionato com'era dal rispetto per i pudori verginali delle ragazze, da quello per gli scrupoli religiosi della Principessa e dallo stesso senso di dignità del Principe che si sarebbe rifiutato a far udire delle «porcherie» ai suoi familiari riuniti. (pp. 148-149)

Il terzo capitoletto della *Parte IV* offre un caso tipico di focalizzazione zero. Il narratore, etero- ed extradiegetico, mostra attraverso riferimenti al tempo della narrazione di avere nozioni che gli consentono di dare giudizi che i personaggi, immersi nel tempo della storia, sarebbero incapaci di formulare. Ciò avviene quando la voce narrante espone le ragioni storiche della scarsa diffusione dei grandi romanzieri francesi e inglesi, le quali influiscono sulle scelte operate in tale materia da don Fabrizio. Il narratore racconta che la refrattarietà al nuovo, l'ignoranza in materia di lingue e la censura borbonica in quell'epoca impedivano ai

⁷³ È utile ricordare a proposito che la preghiera serale rappresenta per il principe un'occasione per estraniarsi: «Quella mezz'ora fra il Rosario e la cena era uno dei momenti meno irritanti della giornata, ed egli ne pregustava ore prima la pur dubbia calma.» (p. 30).

siciliani di conoscere le opere dei grandi romanzieri europei che sia nel tempo della storia che in quello della narrazione dominano le menti europee. Se la censura è giudicata vessatoria e il livello delle letture basso, il giudizio del narratore deve estendersi anche a don Fabrizio: è lui il ‘censore familiare’ che preferisce l’*Angiola Maria* a Balzac, giudicato stravagante e ‘fissato’, o altre ‘porcherie’ che non avrebbe voluto far conoscere ai suoi figli, sia per la sua stessa opinione in merito sia per non offendere i pudori delle figlie e gli scrupoli di sua moglie. Ci troviamo di fronte al principe nella veste rassicurante di buon padre di famiglia. Non c’è traccia qui delle sue attitudini intellettualistiche, né tantomeno al disprezzo per i familiari che ne deriva. Non si manifesta insomma sotto l’aspetto d’inetto.

Avulso dal contesto, il Principe così com’è presentato qui potrebbe svolgere un ruolo importante in un romanzo del primo Ottocento. I motivi che lo inducono a preferire letture di dubbia qualità ai grandi romanzieri del secolo denotano un certo bigottismo, soprattutto se teniamo conto delle inclinazioni tutt’altro che pie altrove manifestate. Il narratore, però, si premura di risalire alle cause storico-politiche di questo atteggiamento: esso viene quindi a configurarsi come la conseguenza inevitabile delle condizioni culturali in cui versava l’isola e non compromette una rappresentazione simpatetica del principe.

Il brano presenta dunque un caso più classico di focalizzazione zero, in cui il protagonista si attesta sul «buon livello medio» definito da Lukács, come ‘buon padre di famiglia’, i cui pregi e difetti sono storicamente e sociologicamente spiegati. Se questa raffigurazione di don Fabrizio è contraddetta dalle informazioni fornite sul suo conto altrove, ciò non toglie che il brano offra un quadro da romanzo storico ottocentesco, al quale concorre la focalizzazione zero. Vedremo in più occasioni, prendendo in esame la cena in famiglia e la visita a Mariannina, che la focalizzazione interna su don Fabrizio lo dipinge in maniera assai diversa e accentua contrasti gettano una luce ironica sul ritratto del *pater familias* abbozzato da questo breve intermezzo ottocentesco.

8.5. Le infrazioni al galateo e lo sbarco a Marsala

Prima dell’«entrée» di don Calogero al primo pranzo offerto a Donnafugata il narratore ci informa con gran dovizia di particolari sull’etichetta cui don Fabrizio teneva in occasioni simili. La solennità e il rispetto scrupoloso del galateo gli stanno molto a cuore. Per comprenderne il senso di umiliazione provato all’arrivo del sindaco, occorre tener presente che il principe ha accondisceso a transigere sull’abbigliamento poiché la maggior parte degli invitati non possiede un abito da sera (p. 87). Perciò quando Francesco Paolo, divertito, gli

comunica che don Calogero sta arrivando vestito – a buon diritto – di frac, don Fabrizio si sconvolge:

Non rise invece il Principe al quale, è lecito dirlo, la notizia fece un effetto maggiore del bollettino dello sbarco a Marsala. [...] Non soltanto lui, il Principe, non era più il massimo proprietario di Donnafugata, ma si vedeva anche costretto a ricevere, vestito da pomeriggio, un invitato che si presentava, a buon diritto, in abito da sera. (p. 88)

Nell'ultimo capitoletto della *Parte I* si è raccontato come don Fabrizio dopo l'iniziale turbamento alla notizia dello sbarco si sia rassicurato pensando che Vittorio Emanuele sarebbe riuscito a tenerlo a freno (pp. 63-64). La prima reazione al *frac* di don Calogero che viene riferita è quella di Tancredi che non riesce a trattenersi dal ridere. La parola con cui Francesco Paolo designa l'abito di don Calogero è dal narratore definito *la fatale parola* (p. 88), esagerazione iperbolica che ci indica un atteggiamento distaccato, umoristico e molto meno scandalizzato da parte della voce narrante. Alcune espressioni dell'ultima frase riportata nella citazione più sopra, come «Non soltanto lui, il Principe» e «ma si vedeva anche costretto a ricevere» sembrano accennare un discorso indiretto libero finalizzato a imitare il ragionamento del Principe. Lo stesso si può dire delle ultime due frasi del capoverso successivo:

Il Verbo londinese si era assai malamente incarnato in un artigiano girgentano cui la tenace avarizia di don Calogero si era rivolta. Le punte delle due falde si ergevano verso il cielo in muta supplica, il vasto colletto era informe e, per quanto doloroso è necessario dirlo, i piedi del sindaco erano calzati da stivaletti abbottonati. (p. 88)

Don Fabrizio è prima umiliato, poi rassicurato dal *taglio mostruoso* che lo conferma nella pretesa di essere superiore a questo *parvenu*. Ancora una volta il narratore, per quanto possa dividerne il giudizio su don Calogero, si prende gioco della reazione del Principe. Nonsi limita a raccontare che il Principe, solo lievemente turbato dall'arrivo di Garibaldi, «contemplava la Rivoluzione stessa in quel cravattino bianco e in quelle due code nere che salivano le scale» (p. 88); per enfatizzare – con finalità evidentemente canzonatoria – la reazione del principe, il risultato sartoriale è designato biblicamente come «*Il Verbo londinese*» malamente incarnato in un artigiano girgentano. L'animazione caratterizza la descrizione del frac, le cui punte «si ergevano verso il cielo in muta supplica».

Quest'esagerazione iperbolica denota, appunto, quel distacco umoristico che consente di distinguere il narratore dal protagonista.

Non assistiamo all'episodio attraverso il punto di vista di don Fabrizio, bensì quello di un narratore che conosce i suoi pensieri e li riferisce esagerandoli a scopo parodistico. Forse sarà stato 'doloroso' costatarlo per il Principe così attento alle belle maniere, ma sarebbe quantomeno ingenuo attribuire al narratore eterodiegetico una sensibilità tale da fargli provar pena a descrivere un'infrazione al galateo avvenuta nel 1860, come vorrebbe far credere Vittorio Spinazzola. Gli scrupoli appartengono al protagonista, rispetto al quale le marche ironiche del narratore ribadiscono la distanza. Diversamente dal Principe, il narratore onnisciente sa che il consolidamento del nuovo assetto politico avrà conseguenze molto più negative di quelle previste dal principe nel ragionamento alquanto sbrigativo fatto dopo la lettura del bollettino. Perciò sa anche che per quanto riguarda il frac di don Calogero, si tratta di un'inezia.

Vittorio Spinazzola sostiene che Tomasi di Lampedusa fa del narratore un portavoce di una mentalità superiore per privilegio nativo, urtato da ogni manifestazione d'ineleganza, e cita come esempio l'apparente disgusto del narratore, causato dagli stivaletti abbottonati del sindaco. Questa sensibilità viene estesa allo stesso autore.⁷⁴ Il modo con cui il narratore racconta la reazione del Principe denota invece – a mio avviso – un atteggiamento più rilassato e divertito.⁷⁵

Un simile effetto comico si produce quando Ciccio Tumeo riferisce a don Fabrizio il soprannome del suocero di don Calogero. Anche in questo caso l'esagerazione iperbolica della reazione di don Fabrizio accentua la distanza fra lui e il narratore: il protagonista sente «il terreno mancargli sotto i piedi» perché non vede quale legame possa unire lui, il Principe di Salina, a Peppe 'Mmerda, il suocero assassinato (p. 127). L'assassinio, di cui probabilmente lo stesso don Calogero è stato mandante, passa quasi inosservato grazie al soprannome fecale del nonno materno di Angelica.

Questo effetto umoristico scaturisce da un ribaltamento della gerarchia morale simile a quello che Mazzoni coglie in *Le côté de Guermantes*: i Guermantes, nonostante Swann sia gravemente malato, ritengono i doveri mondani più importanti dell'amico moribondo. Commentando questa circostanza Mazzoni osserva che «le gerarchie fra passioni vengono

⁷⁴ Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 224.

⁷⁵ Gli ultimissimi paragrafi di questo capitolo sono dedicati ad alcuni passaggi, condotti prevalentemente in focalizzazione interna, che mettono in luce la distanza fra don Fabrizio e l'accadere intersoggettivo accentuando l'abitudine del principe di sminuire l'importanza degli avvenimenti storici oggettivamente importanti che punteggiano il romanzo. Fra questi c'è anche lo sbarco a Marsala, vissuto dal principe di Salina come «lontano e invisibile» (p. 88).

rovesciate da uno sguardo analitico e crudamente realistico». ⁷⁶ L'effetto umoristico scaturisce dal fatto che il lettore nella vita di tutti i giorni fa riferimento a un codice morale diverso: come un amico moribondo dovrebbe contare infinitamente di più rispetto ai doveri mondani, così lo sbarco a Marsala e i trascorsi di don Calogero dovrebbero turbare il Principe più del *frac* di don Calogero e del soprannome di suo suocero. Alla fine, però, l'etichetta conta più delle questioni morali.

8.6. Affinità fra il principe e il narratore

Abbiamo analizzato alcuni brani in cui la focalizzazione zero è utilizzata dal narratore per prendere le distanze da don Fabrizio evidenziandone con bonaria ironia gli scrupoli aristocratici. Gli episodi presi in esame dimostrano che ciò vale innanzitutto per questioni che possiamo definire 'di apparenza'.

Questa distanza sembra venire meno quando si tocca il tema della caducità. Possono servire d'esempio le ultime righe in cui si raccontano le scorribande amorose di Tancredi e Angelica per il palazzo di Donnafugata:

Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica, vite che dovevano poi essere tanto variegate, tanto peccaminose sull'inevitabile sfondo di dolore. Ma essi allora non lo sapevano ed inseguivano un avvenire che stimavano più concreto benché poi risultasse formato di fumo e di vento soltanto. (p. 164)

La narrazione è condotta in maniera evidente da un narratore onnisciente. I personaggi presenti – diversamente dalla voce narrante - non sanno quale futuro li aspetta. La visione del narratore conferma il pessimismo del protagonista e denota lo stesso disilluso rimpianto della giovinezza che abbiamo riscontrato nella contemplazione della fontana d'Anfitrite. Prima di fare un'analisi più approfondita dell'approccio al tema della caducità da parte del narratore, può essere utile riportare un passaggio tratto dal ballo dai Ponteleone, in cui, però la focalizzazione è centrata su don Fabrizio. Si tratta della scena in cui don Fabrizio contempla Tancredi e Angelica che ballano:

Essi offrivano lo spettacolo più patetico di ogni altro, quello di due giovanissimi innamorati che ballano insieme, ciechi ai difetti reciproci, sordi agli ammonimenti del destino, illusi che

⁷⁶ Mazzoni, *Teoria del romanzo*, p. 327.

tutto il cammino della vita sarà liscio come il pavimento del salone, attori ignari cui un regista fa recitare la parte di Giulietta e quella di Romeo nascondendo la cripta e il veleno, di già previsti nel copione. Né l'uno né l'altra erano buoni, ciascuno pieno di calcoli, gonfio di mire segrete; ma entrambi erano cari e commoventi mentre le loro non limpide ma ingenuie ambizioni erano obliterate dalle parole di giocosa tenerezza che lui le mormorava all'orecchio, dal profumo dei capelli di lei, dalla reciproca stretta di quei loro corpi destinati a morire. (pp. 218-219)

È evidente che possiamo scorgere in questo passo un'analogia consapevole amaramente disincantata e superiore rispetto alla giovane coppia. Come il narratore, don Fabrizio sa che in questa fase della loro vita ciò che alimenta le speranze sono illusioni destinate a risolversi in altrettante delusioni.

Vedremo ora quali effetti quali effetti le varie forme di focalizzazione producono nel testo. Poco prima della scena in cui don Fabrizio guarda la giovane coppia, un capovero condotto in focalizzazione interna sul Principe ci racconta che la musica e l'ambiente ricordano l'aridità del paesaggio sotto il *sole luttuoso* e la monotonia della vita di don Fabrizio. Nelle ultime righe, però, il narratore interviene descrivendo gli Dei raffigurati nel soffitto: «Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario.» (p. 218) Il commento del narratore passerebbe inosservato se fosse riferito fatti anteriori a quello del ballo, tanto è coerente con il punto di vista di don Fabrizio. Nonostante il riferimento al bombardamento del 1943, il rapido passaggio alla focalizzazione zero è quasi impercettibile perché se non fosse per l'onniscienza del narratore, che deriva dallo scarto fra tempo della storia e tempo della narrazione, i due punti di vista sarebbero interscambiabili.

Nell'ultima *parte*, dopo la morte di Tancredi e don Fabrizio, lo sguardo del narratore si sostituisce a quello del protagonista e conferma ancora il progressivo incupirsi del Principe cui abbiamo assistito *parti* precedenti. Allo sguardo portato sul presente, avvertibile anche in focalizzazione esterna, si somma quello del narratore onnisciente, che sviluppa il tema della caducità in modo simile a quello che abbiamo riscontrato nei brani appena presi in esame.

Abbiamo visto che sia don Fabrizio sia il narratore guardano alla giovane coppia con una superiore consapevolezza della caducità; nel caso della voce narrante essa collima con l'onniscienza implicita nella focalizzazione zero. Nell'ultima *parte*, essendo don Fabrizio morto da ventisette anni, questo disincanto esistenziale si esprime attraverso la focalizzazione

zero del narratore e quella interna su Concetta.⁷⁷ L'atteggiamento bonariamente canzonatorio che ha contraddistinto le *parti* precedenti è del tutto scomparso. Il narratore fa osservare che alla soglia dei settant'anni Angelica possiede tracce della bellezza di un tempo, ma che di lì a tre anni si trasformerà in una *larva miseranda* (p. 254). L'ultimissimo capitoletto consta di due paragrafi, di cui il primo è condotto in focalizzazione interna su Concetta, subentrata al padre nel ruolo di protagonista, per abbandonare il suo punto di vista dopo la prima frase del secondo capoverso, quando lei si è decisa a buttar via l'imbalsamato Bencidò, i cui occhi la fissano «con l'umile rimprovero delle cose che si scartano»:

[...]durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante; si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida. (p. 265)

Se la prima frase del capoverso, di cui è stata riportata l'ultima parte, riferisce il punto di vista di Concetta, il volo giù dalla finestra non è neanche visto da lei. Non attribuirei neanche alla serva Annetta l'impressione di vedere il cane impagliato assumere movenze da gattopardo. Pare più pertinente definirlo focalizzazione esterna, che è focalizzazione interna sul narratore che racconta la vicenda dall'esterno, con uno sguardo soggettivo: sappiamo che il gattopardo dello stemma è baffuto, danzante e fiero, proprio come don Fabrizio (pp. 66, 73, 223-224). Il volo giù dalla finestra è quindi rappresentato come lo vede il narratore. La voce narrante, condividendo la visione del mondo e la sensibilità di don Fabrizio, vede scomparire nel suo volo l'ultimo residuo del casato e delle sue tradizioni. Così, senza *oggettivare*, come avviene altrove, il suo punto di vista coincide ancora una volta con quello di don Fabrizio, che, nella *Parte VII* si è reso conto di essere l'ultimo vero Salina e di essere stato sconfitto dalla storia (p. 238).

8.7. L'espressione autoritaria del principe

Più avvertibile appare il passaggio da focalizzazione interna o esterna a focalizzazione zero quando si passa dal punto di vista di personaggi diversi da don Fabrizio a quello del narratore onnisciente. Lo si può constatare leggendo il resoconto della cena che porta don Fabrizio alla

⁷⁷ Tengo a precisare che quanto segue dimostra che la continua oscillazione comporta qualche difficoltà nell'individuare il punto di vista.

decisione di recarsi da Mariannina, dove in un primo momento don Fabrizio si presenta come un autoritario padre di famiglia, apparentemente di cattivo umore:

Quella sera però, come non era avvenuto da tempo, si udì minaccioso il tinnire del mescolo contro la parete della zuppiera: segno di collera grande ancor contenuta, uno dei rumori più spaventevoli che esistessero; come diceva ancora quarant'anni dopo un figlio sopravvissuto: il Principe si era accorto che il sedicenne Francesco Paolo non era al proprio posto. [...] Mentre si mangiava in silenzio, gli occhi azzurri del Principe, un po' ristretti fra le palpebre semichiusse, fissavano i figli uno per uno e li ammutolivano di timore.

Invece! «Bella famiglia» pensava. [...] (pp. 37-38)

La focalizzazione esterna su don Fabrizio si configura come focalizzazione interna sui familiari: riflette la finitudine del loro punto di vista. Nel capoverso successivo, del quale mi sono limitato a citare la prima frase, si passa a focalizzazione zero; così il narratore può riferire qual era veramente lo stato d'animo di don Fabrizio in quel momento. Segue una descrizione compiaciuta dei suoi figli che, a differenza di altri passaggi, esprime simpatia nei loro confronti. A una prima lettura potremmo rischiare di scambiare le impressioni soggettive dei familiari per osservazioni di un narratore onnisciente, tanto sembrano oggettive le informazioni che vi sono date. Solo dopo apprendiamo che il tinnire del mescolo e lo sguardo minaccioso del Principe non sono affatto sintomi di collera. Ciò che si racconta non corrisponde al vero. Se ne evince che il brano, in focalizzazione interna sui familiari, racconta le loro impressioni, configurandosi come esterna rispetto a don Fabrizio. A paragone delle intrusioni del narratore onnisciente analizzate più sopra, questo passaggio da un punto di vista all'altro risulta più avvertibile appunto perché le informazioni di cui dispone il narratore, invece di confermarlo, smentiscono in modo inequivocabile il punto di vista dei personaggi focali. C'è una contraddizione fra segni emanati da una parte e stati d'animo e carattere dall'altra.

8.8. Due narratori onniscienti

Si potrebbero riassumere le conclusioni circa l'uso della focalizzazione zero prendendo spunto da un'affermazione di Giorgio Masi. Lui sostiene nella monografia *Come leggere Il Gattopardo* che il distacco dell'autore non è più quello naturalista; esso proviene invece da una superiore consapevolezza nata dall'esperienza personale, che gli consente di sottoporre a

dileggio tanto le ipocrisie dei personaggi secondari quanto quelle del protagonista.⁷⁸ Non abbiamo mancato di evidenziare come il narratore si prenda bonariamente gioco di don Fabrizio; tuttavia i brani che toccano il tema della caducità in focalizzazione zero dimostrano che l'onniscienza del narratore viene caratterizzata in modo tale da farla collimare con la visione delle cose di don Fabrizio. In questa maniera la narrazione diviene profondamente soggettiva nel suo pessimismo esistenziale, sia in focalizzazione interna sul Principe sia in focalizzazione zero. Propenderei per suddividere in due categorie i passaggi alla focalizzazione zero: la prima accentua anche la distanza fra lui e don Fabrizio e, in più, sfrutta le conoscenze storiografiche del narratore in modo tale da farlo rassomigliare a quelli onniscienti del *paradigma*; la seconda categoria di focalizzazione zero è condotta da un narratore la cui sensibilità è molto affine a quella del principe; gli si sostituisce in sua assenza caricando di cupa soggettività la narrazione.

8.9. Don Fabrizio, l'erotismo e la morte

Ho già avuto modo di accennare al Leitmotiv della morte e all'episodio che da cui prende l'avvio: nel secondo capitoletto della *Parte I*, dopo il rosario, don Fabrizio scende nel giardino e annusa le rose putrefatte, i cui odori sensuali causano diverse associazioni d'idee, alcune gradevoli, altre inquietanti (pp. 30-33). Così viene evocato analetticamente il ritrovamento del soldato borbonico, che occuperà un posto molto importante nel seguito del romanzo. Premetto che, per quanto la vicenda possa sembrare drammatica, l'importanza che essa assume non è dovuta alla sua capacità di generare intreccio. Approfondirò questo aspetto servendomi della dicotomia *significativo-insignificante* desunto da Debenedetti.⁷⁹ Il successivo confronto con alcuni passaggi della *Recherche* metterà in luce elementi stilistici e strutturali che serviranno per un confronto finalizzato a individuare gli aspetti novecenteschi de *Il Gattopardo*.

Abbiamo visto che i fiori del giardino esalano «profumi untuosi, carnali e lievemente putridi» (p. 31). La sensualità si sprigiona nel secondo capoverso, quando sente l'odore delle rose:

Le rose *Paul Neyron* le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi erano degenerate: eccitate prima e rinfrollite dopo dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai

⁷⁸ Giorgio Masi, *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa* (Milano: Mursia, 1996), p. 83.

⁷⁹ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, p. 301.

lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un denso aroma quasi turpe che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera. (p. 31)

Questi odori introducono poco dopo l'analessi esterna che racconta il rinvenimento del soldato borbonico:

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 San 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 gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. (pp. 31-32)

Si noti come la medesima percezione olfattiva generi associazioni di segno apparentemente opposto: desta nel protagonista il ricordo di una ballerina, d'altra parte evoca con cruda icasticità il rinvenimento del cadavere deturpato, che raffigura la morte nel suo aspetto più rivoltante e spaventoso. La riflessione indotta dal ricordo introduce a sua volta una seconda analessi esterna, la quale le conferisce elementi storico-politici. Ricordiamo che la nostra analisi ci ha anche fatto vedere che il rinvenimento del soldato, per quanto drammatico, non genera intreccio nel senso tradizionale del termine. Genera riflessioni e si sviluppa attraverso allusioni e rimandi che fanno risaltare l'evolversi e l'oscillare dell'atteggiamento di don Fabrizio in merito. Pur avendo tutti i requisiti per generare peripezie e intreccio, l'avvenimento si comporta nel romanzo come gli eventi *insignificanti* da cui nascono le intermittenze proustiane; finisce, cioè, con l'opporli ai dinamismi narrativi ottocenteschi e «alla concezione tradizionale del romanzo come intreccio generato da un movimento».⁸⁰ Se gli eventi narrati da Proust paiono banali e insignificanti a chi non può entrare nella psiche del protagonista, quelli di Lampedusa potrebbero, in teoria, essere significativi. Eppure, come nel capolavoro proustiano, divengono importanti solo in virtù delle riflessioni e delle associazioni d'idee che mettono in moto.

⁸⁰ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, p. 301.

Un altro aspetto, a questo fenomeno strettamente connesso, riguarda i procedimenti descrittivi. In questo brano riscontriamo nella descrizione un uso ridondante di attributi, complementi e predicati in cui spesso si attribuiscono a piante e fiori qualità che normalmente si riferiscono a esseri viventi o ad atmosfere particolari. Mi spiego con un esempio: delimitato dalle mura, il giardino presenta «un aspetto cimiteriale» che è reso dalla descrizione della sua «flora chiazzata di lichene giallonero» che esibisce «rassegnata i suoi vezzi più che secolari» (pp. 30-31). Il predicato conferisce alla flora tratti antropomorfizzanti che sembrano alludere ai ricordi di una bellezza andata persa, paragonabile a quella di Angelica commentata dal narratore nell'ultima parte.

Possiamo attribuire una funzione simile al climax in forma di terna che troviamo nei «profumi *untuosi*, *carnali* e lievemente *putridi* come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante [i corsivi sono miei]» (p. 31). I primi due aggettivi fanno pensare a una voluttà impura, in cui il secondo e il terzo rafforzano l'impressione ricavata dal primo: l'aggettivo *untuoso* presenta connotazioni erotiche, esplicitate dall'aggettivo seguente; l'aggettivo *putrido* ne accentua l'impurità e sembra alludere all'intreccio fra morte ed erotismo. L'impressione d'impurità è funzionale allo scopo di questa descrizione, che è quello di preparare l'atmosfera mortuaria che contraddistingue l'analessi. Allo stesso fine serve la descrizione delle rose *Paul Neyron*, che sotto il sole siciliano prima si sono *eccitate*, per poi trasformarsi in *cavoli osceni*. Entrambe le voci esprimono una voluttà impura e mortuaria insieme, la quale riflette un desiderio erotico misto a ribrezzo, non dissimile dalla «serenità sazia maculata di ripugnanza» (p. 44) provata da Fabrizio dopo l'appuntamento con Mariannina che lo porta a citare i versi di Baudelaire. Vale la pena insistere su quest'ultima circostanza tutt'altro che trascurabile poiché questi versi esprimono proprio l'aspetto ambiguo dell'erotismo che in «Un voyage à Cythère» si manifesta attraverso l'immagine di una morte tanto violenta quanto oscena. Si tratta, cioè, di un erotismo impuro che rispecchia il rapporto di questo cinquantenne con la propria sessualità, la quale, come la morte, lo attrae e lo rivolta a seconda delle circostanze.

In netto contrasto con l'*aspetto cimiteriale* si pone l'*allegria intempestiva* della gaggia da cui emana un *odore infantile* (p. 31). La gaggia si presenta come simbolo di una spensieratezza giovanile poco consona all'atmosfera cupamente sensuale del brano e finisce, per antitesi, con l'accentuarla. Una funzione analoga è affidata alla descrizione delle zagare, di cui «da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova» (p. 31). Le zagare esprimono una sensualità pura e giovanile che si sottrae a quella funerea della flora che si trova all'interno del giardino. Ma l'odore delle zagare proviene appunto da *oltre il muro* che

racchiude il giardino e contribuisce quindi per contrasto a dargli il suo aspetto di cupa sensualità, che bene si attaglia alla meditazione assillante del principe.

8.10. *Il Gattopardo e Du Côté de chez Swann*

Sia ne *Il Gattopardo* sia ne *La Recherche* la memoria involontaria occupa un posto centrale. Nell'opera di Proust tale meccanismo viene anche teorizzato; basti ricordare il celeberrimo assaggio de la *madeleine*. L'evocazione del passato si presenta come un miracolo laico, un' *intermittenza del cuore*. Marcel ricorda che tutto quello che delle vacanze trascorse a Combray era rimasto nella memoria era il bacio sempre chiesto a sua madre prima di andare a letto. Un giorno lei gli offerse una tazza di tè, nella quale inzuppò la *madeleine*. Il sapore del biscottino risvegliò il ricordo di quel villaggio in modo tanto potente da fargli assumere forma e solidità, dopodiché descrive minuziosamente il processo attraverso il quale è riuscito a dare al ricordo contorni così vivi e precisi. Gli sforzi per ripetere quell'esperienza non portano a niente, ma proprio quando ci rinuncia, il ricordo si ripresenta. Ora riesce a raccontare che sua zia Léonie, gravemente malata e degente, soleva offrirgli ogni domenica mattina una tazza di tè in cui immergeva un pezzetto di *madeleine*. Così quel biscottino acquista il potere di far rivivere le villeggiature a Combray e Marcel può concludere che «tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé».⁸¹ Nel capoverso precedente racconta come quando tutto il resto tace, quando gli essere umani sono morti, gli odori e i profumi possano ancora far risorgere «l'édifice immense du souvenir».⁸²

Don Fabrizio evoca il passato attraverso odori connotati da una carica sensuale altrettanto forte, ma essa non gli fa rivivere il tempo trascorso allo stesso modo. *Il Gattopardo* non è imperniato su una poetica della *memoria involontaria*. Rifacendomi a Samonà ho parlato della concisione che, lontana dai periodi lunghi e dalle tendenze digressive della scrittura proustiana, caratterizza le sue evocazioni. Le descrizioni e le loro implicazioni a livello psicologico possono far passare in secondo piano la trama, ma non accenna mai a dissolverla, come avviene nella *Recherche*.

Il procedimento presenta tuttavia somiglianze: in entrambi è strettamente legato a una narrazione spiccatamente introspettiva focalizzata su personaggi più inclini alla

⁸¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann* [1913] (Paris : Gallimard, 1988), p. 47.

⁸² Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 46

contemplazione che non all'azione e che proiettano le loro attitudini, i loro desideri e la loro psiche sulla natura circostante. Ne *Il Gattopardo* la vecchiaia incipiente del principe cinquantenne lo induce a riflettere sul senso della morte, mentre nella *Recherche* le cose passano attraverso il filtro di un Marcel appena adolescente, che le contempla con una sensibilità altrettanto forte ma al tempo stesso più ingenua.

Le descrizioni presentano in entrambi i casi riflessi introspettivi da ricondurre alla focalizzazione interna sul protagonista. Tali riflessi evidenziano alcune affinità laddove s'impone con forza la sensibilità artistica e sensuale che li caratterizza entrambi. Nel caso di Marcel lo si può ricavare dal passo in cui si racconta l'incontro con i biancospini, avvenuto nel mese di maggio, mese consacrato al culto della Vergine. Marcel racconta che i biancospini

[...] faisaient courir au milieu des flambeaux et des vases sacrés leur branches attachées horizontalement les unes aux autres en un apprêt de fête, et qu'enjolivaient encore les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante.⁸³

È evidente l'analogia fra la «blancheur éclatante» e la purezza della Vergine. La descrizione prosegue assumendo sfumature più sensuali:

Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce insouciant, retenant si négligemment comme un dernier et vaporeux atour le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive.⁸⁴

Occorre prestare attenzione a come sia descritto il loro movimento: le corolle si aprono con «une grâce insouciant»; come per le *rose eccitate* de *Il Gattopardo*, si descrivono i biancospini attribuendogli caratteristiche che normalmente apparterrebbero a esseri umani. Questo accostamento di campi semantici diversi è presente anche nella comparazione degli stami dei biancospini a figli della Vergine e quella fra il loro gesto e le movenze di «une blanche, jeune fille, distraite et vive».

⁸³ Proust, *Du côté de chez Swann*, pp. 110-111.

⁸⁴ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 111.

A proposito di quest'ultima comparazione è necessario ricordare che all'inizio del capoverso si raccontano le premure dei genitori di Marcel per far buona figura davanti a M. Vinteuil. Dopo la descrizione minuziosa dei suddetti fiori, il narratore torna a parlare di Vinteuil e racconta che questi è venuto in chiesa con sua figlia. Dopo una lunga digressione sui suoi scrupoli piccolo-borghesi e sulla descrizione che la nonna di Marcel dà della ragazzina, di cui fa notare «l'expression douce, délicate, presque timide» che trasmette nonostante la sua maschia robustezza, la maniera della ragazzina di presentarsi alla nonna ricorda a Marcel il primo incontro con i biancospini, a loro volta contrassegnati da un candore infantilmente distratto e venato di sensualità. Solo dopo questa digressione, in cui si è potuto scorgere un parallelismo fra i biancospini e la figlia di Vinteuil, Marcel riprende il filo del discorso e narra l'uscita dalla chiesa. Inginocchiandosi davanti all'altare Marcel sente improvvisamente emanare dai fiori «une odeur amère et douce d'amandes» e s'immagina che questo odore si nasconda sotto i petali bianchi dei fiori. L'odore è paragonato al

[...]murmure de leur vie intense dont l'autel vibrait ainsi qu'une haie agreste visitée par de vivantes antennes, auxquelles on pensait en voyant certaines étamines presque rousses qui semblaient avoir gardé la virulence printanière, le pouvoir irritant, d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs.⁸⁵

Nel primo passo della *Recherche* che ho riportato, i biancospini simboleggiano innocenza, candore e purezza; in queste righe se ne coglie invece una segreta pulsione erotica. Nel primo passo il colore bianco raffigura un'innocenza simile a quella del focalizzatore; nel secondo, invece, il candore accenna a trasformarsi in qualcos'altro: si parla di *vie intense* e *virulence printanière*, di *étamines presque rousses*. Al candore distratto subentra l'erompere della passione, della *virulence printanière*.

Questa impressione sembra trovare conferma più tardi quando, durante una delle solite passeggiate dalla parte di Swann, la siepe di biancospini evoca quelli che ornano l'altare della chiesa. La similitudine rende animati i fiori al fine di accentuare un candore sensuale che farebbe pensare a delle ragazzine, come quelle che affascinano Marcel:

⁸⁵ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 112.

Combien naïves et paysannes en comparaison sembleraient les églantines qui, dans quelques semaines, monteraient elles aussi en plein soleil le même chemin rustique, en la soie unie de leur corsage rougissant qu'un souffle défait.⁸⁶

Abbiamo osservato che gli stami erano *presque rousses* e che dal di sotto di essi sembrava stesse per erompere la *virulence printanière*. Vi si scorge dunque il medesimo moto dal candore al graduale insinuarsi della passione e quindi, possiamo immaginare, alla fine dell'età dell'innocenza: le rose canine al confronto parrebbero ingenuie. E avvertiamo in maniera ancor più esplicita l'animazione dei fiori che il narratore s'immagina arrossiscano sotto il *corsetto*. Questo candore delle rose canine sarà, però, spazzato via nel giro di qualche settimana.

Marcel si caratterizza per lo sguardo al tempo stesso artisticamente ipersensibile e ingenuo con cui contempla l'ambiente, ma anche lui si troverà presto a vivere lo stesso trapasso dall'età dell'innocenza alla *virulence printanière*, alle pene che l'innamoramento può causare. Poche pagine dopo, infatti, veniamo a sapere dell'innamoramento per Gilberte, che gli fa conoscere le pene d'amore. Marcel racconta che da quel momento in poi i luoghi da lei visitati saranno per sempre associati alla sua persona.⁸⁷ In tal modo gli innamoramenti per i biancospini e per Gilberte finiscono per coincidere. Quando i genitori decidono di rientrare a Parigi, Marcel si accomiata dolorosamente dai biancospini: «“Ô mes pauvres petites aubépines, disais-je en pleurant, ce n'est pas vous qui voudriez me faire du chagrin, me forcer à partir. Vous, vous ne m'avez jamais fait de peine ! Aussi je vous aimerai toujours !”»⁸⁸ Il capoverso termina con la promessa di tornare a salutarli ogni primavera. E scoppiata la passione, il candore distratto ha dovuto cedere il posto alla *virulence printanière*.

Fra Marcel e don Fabrizio ci sono, come ho già precisato, differenze notevoli. Eppure questo confronto è servito a porre in luce una caratteristica tipicamente novecentesca del romanzo: La loro propensione per introspezione porta a percepire come importante la realtà non nella sua dimensione intersoggettiva e nella concatenazione di avvenimenti che determina, bensì in ciò che sta dietro la realtà che si presenta all'occhio nudo. Se Marcel proietta nella natura i mutamenti della sua vita emotiva, il marciume del giardino rispecchia i temi su cui don Fabrizio riflette: la morte e la decadenza del casato.

⁸⁶ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 136.

⁸⁷ Proust, *Du côté de chez Swann*, pp. 140-141.

⁸⁸ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 143.

Giorgio Masi, soffermandosi sull'animazione dell'ambiente, ha offerto alcune analisi preziose dei procedimenti descrittivi adoperati nel romanzo.⁸⁹ A mio avviso le sue osservazioni sono valide anche per i brani di *Du Côté de chez Swann* che ho riportato. In entrambi i casi, infatti, l'animazione dell'ambiente è funzionale a un procedimento descrittivo volto a rispecchiare la vita interiore del personaggio focale. Eppure, le descrizioni si rivelano molto diverse appunto per questo: nella *Recherche* devono rispecchiare la vita interiore di un ragazzino ipersensibile, innamorato e ancora inesperto, ne *Il Gattopardo* quella di un cinquantenne assillato dal pensiero della vecchiaia e della morte. Nonostante le diverse età e mentalità sia in Proust sia in Tomasi di Lampedusa l'animazione dell'ambiente fa parte di uno stile caratterizzato da una rigogliosa aggettivazione volutamente al limite della ridondanza.

La singolarità dell'approccio ne *Il Gattopardo* risiede nel fatto che a introdurre questi periodi introspettivi sono eventi di rilievo storico che in un romanzo storico di stampo ottocentesco annuncerebbe una trama fatta di vicende significative. In questo caso, invece, genera riflessione e una forma di rispecchiamento psicologico nella descrizione dell'ambiente. I moti del 4 aprile diventano importanti solamente perché costituiscono spunti di riflessione per il protagonista; si rivelano invece insignificanti in termini di concatenazione di peripezie. Il soldato sbudellato è visto come un segno dei tempi e acuisce forse la percezione del tramonto del Regno delle due Sicilie. Come gli altri eventi di portata storica, non fa che accentuare lo stato d'animo di don Fabrizio e di confermarne il pessimismo politico ed esistenziale. Sul piano stilistico fornisce una giustificazione psicologica delle descrizioni cupamente sensuali su cui ci siamo soffermati.

La de-drammatizzazione della vicenda lega il romanzo a una tendenza che, ci ho accennato nella premessa, è già diventata egemone nella narrativa del primo Novecento. Le vicende ne *Il Gattopardo* si presentano come altrettanti fatti compiuti e non modificabili. Saranno fondamentali, invece, per l'economia del romanzo nel conferire una dimensione storico-politica al travaglio esistenziale del protagonista; ma quest'aspetto sarà approfondito nel capitolo dedicato ai grandi avvenimenti storici.

⁸⁹ Masi, *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, pp. 79-80, 104.

8.11. Rimpianto della giovinezza e corteggiamento della morte

Ho già trattato la cosiddetta animazione di paesaggi e giardini e il suo legame con il fulcro tematico del romanzo. Le continue variazioni del Leitmotiv della morte danno rilievo alla sensualità e alla cupezza funerea di alcune descrizioni dell'ambiente: è evidente la forte analogia fra l'erotismo marcescente che sembra suggerire la flora putrida, che esibisce «rassegnata i suoi vezzi più che secolari», e «l'impudicizia della morte» con cui i buoi macellati mostrano i loro meccanismi più intimi (pp. 31, 230). Un'ulteriore variazione del Leitmotiv si ha nella *Parte VII*, dove si avverte un sostanziale cambiamento di registro rispetto alle similitudine e alle metafore precedenti. Negli ultimi paragrafi della *Parte VI* sono le gocce di sangue a simboleggiare il fluido vitale che lentamente fuoriesce dal suo corpo; nella *Parte VII* tale metafora è sostituita dai granellini di una clessidra che sfilano uno a uno; poi, dopo altre riflessioni, il narratore vi torna. Don Fabrizio morente ritiene che la similitudine della clessidra non renda in maniera sufficiente il concetto; l'assillo meditativo lo spinge a escogitarne un'altra: «[...] erano più come delle particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar su nel cielo a formare le grandi nubi leggere e libere» (p. 232). Nelle tappe precedenti del Leitmotiv si è insistito sull'aspetto rivoltante e terrorizzante della morte fisica; questa tappa si ricollega invece al vagheggiamento della morte come pura esistenza immateriale. Si riscontra in più passaggi del romanzo la contrapposizione fra l'esistenza terrena, paragonata a un ambiente irrespirabile, e la galassia, metafora di un'esistenza immateriale. Ora vorrei segnalarne due: la contemplazione delle stelle di don Fabrizio dopo il primo pranzo a Donnafugata nella *Parte II* e il delirio di don Fabrizio morente nella *Parte VII*.

Il cielo era sgombro di nuvole[...]. Le stelle apparivano torbide e i loro raggi faticavano a penetrare la coltre di afa.

L'anima di Don Fabrizio si slanciò verso di loro, verso le intangibili, le irraggiungibili, quelle che donano gioia senza poter nulla pretendere in cambio, quelle che non barattano; come tante altre volte fantasticò di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, puro intelletto armato di un taccuino per calcoli; per calcoli difficilissimi ma che sarebbero tornati sempre.
(p. 95)

Nel primo caso abbiamo le *particelle* che esalano da *uno stagno costretto*, nel secondo *la fitta coltre d'afa*; nel primo caso esse salgono verso il cielo a *formare le grandi nubi leggere e*

libere; nel secondo caso don Fabrizio, oppresso dall'afa, si slancia verso le stelle e anela a salirvi e diventare *puro intelletto*. La variazione del motivo tende quindi – sostituendo alle immagini macabre la metafora di una condizione di pura spiritualità - a risolvere l'ambivalenza che connota il rapporto di don Fabrizio con la morte, presenza inquietante o gradita a seconda delle circostanze e del suo stato d'animo.

Anche la rappresentazione del desiderio erotico conosce un analogo mutamento. Si è visto che l'attrazione esercitata dall'erotismo su don Fabrizio è spesso accompagnata da un moto di disgusto, sia perché mette in luce gli aspetti meno simpatici della sua personalità, sia perché – oltre ai dolci ricordi – gli fa venire in mente atrocità cruento. In paragone all'insistita compresenza di questi elementi antitetici il delirio del principe morente subisce nella *Parte VII* una trasformazione per tanti versi analoga alla similitudine del fluido vitale:

Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'ora della partenza del treno doveva esser vicina. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo e così, pudica ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari. (p. 243)

Le variazioni della similitudine, che trasformano *il fluido vitale* in *particelle* che salgono a formare *le nubi leggere*, finiscono col raffigurare la morte come esistenza spirituale, e quindi come superamento della dimensione materiale, la quale, invece, risulta preponderante nelle tappe precedenti del Leitmotiv. Il delirio voluttuoso di don Fabrizio rappresenta in modo analogo un superamento della dimensione materiale e impura dell'erotismo, intrecciata con quella altrettanto materiale della morte. La morte si configura nella similitudine della clessidra come superamento di questa dimensione anche erotica; nel delirio dell'agonizzante essa si presenta, al contrario, come la sua sublimazione. Si tratta di un'intrinseca oscillazione del personaggio che non viene mai meno: nell'intero romanzo don Fabrizio si caratterizza da una parte per il rimpianto e il vagheggiamento di una giovinezza perduta, dall'altra per il desiderio di un'esistenza puramente intellettuale. Nel passo appena citato i due desideri si avvicinano. Dopo avere visto i buoi macellati, non a caso è alla stella Venere che il principe si rivolge per esprimere il suo desiderio: «Don Fabrizio sospirò. Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza?» (p. 230). La rappresentazione dell'oltretomba oscilla quindi fra proiezione del desiderio di un'esistenza immateriale e puramente intellettuale e proiezione di quello erotico, depurato dai risvolti riconducibili all'intertesto baudelairiano.

Il desiderio erotico, in don Fabrizio, è dunque connotato da una profonda ambiguità. Esso può anche presentarsi come vagheggiamento e rimpianto di una giovinezza perduta, come sembra avvenire nell'episodio svoltosi davanti alla fontana d'Anfitrite, la cui voluttuosa sensualità induce don Fabrizio a rimpiangere la propria giovinezza:

Su d'un isolotto al centro del bacino rotondo, modellato da uno scalpello inesperto ma sensuale, un Nettuno spiccio e sorridente abbracciava un'Anfitrite vogliosa: l'ombelico di lei inumidito dagli spruzzi, brillava al sole, nido, fra poco, di baci nascosti nell'ombria subacquea. Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse. Rimase a lungo (p. 85)

Simonetta Salvestroni – in polemica con quanti a suo avviso hanno dato troppa importanza al 'corteggiamento della morte' – sostiene che, come i tanti rasserenamenti del Principe, questo episodio rappresenta un altrettanto vitale e gioioso corteggiamento della vita nei godimenti che essa può offrire.⁹⁰ C'è sicuramente un fondo di verità in questo; eppure colui che vagheggia questa vitalità esuberante è un uomo sulla cinquantina che, poco prima, dopo aver saputo dell'innamoramento di sua figlia, si è sentito invecchiato e in un accesso di pessimismo esistenziale è giunto a desiderare la morte (pp. 81, 84). Più avanti Salvestroni individua giustamente il problema esistenziale di don Fabrizio nella contraddizione fra attaccamento sensuale alla vita e sete di eternità, osservando che niente di ciò che è terreno può appagarne il desiderio d'eternità, come ciò che è eterno non potrà soddisfarne il desiderio sensuale ed erotico.⁹¹ Quest'affermazione non tiene conto, però, di una circostanza non priva di rilievo: se la maniera soggettiva con cui l'al di là è rappresentata attraverso il punto di vista di don Fabrizio spesso dà forma a un mondo tutto spirituale e immateriale, è altrettanto vero che altre volte, come abbiamo visto, lui vi proietta il suo desiderio erotico e quindi questo stesso sensuale attaccamento alla vita. D'altro canto, occorre tenere presente che don Fabrizio è ben conscio dell'irrecuperabilità di questa giovinezza. Il ballo con Angelica gli consente di sentirsi di nuovo giovane, ma, finito il valzer, anche questa illusione si dilegua. Perciò è doveroso aggiungere alle pur pertinenti osservazioni della Salvestroni che l'intorpidimento sensuale alla fontana d'Anfitrite esprime sì un attaccamento alla vita e un vagheggiamento della giovinezza in quello che essa può offrire in termini di piaceri erotici, ma l'irrecuperabilità di quel tempo lo rende utopico. Perciò si presenta come una sublimazione di tale desiderio, in cui, come avviene per quello della morte, raffigura anche il suo desiderio di

⁹⁰ Simonetta Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa* (Firenze: La Nuova Italia, 1973), p. 34.

⁹¹ Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, p. 42.

eternità. La sensualità terrestre, cui pur resta molto attaccato, non può appagare questa sete, anche perché pur attraendolo, suscita in lui un moto di disgusto baudelairiano che tanto gli ricorda la morte fisica. Seppur in modo forse non del tutto cosciente, la presenza del desiderio d'eternità nel 'vagheggiamento della vita' lascia intravedere in filigrana il desiderio di morte come superamento dell'esistenza materiale. E non è una contraddizione: a volte quest'esistenza spirituale è immaginata come liberazione dalla materia, mentre altre volte quell'eternità significa forse purezza, ma anche appagamento della sete erotica. È probabile che il Principe nel contemplare l'ombelico di Anfitrite vagheggi solo inconsciamente la morte. Sappiamo invece che il vagheggiamento si protende verso una sfera mitologica e atemporale, come quello della *Parte VI*, dove si rivolge appunto a Venere per chiedere quell'appuntamento nel suo regno di *perenne certezza*. La rassegnazione del Principe di fronte a desideri erotici, che o sono irraggiungibili o suscitano in lui quel moto di disgusto baudelairiano, trasforma dunque il vagheggiamento della vita in vagheggiamento della morte. Chiudo la riflessione intorno alla monografia di Salvestroni insistendo su quest'ambivalenza della morte e dell'eroticismo: la morte si presenta sia sotto l'aspetto spaventoso e rivoltante della morte fisica sia sotto quello 'puro' e astratto della morte come condizione spirituale; l'eroticismo, a sua volta, presenta sia una dimensione materiale che, attraendolo e disgustandolo al tempo stesso, ricorda appunto la morte fisica nei suoi aspetti rivoltanti, sia una dimensione che appaga anch'essa la sua sete di eternità. Quest'ultima dimensione è in grado di evocare la sua giovinezza legandosi alla morte concepita come una nuova eternità.

Nella sua ambiguità il Leitmotiv della morte è forse l'elemento più importante nell'articolare la complessa psicologia del protagonista. Il Leitmotiv si presenta per lo più in focalizzazione interna su don Fabrizio; perciò tende ad accentuare la carica introspettiva che abbiamo potuto ravvisare nelle descrizioni degli ambienti. Gli stati d'animo oscillanti e contraddittori di fronte alla vita e alla morte si esprimono anche attraverso le sue variazioni; la descrizione degli ambienti ne offre i riflessi psicologici. L'elaborazione di queste riflessioni in focalizzazione interna sul principe evidenzia le affinità fra il protagonista e il narratore per ciò che riguarda il tema della caducità e la loro superiore consapevolezza in merito.

8.12. L'apparenza ingannevole di don Fabrizio

L'analisi del paragrafo precedente è servita, fra l'altro, a sottolineare che nella focalizzazione sul Principe la descrizione del paesaggio, degli oggetti e delle stelle non sono mai oggettive: rispecchiano sempre lo stato d'animo oscillante di don Fabrizio. I brani presi in esame

evidenziano la molteplicità e la contraddittorietà della rappresentazione della morte e dell'erotismo.

Situazione analoga si verifica per don Fabrizio anche di fronte alle questioni politiche. Durante la gita a Palermo insieme a padre Pirrone, don Fabrizio gli addita i monti dell'Etna ai cui fianchi si vedono ardere i falò accesi dai garibaldini. I falò paiono al Principe una «silenziosa minaccia alla città regia e conventuale» (p. 41), e sembrano insinuare nel Principe un lieve senso d'inquietudine: sa che proprio suo nipote si trova lì ad attizzare i fuochi contro la sua stessa classe. Questa inquietudine contrasta con l'opinione maturata dal Principe riguardo alla monarchia borbonica e ai suoi sudditi: sia il potere monarchico sia quello religioso si presentano come presenze oppressive. Ma al cinquantenne in procinto di visitare Mariannina sono soprattutto i conventi a conferire a Palermo tale atmosfera:

Le sue case basse e serrate erano oppresse dalla smisurata mole dei conventi; di questi ve n'erano diecine, tutti immani[...]. Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più in alto, ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro e insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. A quell'ora, poi, a notte quasi fatta, essi erano i despoti del panorama. Ed era contro di essi che in realtà erano accesi i fuochi delle montagne, attizzati del resto da uomini assai simili a quelli che nei conventi vivevano, fanatici come essi, chiusi come essi, come essi avidi di potere, cioè, com'è l'uso, di ozio. (pp. 41-42)

L'enumerazione insiste quasi ossessivamente sul senso di oppressione che i conventi rappresentano. In antitesi si pongono le *smunte cupole simili a seni svuotati* che suggeriscono una stanca sensualità, oppressa dalla religiosità che la circonda. Così appare la città vista dal protagonista che si accinge ad appagare i suoi istinti sessuali con una prostituta facendosi accompagnare da un gesuita che non mancherà di rimproverarglielo. Se nei casi precedentemente presi in esame la soggettività delle descrizioni è facilmente deducibile dal contesto, in questo brano tale rispecchiamento viene anche esplicitato dal narratore: l'impressione che Palermo gli trasmette nasce dallo «stimolo sensuale che lo induceva a rivoltarsi contro le costrizioni che i conventi incarnavano». (p. 42)

La soggettività di questa descrizione è deducibile da quella analoga e per tanti versi antitetica del panorama che si offre al Principe dopo la rassicurante conversazione con Tancredi:

Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: [...] e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi dei pastori. [...] Il sole, che tuttavia era ben lontano in quel mattino del 13 Maggio dalla massima sua foga, si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia[...]. (p. 56)

In contrasto con la sensualità oppressa dall'architettura religiosa e i fuochi che lo turbano lievemente, questo paesaggio esprime l'obbedienza placida a un ordine che la sua mente rasserenata trova rassicurante; l'immobilità del sole asseconda il desiderio d'immobilismo politico che Tancredi gli ha detto di voler propugnare. I conventi cambiano aspetto a seconda dei suoi stati d'animo. Così anche il sole si trasforma in una presenza rassicurante: esso può rendere arido il paesaggio (p. 65) ed è la causa del *lutto dell'estate siciliana* (p. 84) dopo la notizia dell'innamoramento di Concetta, mentre qui si presenta come *l'autentico sovrano della Sicilia* che lo protegge contro l'impeto rivoluzionario dei garibaldini.

Il panorama di Palermo è descritto in focalizzazione interna centrata su don Fabrizio. Abbiamo già avuto modo di osservare che il narratore fa risaltare il contrasto dentro-fuori del principe alternando focalizzazione esterna e interna. Ora vedremo che raccontando la pur lieve crisi di coscienza che turba il principe prima che lui bussi alla porta della prostituta, il narratore consegue lo stesso fine alternando il discorso diretto di don Fabrizio a commenti esplicativi in focalizzazione zero:

«Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all'affetto umano di Stella. Non vi è dubbio e domani mi confesserò a padre Pirrone.» Sorrise dentro di sé pensando che forse sarebbe stato superfluo, tanto sicuro doveva essere il Gesuita dei suoi trascorsi di oggi; poi lo spirito di arzigogolio [sic] riprese il sopravvento: «Pecco, è vero, ma pecco per non peccare più, per strapparmi questa spina carnale, per non esser trascinato in guai maggiori. Questo il Signore lo sa». Fu sopraffatto da un intenerimento verso sé [sic] stesso: mentalmente, piagnucolava. «Sono un pover'uomo debole» pensava mentre il passo poderoso comprimeva l'acciottolato sudicio, «sono debole e non sostenuto da nessuno. Stella! si fa presto a dire! il Signore sa se la ho amata: ci siamo sposati a vent'anni. Ma lei adesso è troppo prepotente, troppo anziana anche.» Il senso di debolezza gli era passato.[...] «...sette figli ho avuto con lei, sette; e non ho mai visto il suo ombelico. È giusto questo?» Gridava quasi, eccitato dalla sua eccentrica angoscia. «È giusto? Lo chiedo a voi tutti!» E si rivolgeva al portico della Catena. «La vera peccatrice è lei!»

La rassicurante scoperta lo confortò e bussò deciso alla porta di Mariannina. (p. 43-44)

Può servire di spunto per commentare questo passo una delle tante osservazioni pertinenti di Francesco Orlando. Con gran dovizia di riscontri testuali fa notare che la corporatura di don Fabrizio costituisce un'iperbole goduta e protratta, che consiste nel riprenderne le descrizioni variandole.⁹² Nell'incipit don Fabrizio è descritto come *immenso e fortissimo*. S'insiste spesso in modo iperbolico sul suo peso sproporzionato, proporzionato, invece, alla carica che ricopre e al timore reverenziale che incute negli altri. Il suo vero carattere e i suoi effettivi pensieri, riferiti in focalizzazione zero o interna, si pongono spesso in contrapposizione a questa impressione. La nostra lettura della cena in famiglia, che occasiona questa visita a Mariannina, ha fornito un esempio di come il passaggio da focalizzazione esterna sui familiari a focalizzazione zero possa svelare l'erroneità di quello che si può ricavare dal punto di vista degli altri personaggi. Analogo contrasto fra il Principe oggettivato dal di fuori e la sua interiorità si avverte qui nell'alternanza fra il discorso diretto e le interferenze del narratore: il *passo poderoso* rammenta le descrizioni del gigante e quindi di riflesso il ritratto ingannevole che ne è stato dipinto. L'effetto comico è rafforzato nella misura in cui l'allusione alle precedenti descrizioni iperboliche della sua corporatura – la quale è proporzionale al timore reverenziale che incute negli altri – contrasta con l'inettitudine e la quasi compiaciuta sensibilità decadente del personaggio.

Anche questo brano gioca sul contrasto fra l'imponenza fisica e l'autocompatimento compiaciuto del principe: il verbo *piagnucolare* ricorda piuttosto un bambino capriccioso o un piccolo animale; assume così valore antitetico rispetto al *passo poderoso*, con tutte le connotazioni in termini di autorevolezza, fierezza e rigore che il contesto gli conferisce; rispetto a queste connotazioni, l'effetto comico scaturisce dal contrasto fra l'apparenza che il sintagma esprime e l'autocompatimento di chi, poco prima, ha causato una crisi isterica alla moglie e reso complice del peccato il confessore di famiglia; infine, i ragionamenti sbrigativi con i quali si autoassolve, concorrono anch'essi a smentire la severità autoritaria che l'apparenza induce ad attribuirgli. Direi perciò, rifacendomi a Mazzoni, che i segni che emana fornisce un ritratto di don Fabrizio lontanissimo dalla verità. L'effetto umoristico nasce dunque dal rovesciamento della caratterizzazione ottocentesca. Ne *I promessi sposi* la gestualità e il fisico rispecchiano il carattere; nelle descrizioni di don Fabrizio spesso lo contraddicono.

⁹² Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 46.

Come il contrasto fra quanto si può ricavare dai passaggi in focalizzazione interna ed esterna rispetto a don Fabrizio, l'alternanza fra il discorso diretto di don Fabrizio e gli interventi del narratore produce effetti umoristici che accentuano il distacco fra il narratore e il protagonista e l'inattendibilità dell'idea che gli altri si fanno di lui. Il lettore sa che si ha a che fare con una persona indolente e voluttuosa, consapevole dei propri difetti. La sua inerzia morale lo dissuade da ogni velleità di resistenza; non basta il disgusto verso se stesso che affiora dopo la visita a Mariannina: «Ma che tristezza, anche: quella carne giovane troppo maneggiata, quella impudicizia rassegnata; e lui stesso, che cosa era? Un porco, e niente altro.» (p. 45) Si ricordi che questa è la riflessione che gli fa venire in mente i versi di Baudelaire che abbiamo commentato, i quali annunciano in filigrana l'intreccio morte-erotismo, presente già nell'evocazione del soldato borbonico, che nel prossimo capitolo sarà analizzata insieme agli altri eventi storici del romanzo.

9. La rappresentazione degli eventi storici:

9.1. Premessa

Ho già toccato gli avvenimenti storici che in vario modo punteggiano il romanzo. I più importanti sono i moti del 4 aprile, lo sbarco a Marsala, il plebiscito per l'annessione al Regno di Sardegna e il ferimento di Garibaldi ad Aspromonte. In questo capitolo cercherò di definire meglio la rappresentazione della storia nel romanzo. Bisogna capire innanzitutto come gli eventi storici vengano narrati e in che modo acquistino rilievo.

9.2. I moti

Sui moti del 4 aprile ci siamo già soffermati a lungo: in focalizzazione interna su don Fabrizio assistiamo a una descrizione particolareggiata del cadavere di un soldato borbonico. La meditazione ossessiva sulla morte comincia da questa vicenda e abbraccia l'intera tematica del romanzo, sia nei suoi aspetti politici che in quelli meramente esistenziali: il ricordo del soldato genera una seconda evocazione analettica, indissolubilmente legata alla prima, che ritrae l'agonizzante monarchia borbonica e intreccia la meditazione sulla morte alla riflessione politica. Eppure, nonostante la sua centralità, questa vicenda, diversamente da come sarebbe naturale aspettarsi invece da un romanzo dell'Ottocento, pur essendo significativa, non genera peripezie: «Quando i commilitoni imbambolati lo ebbero poi portato via [...] 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 sodisfatta [sic].» (p. 32) Se non provoca grandi turbamenti in seno alla famiglia, l'immagine del cadavere torna però spesso a tormentare don Fabrizio e si rivela decisiva nell'indurlo a riflettere sul senso di quella morte: «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 generale.» (p. 32)

Se la preoccupazione principale suscitata da una vicenda del genere è quella che viene formulata nella frase appena citata, ciò non impedisce che – diversamente dagli episodi apparentemente banali che generano le *intermittenze* e le *epifanie* – il rinvenimento del soldato si presterebbe molto bene a un intreccio di stampo tradizionale: quando si trova un uomo ucciso in un giardino è naturale che scattino inchieste, intrighi o peripezie altrettanto drammatiche. Eppure, ne *Il Gattopardo* non accade nulla di tutto questo. A livello evenemenziale l'episodio rimane senza seguito e, come più tardi lo sbarco a Marsala, si

presenta solo come uno dei sintomi di un processo di cui l'analessi susseguente ribadisce l'irreversibilità. Tale impressione è rafforzata dal fatto che l'episodio compaia solo attraverso l'evocazione del personaggio focale come fatto compiuto. E come tale è già stato sdrammatizzato nell'incipit:

Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine e parole in gergo di educandato; da più di un mese, dal giorno dei «moti» del Quattro Aprile, le avevano per prudenza fatte rientrare dal convento, e rimpiangevano i dormitori a baldacchino e l'intimità collettiva del Salvatore. (p. 28)

Il complemento di causa *per prudenza* e i *moti* virgolettati fanno capire che, per le figlie del principe, essi non costituiscono un dramma. La causa del rientro è appena menzionata e a questo punto della narrazione il ritrovamento del soldato non è ancora stato evocato. Questa circostanza evidenzia come già prima della sua evocazione il rinvenimento non accenni a generare intreccio. Abbiamo già potuto constatare che l'episodio avvia una lunga meditazione sulla morte alla quale s'intrecciano gli intertesti baudelairiani, che costituiscono l'impalcatura del Leitmotiv della morte. Esso, a sua volta, come evidenziato nel raffronto con alcuni passi di *Du côté de chez Swann*, condiziona in maniera decisiva la psicologia del personaggio partecipando di quell'atmosfera mortuaria in cui nascono le descrizioni estenuate ed estetizzanti di stampo proustiano e decadente.

9.3. Lo sbarco

L'incipit descrive una scena di vita familiare che – all'insaputa dei Salina – si svolge il giorno successivo allo sbarco. Si presuppone che il narratore sia dotato delle conoscenze storiche necessarie per rendersi conto che il racconto s'inserisce in un momento storico cruciale. Basti a questo proposito l'indicazione temporale *Maggio 1860* per fargli capire che ci si trova proprio nel periodo in cui avvenne la spedizione dei Mille. La circostanza diventa evidente nella descrizione dei fuochi accesi sui pendii dell'Etna: «Ai loro fianchi e sulle cime ardevano decine di fuochi, i falò che le “squadre” ribelli accendevano ogni notte, silenziosa minaccia alla città regia e conventuale.» (p. 41) Risulta così facile per il lettore rendersi conto di quale epoca si tratta e farsi un'idea di quali avvenimenti saranno determinanti, anche se solo più avanti si racconta che la storia ha effettivamente inizio il 12 maggio, il giorno successivo allo sbarco. Ciò avviene il giorno successivo al Rosario descritto nell'incipit:

«Il sole, che tuttavia era ben lontano in quel mattino del 13 Maggio dalla massima sua foga, si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia[...].

«Ce ne vorranno di Vittorio Emanuele per mutare questa pozione magica che sempre ci viene versata.» (p. 56)

Così si presenta in filigrana l'avvenimento che ha avuto luogo due giorni prima.

Considerando che proprio il giorno successivo Garibaldi si sarebbe proclamato dittatore della Sicilia, l'epiteto *autentico sovrano* attribuito al sole la dice lunga sull'atteggiamento assunto in una tale congiuntura politica. Per il principe ignaro dei recenti avvenimenti (si badi bene: non del processo storico in corso), gli uomini possono accapigliarsi per il dominio dell'isola quanto vogliono, il sole narcotizzante troncherà sul nascere qualsiasi velleità rivoluzionaria. Garibaldi e Vittorio Emanuele non potranno mai impedire al sole di tenere gli uomini in balia di quell'indolenza che vanifica qualsiasi tentativo di cambiamento radicale.

La storia compare nella narrazione filtrata attraverso il punto di vista di don Fabrizio e si riduce in questo modo ad allusioni condizionate dalla sua conoscenza delle vicende ancora in corso. A dominare la pagina non è la dinamica storica in sé, bensì la ritrovata serenità che il paesaggio rispecchia: l'epiteto attribuito al sole conferma le rassicurazioni avute da Tancredi, le quali, a loro volta, lo tranquillizzano nella sua volontà di tenersi fuori dalla mischia. Al narratore interessa più mostraci i riflessi psicologici del personaggio focale che non le dinamiche storiche.

La notizia dello sbarco a Marsala è data verso la fine della *Parte I*, quando riceve la lettera di Malvica:

«Caro Fabrizio, mentre ti scrivo sono in uno stato di prostrazione estrema. Leggi le terribili notizie che sono sul giornale. I Piemontesi sono sbarcati. Siamo tutti perduti. Questa sera stessa io con tutta la famiglia ci rifugieremo sui legni inglesi. Certo vorrai fare lo stesso; se lo credi ti farò riservare qualche posto. Il Signore salvi ancora il nostro amato Re. Tuo Ciccio».

Ripiegò il biglietto, se lo pose in tasca e si mise a ridere forte. Quel Málvica! Era stato sempre un coniglio. Non aveva compreso niente, e adesso tremava.[...]

Aprì il giornale. «Un atto di pirateria flagrante veniva consumato l'11 Maggio mercé lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. Posteriori rapporti hanno chiarito esser la banda sbarcata di circa ottocento, e comandata da Garibaldi. Appena quei filibustieri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro delle truppe reali, dirigendosi per quanto ci

viene riferito a Castelvetro, minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni... etc. etc...» (p. 63)

L'articolo, intriso di retorica filoborbonica e antigaribaldina, giustifica don Fabrizio nel suo atteggiamento di fronte alle inquietudini di Málvica. Il principe non si lascia turbare granché da questo avvenimento ampiamente previsto. La notizia riesce forse ad agitarlo per un attimo, ma tale turbamento è presto spazzato via da ragionamenti tanto rassicuranti quanto sbrigativi:

Il nome di Garibaldi lo turbò un poco. Quell'avventuriero tutto capelli e barba era un mazziniano puro. Avrebbe combinato dei guai. «Ma se il Galantuomo lo ha fatto venire quaggiù vuol dire che è sicuro di lui. Lo imbrigheranno.» (pp. 63-64)

Rassicuratosi il principe, non si parla più dello sbarco. Si avvicina di nuovo l'ora del Rosario e così ritorna il primo motivo in cui si ravvisano i primi accenni a una dimensione trascendente e astratta della morte, elaborate, successivamente, innanzitutto nelle introspezioni del protagonista. Nonostante l'epoca in cui si trova a vivere e gli eventi che lui subisce si prestino a una narrazione più teatrale, finisce dunque col prevalere la dimensione personale, introspettiva e intimistica del principe di Salina.

Gli accenni ai moti del 4 aprile e allo sbarco dei Mille presentano forti analogie nelle modalità di rappresentazione: come il ritrovamento del soldato è evocato solo dopo che abbiamo visto un quadro tutto sommato abbastanza sereno e pacato di vita familiare, la notizia dello sbarco è data dopo che ha ricevuto le rassicurazioni del nipote garibaldino per il quale ha anche interceduto dopo il 4 aprile. Altri sono gli avvenimenti che turbano la mente aristocratica di don Fabrizio: l'arrivo in frac di don Calogero e il soprannome del nonno di Angelica.

9.4. Il plebiscito

Il plebiscito è evocato nella *Parte III*, durante la battuta di caccia fra don Fabrizio e Ciccio Tumeo. Poco prima don Fabrizio ha ricevuto la lettera in cui Tancredi gli dichiara la volontà di sposare Angelica e fra poco dovrà trattare con don Calogero per stabilire la dote. Don Fabrizio vuole sapere come ha votato il suo compagno di caccia. Nonostante abbia prevalso all'unanimità il *sì*, Ciccio dice di aver votato per il *no*. Se in occasione dei moti e dello sbarco don Fabrizio riesce a rassicurarsi con ragionamenti sbrigativi, il plebiscito, invece, lo induce a

riflessioni e costatazioni più scoraggianti, non tanto per l'esito abbastanza prevedibile, al quale ha contribuito pure lui, quanto per le modalità fraudolente con cui è stato raggiunto. L'unanimità proclamata da don Calogero era falsa. Comunque avessero agito i sostenitori della monarchia sabauda, avrebbero vinto lo stesso. Eppure hanno pensato bene di uccidere la prima espressione autonoma di volontà: «Il voto negativo di don Ciccio, cinquanta voti simili a Donnafugata, centomila “no” in tutto il Regno non avrebbero mutato nulla al risultato, lo avrebbero anzi reso più significativo, e si sarebbe evitata la storpiatura delle anime.» (pp. 120-121) Per quanto riguarda la funzione di questo episodio nel racconto, mi pare chiaro come non sia determinante in termini di conseguenze storico-politiche visto che avrebbe comunque prevalso il voto favorevole all'annessione; non instrada la trama in una direzione piuttosto che in un'altra. Si giustifica nell'economia del romanzo facendo risaltare la rappresentazione antioleografica⁹³ del Risorgimento, lo stato di avvilito del protagonista e il suo giudizio sui rappresentanti della classe di don Calogero.

I festeggiamenti e i discorsi «carichi di superlativi» che chiudono il capitoletto rendono ancora più desolante il quadro: «[...]qualche razzo tricolore si inerpicò dal paese al buio verso il cielo senza stelle; alle otto tutto era finito, e non rimase che l'oscurità come ogni altra sera, da sempre» (p. 119). Nella *Parte I* il sole diviene simbolo di un immobilismo desiderato. L'evocazione del plebiscito suggerisce, invece, un immobilismo che don Fabrizio trova ben più scoraggiante. Se il sole *autentico sovrano* (p. 56) lo rassicura nell'idea che la sua posizione non sia minacciata, l'*oscurità* di Donnafugata è la conferma che in Sicilia l'astuzia avrà sempre la meglio sull'onestà. L'immobilismo appare come qualcosa di radicalmente diverso in funzione dello stato d'animo oscillante del principe e riflette le intime contraddizioni del personaggio.

È chiaro, dunque, che l'evocazione del plebiscito – limitandosi a dar risalto a una visione soggettiva del trapasso di regime – non sarà risolutiva in termini d'intreccio. È invece in imminenza dell'umiliante trattativa con don Calogero che l'ascesa sociale della borghesia apre prospettive che fanno percepire i cambiamenti socio-politici nell'immediato e come ben più drammatici. Il livellamento dei ceti perseguito dalla borghesia lo sta facendo dubitare del pur precario ottimismo ispiratogli dalle parole rassicuranti di Tancredi. Se prima è riuscito a convincersi che i Salina rimarranno sempre i Salina (p. 54), ora l'accorgersi della rozzezza e della scelleratezza di alcuni rappresentanti della classe in ascesa gli fa temere che i compromessi imposti dai tempi possano diminuire il prestigio e svilire le orgogliose tradizioni

⁹³ A ragione Masi propone – in alternativa al termine denuncia – quello di «severa constatazione antioleografica». Masi, *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, p. 81.

del casato. Questo viene confermato quando Ciccio Tumèo racconta i trascorsi di don Calogero, che, l'abbiamo visto, è probabilmente il mandante dell'assassinio di Peppe Giunta, il cui soprannome mortifica don Fabrizio nella sua orgogliosa coscienza di classe. Direi, però, che neanche queste informazioni si riveleranno *utilmente significativi*: esasperano sì lo stato di abbattimento di don Fabrizio, ma non determinano in lui un comportamento diverso; partecipano di quel cupo pessimismo che domina nelle ultime tre *parti* diradando i rasserenamenti che lo controbilanciano. In più sollecitano una serie di riflessioni che danno al romanzo la sua impronta saggistica poiché l'accento cade sulla riflessione attorno agli eventi piuttosto che sugli eventi in sé. Non generando intreccio, l'evento storico esaurisce dunque la sua funzione nell'acuire una particolare disposizione o stato d'animo. Così, in base alle circostanze, l'evento può essere accolto con serenità e ostentata indifferenza, come lo sbarco a Marsala, o con rammarico, come le notizie relative al plebiscito.

9.5. Aspromonte

Per completare la lettura dei principali eventi storici che costellano il romanzo occorre menzionare lo scontro dell'Aspromonte. Nel 1862 Garibaldi tornò in Sicilia per rilanciare il progetto di conquistare lo Stato pontificio. Sulle prime Vittorio Emanuele II non accennava a voler imbrigliare Garibaldi, ma quando Napoleone III dichiarò che sarebbe intervenuto militarmente per fermare l'avanzata dei soldati garibaldini, il re si vide costretto a dichiarare lo stato d'assedio in tutto il Mezzogiorno. Il 29 agosto 1862 un reparto dell'esercito regolare comandato dal colonnello Pallavicini riuscì a fermare i duemila volontari di Garibaldi, il quale, leggermente ferito durante gli scontri, fu portato in arresto e rilasciato poche settimane dopo.⁹⁴

L'episodio è evocato nella *Parte VI* che si svolge tre mesi dopo lo scontro, nel novembre del 1862, e narra il ballo dai Ponteleone. Fra gli invitati si trova anche il colonnello Pallavicino,⁹⁵ che salvò il compromesso raggiunto fra i rappresentanti del vecchio e del nuovo ordine politico. L'iniziativa di Garibaldi è stata seguita con inquietudine anche dalla nobiltà palermitana. Perciò il successo dell'operazione condotta dall'esercito regolare viene accolto con sollievo ed è anche la causa della sua ritrovata mondanità. Dopo la giovinezza fuggevolmente ritrovata ballando con Angelica, don Fabrizio ha modo di conversare con

⁹⁴ Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto, *Storia contemporanea: L'Ottocento* (Roma-Bari: Laterza 2002), p. 295.

⁹⁵ Il colonnello si chiamava Gian Luca Pallavicini, mentre Tomasi di Lampedusa gli ha dato il cognome Pallavicino. Rispetto la grafia adoperata dall'autore quando mi riferisco al personaggio del libro.

l'uomo che, a quanto pare, avrebbe salvato la sua classe. Eppure, il principe di Salina non trae che motivi di sconforto dalle parole di Pallavicino, il quale non crede affatto che il pericolo sia stato scongiurato: «Don Fabrizio dinanzi alle prospettive inquietanti sentiva stringersi il cuore.» (p. 229)

L'evento storico non determina cambiamenti importanti nel romanzo e dai commenti del narratore è difficile ricavare qualcosa di diverso da quella decadenza di fronte alla quale don Fabrizio si è rassegnato da tempo:

Palermo in quel momento attraversava uno dei suoi intermittenti periodi di mondanità, i balli infuriavano. Dopo la venuta dei Piemontesi, dopo il fattaccio di Aspromonte, fuggiti gli spettri di espropria e di violenze, le duecento persone che componevano «il mondo» non si stancavano d'incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora. (pp. 207-208)

Tanto frequenti erano le diverse e pur sempre identiche feste che i principi di Salina erano venuti a stare per tre settimane nel loro palazzo in città per non dovere fare quasi ogni sera il lungo tragitto da S. Lorenzo. I vestiti delle signore arrivavano da Napoli nelle lunghe cassette nere simili a feretri[...]. (pp. 207-208)

La monotonia di quei balli è resa con amara ironia: sembra che non abbiano altro da festeggiare che il fatto di non essere ancora morti. Ora persino la descrizione dei preparativi e dell'atmosfera del ballo è funerea. Il ballo e i suoi preparativi non fanno che acuire quel senso di morte che pervade l'ambiente: le cassette in cui arrivano i vestiti assomigliano a *feretri* e la monotonia del ballo traspare dall'avverbio *quasi*, che suggerisce un noioso quanto frequente dovere mondano.

Il disprezzo è il solo sentimento che ormai le donne al ballo sanno suscitare in don Fabrizio. La loro bruttezza ne esaspera lo stato di avvilito e l'incalzante meditazione sulla morte:

Le donne che erano al ballo non gli piacevano neppure: due o tre fra quelle anziane erano state sue amanti e vedendole adesso appesantite dagli anni e dalle nuore, faticava a ricreare per sé l'immagine di loro quali erano venti anni fa e s'irritava pensando che aveva sciupato i propri anni migliori a inseguire (e a raggiungere) simili sciattoni. Anche le giovani però non gli dicevano gran che, meno un paio [...].

Non gli si poteva dar torto: in quegli anni la frequenza dei matrimoni fra cugini, dettati da pigritia sessuale e da calcoli terrieri [...] avevano riempito i salotti di una turba di

ragazzine incredibilmente basse, inverosimilmente olivastre, insopportabilmente ciangottanti [...]. (p. 215)

Don Fabrizio, ad un tratto, sentì che lo odiava; era all'affermarsi di lui, di cento altri suoi simili, ai loro oscuri intrighi, alla loro tenace avarizia e avidità che era dovuto il senso di morte che adesso incupiva questi palazzi; si doveva a lui, ai suoi compari, ai loro rancori, al loro senso d'inferiorità, al loro non esser riusciti a fiorire, se adesso anche a lui, Don Fabrizio, gli abiti neri dei ballerini ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride, al disopra dei valloncelli sperduti. (p. 218)

Il declino è stato lento, ma è ormai in fase avanzata; il decadimento è frutto di prassi secolari, anche in politica matrimoniale; le descrizioni sono pervase dall'atmosfera mortuaria, causata, secondo don Fabrizio, dalla presenza di don Calogero e dei suoi simili con la loro avarizia e quella dei suoi pari. Per colpa loro gli abiti neri ricordano cornacchie che planano alla ricerca di carogne. L'allusione alla sosta alla fattoria di Rampinzeri nella *Parte II*, dove l'alano Bendicò inveisce contro «i suggerimenti funerei delle cornacchie» (p. 66), è evidente. Così il ballo che dovrebbe celebrare la salvezza dell'aristocrazia ed esaltarne la persistente vitalità non fa che palesarne la decrepitezza e ingrandirne le magagne.

9.6. Conclusioni preliminari

Gli eventi storici che scandiscono il ritmo del romanzo non sono accompagnati da quei particolareggiati affreschi storici con cui, per esempio, ne *I promessi sposi* viene introdotto il tema della peste o in *Ivanhoe* quello del contrasto fra Sassoni e Normanni; l'interesse della narrazione resta sulla visione tutta soggettiva che don Fabrizio ha di questi avvenimenti, la cui funzione è quella d'indurre riflessioni che acquiscono una particolare disposizione del protagonista. Vengono assorbiti, cioè, in una riflessione politica ed esistenziale sulla decadenza e sulla caducità, che, è bene ricordarlo, nasce da una spiccata propensione per l'introspezione, la quale, a sua volta, induce il protagonista a evitare un rapporto diretto con gli avvenimenti che danno alla dinamica storica una rappresentazione concreta. Perciò prevale, in linea di massima, la dimensione saggistica.

Se è vero che i grandi eventi devono sottomettersi a questa impostazione soggettiva e saggistica, è anche vero che ci sono nel romanzo alcuni frammenti isolati in cui vengono imitati i classici narratori onniscienti dell'ottocento. Basti ricordare l'episodio della lettura

intorno al caminetto e la presentazione di San Cono all'inizio della *Parte V*, che, però, quanto a dimensioni, non sono in alcun modo paragonabili ai vasti panorami storici o socio-politici di Manzoni o Balzac. Si tratta per lo più di brevi paragrafi che interrompono momentaneamente una narrazione appesantita dalle funeree meditazioni del principe. E non servono mai a spiegare il vero perno tematico del testo: le trasformazioni in senso urbanistico di San Cono e la sorte alla quale soggiacevano all'epoca i grandi romanzieri inglesi e francesi dell'Ottocento illuminano episodi che stentiamo a definire decisivi nell'economia del romanzo. Si presentano piuttosto come altrettanti ammiccamenti a un paradigma narrativo appartenente a un passato ormai superato e non come una *quinta teatrale* volta a incorniciare l'azione.

10. Conclusione

Solo muovendo da una concezione del romanzo storico rigorosamente ottocentesca si può negare a *Il Gattopardo* l'appartenenza a tale genere. L'aspetto che più degli altri spinge a etichettarlo come tale è da individuare nella scelta del personaggio principale. La disamina di don Fabrizio è servita, fra l'altro, a dimostrare che – come gli eroi tipicamente ottocenteschi – il suo carattere *sorge dalla realtà dell'epoca*. Le ragioni del divario fra lui e personaggi come Renzo Tramaglino e Ivanhoe vanno invece cercate negli effetti che questa realtà produce in termini di decadenza e disagio di un nobile a cavallo fra due epoche e in difficoltà in entrambe.⁹⁶ Questo disagio è la causa della sua inettitudine e crea quindi – pur facendolo come i grandi romanzieri del paradigma sorgere dalla realtà dell'epoca – un personaggio paradossalmente per tanti versi agli antipodi rispetto a quello tipico del primo Ottocento. Il suo disagio è simile a quello dell'uomo borghese descritto da Debenedetti e lo spinge a rifugiarsi nella contemplazione, nell'introspezione e nel 'corteggiamento della morte'. I riflessi narrativi di questa introspezione sono avvertibili nel rigoglio descrittivo, che, come nei brani citati di *Du côté de chez Swann*, è frutto della proiezione nella natura dei suoi stati d'animo e della sua sensibilità artistica.

Al disagio di don Fabrizio, a cavallo fra tempi vecchi e nuovi, corrisponde l'elemento forse più 'lukácsiano' del personaggio: la sua posizione intermedia fra i due campi in lotta, che, tuttavia, e in contrapposizione alla definizione del filosofo ungherese, è anche conseguenza della sua riluttanza novecentesca a immergersi nell'*accadere intersoggettivo* e di schierarsi con una delle parti in lotta.

Se il paradigma ottocentesco richiedeva personaggi dotati di ambizioni tali da consentire una rappresentazione della storia che potremmo definire evenemenziale e oggettivante, ne *Il Gattopardo* essa è – come rileva Samonà⁹⁷ – fatta fermentare nella mente del protagonista. L'inettitudine e la propensione all'introspezione lo inducono a schivare l'intersoggettività intrinseca della storia, la quale, di conseguenza, è vista in maniera più soggettiva e, proprio per questo, profondamente diversa da quella degli eroi ottocenteschi. Ne segue che quelli che in Balzac, Manzoni o Scott si configurerebbero come scontri decisivi non diventano tali ne *Il Gattopardo*. Sono spesso sintomatici di una tendenza ma non *utilmente*

⁹⁶ Cfr. quanto confessato da don Fabrizio a Chevalley: «Sono un rappresentante della vecchia classe, inevitabilmente compromesso col regime borbonico, e ad esso legato dai vincoli della decenza in mancanza di quelli dell'affetto. Appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due.» (p. 181)

⁹⁷ Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, p. 45.

significativi nel senso debenedettiano; non sono, cioè, dei veri nuclei. I veri mutamenti avvengono in un tempo disteso e non come conseguenza dell'urto verificatosi nel tempo presente fra forze avverse l'una all'altra.

La disamina di Tancredi e don Fabrizio ha poi dimostrato che la dinamica fra loro è funzionale a questo modo poco teatrale di rappresentare le vicende. Al carattere indolente e meditativo di don Fabrizio corrisponde una trama senza peripezie, e alla sua sensibilità artistica – come nella *Recherche* – uno stile contrassegnato da frequenti scatti lirico-descrittivi.

Come alter ego di don Fabrizio, Tancredi ha in comune con lui sia pregi che difetti. Lo ammette lo stesso don Fabrizio, a volte compiaciuto, altre con dispiacere. Diverso è, invece, il loro rapporto col mondo circostante: Tancredi, che persegue lo stesso obiettivo di don Fabrizio, ossia la preservazione dei privilegi del casato, si comporta, diversamente dallo zio, da eroe ottocentesco. La diversità che intercorre fra i due personaggi consente a don Fabrizio di agire, delegando l'azione al nipote. Si deve, quindi, in gran parte a Tancredi la presenza di elementi riconducibili a una concezione rigorosamente lukácsiana e ottocentesca del romanzo storico e dei suoi personaggi.

Tancredi svolge una funzione di complementarità rispetto allo zio anche nella trattazione del tema della caducità e in quello storico-politico. L'immedesimazione da parte del più anziano nel più giovane dà concretezza al suo rimpianto della giovinezza e consente al narratore di alternare al pathos elegiaco del protagonista il piglio scanzonato e allegro del deuteragonista.

Tutti questi elementi, dovuti alla presenza di Tancredi, collaborano alla coesione del romanzo. Inoltre aiutano a spiegare la vera funzione di una *parte* che tanti critici hanno considerato superflua, ossia la *Parte V*, che allude ai veri motivi del matrimonio fra Tancredi e Angelica e che la rappresentazione simpatetica non può dissimulare completamente.

Il rapporto di forza tra i due personaggi è centrale per quanto riguarda la struttura e lo stile. La presenza di Tancredi contribuisce a rendere lineare il racconto e a fare sì che il tema storico-politico sia costantemente presente, anche laddove sembra prevalere il tono lirico-descrittivo ed elegiaco del protagonista.

Queste ultime osservazioni fanno pensare a un romanzo del primo Novecento. Non abbiamo riscontrato, però, quella dilatazione delle parti descrittive che nella narrativa modernista tende a dissolvere la linearità e la trasparenza della narrazione, le quali, invece, erano criteri imprescindibili per Manzoni, Scott, Stendhal e Balzac. *Il Gattopardo* è contrassegnato da una forte coesione: l'andamento della narrazione si presenta lineare e

trasparente, e il tema storico-politico è presente anche nei passi introspettivi, esplicitamente o come riflesso più o meno conscio. È, quindi, romanzo storico per gli stessi motivi che portarono Russo a definirlo romanzo politico: l'esperienza personale non può mai essere interpretata indipendentemente dalla situazione storico-politica. La vicenda personale si evolve in parallelo con la storia e la politica, ma, come nei romanzi di Bassani, la storia acquista rilievo nell'intimità, nei suoi aspetti esistenziali ed emotivi.⁹⁸

Il Leitmotiv baudelairiano – attraverso rimandi e allusioni ricorrenti – struttura il testo dando risalto al progressivo maturarsi della meditazione del principe. È difficile, invece, ricondurre al paradigma la trasparenza e la coesione che questo procedimento conferisce al racconto. Ne manca l'intrinseca estroflessione e la dinamica intersoggettiva necessarie a rendere le trasformazioni percepibili nell'immediato. I mutamenti sono avvertibili solo nell'ambito di una lenta meditazione.

Una particolare menzione va data, poi, alla caratterizzazione ottocentesca di don Fabrizio: l'imponenza fisica, la gestualità e l'eleganza corrispondono perfettamente alla personalità e alle qualità che gli altri sembrano attribuirgli, alle cariche che è chiamato a ricoprire e all'autorità che rappresenta. La disamina della sua figura ha dimostrato, però, quanto sia ingannevole l'impressione di forza e autorevolezza che i segni emanati trasmettono. I brani introspettivi fanno capire che il principe – per quanto possa sembrare rifarsi a modelli ottocenteschi – è, al contrario, un inetto novecentesco dalla forte sensibilità decadente. La bonaria ironia con cui il narratore lo tratteggia gioca su questa contrapposizione. L'uso che viene fatto della caratterizzazione ne ribalta la funzione e produce così effetti umoristici.

Per quello che concerne le entità invisibili, ci siamo soffermati soprattutto sugli inquadramenti storici. Essi si circoscrivono, come abbiamo visto alla fine del capitolo precedente, a frammenti didascalici che permettono alla voce narrante di atteggiarsi da narratore onnisciente tradizionale, ma, diversamente da quello che normalmente avviene nei romanzi del paradigma, non incorniciano la vicenda. Si configurano piuttosto come degli intermezzi in cui la focalizzazione zero consente di dissipare momentaneamente la cupezza che contraddistingue la narrazione in focalizzazione interna su don Fabrizio. E questo è, a mio avviso, uno dei principali pregi del romanzo: l'uso sapiente di repertori romanzeschi diversi consente di alternare distacco autoriale e soggettivismo lirico-descrittivo di matrice decadente.

⁹⁸ Illuminante in proposito la definizione di romanzo storico da parte di Francesco Orlando: «Indugiando nel restaurare circostanze e ambienti “in un'integrità anteriore alla crisi”, il romanzo resta quale, secondo Marguerite Yourcenar, un romanzo storico può soltanto essere nel Novecento: “immerso in un tempo ritrovato, presa di possesso d'un mondo interiore”.» Orlando, *L'intimità e la storia*, p. 22.

Asciutta razionalità e brividi cadaverici, da Fortini giudicati incompatibili, si controbilanciano. Tutto questo crea equilibrio alleggerendo il testo quando la meditazione di don Fabrizio minaccia di appesantirlo.

Abbiamo visto che buona parte delle obiezioni al romanzo era di natura ideologica. Per valutare il successo de *Il Gattopardo* è anche necessario tenere presente che il romanzo uscì in concomitanza col tramonto del neorealismo che aveva sancito un ritorno alla letteratura dell'impegno. Se quindi, l'inefficienza e la prevalenza della descrizione sulla narrazione possono essere considerati sintomi di una concezione del ruolo dell'uomo nella storia e nella società contrapposta a quella implicita nel paradigma ottocentesco, c'è da chiedersi se sullo scorcio degli anni '50 – alla luce dell'ostilità con cui una parte della critica italiana accolse il romanzo di Tomasi di Lampedusa – non ci troviamo di fronte a un ripiegamento sulla vita interiore per alcuni versi paragonabile a quello verificatosi in seguito alla rivoluzione del 1848. La Seconda guerra mondiale aveva determinato il ritorno, attraverso il neorealismo, a un rapporto d'interazione fra individuo e storia. Rispetto a questa tendenza *Il Gattopardo* si presentava come qualcosa di radicalmente diverso, destinato, almeno nell'immediato, a una comprensione solo parziale. Non a caso critiche analoghe furono rivolte a Giorgio Bassani. I suoi romanzi - come *Il Gattopardo* – rappresentavano spesso la storia com'era vissuta nell'intimità dei loro protagonisti. Il clima culturale che favorì il dibattito attorno a *Il Gattopardo* invita a riflessioni che potrebbero gettare nuova luce sulla storia letteraria di quegli anni. Nell'ambito dei flussi e dei reflussi della storia la svolta intimistica rappresentata dai romanzi di Bassani e Tomasi di Lampedusa può stimolare a riflessioni sull'avvicinarsi di paradigmi narrativi e il loro stretto rapporto con diversi modi di vivere la storia.

11. Abstract

Denne masteroppgaven er en nærlesning av Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* (1958). Tekstanalysen tar utgangspunkt i det Guido Mazzoni betegner som *1800-tallsparadigmet* (*paradigma ottocentesco*), et begrep som viser til den klassiske 1800-tallsroman frem til cirka 1850; like viktige er trekkene ved den modernistiske roman slik den fremstår i tidsrommet 1910-1940, hvor verkene til Proust, Joyce og Woolf står sentralt.

Il Gattopardo preges av en klar, lineær struktur og har mange klare likhetstrekk med den historiske roman, en av 1800-tallsparadigmets viktigste undergenre. Forskjellene, derimot, er delvis en konsekvens av den interne fokalisering på romanens hovedperson, don Fabrizio. Han er en kontemplativ, innadvendt og intellektuell skikkelse som i møte med de politiske omveltninger som preger Sicilia rundt 1860 viser både manglende vilje og evne til handling. Francesco Orlando har påstått at en slik skikkelse ikke kunne vært hovedperson i en tradisjonell 1800-tallsroman. Disse krevde handlekraftige helteskikkelser. Når et av de viktigste grepene i den narrative strategien består i å fortelle historien gjennom don Fabrizios synsvinkel, får dette en rekke konsekvenser. Blant annet blir refleksjonen omkring begivenhetene viktigere enn begivenhetene i seg selv; i tillegg får landskaps- og miljøbeskrivelsene et klart psykologisk og subjektivt preg, og de begivenheter som i en 1800-tallsroman ville utgjort peripetier, rettferdiggjør seg i denne romanens struktur gjennom refleksjonene og assosiasjonene de påkaller hos don Fabrizio.

Tancredi utgjør således en motvekt til don Fabrizio. Han lar seg definere som en handlekraftig romanfigur, og mange av de mer klassiske trekkene ved romanen er det han som tilfører den.

Sentralt i betraktningen omkring romanens posisjon står også tidstematikken. Politiske, historiske og eksistensielle problemstillinger fremstår ikke – i motsetning til hva som ofte er tilfelle i 1800-tallsparadigmet – som de umiddelbare konsekvenser peripetiene forårsaker. De vesentlige forandringene kommer til syne gjennom en lang prosess og observeres av hovedpersonens tilbakeskuende blick.

Il Gattopardo kombinerer således elementer fra forskjellige romantradisjoner på en måte som innbyr til å revurdere en del av de innsigelser som har blitt fremsatt mot romanen.

Bibliografia

- Alicata, Mario. «Il principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano». *Il Contemporaneo*, aprile 1959, pp. 11-23.
- Aragon, Louis. «Le Guépard et la Chartreuse». *Les lettres françaises*, 18-24 febbraio, 1960.
- _____. «Un grand fauve se lève sur la littérature : Le Guépard». *Les lettres françaises*, 17-23 dicembre 1959.
- Asor Rosa, Alberto. *Storia europea della letteratura italiana: III. La letteratura della Nazione*. Torino: Einaudi, 2009.
- Bassani, Giorgio. «Una recensione di Giorgio Bassani» [apparso senza titolo]. *La voce della giustizia*, 17.01.1959.
http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1817&id_speclibro=1060 (reperito in rete il 13.05.2013).
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal* [1857]. Édition établie par John E. Jakson, préface d'Yves Bonnefoy. Parigi: Librairie Générale Française, 1999.
- Blasucci, Luigi. «Il Gattopardo». *Belfagor* XIV, n. 1 (1959). Pp. 117-121.
- Bo, Carlo. «La zampata del Gattopardo». *La Stampa*, 26 novembre 1958.
http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1815&id_speclibro=1060 (reperito in rete il 13.05.2013).
- Bocelli, Arnaldo. «Il Gattopardo». *Il mondo*. 6 gennaio 1959.
- Buzzi, Giancarlo. *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Milano: Mursia, 1972.
- Citati, Pietro. «Il gattopardo». *Il Punto*. 24 gennaio 1959.
- Casadei, Alberto e Santagata, Marco. *Manuale di letteratura italiana contemporanea*. Seconda edizione. Roma-Bari: Laterza, 2009 [2007].
- Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento: La letteratura del nostro secolo in un grande racconto critico* [1971]. Prima edizione. Milano: Garzanti, 1998.
- De Robertis, Giuseppe. «Il Gattopardo». *La Nazione*. 22 gennaio 1959 [in *Altro Novecento*. Firenze: Le Monnier, 1962, pp. 325-328].
- Falqui, Enrico. «Il “Gattomorto”». *Il Tempo*. 30 maggio 1959.
- Ferroni, Giulio. *Storia della letteratura italiana: Dal Cinquecento al Settecento*. 23° edizione. Milano: Einaudi, 2008 [1991].

- Fortini, Franco. «Contro “Il Gattopardo”» [1959]. In *Saggi italiani 1: Michelstaedter Saba Montale Luzi Bassani Noventa Vittorini Pavese. Trent'anni di conflitti di metodi e idee nella critica di un protagonista*. Milano: Garzanti, 1987. Pp. 261-271.
- Ganeri, Margherita. *Il romanzo storico in Italia: Il dibattito ideologico dalle origini al post-moderno*. Lecce: Piero Manni, 1999.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Parigi: Seuil, 1972.
- Lukács, György. *Le roman historique*. Traduzione a cura di Robert Saille. Parigi: Éditions Payot, 1965.
- _____. *Il romanzo storico*. Traduzione di Eraldo Arnaud. Quarta edizione. Torino: Einaudi, 1974.
- Maj, Barnaba (a cura di). *Il Gattopardo nel flusso del tempo: Il romanzo di Tomasi e il film di Visconti*. Bologna: CLUEB, 2010.
- Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi: Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta [1840-42]*. Con un saggio di Italo Calvino. Introduzione di Gabriella Mezzanotte. Prima edizione Oscar classici 2007[1990]. Milano: Mondadori, 2007[1990].
- Masi, Giorgio. *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Milano: Mursia, 1996.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- Montale, Eugenio. «Il Gattopardo». *Il Corriere della Sera*. 12 dicembre 1958 (in Samonà, Giuseppe Paolo. *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*). Pp. 364-369.
- Moravia, Alberto. «Il Gattopardo». *L'Europeo*. 5 luglio 1959.
- Musarra-Schroeder, Ulla. «Memoria letteraria e modernità nel *Gattopardo*». In *Atti del convegno internazionale: Tomasi e la cultura europea: Palermo, Real Albergo dei Poveri 25-26 maggio 1996*, a cura di Giuseppe Giarrizzo, pp. 233-255. Catania: 1996.
- Orlando, Francesco. *L'intimità e la storia: Lettura del “Gattopardo”*. Torino: Einaudi, 1998.
- _____. *Ricordo di Lampedusa* (1962) seguito da *«Da distanze diverse»* (1996). Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Pampaloni, Geno. «Il Gattopardo (o anche: les lendemains qui ne chantent pas)». *Comunità*, XIII, n. 67 (1959).
http://www.feltrinellieditore.it/SchedaTesti?id_testo=1812&id_fatto=5438
 (Reperito in rete il 13.05.2013)

- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu I: Du côté de chez Swann* [1913]. Parigi: Gallimard, 1988.
- Russo, Luigi. «Analisi del “Gattopardo” ». *Belfagor* XV, n. 5 (30 settembre, 1960): pp. 513-530.
- Sabbatucci, Giovanni e Vidotto, Vittorio. *Storia contemporanea: L'Ottocento*. Roma-Bari: Laterza 2002.
- Salvestroni, Simonetta. «Tomasi di Lampedusa». *Il Castoro*, n. 74. Firenze: La Nuova Italia, 1973.
- Samonà, Giuseppe Paolo. *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- Sciascia, Leonardo. «Il Gattopardo». In *Pirandello e la Sicilia*. 3° edizione. Milano: Adelphi, 2010 [1996]. Pp. 173-187. Originariamente comparso col titolo «La Sicilia del Gattopardo». *L'Ora*, 27-28 gennaio 1959.
- _____. «Lettera sul “Gattopardo”», giugno 1973. In Samonà, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*, pp. 412-413.
- Spinazzola, Vittorio. *Il romanzo antistorico*. Milano: CUEM, 1990.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Opere*. Settima edizione *I Meridiani*. Milano: Mondadori, 2011 [1995].
- «Vittorini confessa: Scrivo libri ma penso ad altro». Intervista a Roberto De Monticelli. In Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa*. Pp. 377-378. Originariamente comparso su *Il Giorno*, 24 febbraio 1959.
- Zago, Nunzio. *Scrittori d'Italia: Tomasi di Lampedusa*. Roma: Bonanno Editore, 2011.

