



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

*SPAZIO E LUOGHI NEL “GATTOPARDO”:
UNA LETTURA TOPOLOGICA DEL ROMANZO
DI GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA*

Laureando

Relatore

Federico Boscolo Bisto

Emanuele Zinato

Anno Accademico 2022/2023

n° 2035383 / LMFIM

*Ai miei genitori
e alla nostra casa*

INDICE

Introduzione	1
1 Giuseppe Tomasi di Lampedusa: l'uomo e il critico.....	5
1.1 Cultura europea e letteraria	5
1.2 “Un nobile siciliano in un momento di crisi”	19
2 Le fondamenta e la lenta costruzione del romanzo	25
2.1 Ricognizione intorno ai Luoghi della mia prima infanzia	25
3 Itinerario con bussola topologica: lettura delle parti.....	40
3.1 <i>La parte prima</i> come modello topologico.....	40
3.1.1 L'enantiomorfismo di spazi e personaggi.....	73
3.2 <i>Parte seconda: viaggio e arrivo a Donnafugata</i>	84
3.2.1 Il giardino del principe	102
3.2.2 Il privilegio di entrare ed uscire: al Monastero della Beata Corbera	105
3.2.3 Da un punto di vista rialzato	108
3.3 <i>Parte terza: a caccia nella Sicilia pastorale</i>	112
3.4 <i>Parte quarta: visite a palazzo Salina</i>	119

3.4.1	Angelica e Tancredi: perdersi in un “oceano di stanze”	126
3.4.2	Un Piemontese a Donnafugata.....	134
3.5	<i>Parte quinta</i> : il mondo aristocratico dalla prospettiva di Padre Pirrone	142
3.6	<i>Parte sesta</i> : la Joyeuse Entrée al ballo Ponteleone	147
3.6.1	La sala da ballo.....	151
3.7	<i>Parte settima</i> : morire lontani da casa.....	158
3.7.1	Fine di un lungo viaggio: verso gli spazi stellari	166
3.8	<i>Parte ottava</i> : la camera di Concetta e la “fine di tutto”	170
4	Bibliografia	175
4.1	Bibliografia primaria	175
4.2	Bibliografia sui modelli semiotici e topologici nella letteratura	175
4.3	Bibliografia critica.....	178
5	Sitografia.....	186

Introduzione

Lo spazio pensato e vissuto e tutto ciò che lo compone è inseparabile dall'individuo che lo esperisce. All'interno dello spazio l'uomo si muove e parla, pensa e lascia lavorare l'immaginazione; ne fa tanto una foresta intricata di simboli, quanto un generatore di ricordi e senso di identità. Sia che si tratti di uno spazio collettivo appartenente ad un popolo o a una cultura, sia che si riferisca al singolo individuo, lo spazio presuppone un tempo ed ha quindi sempre una storia come sua origine.

Questo lavoro prende le mosse proprio dalla rilevanza che nei metodi della critica contemporanea ha assunto la prospettiva dello "spatial turn". Tale approccio offre una nuova metodologia interpretativa con cui indagare il senso e i significati del testo letterario e concentra il suo interesse sull'interpretazione dei luoghi e degli spazi e sull'importanza dei contesti in cui si svolgono le azioni. E come tutto questo può influenzare, nella strategia di qualsiasi romanzo o racconto, le dinamiche narrative dell'intreccio e le relazioni che si instaurano tra i vari personaggi, i luoghi e gli spazi.

Il romanzo scelto è uno dei capolavori della letteratura italiana del XX secolo, "Il Gattopardo", di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il quale, proprio per alcune sue caratteristiche sembra adattarsi nel modo migliore ad una metodologia critica di questo tipo. Tuttavia, consapevoli dell'importanza dell'*humus* culturale e personale dello scrittore, e con l'intenzione di dare al lettore una cornice la più dettagliata possibile del romanzo, il punto di partenza del lavoro non si concentra immediatamente sul testo, ma propende verso un'indagine dell'autore e del suo tempo. Si indagano perciò il contesto culturale ed europeo, e quello personale di Tomasi di Lampedusa: la sua provenienza aristocratica e palermitana e la vasta formazione umanistica e letteraria. Elementi che, come si vedrà, si ripercuotono nelle

questioni e nelle tematiche affrontate nel romanzo che, come tali, hanno contribuito, e non poco, a plasmare la sua idea di scrittura e la sua visione del mondo. Il romanzo, come è noto, si propone di riflettere e dare una rappresentazione simbolica della fine di un'era e dell'ineluttabilità dei cambiamenti storici e sociali del periodo in cui la vicenda è ambientata: quella del Risorgimento italiano. Queste ed altre questioni, a nostro parere di fondamentale importanza, confluiscono pertanto nel primo capitolo di questo lavoro, il quale è dedicato proprio all'indagine accurata e dettagliata della cultura dello scrittore italiano. Nel corso del capitolo si cercheranno così di comprendere le influenze, le reminiscenze, le idee e le affinità elettive con gli scrittori e gli intellettuali, e più in generale con la letteratura e la cultura europea del secolo a lui contemporaneo e precedente. E poiché campo d'indagine è anche il tempo storico in cui visse Tomasi di Lampedusa, ci si concentrerà anche nell'evidente impatto emotivo e psicologico che gli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale hanno potuto generare nella sua mente e nella sua immaginazione letteraria. Anni e periodo che lo scrittore stesso ha definito come "di crisi".

Con il secondo capitolo invece, cominciando a indagare la sua produzione scritta e adottando per essa la metafora dell'opera letteraria come una grande costruzione architettonica, si parte da un racconto autobiografico dello scrittore, cominciato subito dopo la stesura della *prima parte* del romanzo: "Luoghi della mia prima infanzia". Da questo, perciò, si cerca di porre le fondamenta interpretative con cui dimostrare quanta e quale importanza lo scrittore abbia riservato alla questione dello spazio e del rapporto intimo e personale con esso. Particolare oggetto di analisi del capitolo sono infatti gli spazi ed i luoghi privati della casa familiare e paterna, ma anche quelli delle molte altre case e abitazioni dell'infanzia palermitana. Attraverso la loro indagine, condotta con una attenta e ravvicinata lettura del testo si vuole dimostrare come questi motivi e temi hanno poi avuto di necessità molte ripercussioni e rimandi, ora espliciti ora impliciti, nel corso del romanzo. E in questo modo, infine, definire come questi possono risultare utili nel favorire la miglior comprensione possibile del significato e delle motivazioni che hanno spinto l'autore a intraprendere la sua opera.

Nel terzo capitolo, infine, si analizza il testo attraverso una lettura che utilizza ampiamente le teorie e i metodi dello "spatial turn", ma che assimila e prende anche da più campi dell'ermeneutica. Tale indagine o itinerario però, sottolineiamo, mantiene sempre la direzione indicata dall'ago della sua "bussola topologica", il quale ci permette di analizzare con particolare attenzione i punti in cui la questione dello spazio e della spazialità è emersa con maggiore forza ed urgenza. Muniti di questa bussola, durante la lettura del romanzo si ricorre anche alla mappa di alcuni dei concetti fondamentali del semiotico russo Jurij Lotman, i quali offrono un quadro teorico solido per analizzare i simboli, le metafore e i segni presenti nel romanzo; così da comprenderne le implicazioni culturali, semiotiche e topologiche in esso presenti. Alcuni dei suoi più importanti concetti ci permettono di adottare una prospettiva intrigante per esplorare il modo in cui i luoghi e gli spazi si intrecciano e dialogano, anche ad elevata distanza, tra di loro. Ma anche, e soprattutto, il modo in cui i luoghi e gli spazi entrano in relazione con i personaggi ed i protagonisti. Nello specifico, il concetto di enantiomorfismo, o quello che Lotman definisce "legge del riflesso speculare", hanno suggerito lungo la nostra analisi il fatto che ogni testo letterario è caratterizzato da una tensione tra opposti complementari: il passato e il presente, la tradizione e l'innovazione, il vecchio e il giovane, l'individuo e la collettività; e che gli stessi personaggi del romanzo, così come lo spazio che occupano e di cui si fanno spesso rappresentanti, vivono e rappresentano questa tensione, fino al punto di incarnarla in ogni minimo dettaglio. Attraverso il concetto di topologia invece, il quale si focalizza sulle connessioni e trasformazioni degli elementi, così come dei luoghi, degli oggetti e degli uomini, e i concetti di spazio "IN" (lo spazio del "noi") ed "ES" (lo spazio altrui), si sono esplorate le varie configurazioni spaziali presenti nel dettato romanzesco; con ciò le loro affinità e differenze, la loro simmetria o a-simmetria; i diversi punti di vista dei quali i personaggi ed il loro spazio si fanno portatori. Tra di essi e per mezzo di essi, quindi, ci si muove nel romanzo come in un immenso edificio, indagando a fondo lo stretto rapporto che fin dalla *prima* (che appunto abbiamo definito come "modello topologico") e che può essere definita il centro del romanzo, ognuna delle otto *parti* ha instaurato con tutte le altre.

L'obiettivo principale di questa tesi è dunque quello di approfondire la comprensione e l'interpretazione critica di questa importante opera letteraria. E poiché il romanzo vuole essere, almeno nelle intenzioni del suo autore, anche una rappresentazione di ciò che significa subire e patire su di sé il trauma del passaggio da una classe ad un'altra, o da un tipo umano ad un altro, durante il lavoro si cerca di dimostrare, corredandolo di esempi presi dal testo e ripresi nell'ampio apparato delle note, come questo passaggio o rivoluzione possa avvenire. E per farlo si pone più volte l'accento sul fatto che fino a quando una qualsiasi rivoluzione, che sia questa sociale, economica o politica, non prende il possesso di uno spazio precedentemente occupato, magari invadendolo o distruggendolo, o producendone uno nuovo, essa ancora non "cambia" la vita. Una trasformazione rivoluzionaria, infatti, si misura sempre sulla capacità di intervenire in modo creativo o distruttivo sulla vita degli uomini. E un tale evento può dirsi completo solo una volta che agisce nello spazio e nei luoghi in cui quella vita trascorre. «"Cambiare la vita", "cambiare la società", non significa niente se non c'è produzione di uno spazio appropriato»¹.

¹ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, P. Greco edizioni, Milano 2018, p. 77.

1 Giuseppe Tomasi di Lampedusa: l'uomo e il critico

1.1 Cultura europea e letteraria

Crediamo non sia possibile poter fornire un quadro quantomeno soddisfacente della ricchezza e della complessità del romanzo ed avviarci ad una sua analisi se non partendo da alcune considerazioni in merito a quella che potremmo definire l'*humus* storico-culturale dello scrittore e del mondo e del tempo nel quale si è trovato a vivere; così come, secondo l'adagio che la letteratura si fa con la letteratura², della cultura letteraria e della qualifica di "letterato" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.³

Oltre a questo, riteniamo sia necessario tenere a mente che comporre un testo letterario è sempre e comunque un atto di comunicazione, un dialogo che si situa in un certo spazio e in un certo tempo. Coordinate attraverso le quali del resto è possibile porre subito in evidenza l'implicazione di una certa prospettiva storica e sociale nella quale il testo è stato prima meditato e poi scritto. Scrive Cesare Segre: "il testo appartiene di fatto alla cultura nel momento dell'emissione, appartiene per questo a un determinato momento storico e continua ad appartenergli anche durante le sue successive e potenzialmente infinite ricezioni: è anche nella sua conformazione, omogeneo ed omologo agli altri fenomeni della cultura di appartenenza"⁴ Considerando ciò possiamo constatare che i testi letterari sono tra i principali fornitori

² "Ogni letteratura deriva nello stesso tempo da precedente realtà e da precedente letteratura; non solo quest'ultima derivazione, ma entrambe, postulano accostamenti e confronti." F. Orlando, *L'intimità e la storia: lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 7.

³ N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del "letterato"*, in: Atti del convegno Internazionale 25-26 maggio 1996, a cura di G. Gianrizzo, Università degli studi di Catania 1996.

⁴ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 131-132.

di una cultura e la rispecchiano⁵, la ripropongono ai lettori vissuta e filtrata dall'esperienza di uno scrittore che a quella cultura e a quel suo mondo culturale, visto da una particolare prospettiva, ha dato voce.

Per quanto riguarda la biografia del nostro autore e al di là delle considerazioni di alcuni che vogliono la sua opera maggiore (e quindi la personalità stessa dell'autore in qualche modo) inserita nel filone di una certa narrativa ottocentesca⁶, possiamo ritenere Giuseppe Tomasi di Lampedusa un autore novecentesco a tutti gli effetti; sia all'anagrafe, sia per i temi e gli stilemi che avrà modo di utilizzare nel suo romanzo. Tra questi ritroviamo quello di essere composto di blocchi narrativi relativamente autonomi, frutto del risultato di una procedura di "montaggio" quasi cinematografico; una soggettività inquieta e "scissa", un "insistito ralenti descrittivo, saggistico, lirico" che fa ristagnare l'azione e che impedisce anche di "confondere la voce narrante con quella del narratore onnisciente [...] grazie ad un distacco sapienziale del protagonista [...] in termini di separatezza e di esclusione dalla vita"⁷. Di quest'uomo dalla "incalcolabile cultura generale"⁸ come la ebbe a definire Francesco Orlando, la conoscenza della storia così come delle letterature europee non è scevra di implicazioni e di legami con ciò che è e ciò che scrive; allo stesso modo in cui tale conoscenza è legata a chi come lui in quegli anni visse e formò il suo pensiero: intendiamo quel particolare retroterra ideologico post-bellico nel quale era nato e si era sviluppato il romanzo del primo Novecento. Romanzo legato ad una "cultura della crisi" e ad una visione del mondo per certi versi "scettica", vista però attraverso gli occhi di un personaggio in qualche modo nuovo ed innovativo nel panorama italiano

⁵ "[...] connessione che esiste tra elementi linguistici e contenutistici è omologa a quella che esiste nei depositi della cultura, dove il sistema modellizzante primario, quello linguistico, fa da supporto a quelli modellizzanti secondari. È così che sorgono meglio le linee che congiungono un testo con la cultura di cui è espressione.", Ibidem, cit., p. 138.

⁶ E tanto meno dell'inquadramento del suo romanzo nel genere del "romanzo storico": "una forma letteraria, questa, che a Lampedusa giunge gravemente usurata già dall'Ottocento e della quale, poi, mancano i requisiti canonici (il quadro storico-documentario, la narrazione continuata, l'esposizione in presa diretta degli eventi collettivi ecc.)" N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del "letterato"*, in: Atti del convegno internazionale, G. Giarizzo (a cura di), Università degli studi di Catania 1996, cit, p. 165.

⁷ Ibidem, pp. 165-166.

⁸ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Scheiwiller, Milano 1963, p. 44.

ed europeo, quello del personaggio “intellettuale”⁹. Scrive a questo proposito Nunzio Zago:

«Lampedusa appartiene [...] ad una generazione che subì in pieno l’urto traumatico del primo conflitto mondiale e delle convulsioni del dopoguerra, cui diede il significato d’una svolta epocale, di tramonto della civiltà occidentale, di sgretolamento dei suoi valori e dei fondamenti stessi della vita.¹⁰

È dunque in questo particolare momento storico scaturito dopo il secondo conflitto mondiale che un pensatore come Ernst Cassirer avrebbe potuto constatare l’affacciarsi di quella che nel titolo del primo capitolo del suo “Saggio sull’uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura”¹¹ definisce la “crisi nella coscienza di sé nell’uomo”. Una crisi che riguarda certamente lo sgretolamento dei valori e dei fondamenti della vita e che derivava e in parte risentiva delle assunzioni di arbitrarietà di cui le teorie del ‘900 si erano avvalse per descrivere e spiegare il funzionamento della psiche umana (Freud), del sistema economico/capitalistico (Marx), e di prospettare un certo superamento della condizione etica umana per via della «volontà di potenza» dovuta alla conseguente «morte di Dio» (Nietzsche). Concetti e teorie che hanno influenzato o per lo meno intellettualmente colpito Lampedusa come uomo e come pensatore e le quali del resto non mancano di comparire direttamente o

⁹ In questo modo lo definisce F. Orlando dando conto di tutta una serie di romanzi e di personaggi noti a Lampedusa che hanno la peculiarità di rappresentare giovani intellettuali: cita per esempio il caso del “giovane intellettuale occidentalizzato” Raskolnikov di F. Dostoevskij; Ulrich ne “L’uomo senza qualità” di Musil: “un protagonista intellettuale dei più puri”. Novità del romanzo di Lampedusa è che Fabrizio Salina è però “[...] intellettuale e padre [...] variante sostanzialmente innovativa, rispetto ad una tradizione letteraria che non poteva non avere il peso inconscio di un codice.” F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»* Einaudi, Torino 1998, pp. 33-34.

¹⁰ N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del “letterato”*, in: Atti del convegno internazionale, a cura di G. Giarizzo, Università degli studi di Catania 1996, p. 148.

¹¹ E. Cassirer, *Saggio sull’uomo: introduzione ad una filosofia della cultura*, Armando editore, Roma 1968.

indirettamente nel suo romanzo e nei suoi scritti di critica letteraria¹². È la cultura di un tempo storico che, secondo Giuseppe Galasso, si afferma come “una ricerca insonne, tormentosa e tormentata, spesso geniale di nuove vie della conoscenza, di nuovi moduli della vita morale, di nuove forme di coscienza e di autorappresentazione del soggetto e della collettività umana, di nuovi tipi di organizzazione dell’azione economica e sociale”.¹³ Se poi la storia o meglio, il particolare momento storico, che ha scelto Lampedusa per marcare e definire la crisi di sé e del suo tempo (una crisi che possiamo intendere individuale e collettiva poiché è la crisi di un uomo ma è anche la crisi di un casato nobile e di una classe, e di tutto ciò che essa rappresenta) è ambientata ed è quella del 1860, e per di più nella Sicilia Risorgimentale, questo deriva da una motivazione intrinseca e particolare, che ha a che fare con la capacità e la necessità dell’elaborazione del ricordo e del lavoro della memoria, come della prospettiva che Tomasi di Lampedusa adotta per sé e per il suo particolare modo di intendere la letteratura e la scrittura¹⁴. Ed è anche, ed infine, conseguenza diretta della particolare posizione politica e geografica della Sicilia.

In questo quadro appena abbozzato riguardo alle implicazioni storiche e sociali, Lampedusa stesso parlando del primo conflitto bellico e riformulando a suo modo il famoso incipit dell’*Anna Karenina* di Tolstoj afferma che: “tutte le guerre si rassomigliano. Ma ciascun dopo-guerra ha la propria fisionomia inconfondibile”¹⁵,

¹² “[...] uomo di generazione che aveva assimilato il pensiero niciano, delle cui opere parlava con alta stima anche letteraria, Lampedusa aveva trasfuso l’orgoglio di classe nel culto generale dell’energia, della personalità e delle forze e non di quella fisica.”, F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller 1963, p.44.; [...] “il metodo biografico non è la sola griglia interpretativa a disposizione di Tomasi critico. Non sfugga, del resto, l’uso d’una terminologia di evidente marca psicoanalitica (“refoulement”, “tabù”, “masochismo”, “sadismo”, “istinti repressi”, ecc.) [...] c’è poi da sottolineare, nella critica di Lampedusa, la spiccata vocazione analogica, il piacere dello sconfinamento, dei paragoni fra autori e libri anche diversi e lontani, fra letteratura ed arti figurative, letteratura e cinema, letteratura e musica [...]”. N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del “letterato”*, in: *Atti del convegno internazionale*, a cura di G. Gianrizzo, Università degli studi di Catania 1996.

¹³ G. Galasso, *La cultura europea degli anni ‘30: crisi della coscienza e delle scienze*, in: *Atti del convegno internazionale*, a cura di G. Gianrizzo, Università di Catania 1996.

¹⁴ “[...] un ammirevole sforzo per spalar via gli strali successivi dei ricordi e giungere al fondo [...] vorrei cercar di fare lo stesso. Mi sembra addirittura un obbligo. Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo organismo”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p. 337. (D’ora in avanti ogni citazione riguardante gli scritti di critica letteraria, i racconti e il romanzo faranno sempre riferimento a questa edizione).

¹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 461-462.

continuando poi a dire che “è durante il dopo-guerra che saltano fuori gli effetti delle mescolanze di razza e dei contagi di abitudini; che gli «chocs» dei combattenti fioriscono in ben ordinate follie [...]”¹⁶. Sono parole che ritroviamo in un saggio dedicato alla figura di Paul Morand, scrittore francese del ‘900 che secondo Lampedusa è riuscito nella difficile impresa di rappresentare “la triste” ma anche “comica [...] caricatura dell’Europa del dopo-guerra”¹⁷. Paul Morand, pertanto, si affaccia nella scena letteraria come uno scrittore che ha colto quella proteiforme situazione che venne a delinarsi in modo frammentario dopo la guerra, che ha colto cioè, ciò che la guerra ha lasciato nella coscienza dell’uomo e gli ha permesso di vedere cosa questo lascito ha a che vedere o, per essere più esatti, quanto peso e quanta parte ha questo momento storico ed umano nella “crisi” presente e futura di questa coscienza. Il valore di quest’opera, infatti, al di là di che ne ebbe a vedere, stando alle parole di Lampedusa, solo delle “semplici storielle piccanti”, è quello di essere “uno specchio fedelissimo degli anni nei quali fu scritta”¹⁸. Ed è sempre durante l’articolazione del saggio che riporta poi uno dei caratteri, secondo noi da tenere in considerazione sia per quanto riguarda il metodo di osservazione, sia per quanto riguarda non più il Lampedusa critico ma il futuro e tardo romanziere: una visione o, meglio, il credere che adesso che anche “il ciclo del dopo-guerra si è chiuso [...]” si possa in qualche maniera “ripensare quel lustro singolarissimo con qualche serenità”. Per Lampedusa sembra infatti, e su questo sarebbe stato d’accordo anche il semiotico della cultura della scuola di Tartu Jurij M. Lotman¹⁹, che qualsiasi evento dirompente nella storia umana e collettiva, qualsiasi trapasso generazionale (come la sostituzione di un ceto con un altro, la prevaricazione di una cultura su un’altra) è sempre qualcosa di cui si acquista coscienza “post-factum”. È quindi qualcosa che risulta impossibile o molto difficile cogliere nel suo “divenire”; il quale del resto è diventato ed è la

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 460.

¹⁸ Ibidem, p. 467.

¹⁹ “[...] Inoltre poiché la cultura è memoria (o, se si preferisce, registrazione, nella memoria, di quanto è già stato vissuto dalla collettività), essa si ricollega inmancabilmente all’esperienza storica passata. Al momento del suo apparire quindi, una cultura non può venir constatata come tale: di essa si acquista piena coscienza solo post-factum.”, J. M. Lotman; B. Uspenskin, *Tipologie della cultura*, Bompiani, Milano 1987, p. 44.

qualità caratterizzante del XX secolo agli occhi dello scrittore. Sono considerazioni che lo stesso Lampedusa riporta in un saggio contenuto nel mensile culturale edito a Genova “Le Opere e i Giorni”, saggio che dedica ad una figura storica ben definita perché lontana dal corpo ma vicina nello “spirito” ed entrata nella memoria collettiva, quella di Giulio Cesare: “il più vivente di tutti gl’immortali”²⁰:

La verità è che in una età come questa nella quale la coscienza del «divenire» di ogni cosa ha assunto un’acuità senza precedenti, nella quale la rapidità stessa dell’evoluzione conferisce alla vita un senso di disagiata precarietà, adesso che l’anima soffre di non poter mai riposar nella contemplazione di una immagine compiuta ma partecipa dell’angoscia creatrice, è desiderio comune e ristoro il poter contemplare una vita passata, completa e chiusa; una figura che non sia argilla cedevole ma bronzo perenne, della quale possiamo compiere il giro e che, mostro o divinità, possiamo pesare e valutare.²¹

In questa acuità e rapidità dell’evoluzione, così come nel senso della precarietà della vita e degli eventi, si coglie non difficilmente una consonanza di immagini e di sensazioni con quella violenta e brusca accelerazione della storia di cui Don Fabrizio prende lentamente consapevolezza dopo aver ricevuto da parte dell’“affezionatissimo e devotissimo nipote” Tancredi, accampato a Caserta, il quale si impegnava nel frattempo a precipitare “i tempi dell’evoluzione prevista”²² una lettera. Lettera contenente le intenzioni del nipote riguardo alla signorina Angelica Sédara²³ per la quale: “né «i rischi della guerra» [...] né «le molte attrattive di una grande città»” possono ormai sviare:

[...] La sensazione di trovarsi prigioniero di una situazione che evolvesse più rapidamente di quanto fosse previsto era particolarmente acuta quella mattina. [...]

²⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1976, p.486.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, p. 95

²³ Non dovrebbe passare inosservata che la questione trattata da Tancredi relativa alle necessità dell’unione di famiglie come quella dei Sédara e dei Falconeri per l’apporto di nuovo sangue che queste unioni avrebbero dato ai casati e per quella azione di “livellamento dei ceti che era uno degli scopi dell’attuale movimento politico in Italia” era contenuta in quello “squarcio giacobino” e politico, come lo definisce l’autore, che stava racchiuso in un foglio, quasi a voler nascondere agli occhi degli altri membri di casa Salina la vera direzione degli eventi sociali e politici. “Squarcio” che permetteva, infatti, di “far leggere la lettera pur sottraendo il capitoletto rivoluzionario”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 99.

La prima lettura di questo straordinario brano di prosa diede un pò di capogiro a Don Fabrizio. Egli notò di nuovo la stupefacente accelerazione della storia [...] egli venne a trovarsi nello stato d'animo di una persona che credendo, oggi, di esser salito a bordo di uno degli aerei paciocconi che fanno il cabotaggio fra Palermo e Napoli si accorge di trovarsi rinchiuso in un apparecchio supersonico [...].

Per lo storico di professione così come per l'intellettuale che studia e medita intorno al passato, analizzare un momento o un periodo storico è sempre in qualche modo porre asticelle che delimitano, tracciare e assegnare confini nello spazio e nel tempo; comporre ed eseguire certe misurazioni, fare bilanci, costruire e compilare grafici di ciò che è andato perso e di ciò che è stato mantenuto. Segnalare quello che è cambiato, quello che non è cambiato e infine quello che del cambiamento ha solo la parvenza. Per impedire, forse, quella sensazione di trovarsi prigioniero in un tempo o in una situazione che non si comprende.

Se questa affermazione ha una certa validità, allora i “*Feuilles de température*”, il titolo “profetico”, scrive Lampedusa, che Paul Morand ha posto alla sua prima raccolta di versi non sono altro che la realizzazione letteraria di questa aspirazione. Secondo l'intellettuale siciliano con i suoi *feuilles*, Morand ha potuto registrare come su degli “esili diagrammi che il medico traccia al capezzale dei febbricitanti e che segnano le oscillazioni della temperatura [...]”²⁴ gli esiti e le mutazioni del dopoguerra, lo sconvolgimento degli animi e degli uomini e l'esplosione violenta dei loro vizi. Concentrando su di sé l' “autorità di testimonio oculare”, la capacità di vedere cioè, quello che non era visibilmente presente ma che lavorava in modo sotterraneo ed inconscio nella mente degli uomini, lo scrittore francese ha reso e mostrato ciò che avrebbe potuto trovare “eco immediata in chi non fu cieco allo straordinario spettacolo dell'Europa affannata a rassettare il proprio letto, sconvolto dal parto mostruoso”.²⁵

È poi, questa propensione alla misurazione e al calcolo minuzioso condotto giorno per giorno, qualcosa che sembra accomunare lo spirito di osservazione critico di Lampedusa e la ricerca e la voce del poeta francese con il carattere e le attitudini

²⁴ Ibidem, p. 463.

²⁵ Ibidem.

del principe protagonista del romanzo, Fabrizio Salina. Non solo per la sua vocazione per l'astrazione matematica e l'astronomia, ma anche per quel suo rendere conto degli scontri e dei fatti della sua Sicilia e gli orrori della guerra, che percorrono, anche se relativamente e superficialmente descritti, tutto il romanzo. È, anch'egli, come Morand, testimone oculare privilegiato, unico membro della famiglia Salina "vedente" e non "gattino cieco" nei confronti della situazione palermitana e del suo ceto che si appresta a imbattersi contro lo schema beffardo e triangolare del nuovo ceto in ascesa (Tancredi, Angelica e Calogero Sédara); un'esile "diagramma"²⁶ che Fabrizio scorge lassù, nel disegno delle stelle, luogo di "calcoli difficilissimi ma che sarebbero tornati sempre"²⁷; diagramma a tre punte che non è altro che profezia di quelle "pietruzze in corsa che precedono la frana"²⁸ pronte a travolgere lui e la famiglia Salina:

[...] lo spettacolo che aveva offerto Palermo negli ultimi tre mesi lo aveva un pò nauseato. Avrebbe voluto aver l'orgoglio di esser stato il solo ad aver compreso la situazione e ad aver fatto buon viso al "bau-bau" in camicia rossa; ma si era dovuto rendere conto che la chiaroveggenza non era monopolio di casa Salina. Tutti i palermitani sembravano felici: tutti, tranne un pugno di minchioni [...].²⁹

Vocazione alla descrizione minuziosa, al calcolo, alla registrazione particolareggiata delle situazioni mossa da un'ansia di comprensione che non tarda a ripercuotersi anche nei confronti della giovane figlia Concetta per rassicurarla sulla sorte e sul destino di Tancredi ma forse, e di più, per rassicurare il principe stesso, in quanto tra i pochi consapevoli della situazione sì, ma che, dopotutto, da nobile e padre, "nascondeva l'ansia non grave nella profondità del cuore"³⁰:

²⁶ Ibidem, p. 87.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, p. 60.

³⁰ Ibidem, p. 52.

Per rassicurare la figlia si mise a spiegare la scarsa efficacia dei fucili dell'esercito regio: parlò della *mancaza di rigatura delle canne* di quegli enormi schioppi e di *quanta scarsa forza di penetrazione fossero dotati i proiettili* che da essi uscivano; spiegazioni tecniche in mala fede per giunta, che pochi capirono e dalle quali nessuno fu convinto ma che consolarono tutti perché *erano riuscite a trasformare la guerra in un pulito diagramma di forze da quel caos estremamente concreto e sudicio che essa è in realtà*.³¹

Se è vero allora che “il senso della morte e quello della vita si incrociano profondamente nella vita morale e nella psicologia dell'Europa post-bellica”³² non sembra un caso ed è invece significativo che tutta la parte VII del romanzo, quella riservata alla morte del Principe e con lui delle tradizioni nobiliari che sono la condizione perché un casato abbia “significato”³³, sia una sorta di compendio, una continua dialettica tra le sensazioni e le considerazioni del principe sulla vita e sulla morte; tra la percezione vitalistica di un fiume che sgorga ed erompe “via da lui” e quella complementare dell'immagine di serbatoi vitali ed “ancora colmi” che si svuotano a poco a poco, come “una povera otre” lisa dal tempo, fino al placarsi definitivo del “fragore del mare”.³⁴ Anche qui, dal punto di vista di un Fabrizio “febricitante”, ciò che egli tenta di fare è di rendere conto, di fare calcoli, soppesare e stimare alla fine della vita ciò che ha guadagnato e quello che di “attivo” e concreto al di là della “passività” può portare con sé in questo momento di passaggio, questo atto di transizione inesorabile verso la morte.³⁵

Faceva il bilancio consuntivo della sua vita, voleva raggranellare fuori dall'immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici [...] provò a contare per quanto tempo avesse in realtà vissuto: il suo cervello non dipanava più il semplice calcolo: tre mesi, venti giorni, un totale di sei mesi, sei per otto ottantaquattro... quarantottomila... $3\sqrt{840.000}$... Si riprese. “Ho settantatré anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due...

³¹ Ibidem. (corsivo mio).

³² G. Galasso, *La cultura europea degli anni '30: crisi della coscienza e delle scienze*, in: Atti del convegno internazionale, a cura di G. Gianrizzo, Università degli studi di Catania 1996, p. 4

³³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 230.

³⁴ Ibidem, p. 235.

³⁵ N. Zago, *I Gattopardi e le Iene*, p. 27.

tre al massimo”. E i dolori, la noia, quanto erano stati? inutile sforzarsi a contare: tutto il resto [...].³⁶

Ma esso è anche, come lo ha definito Vittorio Spinazzola, il momento figurale del decadentismo letterario il momento estremo e epifanico in cui “[...] il principe protagonista ci appare come [...] l’intellettuale vero, colui che ha capito tutto perché si è reso conto che non c’è nulla da capire”³⁷. Un modo d’essere e di porsi nei confronti della storia e del mondo che è sottolineato lapidariamente già nelle prime righe del romanzo, il quale si apre “all’insegna della decadenza”³⁸ e che nella recita quotidiana del rosario, la famiglia Salina riunita e rinchiusa nell’Olimpo aristocratico dei loro possedimenti e delle loro ritualità immemoriali, culla sé stessa in una vaga idea di immutabilità del mondo e delle cose. Momento nel quale al principe non manca però, ma a lui solo e sollecitato dall’“intellettualismo materno”³⁹, di riconoscere quella che si profila lontana ma ormai concreta, come “la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio”⁴⁰. Ma, e in questo da vero intellettuale, di non avere nei confronti di questa ineluttabilità degli eventi e della rovina (o forse proprio per questo)⁴¹ “nessuna attività e ancor minor voglia di porvi riparo”⁴².

Lampedusa ha di fatto aderito a quella sensibilità decadente e simbolista del XIX secolo; l’ha utilizzata e resa feconda nella sua produzione letteraria adattando i temi e la *Weltanschauung* di pensatori come Schopenhauer, creatore di una filosofia scettica e pessimistica, che lo avvicinano evidentemente a pensatori e poeti come

³⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 234.

³⁷ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 115.

³⁸ M. Pagliara, *Lampedusa e il romanzo del Novecento*, in: Atti del convegno internazionale, a cura di G. Gianrizzo, Università degli studi di Catania 1996, p.180.

³⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 22.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ F. Orlando chiarisce che in effetti: “la nessuna attività potrebbe separatamente dipendere sia da un eccesso di sensualità e faciloneria, cioè dal padre, sia anche di orgoglio e intellettualismo, cioè invece dalla madre,: ma appare piuttosto come conseguenza [...] della neutralizzazione di contrastanti forze”, in: F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 43. Precisando anche come proprio sotto e a copertura “dell’imbelle carattere da intellettuale [...] il suo fisico gli assicura un risparmio, dignitoso quanto spontaneo, di energia fatica e scelte”, Ibidem, p. 45.

⁴² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 22.

Giacomo Leopardi e Charles Baudelaire riadattandola allo spirito novecentesco⁴³. Sugli scrittori di quegli anni infatti, ed uno su tutti Thomas Mann⁴⁴ come riconosce lucidamente Maria Pagliara Giacobuzzo quando parla di “affinità elettive” tra gli scrittori, “pesa [...] l’assimilazione di Schopenhauer e di Nietzsche presi come poli di riferimento antitetici e nello stesso tempo complementari, di due tendenze [...] contrastanti: [...] pessimismo e [...] vitalismo”⁴⁵ e fanno sì che nel romanzo di Lampedusa aleggi continuamente e dialetticamente una “vitalità effimera” insieme ad uno “spirito di morte che incombe su tutte le cose”.⁴⁶

Mantenendo questo *fil rouge* che ripercorre cultura europea e letteraria dello scrittore siciliano è noto ormai, come ha rivelato il figlio adottivo Gioacchino Lanza Tomasi, che nelle intenzioni di Tomasi di Lampedusa “l’idea di scrivere un romanzo sulle reazioni di suo bisnonno il giorno dello sbarco a Marsala covava in lui da lungo tempo”⁴⁷. Così come che il romanzo, almeno nelle sue fasi preliminari (ed è ciò che di fatto ci resta nella prima parte) prevedeva il suo svolgersi ed esaurirsi nell’arco di ventiquattro ore; un’idea che l’autore derivava direttamente dall’*Ulysses* di Joyce, salvo poi rivelare al figlio di non essere stato in grado di portarla a termine. Al di là delle suggestioni e delle consonanze tra l’opera di Lampedusa ed il capolavoro dello scrittore irlandese, sarà più proficuo indagare il fatto che opere come questa, così

⁴³ “[...] egli rivela, in fondo, la sua lontananza da quel modello [quello stendhaliano] il suo sigillo di letterato squisitamente novecentesco, educatosi alla scuola del simbolismo e del decadentismo europei, anche se non mancano nella sua produzione narrativa altre incidenze (da quella, diciamo così, materialistico settecentesca, che è alla base sia del leopardismo di Tomasi sia di certi suoi umori da De Sade castigato, a quella naturalistica o veristica messa a frutto, talvolta, per degli effetti di distanziamento “oggettivo”).”; N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del “letterato”*, in: Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, cit., pp. 160-161.

⁴⁴ Altro grande narratore di una decadenza familiare, così come recita anche il sottotitolo del suo primo romanzo: *I Buddenbrook*. Decadenza di una famiglia: “Verfall einer Familie” nell’originale tedesco.

⁴⁵ M. Pagliara, *Thomas Mann - Lampedusa: affinità elettive?*, atti del convegno internazionale di Lovanio, maggio 1990, Bulzoni Editore, Roma 1991, pp. 80-81.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. XLI.

come e soprattutto, il *The Waste Land* eliotiano⁴⁸, con il suo riflettere continuamente sulla vita e sulla morte, sulla decadenza dei sentimenti e dei sensi, sulla transitorietà della vita e il disfacimento dell'uomo e del suo orizzonte di senso, hanno permesso a Lampedusa di ritenere l'opera dello scrittore inglese in grado di rendere "lo sconforto, lo squilibrio di quel primo dopoguerra (che fu peggiore del secondo) che tanti hanno tentato di esprimere" e che "ha trovato qui la voce che lo restituisce intero appunto perché lo sorpassa inserendosi nel dolore millenario".⁴⁹

Sono certo tutti elementi motivi e sensazioni che hanno contribuito, come rileva Nunzio Zago paragonando le opere di Joyce e Eliot, in modo determinante "all'elaborazione del sentimento angoscioso della storia [...] "l'incubo della storia" che fu peculiare anche del nostro autore".⁵⁰ Incubo che lo porterà a vedere in ognuno, un uomo "sfracellato da un treno con gli intestini, il fegato, i polmoni e tutte le altre parti in bella mostra di sé"⁵¹. Immagine umana e corporea che ha tanti punti in comune con il borbonico morto nel giardino di Villa Salina e che avrà tanti altri echi e riflessi umani e animali durante lo svolgimento del romanzo. Così come, per restare nell'analogia letteraria, con il «corpse» eliotiano, «planted last year in your garden» che aspetta di fiorire.⁵²

⁴⁸ "Sul piano ideologico, il poemetto è stato letto come il documento di una civiltà in crisi o come la paralisi di una generazione [...] il titolo è una molteplice metafora che apre su un mondo, e un tempo, collegati alla desolazione che scandiva la fase buia e sterile [...] In seconda istanza, le metafora convoglia, nel paradigma naturalistico e simbolico una valenza antropologica e storica che può riguardare le più varie epoche. Ogni epoca è diversa, ma tutte "si tengono", dentro un medesimo schema ricorrente, di morte e rinascita, decadenza e rinnovamento. La desolazione che viene presentata nell'opera ingloba pertanto tutte le fasi buie di una universale vicenda ciclica [...] allo sfacelo attuale della civiltà occidentale a seguito della Prima guerra mondiale e delle Rivoluzione russa, nonché riferendosi letterariamente alla tenebra dell'Inferno dantesco come alla alienazione della città baudelariana [...]."; T. S. Eliot, *La terra desolata*, Bur Rizzoli, Milano 2018, pp. 14-16.

⁴⁹ Ibidem, p. 1278.

⁵⁰ N. Zago, Tomasi di Lampedusa e la cultura del "letterato", in: Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, P. 159

⁵¹ G. Tomasi di Lampedusa Opere, p. 1246.

⁵² Non sembra incongruo citare a questo punto anche un altro libro importante della fine dell' '800, il: "Così parlò Zarathustra" di F. Nietzsche in un passo che ha anche qui delle consonanze molto forti o per lo meno, una consonanza di immaginario tra gli autori che abbiamo preso in esame fino a questo punto della trattazione: "[...] In verità, amici, io m'aggiro tra gli uomini come in mezzo a un ammasso di frammenti e di membra umane! questo per i miei occhi è cosa terribile, veder gli uomini frantumati e lacerati come su un campo di battaglia o di carneficina. E se il mio sguardo fugge dal presente al passato: trova sempre la stessa cosa: frammenti, membra, casi orrendi - ma non un uomo!".

Se dunque in Joyce Lampedusa sembrava aver trovato lo spunto compositivo e in T. S. Eliot quella voce capace di esprimere lo squilibrio del dopo-guerra in una estensione spaziale e temporale di partecipazione millenaria che è privata e pubblica allo stesso tempo, è però in una scrittrice inglese del XX secolo e alla quale riserva “la dignità massima di madre del romanzo inglese contemporaneo”⁵³, Virginia Woolf, che egli sembra aver intravisto la possibilità e il modo di contemplare quella figura non di argilla, ma di “bronzo perenne” che possa beare chi la osserva della presenza d’una immagine compiuta e completa. Parole che a questo punto sembrano effettivamente una descrizione da lontano e in piedi del principe Fabrizio Salina.

La Woolf e lo stesso Lampedusa⁵⁴ sono attenti a ricercare l’equivalente di una “vita cristallizzata”, una situazione comprendente un certo numero di persone e una successione di “momenti” che, in un romanzo come *To the lighthouse* e la rappresentazione della sua scialba e fredda famiglia, sia in grado di dare e di esprimere in “quel modo”⁵⁵ il “senso del continuo fluire del tempo e del lento, inavvertito insinuarsi della morte [...] lontano ancora ma concreto “come una stazione ferroviaria⁵⁶ a cento miglia di distanza, che esiste [...] che non vediamo ma della quale l’esperienza dell’orario delle ferrovie ci dà l’assoluta certezza”⁵⁷. Per Lampedusa come critico e come romanziere, i romanzi della Woolf sono “come quei diagrammi che al capezzale dei ricoverati all’ospedale segnano ora per ora la febbre”⁵⁸, romanzi nei quali la “successione di immagini minute lo spettacolo della vita procede attraverso gli anni [...] e non ci lascia dimenticare la morte”⁵⁹.

⁵³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 1250.

⁵⁴ Per un approfondimento su questo punto si veda l’interessante capitolo di M. Ferraloro “il «sesso del poeta» Woolf-Lampedusa” in: M. A. Ferraloro, *Cartografia dell’immaginario. Spazi biografici, letterari e topografici del Gattopardo*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Catania 2012/2013.

⁵⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 1250.

⁵⁶ Sono consonanze linguistiche ma non è un caso allora, se proprio nel capitolo VII del romanzo, parlando della morte del principe suddivisa nei suoi “momenti”, molti sono i riferimenti al viaggio e alla stazione ferroviaria: “adesso il corteggiamento era finito: la bella aveva detto il suo sì, la fuga decisa, *lo scompartimento nel treno, riservato*”, così come il “vestito marrone da *viaggio ad ampia tournure*” della “creatura bramata da sempre” del Principe. Nel momento decisivo si dice ancora che “l’ora della partenza del treno doveva essere vicina”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit.,

⁵⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 1253.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 1257.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 1252.

Con questa citazione ci pare si chiuda effettivamente un cerchio che avevamo aperto e nel quale avevamo compreso e fatto dialogare Lampedusa, Paul Morand e la letteratura e la cultura europea del Ventesimo secolo. Secolo nel quale la ricerca di certezze e di senso, il rapido ed insieme lento fluire del tempo, e il suo nuovo rapporto e modo di farne esperienza da parte dell'uomo⁶⁰ così come la distruzione di spazi, di luoghi e di memorie ed il loro essere ridotte ad una terra desolata e sterile, si affacciano dietro le quinte di quello che è ed è stato realmente il conflitto mondiale: una "rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca"⁶¹ dove rimangono soltanto «A heap of broken images, where the sun heats»⁶². Una grande scena teatrale nella quale alcuni meglio di altri sono riusciti a definire e rappresentare la caricatura di quell'Europa che ha visto, dopo il conflitto, profilarsi la «crisi nella coscienza di sé» e che non è altro, filtrata dalla cultura e dal romanzo di Lampedusa, che una riprova di quella sensibilità acuta dell'autore⁶³ per "le età delle crisi - per la loro cultura e per le esistenze in esse implicate [...]".⁶⁴

Questo bisogno di immagini stabili e concrete, diretta conseguenza dell'instabilità e precarietà dei tempi moderni i quali portano con sé mutamenti storici improvvisi, mettono in luce alcuni di quelli che saranno di fatto i punti fondamentali della produzione artistica di Lampedusa che nascerà però solo dopo il secondo conflitto mondiale e di conseguenza dopo "un secondo dopo-guerra" capace di attivare "antichi traumi" ma anche di aggiungerne "di nuovi; giustificando

⁶⁰ "La nostra epoca attuale è divenuta sensibilissima al Tempo che continuamente udiamo rombare come il frastuono della cascata che ci inghiottirà e verso la quale senza scampo, fluiamo". Ivi, cit. p. 1257.

⁶¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 45.

⁶² Ibidem., p. 1277.

⁶³ "[...]se avessi la minima competenza e quindi la possibilità di occuparmi di storia politica, quel che più mi attrarrebbe sarebbe lo studio delle crisi, anzi, ho detto male, lo studio dell'inizio delle crisi, la considerazione di quell'impercettibile abbassamento del barometro, di quella minuscola nuvoletta all'orizzonte, di quella bava di vento fiacca e (apparentemente) trascurabile che è poi la prima pattuglia del ciclone che si scatenerà. Momenti appassionati da rivivere [...] nei quali tutto il mondo ignora ciò che lo aspetta mentre un occhio acuto conosce di già ciò che infallibilmente succederà [...]" G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 1126. (corsivo dell'autore).

⁶⁴ N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del "letterato"*, in: *Tomasi e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, p. 161.

quell'intonazione millenaristica o sapienziale in cui risiede un tratto inconfondibile del dettato gattopardesco".⁶⁵

Tutti questi elementi e considerazioni aprono un piccolo ma pure importante spiraglio per cercare di cogliere le motivazioni culturali, storiche, ed anche private⁶⁶ che hanno portato alla composizione del romanzo: la "distruzione sotto i bombardamenti di palazzo Lampedusa" il clima di "delusione storica [...] delle speranze post-resistenziali"⁶⁷ il lento disfarsi di una classe sociale e di un mondo culturale che essa coltivava e propagava da secoli. Il Gattopardo è anche, quindi, un libro politico; un libro chiuso in una sua pessimistica certezza, di forti ascendenze leopardiane, ma è anche animato da uno slancio vitalistico, dal bisogno di un riscatto e di un risarcimento con la Storia.

1.2 "Un nobile siciliano in un momento di crisi"

Sono queste le laconiche parole che Giuseppe Tomasi di Lampedusa riserva al barone Enrico Merlo di Travaglia per spiegare il senso del suo romanzo:

[...] Mi sembra che presenti un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto che sia soltanto quella del 1860) come egli vi reagisca e come vada accentuandosi il decadimento della famiglia sino al quasi totale disfacimento; tutto questo però visto dal di dentro, con una certa compartecipazione dell'autore. [...] La Sicilia è quella che è; del 1860, di prima e di sempre [...].⁶⁸

⁶⁵ Ibidem, p. 163.

⁶⁶ "[...] quel suo carattere di grande epopea privata e al tempo stesso pubblica, di apologo dell'antica classe dominante", G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. XLI.

⁶⁷ N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del "letterato"*, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, p. 163.

⁶⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2017, (edizione conforme al manoscritto del 1957), p. 9 (corsivo mio).

Da queste, se da un lato ricaviamo nelle intenzioni di Lampedusa la rappresentazione di quel lento “disfacimento dell’aristocrazia” come lo ebbe a definire in una lettera del 1956 all’amico Guido Lajolo, nella quale dava informazioni anche sul modo in cui avrebbe diviso la materia romanzesca in particolari e distinti momenti⁶⁹, riconosciamo anche la necessità ripetuta ben due volte di concentrare la sua narrazione sì, in un determinato e preciso momento e luogo storico (la Sicilia del 1860) anche per via delle sue “insopprimibili tendenze storiografiche”⁷⁰ come le definisce egli stesso, ma anche, e di più, di attualizzare il contenuto storico della narrazione. Secondo Lampedusa, infatti, sembra impossibile poter parlare di un’epoca trascorsa senza poter o dover fare dei riferimenti al presente; pena di trasformarla in un “oggetto da museo: distaccato dalla nostra vita e senza influenza su di essa”⁷¹.

Questa attualizzazione certamente non può certo giustificarsi sulla semplice rappresentazione del o di un passato nel plot di un romanzo senza doverlo in qualche modo adattare e modificare. Non c’è, infatti, secondo la concezione di Thomas Sterne Eliot e che Lampedusa riprende e fa sua nei suoi scritti sulla Letteratura inglese, una letteratura, se è vera, che non sia “un processo continuo nel quale il presente contiene il passato; il presente che si manifesta con «fresh creations» espresse non in termini del vecchio mondo ma in quelli del nuovo mutevole esistere; sempre però in modo non discorde dal passato che soltanto così viene modificato o completato”⁷². Il racconto di un passato per essere armonico e completo deve quindi avere all’interno di sé la presenza del mondo contemporaneo, pena l’incomprensibilità di quello e di questo mondo; inoltre, “lo scrittore moderno deve usare, proprio per continuare la tradizione («che adesso ci appare immobile ma che è stata un torrente di nuove idee»), un linguaggio che sia adatto ad esprimere nuovi oggetti, nuovi sentimenti, aspetti

⁶⁹ “cinque lunghi racconti: tre episodi si svolgono nel 1860, anno della spedizione dei Mille in Sicilia, il quarto nel 1883, l’ultimo, l’epilogo, nel 1910, cinquantenario dei Mille”.

⁷⁰ G. Tomasi di Lampedusa, Opere, p. 1824. Ancora di Lampedusa è questo passo contenuto nella raccolta I tardi vittoriani: il romanzo tardo-vittoriano: “Sarebbe superfluo ricordare che a me, personalmente, interesserebbero di più lo studio della storia politica di quello della storia letteraria” cit, p. 1126.

⁷¹ Ibidem, p. 1789.

⁷² Ibidem, pp. 1272-1273. (corsivo dell’autore).

nuovi [...] perché il mondo nostro (del 1920) è «strikingly» diverso da quello di trenta anni fa, tanto il mondo esteriore come quello delle idee”.⁷³

Per restare sul tema di questa necessità dell’uso di un linguaggio “adatto” ad esprimere “l’esprit du temps”⁷⁴, l’analisi linguistica ma anche narratologica del romanzo, per fare solo un esempio, mette in chiaro grazie all’uso particolare che egli fa della prosa, il procedimento che permette a questo presente di affiorare nel testo. Le incursioni del presente sono frequenti nel tessuto del romanzo e colpiscono molto più l’ambito immaginario ed ideologico del lettore e dell’autore piuttosto che quello della narrazione, che riprende, solamente rallentata, il suo corso. Si pensi per esempio alla “carrozzella da bambini di Eisenstein”⁷⁵, il riferimento ai “lapsus dei quali Freud doveva spiegare il meccanismo molti decenni dopo”⁷⁶ e quello preciso e traumatico della bomba fabbricata a “Pittsburgh Penn.” nel 1943⁷⁷, così come quello della brusca e “supersonica” (per “esprimersi in termini moderni”⁷⁸), accelerazione della storia che abbiamo avuto modo di osservare.

Se, dunque, al di là delle nota classificazione e distinzione in scrittori “magri” e “grassi”⁷⁹ dello stesso Lampedusa (e tra questi la predilezione per i “magri”) egli rientra tuttavia nella categoria dei “grassi”⁸⁰, cioè quegli scrittori espliciti e che non nascondono nulla al lettore, quella “seconda colonna”⁸¹ con la quale rendeva conto

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem, p. 135-8.

⁷⁵ Ibidem, p. 135.

⁷⁶ Ibidem, p. 110.

⁷⁷ Ibidem, p. 210.

⁷⁸ Ibidem, p. 99.

⁷⁹ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Schweiller, Milano 1963, p. 44.

⁸⁰ “[...] la stesura de *Il Gattopardo*, mette in luce la distanza tra il modello ambito e la resa conclusiva della sua opera, la quale più che l’esempio degli scrittori magri, sembra seguire le orme disdegnate di scrittori sommamente espliciti, dallo stile ridondante, ricco di aggettivazioni, che carica la parola di polisemi, rendendone altamente improbabile l’univocità” cit, p. 78. In: M. P. Giacobazzo, *Thomas Mann - Lampedusa: affinità elettive?* in: *Il Gattopardo*, Atti del convegno internazionale dell’Università di Lovanio, Bulzoni Editore, Roma 1991.

⁸¹ “Quando si leggono le opere di Stendhal [...] ed in modo particolari i due suoi grandi romanzi [...] ci si avvede che ciascuna di esse è, per così dire, scritta su due colonne, composta cioè in egual misura di sensazioni espresse e trasmesse e di una seconda serie di sensazioni trasmesse soltanto mediante un accentuato silenzio destinato a far drizzare le orecchie al lettore attento.” Cit, p. 1774, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1995.

del metodo di composizione di Stendhal fosse a lui preclusa e quasi antitetica, diversamente da questo però, egli sembra aver fatto suo ed essere riuscito nella resa e nell' "espressione del paesaggio e dell'ambiente" e dunque del tempo storico del romanzo non in modo netto e preciso, ma solo suggerendolo; nell' "evocarlo con tocchi infinitesimali" facendo in modo di "non descriverlo quasi mai"⁸². Capacità questa, e che possiamo di fatto ritrovare in tutto il romanzo, che gli rende possibile come riconosceva a Stendhal di "permeare l'ambiente [...] alla narrazione e di renderlo perpetuamente presente, non più isolato in blocchi descrittivi che vengono trascinati via dal racconto"⁸³.

Nel romanzo il discorso storico e l'ambiente che quel discorso contiene è sempre e comunque frutto di una progressione ed una elaborazione narrativa. L'invenzione si intreccia con gli avvenimenti reali; antiche e recenti memorie familiari convivono con una ora acuta ora disinteressata riflessione storiografica; la verosimiglianza dei fatti narrati, anche quando si presenta come la riproposizione di vicende realmente documentate⁸⁴ è costantemente riflessa e riportata alle riflessioni nell'interiorità del protagonista: storia ed interiorità, "intimità" e storia si mescolano tra loro: è, come lo ha definito Orlando, "il riflesso intimo d'un tempo quotidiano, storicamente significativo, entro una coscienza [...]"⁸⁵.

Sebbene Lampedusa si serva del *Gattopardo* per veicolare un messaggio e rappresentare la crisi sociale e politica "che non è detta sia soltanto quella del 1860", tuttavia non dimentica e non lascia mai il suo ruolo di romanziere e autore, e ogni cosa viene reinterpretata dalla sensibilità di un'intellettuale, certo schivo e appartato nella sua Sicilia, ma che è a tutti gli effetti uomo del secondo '900. La scelta, come ha

⁸² Ibidem, p. 1774.

⁸³ Ibidem, p. 1775.

⁸⁴ In queste: i «moti» del Quattro Aprile, il soldato borbonico morto ferito nella «zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli»; così come nella parte finale della prima parte la citazione diretta del giornale ricevuto dal cognato Málvica da Palermo: «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 Castelvecchio, minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni... etc. Etc...», Ibidem, cit., p. 55.

⁸⁵ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 27.

ribadito Orlando e come riconosce anche M. Ferraloro⁸⁶, di restringere i fatti risorgimentali a puro sfondo, quasi l'applicazione del "metodo del teatro applicato all'arte narrativa"⁸⁷ non può dipendere certo da una incapacità connaturata dell'autore ma dalla consapevolezza e dalla volontà di non perdere "mai di vista il quadro d'insieme: i nuovi problemi che il processo di unificazione nazionale trascina con sé" e dalla volontà di consegnare al lettore del suo romanzo la topografia sociale della Sicilia nel suo lento processo di cambiamento; quella sostanziale e "lenta sostituzione di ceti"⁸⁸ che è nel suo fondo la storia di tutti i tempi e di tutti i luoghi e che accompagna il principe e la sua famiglia nel loro lento ed ineluttabile disfacimento.

Lo scrittore sembra aver voluto affidare alla propria *fabula* tutto il proprio disincanto di intellettuale-testimone oculare, consapevole dei gravi limiti dell'azione politica a lui contemporanea e in grado di leggere, a diversi livelli di profondità, la sofferenza in cui versava il tessuto sociale, economico e morale della sua isola e dell'intera nazione del presente e del passato. Nell'involucro storico del libro trova dunque luogo un tempo cristallizzato in cui si dipana la vicenda di una famiglia siciliana in decadenza; la vita di un nobile siciliano in crisi per il quale il quadro del mondo sino ad allora conosciuto e il codice morale simbolico e linguistico sui cui essa si basava e a cui faceva affidamento, muta rapidamente e senza sosta; fino ad arrivare all'uomo e al nobile siciliano del 1900 per il quale quel codice e quelle ritualità, così come tutto quel mondo nobiliare è privato del suo significato e della sua distintività⁸⁹. Il disagio e la crisi in cui sprofondano sia lo scrittore, uomo del Novecento, sia don Fabrizio, il personaggio letterario da lui creato e "uomo" dell'Ottocento, non ha dunque solo una radice storica, ma esistenziale ed esperienziale. Una volta che si è compreso che il tempo storico ha la sua parte importante nel romanzo, non si deve dimenticare che per l'autore è un tempo di declino e fallimentare in tutti i sensi; perché

⁸⁶ M. A. Ferraloro, *Cartografia dell'immaginario. Spazi biografici, letterari e topografici del Gattopardo*, Tesi di dottorato; Università di Catania 2012/2013, pp. 84-85

⁸⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 1775.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 46.

⁸⁹ "[...] e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli della altre famiglie. Fabrizio avrebbe avuto dei ricordi banali, eguali a quelli dei suoi compagni di ginnasio [...] ed il senso del nome si sarebbe mutato in vuota pompa sempre amareggiata [...]"; *ibidem*, cit., p. 230.

sì, “visto dal di dentro”, essendo il “solo romanzo scritto da un aristocratico, sul passato remoto della propria classe”⁹⁰ ma è anche evidente che quel tempo e le vicende dell’aristocrazia terriera siciliana che vi sono narrate sono legate indissolubilmente alla persona dell’autore: il Gattopardo pertanto, non può, o per lo meno, non può solo essere “letto come saggio storiografico, bensì come accorata testimonianza di un particolarissimo modo di accostarsi alla storia [...] determinato non solo dall’inesorabile dissolvimento della classe sociale [...] ma anche da altre profonde motivazioni culturali ed esistenziali, che rimandano al tempo della scrittura, non a quello del racconto”.⁹¹

Come afferma Natalino Tedesco, e a completamento di queste riflessioni, nel romanzo, non possono che affacciarsi gli spettri di un’autobiografismo che nel frattempo è diventato, nel secolo della ricerca di sé dell’uomo di fronte allo sconvolgimento del dopo-guerra la “qualità che ne fa il tema della letteratura del Novecento”⁹². Del resto, se quella allusione alla crisi di un nobile siciliano che era ma non era solamente quella del 1860 l’aveva, se non tanto messo in evidenza, almeno fatta sospettare⁹³, e poiché la fabula e la storia che narra il romanzo è vista dal “di dentro”⁹⁴ non sembra incongruo poter ipotizzare che dietro la maschera del nobile siciliano prossimo alla morte del 1860 ci sia il volto del nobile siciliano del 1900 già, anch’egli, con “i segni della morte sul volto”.

⁹⁰ F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del “Gattopardo”*, Einaudi, Torino 1998, p. 19 (corsivo nel testo).

⁹¹ P. Massimi, *Tempo storico e tempo esistenziale nel «Gattopardo»*, in: Atti del convegno internazionale di Lovanio, maggio 1990, Bulzoni Editore, Roma 1991, p. 26. (corsivo mio).

⁹² N. Tedesco, Il sangue della nascita. Popolarità del Gattopardo, europeismo, sicilianità e italianità della formazione intellettuale di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. In: Atti del convegno internazionale dell’Università di Lovanio, maggio 1990, Bulzoni Editore, Roma 1991, p. 12.

⁹³ Tenendo in considerazioni anche le evidenti ammirazioni che Lampedusa aveva per il metodo del Sainte-Beuve: “Lampedusa era un ammiratore troppo convinto del metodo di Sainte-Beuve per non persistere nel dar ragione a lui, anche di fronte all’ineccepibile attacco di Proust”, F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 4.

⁹⁴ “[...] il punto di vista è del tutto differente: il Gattopardo è l’aristocrazia vista dal di dentro senza compiacimenti ma anche senza le intenzioni libellistiche di De Roberto”. In: G. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio Editore Palermo cit., p. 230.

2 Le fondamenta e la lenta costruzione del romanzo

2.1 Ricognizione intorno ai Luoghi della mia prima infanzia

Siamo nel 1955 e Tomasi di Lampedusa ha già ultimato e si appresta agli ultimi tocchi di *labor limae* sulla prima parte del suo romanzo cominciato verso la fine del 1954. Lo svolgimento delle ventiquattro ore del Principe Salina si è concluso con l'inizio di una nuova recita del rosario e al romanziere sembra necessaria una pausa di riflessione. La materia romanzesca arrivata a questo punto pare dover essere nutrita da qualcosa di diverso dalla pura creazione immaginativa e prendere a piene mani dall'esperienza e dalla vita stessa dell'autore⁹⁵: "Lampedusa" scrive Andrea Vitello, colto da un lato da "problemi tecnici riguardanti la materia e la struttura", e dall'altro dalla riemersione di tutto "un mondo sepolto che provocò una autentica esplosione di ricordi", venne "assalito dal tumulto della memoria" e "sentì il bisogno di operare una ricostruzione dei ricordi della fanciullezza".⁹⁶

È così, che proprio in questo giro d'anni, Lampedusa vorrebbe mettere mano e comincia a scrivere i *Ricordi d'infanzia*. Scritti nei quali rievocando la vita di allora cerca anche, e non solo, di trovare giustificazione e motivazione al bisogno e alla

⁹⁵ "L'opera d'arte langue senza il supporto dell'esperienza. Per proseguire è necessario riportarla alla vita. È un tratto che i Ricordi delineano progressivamente". G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 334. (corsivo dell'autore).

⁹⁶ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 302.

necessità di scrivere⁹⁷. Motivi poi assenti in tutto il romanzo, ma che sono, in effetti, la chiave di volta per “intendere il mondo poetico del *Gattopardo*”.⁹⁸

Se di esperienza concreta abbiamo parlato, questa proviene da una “ricognizione” intorno e dentro ai luoghi della vita dello scrittore; in particolare al luogo esperienziale per eccellenza: la casa dell’infanzia. Una ricognizione che, poiché è impossibile, secondo l’autore, “fare una “cronaca” della propria infanzia senza dare “una impressione falsa spesso basata su spaventevoli anacronismi”⁹⁹, si avvarrà di un metodo preciso, quello

[...] di raggruppare per argomenti, provandomi a dare una impressione globale nello spazio piuttosto che nella successione temporale. Parlerò degli ambienti della mia infanzia, delle persone che la circondarono, dei miei sentimenti dei quali non cercherò “a priori” di seguire lo sviluppo.¹⁰⁰

Il testo prende avvio da quei particolari, unici, e remotissimi ricordi anteriori alla coscienza “cronologica della propria personalità”¹⁰¹; lo scritto autobiografico di Lampedusa per il quale si promette di “non dire nulla che sia falso” ma si riserverà anche dal “dire tutto” e di “mentire per omissione”¹⁰², è diviso secondo quello che afferma lo stesso autore in tre parti: “*Infanzia*”, “*Giovinezza*” e “*Maturità*”. In questa successione di momenti e “*Memorie*” si fa strada ed affiora subito nella volontà del loro autore, il desiderio pressante, secondo le parole di Gioacchino Lanza Tomasi, di

⁹⁷“Quello di tenere un diario o di scrivere a una certa età le proprie memorie dovrebbe essere un dovere “imposto dallo stato”: il materiale che si sarebbe accumulato dopo tre o quattro generazioni avrebbe un valore inestimabile: molti problemi psicologici e storici che assillano l’umanità sarebbero risolti. Non esistono memorie, per quanto scritte da personaggi insignificanti, che non racchiudano valori sociali e pittoreschi di prim’ordine”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 337.

⁹⁸ A. Vitello, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Sellerio editore, Palermo, p. 304.; “[...] i Ricordi d’infanzia ci schiudono anche il laboratorio dello scrittore al tempo del *Gattopardo*”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 334.

⁹⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 338.

¹⁰⁰ Ibidem. (corsivo mio).

¹⁰¹ Ibidem, p. 330.

¹⁰² Ibidem. In una commistione, valida anche per il futuro romanzo, “di [...] autobiografia sospesa tra memoria ed invenzione, tra realtà e poesia, tra tempo storico e tempo interiore.”, A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, cit., p. 303.

“ripossedere la casa”¹⁰³, la “Scomparsa amata”; quella stessa villa Lampedusa distrutta nel bombardamento del 5 aprile del 1943. Distruzione che Lampedusa ricorda con un senso di ineluttabilità del destino¹⁰⁴:

Sarà quindi molto doloroso per me rievocare la Scomparsa amata come essa fu sino al 1929, nella sua integrità e nella sua bellezza, come essa continuò dopo tutto ad essere sino al 5 Aprile 1943 giorno in cui le bombe trascinate da oltre Atlantico la cercarono e la distrussero.¹⁰⁵

Quella che Lampedusa conduce a partire da questo momento nel suo scritto è una descrizione minuziosa, stanza per stanza, oggetto per oggetto; quasi che la potenza affabulatrice volesse e potesse ridare a quelle immagini e a quelle architetture perdute il loro posto nel mondo prima ancora che nella memoria. Nelle topografie infantili e memoriali della casa familiare, mondo che si apre e si presenta come un “Paradiso Terrestre e perduto”¹⁰⁶ come lo definisce Lampedusa, (e al contrario di quello che affermava Stendhal¹⁰⁷), il lettore “(che non ci sarà)”¹⁰⁸, verrà condotto e “menato a spasso”¹⁰⁹ tra gli ambienti della sua infanzia che si svelano mano a mano di fronte a lui; alcuni dei quali si concretizzano e prendono forma iconica dalla mano stessa dell’autore, adottando l’espedito, mutuato dall’“*Henry Brulard*” stendhaliano, di consegnare “*financo nel disegnare le “piantine” delle scene principali*”.¹¹⁰

Le piantine disegnate da Lampedusa raffigurano spazi essenzialmente chiusi e delimitati; almeno due dei disegni riportati dal testo sono rinchiusi dalle proverbiali

¹⁰³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 330.

¹⁰⁴ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 216.

¹⁰⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 346.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 338.

¹⁰⁷ “Ma non posso essere d’accordo con Stendhal sulla “qualità” del ricordo. Lui interpreta la sua infanzia come un tempo in cui subì tirannia e prepotenza. Per me l’infanzia è un paradiso perduto”. *Ibidem*.

¹⁰⁸ “[...] sullo sfondo sapientemente giustificazionistico del brano in questione [...] l’espressione della soggettività più profonda e manifestata [nel primo capoverso] [...] ha, nel secondo [...] in così chiaro, e forse non inconsapevole, antagonismo logico con il contesto [...] proprio l’estrinsecazione urgente di questa desiderata e paventata presenza del lettore”, G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1979, cit., p. 267. (corsivo dell’autore).

¹⁰⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 338.

¹¹⁰ *Ibidem*. (corsivo dell’autore).

quattro mura. Spazi spogli e disadorni nella loro icastica raffigurazione bidimensionale, la cui linea di delimitazione è rotta solo da brevi spazi bianchi a segnalare porte d'ingresso e finestre. Spazi "scenici" vuoti, ma che nella realtà dovettero essere ricolmi di oggetti e di memorie legate a quegli oggetti¹¹¹. Come doveva essere e come di fatto è per il rappresentante di una aristocrazia nobiliare il cui potere e la cui immagine si rifletteva nel possesso di "feudi" e palazzi sontuosi, nella concretizzazione architettonica e pittorica della superiorità di un cetto e di un casato: oggetti, luoghi e dipinti i quali si "impressero" in quei tempi lontani nei quali il giovane Lampedusa osservava e viveva "come il suo Henry Brulard - d'en bas comme un enfant"¹¹² e i quali gli diedero, fino alla fine della vita, "il timbro e il colore della feudalità"¹¹³, il "senso concreto del privilegio"¹¹⁴:

[...] si entrava nella colossale anticamera interamente coperta da due file sovrapposte di quadri rappresentanti i Filangeri dal 1080 al padre di mia Nonna, tutte figure in piedi a grandezza naturale nei più svariati costumi, da quello crociato a quello di gentiluomo di camera di Ferdinando II [...] quadri che riempivano la sterminata stanza di una presenza viva e familiare. Sotto ciascuno di essi, in lettere bianche su di un cartiglio nero, erano scritti i nomi, i titoli e gli avvenimenti della loro vita [...] al di sopra di ogni porta o finestra vi erano invece le piante panoramiche dei "feudi", allora ancora quasi tutti presenti all'appello. [...] Sul soffitto Giove avvolto in una nube purpurea benediceva all'imbarco Arugerio che si preparava dalla Normandia a salpare verso la Sicilia; e Tritoni e Ninfe marine folleggiavano attorno alla galere pronte a salpare sul mare madreperlaceo.¹¹⁵

Nella maggior parte delle descrizioni come quella appena vista ed altrove, l'accento è posto sul carattere sensoriale, soprattutto "visivo" dei luoghi e delle

¹¹¹ "l'avventura per un ragazzo non si celava soltanto negli appartamenti ignoti o nei meandri del giardino, ma anche in molti singoli oggetti. Pensate soltanto quale fonte di meraviglia potesse essere il centro di tavola! Ma vi era anche la "boite à musique" scoperta in un cassetto, un grosso aggeggio meccanico ad orologeria nel quale un cilindro irregolarmente cosperso di punte girava su se stesso [...]. Vi erano poi delle stanze nelle quali si trovavano enormi armadi in legno giallo [...] [che] contenevano biancheria da letto, dozzine su dozzine di lenzuola, di federe, [...] coperte [...] biancheria da tavola [...]. Ma l'armadio più interessante era quello che conteneva la cancelleria del 700." Ibidem, cit., p. 378.

¹¹² G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p.292.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem, p. 291.

¹¹⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 360-361. (corsivo dell'autore).

situazioni;¹¹⁶ come precisa preliminarmente anche Lampedusa stesso: “i ricordi dell’infanzia consistono, presso di tutti credo, in una serie di impressioni visive molte delle quali nettissime, prive però di qualsiasi nesso cronologico”¹¹⁷. Una caratteristica o qualità del ricordo che nei termini della psicologia è stata definita “*flashbulb memory*”, traducibile approssimativamente come memoria fotografica¹¹⁸. Ricordi di una accuratezza molto precisa e legati molto spesso ad episodi particolarmente significativi:¹¹⁹ come del resto significativi dovettero essere nelle impressioni del piccolo Lampedusa eventi come l’assassinio di Umberto I nel 1900, (per il quale il “senso storico”¹²⁰ del fatto venne dopo, ed è ciò che per Lampedusa “serve a spiegare la persistenza della scena nella mia memoria”¹²¹) e il terremoto di Messina del 28 dicembre 1908.

La descrizione vera e propria dei luoghi e dei sentimenti che quei luoghi suscitano comincia però nel capitolo intitolato “*Infanzia*”. È il ritratto di un Lampedusa bambino nel quale, come ha evidenziato Giuseppe Paolo Samonà, è già contenuto il seme dell’adulto e del romanziere futuro: è infatti un ritratto che “viene fuori dai luoghi, dagli oggetti, da personaggi tratteggiati a tratti incisivi, ma sommersi dal tempo e abbastanza lontani non solo dall’adulto ma anche dal bambino. Un ritratto insomma rifratto e riflesso”¹²² attraverso le cose e i luoghi. Nella descrizione di queste

¹¹⁶ “[...] vedo la grande luce di estate che entrava dalla finestra [...]. “Vedo” invece ancora l’effetto che esse producono [...] “vedo” tutte le striature di luce e ombra del balcone, che “odo” la voce eccitata di mio Padre, il *rumore* della spazzola che cade sul vetro della toletta [...] che “ri-sento” il senso di sgomento che ci invase tutti” [...]. “Vedo” però nettamente il grande orologio a pendolo inglese di mio nonno [...]” Ibidem, pp. 341-342. (corsivo mio)

¹¹⁷ Ibidem, p. 338.

¹¹⁸ Della quale sembra essere consapevole Lampedusa stesso: “[...] di Sciacca stessa o per meglio dire della sua passeggiata al disopra del mare mi era rimasta nel cervello una immagine fotografica completa e precisa a tal punto che quando due anni fa sono per la prima volta ritornato a Sciacca dopo 52 anni, ho potuto facilmente paragonare la scena che avevo sottocchio con quella vecchia rimasta in mente [...]”, *Opere*, cit., p. 386. (corsivo mio).

¹¹⁹ Per un approfondimento sulla flashbulb-memory e su alcune caratteristiche di questo “sottogenere di discorso della memoria sostenuto da specifici strumenti discorsivi” e narrativi si veda: *Superfici del sé. Narrazioni, scritture, identità: Spazio, tempo e ricordo. La spazializzazione della memoria nei Ricordi d’infanzia di Tomasi di Lampedusa*, J. Brockmeier; A. Fasulo, in: «Rassegna di Psicologia», n.1 vol., XXI, 2004, pp. 40-43.

¹²⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 342.

¹²¹ Ibidem.

¹²² G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 295.

“impressioni visive” dell’infanzia lo sguardo si apre immediatamente allo spazio a partire da quello centrale della casa. Casa che “era l’infanzia. E viceversa”¹²³:

Anzitutto la nostra casa. La amavo con abbandono assoluto. E la amo ancora adesso quando essa da dodici anni non è più che un ricordo. Fino a pochi mesi prima della sua distruzione dormivo nella stanza nella quale ero nato, a quattro metri di distanza a dove era stato posto il letto di mia madre durante il travaglio del parto. Ed in quella casa, in quella stessa stanza forse, ero lieto di essere sicuro di morire.¹²⁴

Le parole che aprono il brano e il ricordo (che non avrà un “valore estetico-letterario”¹²⁵ altissimo, questo è vero, ma che ne ha uno “psicologico”¹²⁶ pregnante), sono quanto meno significative di tutta una serie di tematiche che iniziano e si concludono nel corso del testo. Quella evidente della memoria; dell’amore vissuto come “abbandono assoluto” per la casa dell’infanzia (e per il quale assume validità ancora maggiore la questione già notata del desiderio di “*ripossedere* la casa”)¹²⁷; quello di una sorta di continuità di tempo e di luogo (“in quella casa, in quella stessa stanza”) tra il momento della nascita, dal quale deriva la menzione della madre partoriente, e quello della morte.

Cominciamo ora a considerare la memoria. Leggendo il racconto si svela al lettore una “geografia dell’anima”¹²⁸; pare di ritrovarsi immersi nel personale “paesaggio della mente”¹²⁹ dell’autore; paesaggio che è interrelazione tra soggetto e luoghi dell’infanzia, i quali, essendo momenti e tempo perduto, hanno il loro unico e

¹²³ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 314.

¹²⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 345-346.

¹²⁵ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo, 2008, p. 304.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Orlando parlava anche di “sogno di desiderio” che aveva preso forma sempre più forte e concreta nella realizzazione del romanzo. F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

¹²⁸ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 302.

¹²⁹ “Il paesaggio è dentro di noi prima di essere intorno a noi. Realizziamo nel mondo in cui viviamo il paesaggio che abbiamo nella mente [...]. A partire dalla configurazione della mente di un bambino e della costruzione del suo senso di appartenenza, il paesaggio è la prima immagine del mondo, dopo i volti familiari [...] fa da ponte tra noi e il mondo”. U. Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della visibilità*, in: <https://www.poetrytherapy.it/>, G. Frene, “*The landscape mind*”: per una interpretazione eco-geografica di Andrea Zanzotto, Numero 005, 20 febbraio 2022.

possibile luogo di attuazione e “presenzialità”¹³⁰ nella mente e nella memoria. Un paesaggio composto di corridoi, porte, giardini e stanze; luoghi i quali il connotato e la sensazione che meglio si addice e che meglio li descrive è quello della loro “vastità”¹³¹. Un mondo vastissimo¹³² nel quale il principe-bambino esplora scopre e si aggira come in un “regno vuoto” all’interno del quale, poiché “sapeva evitare le stanze abitate”, può sentirsi “solo e dittatore”¹³³; figura quest’ultima che rimarca un certo senso di possesso autoritario ed esclusivo come può esserlo il ricordo. Come ha osservato Marrone¹³⁴ la gran parte dei *Ricordi d’infanzia* consiste nella descrizione minuziosa di arredi, di suppellettili, di oggetti; di percorsi condotti continuamente “di corsa” tra gli ambienti e le stanze delle case e dei luoghi familiari abitati. Tutti i momenti e i ricordi sono articolati attraverso un’analisi ed un movimento visivo-spaziale; attraverso una “impressione globale dello spazio”. Il bambino Lampedusa come sarà poi per l’adulto, vive e si muove in questo mondo appartato e remoto, ricercato e creato da egli stesso: luoghi e spazi fortemente organizzati e per questo semiotizzati:

“Non so se sono fin qui riuscito a dare l’idea che ero un ragazzo cui piaceva la solitudine, cui piaceva di più stare con le cose che con le persone. [...] Nella vastità ornata della casa (12 persone in 300 stanze) mi aggiravo come in un bosco incantato. Bosco senza draghi nascosti; pieno di liete meraviglie financo nei nomi giocosi delle stanze: la “stanza degli uccellini” tutta tappezzata di grezza seta bianca rugosa [...] la “stanza delle scimmie” [...] le “stanze di Ferdinando” [...] la “sala delle tappezzerie” [...] la sola cui si unì in seguito una qualche associazione sinistra [...] che io dovevo poi riallacciare al “House of the Metzengerstein” di Poe”¹³⁵.

¹³⁰ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 305.

¹³¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 346.

¹³² “[...] e questa sensazione non è dovuta all’ingrandimento che l’infanzia fa di ciò che la circonda, ma alla realtà effettiva”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 346.

¹³³ *Ibidem*, p. 348.

¹³⁴ G. Marrone, *Valori e paesaggi nel Gattopardo*. «Rivista europea di letteratura italiana», vol. 15, 2000, pp. 83-108.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 361-362.

Oltre a questi ed altrove sparsi nel testo, ritroviamo anche altri spazi; tutti connotati da una precisa funzione già segnalata dal loro nome e dei quali, per esaustività, diamo alcuni esempi: “il cortile delle palme”; “la stanza delle carrozze”; “la cucina delle bambine”; la “stanza di studio”; il “salotto” detto “*lambris*”; “la stanza della cena”; il “*salone verde*”, il “*salone giallo*”, il “*salottino rosso*”; “la “sala da ballo”; il “*boudoir*” della madre, la “stanza da pranzo”.

La scelta di affidarsi e di affidare allo spazio la ricostruzione memoriale deriva probabilmente da un rapporto quantomeno privilegiato che l'autore intrattiene con esso: egli ne è infatti il “re”, il “padrone assoluto”. La strutturazione e l'articolazione semiotica di questo spazio gli permette perciò di tracciare delle mappe, conquistare ogni spazio all'interno del mondo-casa esperito: un modo per farlo esclusivamente proprio. Ogni spazio e ogni stanza, come ricorda l'autore, ha la sua funzione e il suo particolare ruolo e scopo nei confronti del soggetto che vi si trova all'interno; ogni spazio, pertanto, è unico e diverso da qualsiasi altro. Diversità ed unicità che trasformano ogni luogo e stanza, nei *Ricordi* e poi nel futuro *Gattopardo*, in “tema narrativo”¹³⁶. È una “spazializzazione della memoria” che si prefigge il tentativo di ricostruire i luoghi e le immagini perdute e recuperare una certa “condizione affettiva connessa con quegli ambienti”¹³⁷, quel “mondo pieno di gentili misteri, di sorprese sempre rinnovate e sempre tenere”¹³⁸ “popolato da figure tutte affettuose”.¹³⁹

¹³⁶[...] “non solo come in ogni racconto, gli eventi narrativi vengono situati in luoghi precisi che conferiscono alla vicenda ulteriori determinazioni semantiche, ma lo spazio è elevato a rango di tema narrativo”, Ibidem, p. 46. Particolare importanza riveste in questo senso la descrizione che Lampedusa fa della “stanza da pranzo di S. Margherita” connotata rispetto al resto delle altre stanze ed abitazioni per via della sua esistenza. Esistenza che si estrinseca nella sua funzione di luogo adibito alla riunione della famiglia per consumare il pranzo e, soprattutto, per la sua funzione meta-descrittiva, di *mise en abyme* dell'aristocrazia in essa presente, cui i dipinti a grandezza naturale contribuiscono: “Anzitutto, era singolare perché esisteva[...]. Non molto grande, poteva contenere, comodamente, soltanto una ventina di commensali [...]. Il principe Alessandro che aveva arredato questa sala aveva avuto l'idea di far dipingere sui muri se stesso e la sua famiglia proprio mentre prendevano i pasti. Erano grandi quadri [...] con le figure a grandezza quasi naturale [...]”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 376. (corsivo mio).

¹³⁷ J. Brockmeier; A. Fasulo, *Superfici del sé. Narrazioni, scritture, identità: Spazio, tempo e ricordo. La spazializzazione della memoria nei Ricordi d'infanzia di Tomasi di Lampedusa*, in: «Rassegna di Psicologia», n.1 vol. XXI, 2004, p. 46.

¹³⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 348.

¹³⁹ Ibidem, p. 346.

Il bisogno e il desiderio di riprendere possesso della casa, (e “casa” come la intende Lampedusa, nel senso “arcaico e venerabile della parola”¹⁴⁰) comincia pertanto dalla sua ubicazione topologica. Lampedusa parte dalla strada, dalla via in cui si trova villa Lampedusa. Via che, se comunque “decente” per “tutta la distesa della casa”, così non era nelle varie vie di accesso; una precisazione che già da qui comincia a marcare un’aurea di separatezza non solo ed evidentemente spaziale, ma anche in qualche modo moralistico-esistenziale da ciò che la circonda: la casa paterna¹⁴¹ sempre bianca, “asimmetrica”¹⁴², profumata e pulita¹⁴³ si situa ma resta segretamente “rintanata”, separata, rinchiusa ed invisibile all’occhio esterno ed alieno, quasi sudicio e profanatore dell’altro; casa allo stesso tempo dentro e fuori dell’intrico dedalico di vie brulicanti di miseria, vie che nella loro conformazione “separano tanta magnificenza dal resto del mondo”¹⁴⁴ sotto quel cielo e quel sole “inconfondibilmente siciliano che sta sopra il tutto”¹⁴⁵ e che tanta parte avrà nel romanzo:

La casa era rintanata in una delle più recondite strade della vecchia Palermo, in via Lampedusa, al n. 17 [...]. La strada era recondita ma non strettissima, e ben lastricata; e non sudicia come si potrebbe credere perché di faccia al nostro ingresso e per tutta la lunghezza del fabbricato, si stendeva l’antico palazzo Pietraperzia [...] che mostrava soltanto un’austera ma pulita facciata [...]. Ma se via Lampedusa, per lo

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹“(e casa voglio chiamarla e non palazzo, nome che è stato deturpato, appioppato come è adesso ai falansteri di quindici piani)”, Ibidem, cit.

¹⁴²“Tutto mi piace in essa: l’asimmetria dei suoi muri [...] gli stucchi dei suoi soffitti [...] il profumo di violetta nella stanza di mia Madre, l’afa delle sue scuderie, la buona sensazione di cuoi puliti della selleria”, ibidem, p. 348.

¹⁴³ Colori e aggettivi che, come nota, F. Orlando marciano sempre, nel Gattopardo, una netta differenziazione tra i Sedara e i Salina ma ancora più in generale tra i Salina e il resto del mondo; da coloro che anche all’interno delle grazie e delle mura di villa Salina ne sono in qualche modo estranei: “cominciamo dalla cura di lui per la pulizia, non solo personale [...] segno di quella ipersensibilità aristocratica allo stile [...]. Ma c’è qualcosa di più specifico e lo confermano [...] le riprese lessicali. [...] la correzione al cameriere: “un gilet pulito. Non vedi che questo è sporco?” [...] il tenore delle disposizioni date da Don Fabrizio [ai contadini affittuari] «un’altra volta gli agnelli portateli direttamente in cucina, qui sporcano [...] vai a dire a Salvatore che venga a far pulizia [...]. E apri la finestra per far uscire l’odore» [...] e Padre Pirrone che si sente impartire “l’ammonimento igienico”, F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., pp. 64-65.

¹⁴⁴ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*. La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 270. (corsivo mio).

¹⁴⁵ Ibidem.

meno per tutta la distesa della nostra casa, era decente, non così lo erano le vie di accesso: la via Bara dell'Olivella [...] era brulicante di miseria e di catodi e percorrerla era un affare triste. [...] rimase sempre un buon tratto da fare tra sporcizia e orrori. La facciata della casa non aveva nulla di architettonicamente pregevole: era bianca con le larghe inquadrature delle aperture color giallo zolfo, il più puro stile siciliano del 6 e 700 insomma¹⁴⁶.

Il percorso e l'attraversamento dello spazio e della via conferisce al lettore la sensazione di un passaggio in un luogo oscuro e sotterraneo¹⁴⁷, sporco e orribile, che solo alla fine e dopo tanta tristezza può giungere, guidato dai passi della memoria visiva del principe, fin dentro le stanze e i luoghi più elevati e illuminati; fin dentro i cortili ed i giardini eleganti e "puliti" della villa. In una dinamicità che è scandita dal continuo riferimento a porte, anditi, ingressi, scale e soglie; così come dai verbi di movimento e dai particolari effetti prospettici di luce e colori che esaltano, illuminano, e rendono viva la casa e ne moltiplicano la forza magica ed incantatrice:

Varcato il portone dal quale si entrava sempre, il primo a sinistra guardando la facciata, quasi all'angolo della via Bara e separato dal canto della casa [...] si entrava in un breve androne lastricato con i due muri laterali a stucco bianco [...] a sinistra vi era la guardiola del portiere (cui faceva seguito nell'interno la sua abitazione) con la bella porta di mogano nel centro della quale vi era un grande vetro opaco con il nostro stemma. E subito dopo sempre a sinistra precedendo ai due scalini, l'ingresso alla "scala grande", con la sua porta a due battenti anch'essa di mogano e vetro [...]. Varcata la porta di stoffa verde si entrava nell'"anticamera" [...] e l'occhio penetrava nella prospettiva dei salotti che si stendevano l'uno dopo l'altro lungo la facciata. Qui cominciava per me la magia delle luci [...]. Un vero sortilegio di illuminazioni e di colori che mi ha incatenato l'anima per sempre.¹⁴⁸

¹⁴⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 348-349. (corsivo mio)

¹⁴⁷ Come rivela la nota, la parola catodi, dal siciliano catoi, deriva dal greco e significa sotterraneo: "un misero locale d'abitazione al pianterreno o seminterrato (cfr. Il napoletano basso)" G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 349.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 349-354.

Se è l'illuminazione, il gioco di luci e prospettive della casa paterna ad aver “*incatenato per sempre*” e incantato fiabescamente¹⁴⁹ l'anima del principe a quei luoghi, è possibile ipotizzare che il luogo e lo spazio della casa possa essere inteso come luogo dell'origine, il luogo-origine della nascita, del venire alla luce e nel mondo. Mondo-casa in cui cominciare e finire (la vita). In una sovrapposizione di spazio e tempo, di presente e passato e futuro nella quale si intravede ed è possibile una certa felicità “[...] grazie proprio alla promessa del discorso della memoria”.¹⁵⁰ Discorso che viene condotto dall'autore lavorando “sui propri ricordi, fuggendo all'indietro”¹⁵¹, attraverso un ordine sequenziale di stanze, persone e oggetti, che si attua in una forma ad inventario, ad elenco, la quale, fissando sulla carta e attraverso le parole i luoghi e le cose (le “povere cose care”), si trasforma nel tentativo di salvare, anche se solo virtualmente quei luoghi di “ripugnanti rovine”¹⁵² dall' oblio e dalla distruzione. E se per Lampedusa, quindi, è sempre “doloroso rievocare”¹⁵³ quei ricordi, siamo di fronte “nella forma e nella sostanza [...] ad un fenomeno luttuoso”.¹⁵⁴ Lutto “apportato dalla perdita della casa”¹⁵⁵ ma che è “rafforzato dalla confluenza di motivi diversi, poiché la casa [...] stava sempre lì a dare [...] - anche nel solo ricordo visivo - la sensazione materiale, diretta dello sfacelo totale cui andava incontro, inesorabilmente, la sua famiglia, sotto tutti gli aspetti”¹⁵⁶. Immagini e motivi che ancora una volta hanno qui parecchie consonanze con *Il Gattopardo* in quel “bilancio consuntivo” che Don Fabrizio fa della sua vita nella *parte VII* del romanzo; in quel suo “raggranellare dall'immenso mucchio di cenere [...] le pagliuzze dei momenti

¹⁴⁹“Nella vastità ornata della casa (12 persone in 300 stanze) mi aggiravo come in un bosco incantato. Bosco senza draghi nascosti; pieno di liete meraviglie” Ibidem, p. 361.

¹⁵⁰ J. Brockmeier; A. Fasulo, Superfici del sé. Narrazioni, scritture, identità: Spazio, tempo e ricordo. La spazializzazione della memoria nei Ricordi d'infanzia di Tomasi di Lampedusa, in: «Rassegna di Psicologia», n.1 vol. XXI, 2004, p. 48.

¹⁵¹ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 308.

¹⁵² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 346.

¹⁵³ Ibidem

¹⁵⁴ G. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 314.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 216.

felici”¹⁵⁷ di fronte al disfacimento suo e del suo ceto, percepito ormai come conseguenza diretta della sua morte¹⁵⁸. Se la parola e la scrittura hanno tentato di salvare tutto, questo aveva cercato di fare anche l’uomo e le sue azioni: Onofrio Rotolo, lo “gnomo, *piccolo piccolo* con una lunghissima barba bianca”; il nume e il custode tutelare della casa¹⁵⁹ di Santa Margherita (che è e sarà “tanta parte della Donnafugata del *Gattopardo*”¹⁶⁰) e che ritroverà una raffigurazione romanzata¹⁶¹ pressoché identica a quella dei *Ricordi*. Ma nella Santa Margherita-Donnafugata, in questa “Pompei del Settecento”, in cui tutto si era conservato intatto e immutato a discapito del del tempo e della Sicilia stessa, “il paese più distruttore che esista”, la fine non tarda ad arrivare e in una perfetta consonanza, luogo ed uomo, casa e suo custode, trovano la loro simultanea fine:

Non solo quali fossero le cause precise di questa durezza fenomenale:[...] certamente il fatto che essa aveva trovato in Onofrio Rotolo l’unico amministratore che a mia conoscenza non fosse un ladro. Egli viveva ancora ai miei tempi [...] delle sue cure e della sua scrupolosità si raccontavano mirabilia: come quando la casa era vuota egli la percorresse ogni notte col lume in mano per constatare se tutte le finestre erano chiuse e le porte sprangate [...] come durante l’inverno passasse giornate intere a sorvegliare squadre di facchini che ripulivano e tenevano in ordine ogni angolo più fuor di mano di quella mastodontica casa. La sua morte coincise con la rapida ed improvvisa fine di questa bellissima fra le più

¹⁵⁷ Sarà tuttavia utile mettere in evidenza che nei *Ricordi*, quelli dell’infanzia sono tutti momenti felici, una “età felice”; “I *Ricordi* d’infanzia incensurati rivelano al lettore amico il processo della felicità in un uomo di cinquantotto anni”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 333. (corsivo dell’autore).

¹⁵⁸“Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l’ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo” *Ibidem*, cit., p. 230

¹⁵⁹ Quella del custode è simile ad una figura fiabesca, spiritica, dagli evidenti tratti folclorici. Su questo punto J. Lotman ricorda come la casa sia sempre “uno spazio familiare, sicuro, colto, custodito da divinità protettrici” e che occupa del resto un posto importante tra i temi universali del folclore popolare mondiale. In: J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse, semiotica delle arti*, Bompiani, Milano 2022, cit., p. 461.

¹⁶⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 284. Non a caso Lampedusa nel romanzo scriverà: “Donnafugata era vicina ormai con il suo palazzo, con le sue acque zampillanti, con i ricordi dei suoi antenati santi, con l’impressione che essa dava di *perennità dell’infanzia* [...] G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 64. (corsivo mio).

¹⁶¹ Ecco la descrizione di Onofrio Rotolo nel romanzo: “Educatore alla rigidissima scuola della principessa Carolina, egli considerava il vulgus come non esistente ed il Principe come residente all’estero sinché non avesse varcato la soglia del proprio palazzo; è perciò stava lì, a due passi fuori dal portone, piccolissimo, vecchissimo, barbutissimo, fiancheggiato dalla moglie [...] «Sono felice di dare alle Loro Eccellenze il benvenuto nella Loro casa. Riconsegno il palazzo nello stato preciso in cui è stato lasciato». Don Onofrio era una delle rare persone stimate dal Principe e forse la sola che non lo avesse mai derubato. L’onestà sua confinava con la mania e di essa si narravano episodi spettacolosi come quello del bicchierino di rosolio lasciato semipieno dalla principessa al momento di una partenza e ritrovato un anno dopo nell’identico posto evaporato e ridotto allo stato di gomma zuccherina, ma non toccato [...]”. *Ibidem*, cit., pp. 68-69.

belle ville. Siano queste righe che nessuno leggerà un omaggio alla sua illibata memoria.¹⁶²

A riprendere ancora una volta e brevemente *il fil rouge* della cultura letteraria dello scrittore, si notano qui coincidenze di motivi e tematiche molto evidenti, che hanno molti punti in comune con almeno due dei racconti dello scrittore americano Edgar Allan Poe, nello specifico i suoi “*The Fall of the house of Usher*” e il “*House of Metzengerstein*”. Una figura letteraria che del resto non manca di citare lo stesso Lampedusa nei *Ricordi*¹⁶³ e negli scritti di *Letteratura inglese*. Uomo anch’egli attento e scrupoloso nel descrivere nei suoi racconti le condizioni di decadenza di due famiglie aristocratiche (o meglio dei loro ultimi rappresentanti maschi: Roderick Usher e Frederick Metzengerstein) ed il loro estremo e strettissimo legame con l’abitazione familiare che ne diventa al tempo stesso specchio e riflesso e la cui fine, crollo e distruzione, umana e architettonica, coincidono¹⁶⁴.

La casa, pertanto, e i ricordi di cui è intessuta¹⁶⁵, come sorta di luogo dell’essere e del non-essere; del nascere e del morire. In particolare, quella stanza in cui avrebbe trovato posto il letto della madre partoriente e nella quale il principe avrebbe gioito al pensiero di poter avere il suo letto di morte. La stanza, e così la casa, diventa luogo archetipico, simile, nella sua funzione di luogo sicuro, calma e solitudine, al ventre materno, all’interno del quale “incatenato” dal cordone ombelicale, il principe Lampedusa sembra essere stato strappato via e al quale, guidato dalla memoria, in quel suo fuggire “all’indietro” e nel passato, sembra tentare di fare ritorno. Un *regressum ad uterum*; un ritorno alla casa-nido (la casa è infatti “rintanata” è un

¹⁶² Ibidem, pp. 377-378.

¹⁶³ Ibidem, p. 362.

¹⁶⁴ Interessante notare come il crollo di casa Usher e la morte di Don Fabrizio si chiudano sull’immagine e sul suono di acque fragorose ed incessanti fino alla loro calma e silenzio assoluto: “[...] i miei occhi vedevano le possenti mura spalancarsi, si udì un lungo tumultuante rumore, simile ad un urlo, al frastuono di mille acque, e il profondo fangoso stagno ai miei piedi si chiuse cupo e silenzioso sui resti della «Casa degli Usher»”. E. A. Poe, *I racconti del mistero*, Bur Rizzoli, Milano 2017, cit., p. 253.

¹⁶⁵ “[...] un ritorno alla luce, all’identità, dopo lo smarrimento di una emarginazione dovuta a vicende e personali e, nel contesto siciliano, collettive della propria classe [...]”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 334.

“complesso chiuso ed autosufficiente”) e alla quale la mancanza dell’elaborazione del lutto “apportato dalla casa”, da quella perdita della “Scomparsa amata” che amava con “abbandono assoluto” fa costantemente riferimento.

Se fino a questo punto si è cercato di dare, ora più esplicitamente ora meno, una certa enfasi su un immaginario femminile della casa, quale luogo della nascita, delle sue stanze simbolizzate a sorta di ventre materno, cioè deriva da una scelta motivata non solo da suggestioni suggerite dall’autore stesso, che, infatti, ambienta molta parte delle vicende e dei ricordi “tutti cruciali”¹⁶⁶ di Santa Margherita intorno alla figura della Madre; ma anche dagli stessi Giuseppe Paolo Samonà ed Andrea Vitello che segnalano il forte legame che la figura materna ha con i luoghi e con le abitazioni dei *Ricordi*. Vitello parla in questo senso della madre come “simbolo ingigantito” della casa¹⁶⁷ e scrive inoltre che “[...] Nell’ambito familiare, fra le persone ricordate, un posto di rilievo va assegnato alla figura della madre: non v’è dubbio che nei ricordi d’infanzia la partner dell’autore è la madre, dato che attesta - ancora una volta - i legami affettivi tra madre e figlio, peraltro molto simili a quelli esistenti tra l’autore e la casa”¹⁶⁸. Legame che, inoltre, sottolineiamo noi viene ribadito anche lessicalmente dall’autore nel suo definire la casa, la “Scomparsa amata” e nel suo riferire e insistere a definirla “casa”, al femminile, e non “palazzo” al maschile. Ed è forse la circostanza che voleva Santa Margherita essere possesso della famiglia materna, i Filangeri, e residenza dalla quale la madre “non voleva staccarsi”¹⁶⁹ a poter aver reso in qualche modo “questo possesso [...] particolarmente caro allo scrittore”¹⁷⁰ quasi obbligandolo, arrivato a dover descrivere il viaggio e l’arrivo a Donnafugata nella *seconda parte* e le successive del suo romanzo¹⁷¹ ad uno scavo archeologico, un “raggranellare [...] le pagliuzze dei momenti felici” dalla cenere e

¹⁶⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 390.

¹⁶⁷ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 305.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 363.

¹⁷⁰ G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 285.

¹⁷¹ “D’altra parte, i Ricordi straripano per ogni dove nel romanzo. I luoghi di Santa Margherita pressoché per intero, con la loro toponomastica; ed ogni ambiente di pregio del Gattopardo ha un suo antefatto nei Ricordi”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 336.

dalle rovine dell'“*infanzia che “era la casa. E viceversa”*”. Siamo tuttavia d'accordo con Giuseppe Paolo Samonà¹⁷² che non è opportuno e tantomeno possibile tentare e ricavare dalla lettura dei *Ricordi d'infanzia* una ricostruzione dettagliata, veritiera e sincera del rapporto, affettivo o meno, tra lo scrittore e la madre¹⁷³; tanto più per un uomo sensibile e solitario come fu Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ma da questa comunanza di immagini e di rapporti; dalle suggestioni suscitate dagli studiosi dell'uomo e dello scrittore, così come dalle parole di Lampedusa stesso, siamo convinti di poter ricavare e di poter cogliere per lo meno la spinta, il seme, che l'ha portato a scrivere e ricordare e che fece perentoriamente affermare a Francesco Orlando nel suo *Ricordo di Lampedusa*, “[...] Che il lutto per la casa bombardata era il centro, fra la lunga infelicità della sua vita e la genesi, a una profondità dove non scende Sainte-Beuve, della sua opera”¹⁷⁴.

¹⁷² G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, pp. 283-285.

¹⁷³ Nel panorama letterario contemporaneo è stato l'autore americano Paul Auster a tentare anch'egli nel suo autobiografico “Diario d'inverno” una ricognizione dei luoghi e delle case della sua memoria (un totale di “Ventuno indirizzi permanenti dalla nascita a oggi”) in una sequenza ad elenco numerato di “Luoghi chiusi, abitazioni, le piccole e grandi stanze che hanno tenuto il tuo corpo al riparo dall'aria aperta. [...]. Dal giorno in cui sei nato [...] giù giù fino al presente [...] sono i luoghi dove negli anni hai parcheggiato il tuo corpo - i luoghi che, bene o male, hai chiamato casa [...]”. Scritto nel quale anche, e soprattutto, indaga il suo stretto rapporto con la figura della madre scomparsa che è “il corpo da cui il tuo corpo ha iniziato ad esistere” per cui “la sua storia e il tuo rapporto con lei sono il cuore pulsante di questo libro [...]”. P. Auster, *Diario d'inverno*, Einaudi, Torino 2012.

¹⁷⁴ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa. Da distanze diverse*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 96.

3 Itinerario con bussola topologica: lettura delle parti

3.1 *La parte prima* come modello topologico

Dopo i primi due capitoli del nostro lavoro nei quali si è tentato di definire il più esaustivamente possibile le condizioni culturali e ideologiche del nostro autore, con questo vorremmo apprestarci ora allo “smontaggio” del romanzo, quasi esso fosse un “orologio”, come nelle *Lezioni Lampedusa* era solito considerare l’opera artistica, e andare a scorgere con ciò le “rotelle del meccanismo”, vedere come in esso tutto funziona e procede. O meglio, e dunque dirottando così il nostro discorso verso le sue coordinate finali, addentrarci all’interno del romanzo e muoverci in esso come tra le stanze di un edificio sapientemente costruito fin dalle sue fondamenta. Quello che condurremo quindi, come riportato dal titolo, è un “itinerario”; una lettura ravvicinata del testo che avrà come suo strumento di orientamento principale una bussola topologica. Bussola che è stata scelta non solo per l’evidente e ormai nota importanza che è venuto ad acquisire nel pensiero scientifico filosofico ed artistico contemporaneo il concetto di spazio, ma in quanto il vettore topologico con cui osserva il mondo, l’analisi e “l’impressione globale dello spazio”¹⁷⁵ del nostro, rivestono senza ombra di dubbio un ruolo fondamentale sia nel *Gattopardo* sia nel pensiero del suo autore.

¹⁷⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 338.

In questo senso, e date tali premesse, le sequenze che aprono il *Gattopardo* e alle quali Lampedusa diede il nome di “Parte prima” conferiscono agli occhi del lettore quella che potrebbe essere definita l’impalcatura strutturale del romanzo. In tali sequenze, infatti, si vanno gradualmente ponendo le basi per i temi e i motivi che saranno poi messi in evidenza da punti di vista e angolazioni diverse¹⁷⁶ in tutte le altre parti. Tra questi ricordiamo: la condizione di decadenza di una famiglia aristocratica siciliana e del suo rappresentante; la condizione pubblica e privata della Sicilia risorgimentale; lo stretto rapporto che lega l’intera opera al tema della morte, dell’eros e della fine; l’estraneità dalla storia, intesa non come progresso tecnologico e sociale, ma come esclusione dalla Storia tout court; infine: il fondamentale ma tuttavia effimero potere che ha la memoria di conservare e preservare nel tempo e nello spazio i ricordi degli uomini, dei luoghi e delle cose. Decadenza, morte e memoria nel tempo, dunque, ma anche e soprattutto nello spazio, come vedremo. Nel tempo poiché è naturale che la vita di un uomo e della sua famiglia, (vita narrata in un romanzo o meno che sia) debba per forza di cose porsi in una progressione cronologica quantomeno lineare, ed anche perché all’interno di ogni micro-sequenza del romanzo in cui si sviluppa e si svolge la fabula, è implicata una relazione con il tempo con cui si apre, del resto, la narrazione stessa (“Maggio 1860”). Ma anche nello spazio: ogni singolo evento, situazione, incontro o dialogo, infatti, trova la sua collocazione e si svolge in uno spazio connotato e peculiare; in quella che Marrone¹⁷⁷, come abbiamo visto nel capitolo dedicato ai Luoghi della mia prima infanzia, ha notato essere una caratteristica di fondamentale importanza per comprendere a pieno e cogliere la visione e la poetica del romanzo di Lampedusa; di importanza tale nella sua costruzione e struttura, da far valere allo spazio e a tutto ciò che lo riguarda un posto di rilievo elevandolo a “tema narrativo”.

¹⁷⁶ “[...]ogni sezione del *Gattopardo* è infatti propriamente una parte, cioè la trattazione da un’angolazione diversa, ed in sé compiuta, delle condizioni siciliane”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 6. (corsivo dell’autore).

¹⁷⁷ G. Marrone, *Valori e paesaggi nel Gattopardo*, «Rivista europea di letterature italiana», 15, pp. 83-108; in: J. Brockmeier, A. Fasulo, *Superfici del sé. Narrazioni, scritture, identità: Spazio, tempo e ricordo. La spazializzazione della memoria nei Ricordi d’infanzia di Tomasi di Lampedusa*, «Rassegna di Psicologia», n. I, vol., XXI, 2004.

Alla parte prima, perciò, che è quella rimasta fedele nelle intenzioni e nella realizzazione al progetto iniziale di descrivere le ventiquattro ore del bisnonno, deve essere riservata sia a livello tematico quanto strutturale¹⁷⁸ un posto ed una analisi particolareggiata in quanto essa, successivamente, si ripercuote e si riflette in maniera speculare in tutto il resto del romanzo e delle sue parti¹⁷⁹. Parti che nel loro essere ritagliate e disposte “in una serie di blocchi [...] unificate dalla ragione spaziale” come ha rilevato Romano Luperini¹⁸⁰, danno esse stesse conferma dell’importanza dell’elemento spaziale per il loro autore. La prima parte si sviluppa come un tutto circolarmente compiuto in sé stesso. Le scene descritte si aprono e si chiudono in una omogeneità di azione (la recita del Rosario) e di luogo (la villa; luogo in cui si concluderà il romanzo nella parte ottava). Parte in cui “*tout se tient*” e la quale resta ed è imprescindibile da tutto il resto; essa è l’inizio e la “fine di tutto” ma è anche il centro ed il motore intorno a cui girano, come satelliti intorno al loro pianeta, tutti i personaggi, i luoghi, le scene e i significati molteplici del testo. Il romanzo, infatti, come dirà Lampedusa all’amico Guido Lajolo in una lettera, deve essere letto dall’inizio alla fine “[...] con grande attenzione perché ogni parola è pesata ed ogni episodio ha un senso nascosto”¹⁸¹.

Questa interrelazione continua tra prima e altre parti, è ciò che ci ha fatto propendere nel poter definire e considerare questa prima come una sorta di modello, e in particolare, per le osservazioni fatte fino a qui, come modello topologico. Modello nel senso lotmaniano del termine, inteso cioè, come “sistema secondario di

¹⁷⁸ I punti del sommario, dell’indice analitico delle parti nell’edizione Feltrinelli conforme al manoscritto del 1957, sono in questo senso “[...] gli elementi di una scansione delle ventiquattro ore di una famiglia aristocratica e del suo capo, scansione nella quale la narrazione diretta si accosta e talora si confonde con quella filtrata attraverso la memoria o la riflessione del principe protagonista [...]” G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, cit., p. 45.

¹⁷⁹ Del resto, era lo stesso Lampedusa in una lettera all’amico Guido Lajolo il 7 giugno del 1957 a riferirsi al romanzo come a “[...]cinque lunghi racconti” i quali erano da intendersi come delle “novelle collegate tra loro”, A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, cit., p. 336.; G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. XLVI.

¹⁸⁰ R. Luperini è anche convinto che per l’autore questa fosse una scelta connaturata alla natura del romanzo in quanto il testo si propone per quasi tutto il suo arco compositivo di “Fissare il tempo nello spazio per dominarlo. [...]. Condensare al massimo il tempo, tagliandolo in segmenti brevi e calcolandolo nello spazio”. R. Luperini, *Il “gran signore” e il dominio della temporalità*, in: Atti del convegno «Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal “Gattopardo”», cit., pp. 206-207. (corsivo mio).

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 335.

modellizzazione”. Un sistema semiotico elaborato in seno alla cultura e avente come base il sistema di “modellizzazione primario”, quello della lingua. Sistema che della cultura e del suo linguaggio è espressione, e il quale inoltre, concretizzandosi nel testo letterario come ricorda Cesare Segre, è anch’esso, in quanto testo artistico, “un sistema modellizzante, un modello del mondo o una sua immagine” e trova nella lingua un “[...] supporto a quelli modellizzanti secondari” ed è perciò in questo modo “[...] che si scorgono meglio le linee che congiungono un testo con la cultura di cui è espressione”¹⁸² che è di fatto ciò che abbiamo cercato di sottolineare nei primi capitoli di questa tesi indagando il rapporto fra cultura europea e letteraria dello scrittore. Questa cultura, pertanto, l’immagine o l’analogon¹⁸³ del mondo data da Lampedusa nel suo romanzo, almeno secondo le nostre riflessioni è anche, e soprattutto, un’immagine che si muove e si delinea dentro e attraverso lo spazio; un’immagine topologica del (“suo”) mondo, visto, come è già stato ricordato e come ha sottolineato più volte la critica letteraria e l’autore stesso nelle sue lettere, dall’ “interno” e “dal di dentro”¹⁸⁴.

L’immagine e la rappresentazione di questo mondo, di questa “internità”, come l’ha definita Giuseppe Paolo Samonà¹⁸⁵, si può benissimo notare, non a caso, fin dalle primissime righe del romanzo che si aprono su una scena di interni nella quale la “descrizione dell’ambiente e la narrazione dell’evento fanno corpo unico”¹⁸⁶. Il “salone rococò” della villa padronale è tratteggiato con vivaci pennellate e “zoomate” che indugiano sui dettagli degli arredi e dell’architettura così come sui membri della famiglia Salina che in esso sono riuniti ed intenti nei loro gesti e pensieri. Tra persone ed ambiente, qui come altrove dunque, vedremo subito delinarsi “tra i protagonisti [...] e lo spazio nel quale agiscono”¹⁸⁷, come scrive Enrico Iachello, “uno stretto

¹⁸² C. Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 139.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 175.

¹⁸⁴ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio editore, Palermo 2008, p. 336.

¹⁸⁵ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 43.

¹⁸⁶ I. De Seta, “Una impressione globale nello spazio” e alcune presenze fantastiche nel *Gattopardo*”, *Libellula*, n. 2, anno II, Dicembre 2010, p. 89.

¹⁸⁷ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio*, in *Tomasi e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania, 1996, p. 220.

legame e rapporto”¹⁸⁸. Quello iniziale è un momento ed una “scena” della vita feudale e aristocratica colta nella sua routine. Routine che diventa ed è simbolo, in questi anni per essa fatali, del suo privilegio¹⁸⁹, del suo potersi distaccare e appartare (nonostante la gravità del momento storico) dalle cose e dai fatti, rinchiudendosi nel suo proprio spazio e mondo privato. Un mondo e i suoi rappresentanti, i Salina, che può persistere nel privilegio di “vivere la sua giornata scandita dai soliti atti”¹⁹⁰; senza curarsi di ciò che accade al di fuori delle mura in cui risiede.

Questo rapporto tra individui e spazio viene non di meno rappresentato dalla descrizione, dal basso del pavimento fino all’alto del soffitto del salone della villa: cuore e centro della ricchezza e del privilegio della famiglia come anche della sacralità¹⁹¹ dei suoi trascorsi feudali. Le parole descrivono il chiarore latteo delle mattonelle in cui le nudità mitologiche velate dalle sottane delle donne di casa sono dipinte; le sete del parato illuminare, attraverso le ali iridate dei pappagalli, tutto l’ambiente del salone; e infine, il colorato affresco del soffitto dal quale le divinità, risvegliatesi dopo essere state addormentate dalla voce “pacata del Principe” e ignorando ogni legge prospettica, si precipitano in basso, verso la “Conca d’Oro” della famiglia lì riunita, per esaltare “la gloria di casa Salina”.

Sarà bene ed importante ricordare, prima di procedere all’analisi, che questo spazio e questo interno rievocato da Lampedusa nel romanzo rivive fin da subito di una contaminazione tra l’immaginazione letteraria e la memoria privata della casa di Santa Margherita dei Ricordi d’infanzia¹⁹². In un procedimento che rimarrà pressoché

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Intorno al “privilegio” dell’aristocrazia, di casa Salina e dei suoi membri è incentrato tutto il capitolo I del libro di Samonà relativo alla Parte I. G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, pp. 43-57.

¹⁹⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 44.

¹⁹¹ “Essa dava l’idea di una sorta di complesso chiuso e autosufficiente, di una specie di Vaticano, per intenderci [...]”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 360.

¹⁹² Ibidem, p. 361.

invariato e fecondo in tutto il resto del romanzo¹⁹³. Una tecnica di “contaminazione e sovrapposizione di tempo e di luogo”¹⁹⁴ come l’ha definita Gioacchino Lanza Tomasi nella sua Premessa. Ma poiché è chiaro, come scrive il figlio adottivo, “che Lampedusa non praticava l’invenzione pura, ma, [...] cercava negli scritti di cristallizzare la propria esperienza umana tutto ciò è soltanto approssimativamente autobiografia”, e ricordando inoltre che “[...] Per esperienza s’intende il particolare rapporto dell’individuo con la realtà circostante, la sua presa di coscienza [...]”¹⁹⁵.

Tale presa di coscienza era, già nei “Luoghi”, messa in luce dal fatto di possedere ricordi “inconsueti, distinti dalle altre famiglie”¹⁹⁶ e si ripercuote nel romanzo nella consapevolezza ora evidente ora meno, di poter vivere in luoghi anch’essi inconsueti e diversi, regni vuoti e vastissimi, “rintanati” ed estranei al mondo circostante. Così come dal fatto di poter avere in sé e intorno a sé un mondo e un destino diverso dalle altre classi sociali, quelle dei “non-aristocratici”¹⁹⁷, e della loro visione ed esperienza “tirannica” e “prepotente” del mondo¹⁹⁸. Ora, come Lampedusa ebbe a tracciare nei suoi Ricordi d’infanzia “le piantine delle scene principali”, quello che vorremo fare noi con il nostro lavoro è simile nel “disegno” ma diverso nelle intenzioni. La rappresentazione molto stilizzata ma efficace di questo spazio che adatteremo per mettere in evidenza quello che abbiamo chiamato modello topologico, che è della villa, prima, e così poi di tutti i luoghi e di tutto¹⁹⁹ il mondo

¹⁹³ Precisiamo inoltre, seguendo le parole di E. Iachello, che questa contaminazione al di là della marca autobiografica non deve smarrire “il significato di monumento”. Si devono infatti sempre “considerare [...] le sue descrizioni come prodotte dalla intenzione d’imporre una data immagine. L’originario valore simbolico d’alcuni luoghi, collocati in un nuovo contesto che li trasforma, quello letterario creato dallo scrittore, si carica nel romanzo di significati ulteriori [...]”. E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio in Tomasi di Lampedusa*, in *Tomasi e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale, Catania 1996, cit., pp. 217-218

¹⁹⁴ Ibidem, p. 15.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 230.

¹⁹⁷ G. M. Tosi, *Le cosmogonie aristocratiche: Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa*, in: «Italice», Primavera, Vol. 74, No. 1, 1997, pp. 68-69.

¹⁹⁸ È proprio in questo senso che si potrebbe leggere quindi la diversa “interpretazione” di Stendhal dei suoi ricordi d’infanzia. Più che diversità di interpretazione piuttosto una diversa condizione e origine sociale tra i due, che Lampedusa, per motivi di ovvia ammirazione del romanziere, sembra tacere ed omettere.

¹⁹⁹ “Lo spazio di un testo della cultura rappresenta l’insieme universale degli elementi di una data cultura, poiché è il modello di tutto”, J. M. Lotman, *Tipologie della cultura*, Bompiani, Milano 1975, cit., p. 154.

del romanzo, è quello che Jurij Lotman nel suo libro “Tipologie della cultura” ha utilizzato per descrivere e rappresentare i modelli topologici culturali e nell’offrire una loro descrizione. Questa scelta, oltre ai motivi sopra menzionati, è stata motivata dal fatto che, come afferma il semiologo, “una delle particolarità universali della cultura umana connessa forse alle proprietà antropologiche della coscienza dell’uomo, sta nel fatto che il quadro del mondo²⁰⁰ assume tratti spaziali. La stessa costruzione dell’ordinamento del mondo è pensata immancabilmente sulla base di una struttura spaziale che ne organizza tutti gli altri livelli”²⁰¹. Teoria che come abbiamo visto e avremo modo di vedere nel dettaglio, molto sembra avere in comune con il pensiero del nostro autore e con la realizzazione del romanzo.

Se dunque questa descrizione o quadro del mondo ha tratti spaziali, e il quadro del mondo che viene dipinto e rappresentato si pone ed è sempre determinato dal “punto di vista del depositario di un testo”²⁰² cioè di chi lo osserva e lo descrive, allora nelle piantine del mondo e dei luoghi del Gattopardo, scritto e descritto dal “di dentro” e all’interno dell’aristocrazia, ciò che avremo sarà da una parte uno spazio chiuso in sé stesso, la villa o lo spazio nobiliare, delimitato al suo interno da un confine che ipotizzeremo essere “omeomorfo ad una circonferenza”²⁰³, spazio che Lotman definisce come “IN” e all’interno del quale, poiché la casa o la villa nel senso “arcaico e venerabile della parola” è sempre, con i suoi attributi, “uno spazio in generale chiuso e abitabile”²⁰⁴ “chiuso e protetto”²⁰⁵, possono risiedere solo i rappresentanti di questo mondo: la famiglia Salina e i suoi membri (il “noi” nel linguaggio di Lotman). In quanto poi questo spazio interno è “chiuso”, la trascrizione semiotica di questa sua caratteristica sarà quella di essere uno spazio “organizzato e fornito di una

²⁰⁰ Quadro del mondo che deriva da quello che Lotman chiama “testo della cultura”, cioè, “il modello più astratto della realtà dal punto di vista di una data cultura”, J. M. Lotman, *Tipologia della cultura*, Bompiani Milano 1975, cit., p. 150.

²⁰¹ Ibidem, p. 151.

²⁰² Ibidem, p. 155.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ibidem, p. 167. (corsivo nel testo).

²⁰⁵ Ibidem, p. 158.

struttura”²⁰⁶. Organizzazione che si attua nella genealogia della famiglia e nel ruolo sociale dei suoi membri che da subito vediamo passare in rassegna uno dopo l’altro; così come nelle ritualità scandite giorno per giorno e momento per momento e che trovano attuazione in un preciso spazio, sempre adibito a tale scopo. Famiglia, inoltre, che è essa stessa “concepita come inserimento in un mondo chiuso”²⁰⁷ ancorato e regolato da precisi vincoli di parentela e di sangue e la quale può muoversi ed addentrarsi in certi spazi preclusi ad altri. Una struttura sociale, diremo, con una sua propria “peculiarità”²⁰⁸ e che deriva, come ha scritto Norbert Elias, “dall’insediamento di un’unità sociale nello spazio” alla quale “corrisponde sempre una determinata strutturazione spaziale [...] tangibile e visibile”²⁰⁹. Dall’altra, perciò, e diversamente dallo spazio interno e chiuso dell’“IN” e del “Noi”, avremo pertanto un altro tipo di modello topologico che sarà, rispetto a quello interno e chiuso, uno spazio “aperto” ed “esterno”, uno spazio semioticamente “non-organizzato o privo di struttura”: uno spazio degli “essi” o degli “altri” e che Lotman identifica come “ES”:

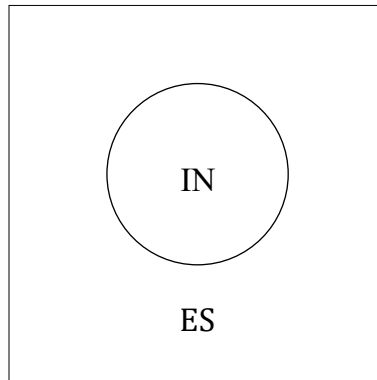
²⁰⁶ Ibidem, p. 157.

²⁰⁷ Ibidem, p. 157.

²⁰⁸ Peculiarità della famiglia ma non solo: “La peculiarità dei Salina, dell’aristocrazia e in alcuni punti della Sicilia, trova anche nel romanzo una “rappresentazione tangibile” nella sua strutturazione spaziale”, E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*, in Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Catania 1996 cit., p. 222.

²⁰⁹ N. Elias, *La società di corte*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 34, in E. Iachello, *Luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*, in Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, p. 222.

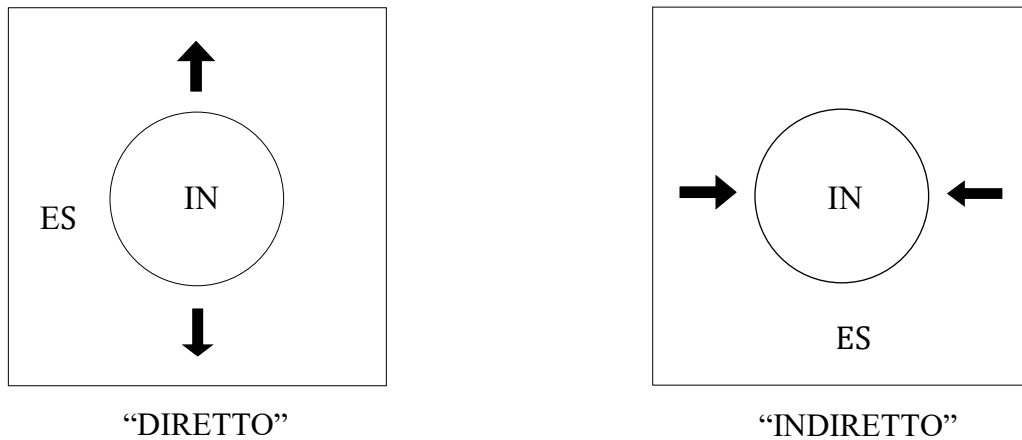
(Fig. 1)



Entrambi questi spazi semiotici (Fig. 2), saranno abitati e occupati dai loro rispettivi membri; composti dai loro specifici luoghi, organizzati dal medesimo sistema di pensiero, dalla condivisione di linguaggi e codici diversi²¹⁰. Spazi, membri e luoghi che, a seconda del punto di osservazione, cioè del particolare “orientamento del modello culturale” che viene adottato per la loro descrizione e osservazione, il quale può essere “diretto” (noi vs essi) o “indiretto” (essi vs noi) potranno condurre a diverse considerazioni, ora mettendo in luce un aspetto ora un altro:

²¹⁰Da un'intervista a Pierre Bourdieu in <https://gabriellagiudici.it/pierre-bourdieu-intervista-sulla-violenza-simbolica/>: «La cultura è una specie di codice comune a due locutori, che fa sì che i due locutori associno lo stesso senso allo stesso segno, e lo stesso segno allo stesso senso, dunque la cultura è un medium di comunicazione, perché il linguaggio è un medium di comunicazione. Si può dire che a partire da una teoria della cultura o del linguaggio, o di qualsiasi altro strumento simbolico, si può elaborare una filosofia del consenso. Il consenso è il fatto di essere d'accordo sul codice di comunicazione».

Fig. 2:



Se analizzassimo questi spazi e luoghi e con essi i loro rappresentanti in termini di tratti distintivi, assumendo con ciò alcune delle teorizzazioni degli studi linguistici applicate anche alla critica letteraria²¹¹, e considerassimo, per esempio, il fattore di possedere o non possedere un certo elemento, di occupare o non occupare un certo luogo o spazio, sarebbe possibile affermare che dal punto di vista interno e "diretto" dell' "IN" (cioè di "noi" abbiamo/occupiamo un certo "n") verso quello dell' "ES" (cioè "essi" non hanno/non occupano un certo "n") ad "ES" manchi sempre una qualità o caratteristica, che ad "essi", insomma, sia sempre impossibile avere o occupare un certo spazio, cui i membri dell' "IN", invece, sono portati naturalmente ora a possedere ora ad occupare²¹².

²¹¹ Una scelta in linea con le tappe del pensiero, gli interessi e il campo di studi del semiologo: "Questo nuovo indirizzo di ricerca nasce dall'intersezione di due tradizioni: quella linguistica moscovita e quella letteraria di Tartu, geneticamente collegata alla scuola del formalismo leningradese. Nella fase successiva il centro dell'attenzione si sposta verso i testi (la parole saussuriana) e in particolare sui testi artistici". J. Lotman, *Cercare la strada*, Marsilio, Venezia 1994, cit., p. 27-28.

²¹² Paradigmatico in questo senso il passo della parte quarta in cui il lettore, sempre filtrati dalla voce del narratore, entra nei pensieri di Calogero Sedara, membro e rappresentante principale dell' "ES" il quale si rende conto, seppur nella vicinanza di idee e di azioni, che al rappresentante dei Salina è destinato per diritto di avere qualcosa che a lui manca e per la qual cosa non può trovare o riconoscere le origini: "Ma già con la sua conoscenza del Tancredi dell'epoca postgaribaldina si era trovato di fronte ad un campione inatteso di giovane nobile, arido quanto lui, capace di barattare assai vantaggiosamente sorrisi e titoli propri con avvenenze e sostanze altrui, pur sapendo rivestire queste azioni "sedaresche" di una grazia e di un fascino che egli sentiva di non possedere, che subiva senza rendersene conto e senza in alcun modo poter discernere le origini". G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., pp. 133-134. (corsivo mio).

Questi due spazi e questi due rappresentanti, pertanto saranno marcati ora da una parte ora dall'altra dal tratto dell'organizzazione o della non-organizzazione, dal tratto marcato-positivo o non marcato-negativo: possiederanno dunque un tratto attraverso cui l'“[...] antitesi si limita a segnalarne l'assenza”²¹³. Osservazioni e seguente tabella (Fig. 3), da tenere a mente e che riprenderemo per le successive considerazioni che faremo, soprattutto quando tratteremo il concetto di “enantiomorfismo” di luoghi e personaggi del prossimo capitolo:

	IN (noi)	ES (essi)
“ n ”	+	-

Ritornando alla parte e alla sua descrizione dopo queste precisazioni teoriche, noteremo tuttavia che quello rappresentato nello spazio interno dell'“IN” della famiglia e della villa Salina non è solo un mondo ed uno spazio ‘umano’; esso infatti viene affiancato o, meglio, circondato, sopra e sotto da uno divino e mitologico:

[...] le nudità mitologiche che si si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase scoperta solo un'Andromaca la cui tunica di Padre Pirrone [...] impedì per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo [...]. Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Titoni e di Driadi [...] e gli dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo. Essi sapevano che per ventitré ore e mezza, adesso, avrebbero ripreso la signoria della villa [...] al di sotto di quell'Olimpo palermitano anche i mortali di casa Salina discendevano in fretta giù dalle sfere mistiche.

Nella sovrapposizione di piani e di mondi, secondo il modello topologico lotmaniano, il modello verrebbe a complicarsi e lo spazio dell'“IN” si tramuterebbe nello spazio del “QS” (lo spazio di questo mondo”; del “mondo dei mortali”, del

²¹³ J. M. Lotman, *Tipologie della cultura*, Bompiani Milano 1975, pp. 156-157.

“mondo terreno”) e quello dell’“ES” nello spazio di “QL” (lo spazio di “quel mondo”, del “mondo dei non-uomini”, del “mondo ultra-terreno”). Da un lato, dunque, andrebbero a porsi “i mortali” di casa Salina dall’altro la schiera delle divinità immortali.

Tutto questo però, non avviene tanto sotto il segno di una differenziazione, di una irruzione e rottura dello spazio interno da parte di un invasore esterno - nel senso di un attraversamento del confine segnato dalla circonferenza. Ma in quanto tutto ciò si realizza all’interno dello spazio chiuso ed interno della casa, dell’IN; per cui “quel mondo” diviene una sorta di copia speculare di “questo mondo”: il mondo “alto” degli dei e delle sue divinità che “sorreggono di buon grado lo stemma azzurro col gattopardo” si riflette e si rispecchia verso il “basso”, sul mondo degli uomini e dei mortali di casa Salina anch’essi visti, dal punto di vista interno e “diretto”, dai loro stessi occhi, come uomini a cui è inutile insegnare, come affermerà lo stesso Don Fabrizio al duca Chevalley (uno dei più connotati rappresentanti dell’ES del romanzo), le “good manners”; poiché a differenza degli “altri”, i Salina, sono niente di meno che dei veri e propri “gods”.²¹⁴ Quella che si profila è insomma un’identificazione; prima di tutto orientata nello spazio, accomunata dal proprio porsi in una sfera di estraneità al mondo circostante, situato nell’alto (“lassù, in cima alla villa”) e non solo metaforico, di un imperturbabile “Olimpo palermitano”. Ma è anche una identificazione che cerca e vuole essere fisica, corporale²¹⁵ e nella quale, uomini

²¹⁴ Diamo qui in nota il passo che nella sua completezza rende al meglio questo delineare e contrapporre un mondo interno ed uno esterno; nel suo sottolineare la natura dell’ES e dei suoi rappresentanti a cui mancano evidentemente i tratti di quell’ IN, marcandone la differenza, “peculiarità” come dicevamo dei Salina ma ora anche degli stessi siciliani: “Uno di loro [uno degli ufficiali della marina inglese], poi, mi chiese che cosa veramente venissero a fare, qui in Sicilia, quei volontari italiani. “They are coming to teach us good manners” risposi “but won’t succeed, because we are gods” [...] così rispondo anche a Lei; caro Chevalley: i Siciliani non vorranno mai migliorare per la semplice ragione che credono di essere perfetti [...] ogni intromissione di estranei sia per origine sia anche, se si tratti di Siciliani [...] sconvolge il loro vaneggiare una raggiunta compiutezza” G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p.176.

²¹⁵ A questo riguardo importante la suggestioni che vengono da uno dei Racconti di Lampedusa, La Sirena: “Su di un tavolino, in una modesta cornice, una fotografia vecchia e sbiadita; un giovane ventenne, quasi nudo, dai ricci capelli scomposti, con una espressione baldanzosa sui lineamenti di rara bellezza [...] «E questo, paesano, questo era ed è, e sarà (accentuò fortemente) Rosario La Ciura.» Il povero senatore in veste da camera era stato un giovane dio; [...] se il paragone ti ripugna è perché non sei in grado di compiere la trasposizione necessaria dal piano bestiale a quello sovraumano, piani, nel mio caso, sovrapposti [...]. Te l’ho già detto, Corbèra: era una bestia ma nel medesimo istante era anche una Immortale ed è peccato che parlando non si possa continuamente esprimere questa sintesi come, con assoluta semplicità, essa la esprimeva nel proprio corpo”. Ibidem, p. 413; p. 425. (traduzione a testo e corsivo mio).

e dèi possono vivere agli occhi dell'aristocrazia e del suo rappresentante semi-divino, come afferma John Gilbert, "side by side"; nella convinzione che "linea che divideva il mondo umano da quello divino fosse pressoché impercettibile"²¹⁶. Linee le quali l'autore, come rappresentante di questo stesso mondo, ha cercato del resto di far combaciare o per lo meno di sovrapporre attraverso la figura, dagli evidenti tratti olimpici e divini, del Principe Fabrizio: affiancando egli ad oggetti consoni alla sua stazza gigantesca, facendogli maneggiare strumenti "cercatori di comete"; e così attraverso tutto il suo corpo, i pensieri e le azioni: il suo "signoreggiare su uomini e fabbricati", il suo sfiorare i lampadari all'interno della casa dei "comuni mortali" e in questo ricercando ovunque e in ogni momento il totale controllo suo e delle cose; sempre sotto la severa e vigile sorveglianza del suo tirannico "ciglio olimpico" e "zeusiano":

Lui, il Principe, intanto si alzava: l'urto del suo peso di 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. Adesso posava lo smisurato messale rosso sulla seggiola [...]. Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita potevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato; e fra villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni per la riparazione di forchette e cucchiali che la sua contenuta ira, a tavola, gli faceva spesso piegare in cerchio.²¹⁷

E ancora, e di più, nell'assumersi un ruolo divino nell'ordinamento del cosmo, nell'illusione, mediante la scienza e la matematica, di poterne controllare il corso e gli eventi; di poterlo conquistare e possedere, propagando in esso e conferendo ai pianeti

²¹⁶"The Gods figure prominently in Lampedusa's *Il Gattopardo* [...] The novel presents a fairly impressive phantoon of gods or semidivine figures who intervene throughout the narrative, thereby giving the events a timelessness by lifting them out of the immediate historical context [...]. From the earliest pages of the novel, it is evident that Lampedusa is describing a world in which men and gods once lived side by side, in which, in fact, the dividing line between the human and the divine was almost imperceptible [...]. From the outset, the Zeus-like qualities of Don Fabrizio are revealed [...] he belongs to a race set apart from common mortals [...]" J. Gilbert, *The Metamorphosis of the Gods in Il Gattopardo*, in: «MLN», Vol. 81, No. 1 «Italian Issue», January 1996, pp. 22-32. (corsivo mio).

²¹⁷G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 20

che lo compongono il “nome proprio”²¹⁸ dei suoi stessi possedimenti feudali e animali. Per poter infine arrivare a credere, che quella allusiva profezia raffigurata dagli dèi negli affreschi, del poter ‘essere’ dèi, non fosse solo una effimera illusione ma una necessità che per forza di cose fosse a lui ed al suo casato connaturata e destinata, fin dall’inizio

Basti dire che in lui orgoglio e analisi matematica si erano a tal punto associati da dargli l’illusione che gli astri obbedissero ai suoi calcoli (come di fatto sembravano fare) e che i due pianetini che aveva scoperto (Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e un suo braccio indimenticato) propagassero la fama della sua casa nelle sterili plaghe fra Marte e Giove e che quindi gli affreschi della villa fossero stati più una profezia che un’adulazione.²¹⁹

Ma come abbiamo visto, per entrambi, uomini e divinità, per il mondo terreno dell’aristocrazia e il mondo olimpico degli dei, e non casualmente diremo, la fine sarà imminente e quasi simultanea. Se l’umano e semi-divino Don Fabrizio sarà costretto ad osservare e “contemplare la rovina del suo ceto e del suo patrimonio”, la fine è vicina anche per il mondo divino: “Nel soffitto gli dèi reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d’estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburg, Penn., doveva nel 1943 provar loro il contrario”²²⁰. È, come l’ha definita Giuseppe Giarrizzo, una vera e propria “[...] saga della morte in Sicilia, il crepuscolo degli dèi di Sicilia”²²¹. La rappresentazione di “un arazzo funebre della «morte di una civiltà»”²²².

²¹⁸ In questa scelta è possibile notare anche lo stretto legame che il mondo dei Salina nella coscienza del loro protagonista, “primo (ed ultimo)” rappresentante della famiglia, intrattiene e tesse con il mondo ed il modello divino e mitologico: “Nel mondo mitologico [...] si verifica un tipo sufficientemente specifico di semiosi, che può essere ricondotto, in generale, al processo di nominazione: il segno nella coscienza mitologica è analogo al nome proprio” cit., p. 86. “[...] il riempimento dello spazio mitologico per mezzo di nomi propri dona ai suoi oggetti un carattere compiuto e definito [...]” cit., p. 91. J. Lotman, *Tipologie della cultura*, Bompiani, Milano 1974.

²¹⁹ Ibidem, p. 22

²²⁰ Ibidem, p. 210.

²²¹ M. Aymard e G. Giarrizzo, *Sicilia oggi*, in *La Sicilia. Storia d’Italia. Le regioni dell’Unità ad oggi*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 612.

²²² G. Giarrizzo, *Tomasi di Lampedusa siciliano ed europeo*, in *Tomasi di Lampedusa e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale, Catania 1996, pp. 290.

Al termine della recita del Rosario, e poiché al principe “piaceva avere intorno a sé ogni cosa in scala”, è il gigantesco alano Bencicò che, nella mezz’ora successiva alla funzione religiosa e antecedente la cena, precede il principe fuori dal salone per raggiungere il giardino della villa. È la seconda micro-sequenza della Parte prima, un evento regolare, anche questo il “solito atto” quotidiano scandito nella routine delle ore della giornata. Bencicò è eccitatissimo, quasi avesse atteso per tutta la funzione e l’ascesa alla sfere mistiche della famiglia Salina, questo momento. È, non di meno, una pausa significativa anche per il principe: uno di quei momenti “meno irritanti della giornata” ed egli, infatti, da “ore prima” ne “pregustava” l’arrivo, anche se di pur “dubbia calma”. Bencicò e il Principe, dunque, si muovono e scendono insieme la breve scala della villa. Uno spostamento dalla dimora e dallo spazio chiuso ed interno del salone, verso lo spazio sempre chiuso ma ora esterno del giardino. Non è però uno spazio isolato e distaccato dalla villa; esso è pur sempre “ ‘dentro’ il palazzo”²²³ e fin da subito ne viene posta in evidenza la sua diretta dipendenza: “racchiuso com’era questo fra tre mura e un lato della villa”²²⁴ recita il testo. Quasi che della villa il giardino fosse un prolungamento, un’“estensione vitale ed irrinunciabile”²²⁵, un’ “appendice essenziale”²²⁶. Non più verso l’alto, s’intende, non più verso il “violentemente azzurro” cielo siciliano e le nuvole “lampone e ciclamino” dipinte nel soffitto del salone, ma verso il basso, verso la terra “indolente” e la “flora di lichene giallonero”.

Lampedusa è fin da subito attento, attraverso la descrizione, a permeare tutto l’ambiente di un certo sentore, a farlo vivere di un significato non immediatamente comprensibile e facendo in modo di porlo in diretto contatto e dipendenza con quell’aurea di morte e dissoluzione che era stata messa subito in evidenza dall’incipit

²²³ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*. In: “Tomasi e la cultura europea”, Atti del convegno internazionale, Catania 1996, p. 223.

²²⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 22.

²²⁵ M. Ferraloro, *Cartografia dell’immaginario. Spazi biografici, letterari e topografici del Gattopardo*, Tesi di dottorato, Università degli studi di 2012-

²²⁶ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*. In Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Catania 1996, p. 223.

in latino²²⁷ e che ricorrerà ovunque, ora più velata ora più esplicita, nel romanzo²²⁸. Se il giardino sembra proporsi rispetto alla villa ancora come un mondo chiuso, si nota però che esso è, rispetto a quello di quest'ultima, uno spazio polarmente diverso e quasi antitetico a quello del salone rococò all'interno della "casa serena, luminosa e ornata"²²⁹ in cui il Principe e la famiglia si muovono elegantemente e con agio sullo sfondo delle mattonelle bianco-latte del pavimento.

Il giardino e il percorso che si snoda lungo di esso, infatti, è al contrario oscuro, dominato dai colori della carne e dalle tonalità del grigio e del nero, luogo "recluso" e "dall'aspetto cimiteriale", quasi più atto "a impedire che per dirigere i passi". Luogo del caos, dunque, della "non-organizzazione", dello smarrimento; selva oscura sul cui "terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva"²³⁰. Non tanto, dunque, *locus amoenus* protetto ed abitato da dèi e numi tutelari, quanto luogo di insidie e pericoli; labirinto in cui è la Natura ad aver ripreso il suo incontrastato dominio avvinghiando e sovrastando ogni cosa. Inoltre, ed è un aspetto su cui porre attenzione, se nella villa e nel salone illuminato e reso vivo dai giochi di luce tutta la scena è stata descritta dalla voce del narratore, quasi in una visione dall'alto della scena, ed è quindi l'elemento visivo ad essere preponderante, il giardino inversamente è un luogo "per ciechi", luogo di una "esclusione visiva"²³¹ in

²²⁷ "Anche l'incipit, in linguaggio colto e sacro [...] sottolinea discretamente [...] lo stesso privilegio, il medesimo che è rappresentato su pavimenti e arazzi della stanza dove si recita il rosario [...]. Tuttavia, dietro la facciata del privilegio è immediatamente vigile l'attenzione critica del poeta che di quel diaframma che separa vicenda familiare e storia coglie l'essenza transeunte ed ormai addirittura logora", G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, cit., p. 46.

²²⁸ "Nel Gattopardo, la morte segue l'eroe sin dai suoi primi movimenti. È già presente nell'incipit stesso dell'opera, come lessema d'una preghiera cristiana [...]. Ci accorgiamo quanto prima che l'autore si è richiamato a questi versi per introdurre due dei temi notoriamente centrali nella sua riflessione: quello della caducità e precarietà riservata alla condizione umana, da una parte; dall'altra, quello del sentimento del tempo [...]". , E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*. In Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Catania 1996 cit., pp. 180-181.

²²⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 40. È ancora F. Orlando ad aver notato che è proprio il sole, e soprattutto la sua "luce", specie se filtrata dalle mura, dalle imposte e dalle finestre delle abitazioni dei Salina che diventa nel romanzo "simbolo" anch'esso "del privilegio di cui cinge, dora e risparmia la cerchia", F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino, 1998, cit., pp. 70-71. (corsivo nel testo).

²³⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 22.

²³¹ M. Ferraloro, *Cartografia dell'immaginario. Spazi biografici, letterari e topografici del Gattopardo*, Tesi di dottorato, Università degli studi di 2012-, p. 184.

cui la vista non vale nulla. Al suo interno come all'esterno, poiché è impossibile vedere alcunché, si può percepire solo l'odore e il sentore di alcova delle zagare che "l'agrumeto faceva straripare" di là del muro.

Dentro e fuori le mura, dunque, sembra possibile solo farsi guidare animalescamente dall'olfatto, dagli odori "putridi", dai profumi "untuosi" e "carnali" dei fiori e dell'erba che spuntano da questa "dead land" siciliana. Fiori che riportano alla mente le immagini di una esotica e lontana Parigi nella quale il Principe aveva acquistato le piantine delle "rose Paul Neyron" e che, trapiantate direttamente nel suolo siciliano dal quale in ogni "zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato falla pigrizia"²³² sono presto "mutate in una sorta di cavoli color carne" e le quali, poste sotto il naso aprono la via ad un altro ricordo, quello della coscia sensuale di una delle ballerine dell'Opera: una delle tante amanti del Principe. Insomma, uno spazio e un giardino in cui, direbbe Eliot, non resta che un rimescolarsi di "memory and desire".

Spazio cieco, luogo rinchiuso e nascosto da barriere architettoniche e vegetali, alle quali però manca, rispetto alla siepe leopardiana che pur "il guardo esclude" (e intendibile come confine e limite invalicabile), la possibilità di spingersi oltre, di andare al di là non solo con lo sguardo ma soprattutto con il pensiero. Non perché in effetti ciò non accada o accada solo parzialmente, ma perché ciò che si ripercuote all'esterno attraverso la capacità rammemorativa del Principe è solo una riproduzione dell'interno: paesaggio e personaggio, interno ed esterno, presente e ricordo si identificano, diventano uno il riflesso dell'altro: ancora una volta "tra i protagonisti [...] e lo spazio nel quale agiscono"²³³ c'è un forte legame, proprio in quanto "le descrizioni dei luoghi" accompagnano "[...] continuamente quella degli stati d'animo, delle riflessioni e dei gesti del principe"²³⁴. Luogo e personaggio, direbbe Auerbach, sono in una perfetta "consonanza"²³⁵. È per questo motivo che il muro del

²³² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 23.

²³³ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio*, in Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania, 1996, p. 220.

²³⁴ *Ibidem*, p. 221.

²³⁵ E. Auerbach, *All'hôtel de La Mole*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 220-268.

giardino o la “sieve di mortella” segnano un limite, una confine oltre il quale non c’è nessuna dimensione “altra” o altrove; non c’è nessun altro mondo al di là di questo mondo “macerato fra le sue barriere” nel quale l’ombra del principe viene proiettata dal sole basso e “immane” sulle “aiuole funeree” del giardino. Luogo in cui sono possibili solo cupe e libidinose associazioni di idee e di memorie. È quello che resta di un Paradiso perduto, le rovine di un Eden “degenerato” sotto il sole dei “lugli apocalittici” e nel quale aleggia ovunque, dentro e fuori, rinfrollito “dai succhi vigorosi e indolenti della terra” odore di peccati carnali e pensieri di morte:

[...] discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso com’era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticciuoli paralleli delimitanti i canaletti d’irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sul terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi [...]. Ma il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante [...] era un giardino per ciechi [...] le rose Paul Neyron le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi erano degenerare [...]. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell’Opera. [...] Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d’idee.²³⁶

Un giardino il quale, con il suo “aspetto cimiteriale”, con i suoi “monticciuoli” simili a “tumuli di smilzi giganti” e i suoi odori che ricordano i “liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante”, attingendo dalla “sfera semantica mortuaria [...] e religiosa insieme”²³⁷, assume presto l’aspetto di una sorta di giardino-tombale di “mondo dell’aldilà”, conferendogli evidenti “attributi da luogo degli inferi”²³⁸ specularmente opposti a quello paradisiaci e divini del salone della villa in cui le divinità risvegliate, gloriano ed esaltano la vita e l’amore e la conca d’oro della

²³⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 23

²³⁷ I. De Seta, “*Una impressione globale nello spazio*” e alcune presenze fantastiche nel *Gattopardo*, in *Libellula*, n. 2, anno 2, dicembre 2010, p. 94.

²³⁸ *Ibidem*.

famiglia. Giardino all'interno del quale, e proprio per questo motivo, dunque, sembra impossibile non scorgere ovunque ed in ogni cosa il riflesso della propria morte²³⁹.

Ma il giardino della villa nella sua reclusione è anche ciò che permette lo slancio immaginativo, l'aprirsi della memoria e del ricordo ad altri spazi e personaggi, pur sempre "consonanti" con la natura del luogo e con la mente associativa del Principe. Significativi, in questo senso, sono i due precisi flash-back, ("punti vitali per inserirsi nel clima storico del racconto"²⁴⁰), che riaffiorano nella mente di Don Fabrizio durante la sua passeggiata. Il primo è quello del soldato borbonico ferito "nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli" le cui "zaffate dolciastre" sembrano ancora presenti e capaci di far riaffiorare dal terreno quella "cosa spezzata", quel "corpo sbudellato" venuto a morire, da solo e mezzo sepolto, sotto ad un albero. Poi, ritrovato e disseppellito, ricoperto da un simbolico più che reale (ma pur sempre profetico) tricolore²⁴¹ è ancora grazie a quel cadavere e al ricordo del suo corpo e della sua immagine che al principe è possibile muoversi ancora tra le immagini della sua memoria e ritrovare quella del Re Ferdinando. Il corpo del soldato, infatti, sta ancora lì davanti a lui a chiedere pace nell'unico modo possibile: quello, cioè, che il "suo estremo patire" sia fatto rientrare "in una necessità generale". A dare prova di questa necessità, nella mente del principe e nel dialogo fittizio che ne consegue, è il cognato,

²³⁹ F. Orlando notava proprio questo nei "tumuli di smilzi giganti": una prefigurazione della morte del Principe. "(Se volessimo ammettere coerenze accessibili di fatto solo all'attenzione dello studioso, nel giardino «cimiteriale» della parte prima una comparazione sarebbe letteralmente profetica: i monticcioli per l'irrigazione «sembravano tumuli di smilzi giganti»", F. Orlando, *L'Intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 79.

²⁴⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 45.

²⁴¹ Sono gli indumenti e la saliva del soprastante Russo a darne l'immagine: "Era stato Russo, il soprastante, a rivivere quella cosa spezzata, a rivoltarla, a nascondere il volto *col suo fazzolettone rosso*, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita *con le falde verdi del cappottone; sputando* continuamente per lo schifo, non proprio addosso ma assai vicino alla salma". G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 24. (corsivo mio).

“quel Málvica”²⁴², “scelto sempre come portavoce della folla degli amici”. Egli avrebbe affermato, “se Don Fabrizio lo avesse interrogato” che il giovane è morto “per il Re”. Se è dunque questo rappresentante e portavoce della folla, degli altri, a dire inoltre che “il Re [...] rappresenta l’ordine, la continuità, la decenza, il diritto, l’onore [...] il Re solo che difende la Chiesa, che solo impedisce il disfacimento della proprietà, mèta ultima della «setta»”²⁴³ così come, e non casualmente, è “quel Málvica” che “da Palermo [...] con un servo a cavallo” invierà al principe “un giornale ed un biglietto” con le notizie dello sbarco dei garibaldini alla marina di Marsala con allegate le sue evidenti preoccupazioni, capiamo di trovarci ancora una volta di fronte ad una sovraimpressione di uomini e di fronte ad un contrasto/scontro tra i rappresentanti di due “mondi” opposti. Uno della ciclicità, dell’ordine, delle tradizioni e dell’immutabilità, rappresentato dalla monarchia borbonica e insieme dal mondo divino, l’altro, del caos e di un reale mutamento²⁴⁴ delle cose rappresentato dai garibaldini e dai “Piemontesi” o, meglio, da “il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuori di mano”. Uomo che si profila all’esterno delle sicure mura della villa; le cui notizie ed imprese, dentro dei fogli di giornale e portate dal cameriere su un vassoio d’argento “nella calma distaccata della villa” appaiono ancora innocue, lontane e destinate perciò alle sue tasche ed al cassetto

²⁴² Riporto qui la funzionale osservazione che Gregory L. Lucente fa in un suo saggio, delle rispettive figure del romanzo qui messe in rapporto tra di loro: Málvica e il Re: “The characters of the narrative may be arranged schematically in relation to the central figure of Don Fabrizio, noble and powerful, described even in his worst moments [...]. The exemplary figure of the old guard is Sua Maesta', Ferdinando II [...], with an occasional supportive voice supplied by Don Fabrizio's brother-in-law, "quel Malvica." Between them [...] these two figures represent a peculiarly Bourbon combination of tradition and gaucherie, emblems of a class still powerful but in obvious decline. G. L. Lucente, *Lampedusa's Il Gattopardo: Figure and Temporality in an Historical Novel*, «MLN», Vol. 93, No. 1, «Italian Issue», Johns Hopkins University Press, Jan. 1978, pp. 82-83. (corsivo mio).

²⁴³ Ibidem, p. 25.

²⁴⁴ “ «Non siamo ciechi, caro Padre, siamo soltanto uomini. Viviamo *in una realtà mobile* alla quale cerchiamo di adattarci come le alghe si piegano sotto la spinta del mare. Alla santa Chiesa è stata esplicitamente promessa l’immortalità; a noi, in quanto classe sociale, no. Ibidem, cit., p. 50. (corsivo mio).

della sua scrivania²⁴⁵. Figura militare, i cui seguaci, saranno capaci tutt'al più, di entrare a villa Salina "solo col cappello in mano", reverenti e rispettosi. In quella stessa villa che, come assicura Pietro Russo, è ancora lontana dai giorni di "schioppettate e di trambusti" della guerra; "sicura come una rocca²⁴⁶ [...] tranquilla come una badia". Ma dopotutto, in quel "maggio 1860", già vicini, sbarcati, e ormai pronti all'invasione. È un continuo scontro e sovrainpressione di uomini e nomi, la quale, visto il rapporto che lega uomini e luoghi del romanzo, comporta una necessaria rappresentazione di altre figure, diverse da quelle della famiglia Salina e del suo entourage e con ciò anche di altri spazi.

Se "l'eroe" o protagonista che dir si voglia, infatti, è sempre "un elemento mobile del testo"²⁴⁷, non stupisce che dopo la descrizione della villa e del giardino e per i motivi sopra accennati, saranno due gli spazi cui andrà muovendosi il Principe. Il primo è quello strettamente legato al ricordo del soldato borbonico e situato diremo così orizzontalmente al mondo (IN) dei Salina e presente ancora nella sola memoria (il Principe ha questo flash-back ancora all'interno del giardino). E quello reale e non più frutto del ricordo, di Palermo e della visita a Mariannina: luogo situato

²⁴⁵ I cassetti che contengono tantissime cose, gli armadi con i loro ripiani, le cassapanche con il loro doppio fondo, sono oggetti che si caricano di una forte valenza psicologica segreta. Dietro questi oggetti si celano spazi profondi, spazi di intimità di chi li possiede, spazi che non si possono mostrare a chiunque e che si vogliono tenere segreti e lontani dalla vista altrui. Ma sono anche luoghi nei quali vengono nascosti segreti e problemi dei quali l'uomo vuole evitarne il contatto, segreti che il soggetto vuole lasciar riposare dentro di sé. È stato G. Bachelard ad avere dedicato ai cassetti una parte in una delle sue opere più importanti, "La poetica dello spazio", nella quale analizza in quale modo l'immaginario dello spazio influenzi la coscienza poetica dell'uomo e dell'artista. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2008,

²⁴⁶ L'immagine della "rocca" sicura, inscalfibile e all'interno della quale è impossibile introdursi, la ritroviamo sempre in questa prima parte, alla fine del secondo pranzo, durante il quale viene servito il dolce preferito di Don Fabrizio, la "gelatina al rhum"; una metafora architettonico-culinaria della villa stessa che lentamente viene scalfita e distrutta dall' "assalto degli appetiti" della famiglia, metafora della decadenza tout-court: "Alla fine del pranzo venne servita la gelatina al rhum. [...]. Si presentava minacciosa, con quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare [...]. Quando la roccaforte giunse a Francesco Paolo [...] ultimo servito essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e di blocchi divelti. [...] il principe se la era goduta assistendo allo smantellamento della fosca rocca [...]. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. (corsivo mio). "L'assedio al castello che la scena ripropone sotto forma di insolita *ekphrasis* sembra simbolizzare la voracità dei nuovi ricchi nei confronti dei beni delle ormai vecchia classe nobiliare. L'inoppugnabilità del torrione, con pareti impossibili da scalare e con doppia guarnigione a presidio, come quella dei nobili siciliani, appare tale solo per un'illusione ottica e cede, molle come solo la gelatina può esserlo, ad ogni vorace attacco.", I. De Seta, *Una singolare periferia: la Sicilia europea di Tomasi di Lampedusa*, in «Geografie della modernità letteraria», Atti del convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Tomo I, Edizioni ETS, Pisa 2017, cit., p. 245.

²⁴⁷ J. Lotman, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1973, p. 153.

vettorialmente ancora più in basso, diametralmente diverso e opposto a quello della villa: il mondo esterno e coloro i quali lo abitano e animano. Movimento quest'ultimo in cui la memoria servirà solo come motivo scatenante, come molla che permetterà l'azione e il successivo attraversamento dello spazio.

Partiamo dall'udienza del Re:

Le udienze, le molte udienze che Re Ferdinando gli aveva concesse, a Caserta, a Napoli, a Capodimonte, a Portici, a casa del diavolo... A fianco del ciambellano di servizio che lo guidava chiacchierando [...] si percorrevano interminabili sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole (proprio come la monarchia borbonica), ci s'infilava in anditi sudicetti e scalette mal tenute e si sbucava in un'anticamera dove parecchia gente aspettava: facce chiuse di sbirri, facce avidi di questuanti raccomandati. Il ciambellano si scusava, faceva superare l'ostacolo della gentaglia, e lo pilotava verso un'altra anticamera, quella riservata alla gente di Corte: un ambientino azzurro e argento; e dopo una breve attesa un servo grattava alla porta e si era ammessi alla Presenza Augusta.

Il principe Salina, come molti eroi della letteratura mondiale, è un personaggio “mobile”, abbiamo detto, un personaggio con un “percorso da compiere”²⁴⁸. Grande o piccolo che esso sia, il suo percorso si snoda all'interno dello spazio-universo che costituisce il suo mondo, o, come in questo caso, quello altrui. Accompagnato dal ciambellano come guida, Don Fabrizio viene condotto “nelle interminabili sale” delle udienze del Re, che fin da subito vengono connotate in modo speculare allo spazio e alla dimora di villa Salina. Di queste stanze infatti, se pur di “architettura magnifica”, ne risulta presto che il mobilio sia in ogni parte “stomachevole” (“proprio come la monarchia borbonica”²⁴⁹); spazio in cui ci si deve infilare in “anditi sudicetti”²⁵⁰ e scalette mal tenute” per sbucare poi in un’“anticamera”, quasi un sorta di Limbo dantesco, in cui una moltitudine di “gentaglia” li riunita e tutta chiusa nelle sue facce

²⁴⁸ Ibidem, p. 154.

²⁴⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 26.

²⁵⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 348-349. Quello del sudicio e dello sporco è una spia linguistica e un ambito semantico molto forte nel pensiero di Lampedusa, quasi sempre, infatti, F. Orlando nota che questo lessico è utilizzato per descrivere il mondo esterno a casa Salina sia architettonico che umano, sia la Sicilia stessa. “[...] il contrappunto è periodico fra le esigenze di pulizia e ordine da parte di lui, e la Sicilia come luogo di sporcizia e disordine. Sicilia come sporcizia: fuori della luce di privilegio ancora relativamente intatto della parte prima” F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 103 ma vd. Anche capitolo II, 2, pp. 103-107. (corsivo mio).

di sbirri e di questuanti, sembra aspettare come nelle sale de Il processo kafkiano da tempo memorabile di poter vedere e di parlare con il Re.

È interessante notare che benché il Principe si muova in questo spazio egli rimanga tuttavia sempre distaccato da coloro che, socialmente inferiori, questo spazio già occupano: la “gentaglia” è solo “un’ostacolo” che si frappone fra Don Fabrizio ed il Re. Quest’ultimo poi, poiché chiuso nel suo “piccolo e artificiosamente semplice” studio privato è lontano e staccato sia dall’uno che dagli altri. Il ciambellano, perciò, subito dopo essersi scusato inconveniente non perde tempo e “pilota” il Principe nell’anticamera a lui solo destinata e che sarà da lui solo occupata in quanto “riservata alla gente di Corte”: un “ambientino azzurro e argento” in cui, dopo una sola “breve attesa”, si viene ricevuti al cospetto della Presenza Augusta.

Il Re, “già in piedi per non essere costretto a mostrare che si alzava”, “col faccione smorto” e l’aspetto da “seminarista vestito da generale”, se ne sta al riparo dietro la sua “immensa scrivania” e lo “sbarramento di scartoffie” nelle quali è contenuta e poggiata “tutta l’amministrazione del Regno giunta alla sua fase finale, quella della firma di sua maestà (D.G.)”. Il Re, al contrario e rispetto al Principe si dimostra essere pertanto un “personaggio fisso”; una “circostanza personificata”²⁵¹ verso la quale il protagonista deve muoversi, e che, come tale, non rappresenta altro se non “il nome del proprio ambiente”²⁵² il nome del proprio rango e del suo ruolo; egli è per questo “vincolato alla zona di tale spazio”²⁵³. Egli è il Re; incarna e impersona “l’idea monarchica”²⁵⁴. Ma egli poi, come personaggio fisso e ancorato al suo spazio, è anche lo spazio, “letteralmente visibile e tangibile” che occupa e che ci viene descritto. L’immensa scrivania; l’immagine sulle “pareti imbiancate del Re Ferdinando e dell’attuale Regina”; una “Madonna di Andrea del Sarto”; “santi di terz’ordine e santuari napoletani”; un “Bambin Gesù in cera col lumino acceso

²⁵¹ J. Lotman, *Tipologie della cultura*, Bompiani, Milano 1974, p. 154.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Idea monarchica la quale, secondo Málvica, poiché “svincolata dalle persone” rimane “sempre quella che è”. Questione che per Don Fabrizio, in perfetta corrispondenza con le sue idee, non regge: secondo il Principe, infatti, anche l’idea, dopo che le sia avvenuto di essere stata incarnata da persone al di sotto “di un certo livello” per molto tempo “patisce”.

davanti”; le carte bianche, gialle e azzurre dell’amministrazione regia; ogni oggetto, ogni dettaglio della stanza, ogni cosa in sintesi è “tutto il Regno” che riposa sulle sue spalle²⁵⁵. Il Re accoglie il Principe ma indugia nel “far sedere l’ospite”, sprovvisto della divisa di Corte; inadempienza alla quale il Re sembra non fare caso e che accoglie comunque benevolmente poiché, dice a Salina, “lo sai che a Caserta sei come a casa tua. A casa tua, sicuro”²⁵⁶ parole che non sembrano affatto mancare di una certa allusività e reticenza²⁵⁷. Ma delle tante “maschere” del Re, quella amichevole e cordiale è facile ad essere indossata come ad essere tolta e ben presto, in una delle tante udienze e in un “congedo che era stato cattivo” come ricorda Don Fabrizio, il “ghigno poliziesco” che aveva assunto in quell’occasione lo ebbe a deprimere tanto quanto la “cordialità plebea” che adesso gli accordava. Facendolo sì sentire “a casa”, privilegiandolo con stanze a lui riservate e concedendogli momenti nei quali conversare amabilmente insieme a lui della famiglia e della “cara figlioccia nostra”, magari contornando il tutto con un sontuoso pranzo a Corte. Ma questa “familiarità” è pur sempre e solo percepita dai “beati amici” del principe. Solo quest’ultimi, in sintesi, poiché non direttamente compresi nelle logiche e nei rapporti di chi amministra e regola il potere possono interpretare “la familiarità come amicizia” e considerare la “minaccia come possanza regale”. Il Principe, in quanto Salina invece, in quanto aristocratico e nobile vicino al Re e ad egli simile, “Lui non poteva”.

C’è dunque un confine o una frontiera che ancora li separa, pur mettendoli in contatto, che può essere simbolicamente ora l’immensa scrivania ora la porta che

²⁵⁵ È un’immagine questa che non può non richiamare alla mente il famoso frontespizio del Leviatano di Thomas Hobbes dell’artista francese Abraham Bosse nell’edizione “Head” del 1651. Disegno che mostra il re, spada e bastone regale, gli occhi puntati verso l’osservatore, che si staglia e sovrasta il profilo delle montagne e il cui corpo di dimensioni colossali è composto interamente dagli uomini e dalle donne del regno al di sotto di lui e sul quale getta la sua ombra. Simile in questo, ed è un elemento che accomuna i due personaggi, è anche l’idea che Don Fabrizio ha di sé come ordinatore e regolatore del cosmo. Nelle frequenti rappresentazione di principi e di re non era insolito, infatti, che al posto del loro corpo vi fossero rappresentazioni del cosmo; un caso esemplare è il frontespizio allo Sphaera Civitatis di John Case e la sua “Regina Elisabetta in veste Astrea”.

²⁵⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 27. Ripetizione che sembrerebbe a tutti gli effetti uno di quei rari momenti in cui la magrezza dello scrittore non viene surclassata dalla grassezza. In quel “sicuro” così marcato nel testo non sembra difficile leggersi tra le righe una sottaciuta incredulità. Un semplice modo di dire a cui il Re sembra non credere veramente.

²⁵⁷ “Nel discorso del Gattopardo non mancano affatto, in campo psicologico-morale, il non-detto: reticenze, sottintesi, allusioni, omissioni [...]” F. Orlando, *L’intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 108.

divide la stanza d'attesa dallo studio privato del Re; ma è un confine che in base all' "orientamento del modello culturale" che adottiamo li accomuna più di quanto non li divida; sia come figure del romanzo sia nel loro destino umano e politico. Considerando le due figure attraverso un orientamento "indiretto" (Fig. 2), infatti, entrambe risultano ancorate al loro spazio, rappresentative del loro ambiente ma all'interno del quale, visto la imminente situazione politica, stanno solo aspettando di essere sostituite e rimpiazzate; in attesa del momento in cui qualcun altro sarà pronto e vorrà prendere il "nostro posto", come pensa Don Fabrizio in uno di quei suoi frequenti monologhi interiori durante un colloquio con Pietro Russo "l'uomo più significativo fra i suoi dipendenti [...] perfetta espressione di un ceto in ascesa"²⁵⁸. Ed è sempre il Principe, a chiedersi, ancora tra sé e sé di fronte al Re "[...] chi fosse destinato a succedere a questa monarchia con i segni della morte sul volto[...]. Il Piemontese[...]? Non sarebbe stato lo stesso? Dialetto torinese invece che napoletano, e basta"²⁵⁹.

Tutto, pertanto, si conclude e si ricongiunge perfettamente nella "scena" finale della parte in cui il nome ed il volto di Garibaldi, accampa e compare lì in alto, sul soffitto del salone del Rosario su cui aveva preso avvio il romanzo.

[...] Il nome di Garibaldi lo turbò un poco. Quell'avventuriero tutto capelli e barba era un mazziniano puro. Avrebbe combinato dei guai [...]. Era quasi l'ora del Rosario, ma il salone era ancora vuoto. Sedette su un divano e mentre aspettava notò come il Vulcano del soffitto rassomigliasse un pò alle litografie di Garibaldi che aveva visto a Torino [...]. La famiglia si stava riunendo [...]. Si udì da dietro l'uscio la consueta eco della controversia fra i servi e Bendicò che voleva ad ogni costo prender parte.

Il volto di Garibaldi si sovrappone e sovraimprime al volto del dio Vulcano, ne sostituisce la fisionomia, ne prende e ne occupa il posto. L'altro, il nemico, il rappresentante dell' ES e del mondo privo di organizzazione della guerra, di quella guerra che è un "caos estremamente concreto e sudicio" e che il Principe può tentare

²⁵⁸ Ibidem, p. 44.

²⁵⁹ Ibidem, p. 28.

in tutti i modi di trasformare in un “pulito diagramma di forze” per renderla più accettabile e comprensibile ma anche ‘lontana’ agli occhi suoi e della famiglia è ormai all’interno, dio tra gli dèi dell’ “Olimpo palermitano” di villa Salina. Olimpo che se fu per il principe profezia dell’avvenire, della sua fama e potenza, ora, per le osservazioni sin qui fatte è anche e soprattutto profezia della fine; in quella che altro non è se non una “lenta sostituzione di ceti”. “Del resto” come ha modo di affermare anche Don Fabrizio sentendosi per un momento “come Málvica”, “neppure Giove era il legittimo re dell’Olimpo»”²⁶⁰.

Il secondo movimento, invece, prende avvio all’interno di una nuova “scena” che si apre sull’immagine di un Principe ancora una volta preceduto da un Bendicò con l’acquilina in bocca per il “pasto pregustato” il quale, mentre risale insieme al padrone la scala, ricorda significativamente “Un Piemontese”²⁶¹. È l’ora, per l’intera famiglia Salina, annunciata dalla campana, di un’altro momento della routine giornaliera, quello della cena. Ed è proprio mentre siede con la famiglia di nuovo riunita a tavola che un ricordo spingerà Don Fabrizio all’azione e al movimento in un nuovo spazio che non è solo ricordato questa volta, ma concreto. E nemmeno più, come quella del soldato borbonico con il “viso affondato nel sangue e nel vomito” un’immagine o un ricordo di morte; ma un’immagine quest’ultima opposta e speculare, di eros personificato: quella dell’ “umile e servizievole” Mariannina “con la testa affondata nel guanciale”. Immagine nata da una “sensualità risvegliata ma non più diretta verso chi l’aveva ridestata”, la moglie Mariastella: altra figura questa volta femminile, rappresentante del mondo IN dei Salina e contrapposta e anch’essa

²⁶⁰ Ibidem, p. 47.

²⁶¹ Ci sembra significativo segnalare a questo punto che proprio come il Piemontese e Garibaldi, ultimo personaggio che incontriamo nella parte ed entrambi ancora esclusi dal mondo dei Salina ed entrambi rappresentanti dell’ ES secondo l’orientamento culturale “diretto” del punto di vista del Principe, ad apertura di romanzo il primo personaggio che incontriamo è significativamente un altro “escluso”: proprio l’alano Bendicò, lasciato al di là della porta del salone durante la recita del Rosario e fatto entrare dai servi: “Dalla porta attraverso la quale erano usciti i servi, l’alano Bendicò, rattristato dalla propria esclusione, entrò e scodinzolò”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 19.

“enantiomorfa”, come vedremo meglio nel capitolo successivo, a quella della prostituta, rappresentante del mondo ES e basso²⁶² fuori dalle mura della villa.

Alzò seccamente la voce: «Domenico» disse ad un servitore «vai a dire a don Antonio di attaccare i bai al coupé; scendo a Palermo subito dopo cena [...] Padre Pirrone, venga con me, saremo di ritorno alle undici.

Sono queste le parole che dispongono al pretesto e alla possibilità del narratore e insieme a lui del lettore, di uscire dalla “proprietà Salina” non prima, però, di aver oltrepassato la strada che si “dilungava bianchissima” e ancora “incassata fra le altre mura” della villa. Viaggio che resterebbe senza scopo se si eccettuasse “una avventura di basso rango”. È una “gita”, una catabasi ancora più in profondità rispetto ai gradini che scendono verso il giardino. Una *descensus ad inferos* nella buia, notturna e pericolosa Palermo in quei “brutti tempi” di “disordine”. La differenza che potrebbe essere posta in termini di tratti topologicamente distintivi tra i diversi spazi che abbiamo visto fin’ora, quello della villa, del giardino e a cui farà seguito quello di Palermo potrebbe essere rappresentata in questo modo (Fig. 4): nella quale potremmo assegnare al salone della villa il tratto [alto]; al giardino, ancora parte del mondo “IN”, il tratto [-basso] e a quello di Palermo, esterno alle mura della villa, e parte del mondo “ES”, quello [+basso]:

Fig.4

Salone della villa (IN)	Giardino della villa (IN)	Città di Palermo (ES)
[alto]	[- basso]	[+ basso]

²⁶² “Mariannina vive in un basso, oltre che stare socialmente molto in basso [...]. Il basso di Mariannina è raggiungibile ogni volta che lo si desidera”, N. La Fauci, *Nella tela del Gattopardo: le donne di Don Fabrizio*, in “Al Femminile”. Scritti linguistici in onore di Cristina Vallini, Franco Cesati editore, Firenze 2017, pp. 305-306.

Nel coupé, e all'interno del quale il Principe, vista l'immensa "massa" e la "prepotenza" derivante dal suo rapporto esclusivo con ogni spazio, costringe l'ecclesiastico a "comprimersi in un cantuccio", scorgiamo subito, appena usciti dalla proprietà Salina, la villa "semidiruta dei Falconeri" nella quale, "l'ambiente in miglior stato può appena servire da stalla per le capre" e con essa, la prima menzione di un altro importante e fondamentale personaggio del romanzo, Tancredi²⁶³, "nipote e pupillo" del Principe. Della villa Falconeri, nel suo "aspetto abusivo di fasto" ed oltre il suo cancello, vediamo solo "l'enorme bougainvillea" la quale, come le zagàre al di là del muro del giardino di villa Salina, "faceva straripare [...] le proprie cascate di seta episcopale". Villa e immagini di Tancredi a cui seguono rinnovate nella memoria del Principe le parole e i pensieri sul nipote del Re Ferdinando.

Durante questa lunga discesa verso Palermo, tuttavia, in uno di quei "rarissimi casi in cui uno scrittore ha infuso nel palese simbolo storico la potenza latente di quello onirico"²⁶⁴, riconosciamo che non ci troviamo di fronte al mero attraversamento di uno spazio neutro o un movimento in un esterno innocuo e non connotato, ma di fronte ad un itinerario verso luoghi infidi, di pavimentazioni dall'"acciottolato sudicio"²⁶⁵, sporchi, e putridi, i quali suscitano "un incubo senza intorbidare i contorni"²⁶⁶. Luogo pervaso, come il giardino, ma amplificato iperbolicamente in larghezza e in altezza, da "un senso di morte". Ma soprattutto, e come ricorda simbolicamente e culturalmente ogni movimento che sia orientato spazialmente verso

²⁶³ Non sarà da trascurare che benché pupillo e figlio d'elezione del Principe, la sua prima menzione viene fatta proprio nel momento in cui il Principe esce dalla sua proprietà. Tale situazione, pertanto, sembra connotare questo personaggio come un membro dell' "IN" ma che nella sua condizione e per via delle sue scelte, è pronto a spostarsi nell' "ES". A rendere chiara la sua posizione è proprio la moglie Maria-Stella che, venuta a conoscenza delle intenzioni di Tancredi di sposare Angelica Sedàra (membro a pieno titolo della borghesia e degli "altri") in un atto che è la vera rivoluzione e che rovescerà il destino di casa Salina, ne dà prova con la sua eloquenza: "Maria-Stella dapprima non disse parola ma si faceva una caterva di segni di croce; poi affermò che non con la destra ma con la sinistra avrebbe dovuto segnarsi; dopo questa espressione di somma sorpresa, si scatenarono i fulmini della sua eloquenza. Seduta nel letto, le dita di lei gualcivano il lenzuolo, mentre le parole rigavano l'atmosfera lunare della camera chiusa, rosse come torce iraconde. "Ed io che avevo sperato che sposasse Concetta! *Un traditore è, come tutti i liberali della sua specie; prima ha tradito il Re, ora tradisce noi!* Lui, con la sua faccia falsa, con le sue parole piene di miele e le azioni cariche di veleno! Ecco che cosa succede quando si porta nella casa gente che non è tutta del vostro sangue!" G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 100. (corsivo mio).

²⁶⁴ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 97

²⁶⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 36.

²⁶⁶ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 97.

il basso: è un movimento verso i luoghi dell'oscurità, della corruzione, della paura e dell'ira; del tradimento e del peccato carnale²⁶⁷. Uno spostamento non solo sull'asse cartesiano ma su una "scala dei valori etico-religiosi"²⁶⁸ dell'uomo.

La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicina completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalla smisurata mole dei conventi [...] 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 suo senso di morte [...]. A quell'ora poi, a notte quasi fatta, essi erano i despoti del panorama. [...]. Adesso infatti la strada attraversava gli aranceti in fiore e l'aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa, [...] tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urì e carnali oltretomba. [...] entrò in città per Porta Maqueda [...] le strade erano deserte, risonanti solo del passo cadenzato delle ronde [...]. Ai lati il basso continuo dei conventi, [...] pachidermici, neri come la pece, immersi in un sonno che rassomigliava al nulla.

Dettagli che vengono ancora più accentuati e marcati quando il Principe scende dal veicolo e può in questo modo, aiutato dal rallentamento prospettico dovuto all'andatura a piedi, osservare meglio ciò che lo circonda e concentrare la sua attenzione sullo spazio circostante, su coloro che lo occupano e le loro azioni; sui suoi odori e rumori:

Lasciata la vettura al palazzo il Principe si diresse a piedi là dove era deciso di andare. La strada era breve, ma il quartiere malfamato. Soldati in completo equipaggiamento, cosicché si capiva subito che si erano allontanati furtivamente dai reparti [...] uscivano dalle casette basse sui cui gracili balconi una pianta di basilico²⁶⁹ spiegava la facilità con la quale erano entrati. Giovinastrì sinistri dai larghi calzoni litigavano nelle tonalità basse dei siciliani arrabbiati. Da lontano giungeva il rumore di schioppettate sfuggite a sentinelle nervose. Superata questa contrada la strada costeggiò la Cala: nel vecchio porto peschereccio le barche semiputride dondolavano, con l'aspetto desolato dei cani rognosi.

²⁶⁷ "Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all'affetto umano di Stella", *Ibidem*, cit., p. 35.

²⁶⁸ J. Lotman, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1974, p. 183.

²⁶⁹ "In Sicilia [il basilico] era simbolo di amore ricambiato, sicché la ragazza che ne metteva da un giorno all'altro un vasetto sul davanzale voleva far sapere di essere innamorata. Ma in alcune zone quel vasetto poteva anche indicare la casa di una prostituta. A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 1996.

Abbiamo visto che nel viaggio verso Palermo Don Fabrizio non è solo. Nel coupé insieme a lui c'è l'ecclesiastico di casa, Padre Pirrone. Personaggio questo, come rileva Orlando, che “ripete anche in tratti minimi” il protagonista, ma in quanto gesuita però, non secondo “affinità personali ma secondo complementarità di ruoli”²⁷⁰. La scelta dell'autore di non far scendere da solo Don Fabrizio (benché la scelta sia stata espressamente un suo desiderio) e di farlo seguire, almeno fin dove possibile, dal Gesuita, ha, secondo noi, una importanza non di poco conto nella costruzione del romanzo, anche nella sua prospettiva topologica. Entrambi i personaggi, infatti, pur partendo da uno stesso punto iniziale, la villa padronale per uno, e la “sua” casa per l'altro, hanno il loro punto di arrivo in due spazi antitetici, che ora per un motivo ora per un altro non possiamo vedere e per i quali non abbiamo nessuna descrizione ‘interna’. Per entrambi, infatti, due porte (quella “del convento” per l'ecclesiastico e quella “di Mariannina” per il Principe) sono il limite narrativo e fisico invalicabile che divide lo spazio interno da quello esterno, e che pongono una frontiera la quale i due personaggi possono attraversare senza che il narratore e di conseguenza il lettore con lui, possano farlo; diversamente per quanto era successo per il salone e gli altri ambienti della villa, per il giardino, e la stanza delle udienze del Re²⁷¹. In questa prima parte, perciò, volendo essa essere un modello topologico e un *analogon* del mondo dal punto di vista dell'autore, prenderemo a prestito ancora una volta una delle teorizzazioni e schematizzazioni del semiotico della cultura Jurij Lotman e con essa cercheremo di dare una schematizzazione di questo modello.

La parte prima, come abbiamo avuto modo di notare, vive di una continua duplicazione; oggetti e pensieri, immagini e ricordi, uomini e luoghi sembrano essere posti in uno stretto rapporto, un dialogismo reale e simbolico, in cui ogni cosa, come in una “costellazione di senso e di sensi”, direbbe Lotman, “scintilla”, e risponde al messaggio luminoso che riceve dall'altra: gli dèi olimpici e i Salina; il salone della villa ed il giardino; il Principe ed il Re, il soldato borbonico e Mariannina. In essa

²⁷⁰ F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998, p. 99.

²⁷¹ “[...] dopo una breve attesa un servo grattava alla porta e si era ammessi alla Presenza Augusta”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 26.

tutto è un gioco di specchi e di doppi²⁷² che in questo preciso frangente si concretizza nei personaggi di Padre Pirrone e Don Fabrizio e si ripercuote parallelamente nel loro viaggio, cominciato insieme, ma che finisce per divergere in due mete distinte, due “case” anch’esse speculari ma “consonanti” con la natura e il carattere dei due personaggi: la “casa di Mariannina” e la conventuale “casa Professa”.

Entrambi questi spazi si configurano come i poli e le mete finali di un viaggio ovviamente, ma a livello tematico e simbolico essi sembrerebbero riassumere i principali topoi del romanzo che siamo venuti poco sopra elencando. Temi e motivi che sono sempre rappresentati dal rapporto che lega gli uomini e i luoghi tra loro: la vita e la morte; la mortalità l’immortalità²⁷³, eros e thanatos; amore sacro e amore profano²⁷⁴. Ancora una volta ci faremo supportare da una tabella per meglio comprendere quello detto fino a qui:

(Fig. 5)

	DON FABRIZIO	PADRE PIRRONE
VIAGGIO	“del peccatore”	“del giusto”
PARTENZA	“la casa «sua»”	“la casa padronale”
ARRIVO	“il convento”- casa Professa	“casa del peccato”- casa di Mariannina

²⁷² “Un risultato evidente dello sviluppo lineare dei testi ciclici è stata l’apparizione dei personaggi-doppi. Da Menandro fino al XX secolo c’è la tendenza ad attribuire al protagonista un doppio e a volte un intero fascio paradigmatico di doppi. E in questi casi si ha lo sviluppo di un unico personaggio”, J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, La Nave di Teseo, Milano 2022, cit., p. 171-172.

²⁷³ Significativo il passo che vede Don Fabrizio e Padre Pirrone dialogare ancora insieme, questa volta però nell’alto dell’osservatorio della villa: “Alla Santa Chiesa è stata esplicitamente promessa l’immortalità; a noi, in quanto classe sociale, no. Per noi un palliativo che promette di durare cento anni equivale all’eternità. [...]. La Chiesa [...] è destinata a non morire.”, *Ibidem*, cit., p. 50.

²⁷⁴ È proprio nella scena iniziale del salone che questa specularità di senso viene a proporsi: “[...] 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”, cit., p.19; come anche nella sala delle udienze del Re: “[...] al di sopra del caminetto una Madonna di Andrea del Sarto sembrava stupita di trovarsi contornata da litografie colorate rappresentanti santi di terz’ordine e santuari napoletani [...]”, *Ibidem*, cit., p. 26.

A dare conferma o per lo meno a supporre l'ipotesi di una specularità dei personaggi e del loro movimento nello spazio così come del luogo da cui fanno ritorno, sono anche le parole e i pensieri che animano i due una volta tornati nel coupé dopo essere usciti e aver concluso le loro esperienze nelle rispettive case. Vediamoli brevemente. Prima quelli di Padre Pirrone:

Due ore dopo era già in coupé sulla via del ritorno insieme con Padre Pirrone. Questi era emozionato: i suoi confratelli lo avevano messo a giorno della situazione politica che era molto più tesa di quanto non apparisse nella calma distaccata di villa Salina. Si temeva uno sbarco dei piemontesi nel sud dell'isola [...]. I Padri erano allarmati e tre di essi, i più vecchi, erano stati fatti partire per Napoli, col "pacchetto" del pomeriggio, recando con sé le carte della Casa. «Il Signore ci protegga e risparmi questo Regno santissimo».

E i pensieri di Don Fabrizio:

Don Fabrizio lo ascoltava appena, immerso com'era in una serenità sazia maculata di ripugnanza. Mariannina lo aveva guardato con gli occhi opachi di contadina, non si era rifiutata a niente, si era mostrata umile e servizievole. Una specie di Bendicò in sottanino di seta. In un momento di particolare deliquescenza le era anche occorso di esclamare: «Principone!». Lui ne sorrideva soddisfatto. [...]. E mentre Padre Pirrone continuava ad occuparsi di un certo La Farina e di un certo Crispi, il "Principone" si addormentò, in una sorta di disperata euforia [...].

Sembrano essere i precisi referenti di due visioni o "principi" in dialogo tra loro e che l'autore sembra avere preso a piene mani dalle teorizzazioni freudiane. Principi i quali sono sempre pronti a prevaricare e ridimensionarsi uno con l'altro, a schiacciarsi a comprimersi a vicenda come il corpo del Principe aveva fatto con quello del Gesuita, comprimendolo "in un cantuccio" in quanto punto di vista privilegiato del romanzo e "protagonista centralizzante"²⁷⁵. Da una parte, dunque, sembra porsi il principio di realtà, riservato all'ecclesiastico, il quale, attraverso i colloqui con gli "amici" riceve le preoccupanti notizie dello sbarco dei garibaldini, delle ansie dei confratelli riguardo il popolo in tumulto e quelle della situazione politica tanto "più tesa di quanto non apparisse nella calma distaccata di casa Salina". E quello di piacere,

²⁷⁵ F. Orlando, *L'intimità e la storia*, lettura del «Gattopardo». Einaudi, Torino 1998, p. 36.

del Principe, il quale è solo intento a pensare e ripensare dentro di sé, senza controbattere e senza dare ascolto alle preoccupazioni del Gesuita, alle performance sessuali con la prostituta un attimo prima di cadere nel sonno. I pensieri del Principe prima di addormentarsi però, anche se strettamente legati all'eros che Mariannina rappresenta, essendo "partoriti dallo stimolo sensuale" e volendo di fatto ribellarsi "alle costrizioni che i conventi incarnavano"²⁷⁶, non tardano a ricadere su nuove ma sempre presenti immagini di morte e disfacimento: quella di un cadavere squartato e un corpo sbudellato che trovano luogo nei versi finali di una poesia "strampalata" ("Seigneur, donnez-moi la force et le courage de regarder mon couer et mon corps sans dégoût!") di un poeta francese e letti per caso in una libreria di Parigi, che si riveleranno essere "Un voyage à Cythère" del poeta Baudelaire, vero e proprio "testo nel testo" o "ipotesto", come l'ha definito Ulla Musarra-Schoeder²⁷⁷, del romanzo di Lampedusa.

Ancora una volta nel romanzo, i luoghi e i personaggi si richiudono e combaciano perfettamente tra loro. Come l'odore di un fiore ebbe a risvegliare il ricordo di una coscia femminile a cui fece seguito il ricordo di un cadavere; ora, la "carne giovane" e "troppo maneggiata" di Mariannina è il movente per risvegliare i versi di una poesia che parla di "grevi intestini" che colano "lungo le cosce" di un "pauvre diable au souvenir si cher" impiccato sull'esotica isola di Citera, tanto simile al giardino esotico della villa e alla stessa "squallida" Palermo. Un corpo e un ricordo che non può non richiamare quello del giovane "con il viso affondato nel sangue" e gli intestini divelti, anch'egli un ricordo tanto caro e che si ripresenterà con costanza nelle mente del Principe. Sono tali osservazioni che, ancora una volta, possono permettere alla mente associativa di Don Fabrizio, in una di quelle sue "cupe

²⁷⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 34.

²⁷⁷ U. Musarra, *Memoria letteraria e modernità nel Gattopardo*, in Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Catania, 1996, pp. 235-237. Ma anche l'interessante saggio di Carlo Giuliano dedicato nella sua interezza al rapporto Lampedusa-Baudelaire e le reminiscenze letterarie e intertestuali. C. Giuliano, *La sola pura - "un voyage à cythère" di Charles Baudlaire come scheletro, impalcatura e mappa narrativa de "il Gattopardo"*, in «Italian stylistics and rhetoric», 2017.

associazioni di idee”, un’identificazione²⁷⁸; in quel voler simboleggiare, alla vista e al ricordo di quel soldato morto²⁷⁹, una sorta di momento epifanico in cui al Principe sia stato permesso anche se per poco di vedersi “nell’ora della propria morte” come di fronte ad uno specchio, a terra, anch’egli ormai, come una “cosa spezzata”, frutto di una “morte derelitta”.

3.1.1 L’enantiomorfismo di spazi e personaggi

Durante le osservazioni a questa prima parte ci siamo più volte rifatti al concetto di “specularità” e di “enantiomorfismo” chiamato in causa nel parlare di luoghi e personaggi. Abbiamo definito enantiomorfe le “case” d’arrivo del Principe e di Padre Pirrone; la sala delle udienze del Re e il salone della villa e alcune delle figure femminili del romanzo: MariaStella e Mariannina; ma senza averne mai dato una descrizione precisa o definendo in quale modo, nel testo, un personaggio o uno spazio risultasse rispondere a queste “leggi del riflesso speculare”²⁸⁰ e per quale motivo dunque, risultasse “enantiomorfo” rispetto ad un altro. In questo capitolo vorremmo pertanto soffermarci su tale concetto, cercando con esso di rendere ancora più chiaro e significativo il discorso e dimostrando come in effetti il modello topologico viva e

²⁷⁸ A sostegno di tale affermazione, seguendo anche le ipotesi di Mussarra-Schoeder riportiamo alcuni versi del testo baudleriano: [...] Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! /Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,/ Comme un vomissement, remonter vers mes dents/ Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes / Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher, /J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires / Des corbeaux lancinants et des panthères noires /Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair. [...] C. Buadlaire, *Opere*, Meridiani Mondadori, Milano 1970, cit., p.

²⁷⁹ Figura del romanzo che ha ormai acquisito lo statuto di vero e proprio «objet» letterario, ovvero un elemento della tramatura romanzesca che ritrova dietro la sua ideazione l’eco di un raffinato gioco di rimandi e reminiscenze intertestuali; vd: S.S. Nigro, *Il principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 31 e segg.

²⁸⁰ J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensate*. La Nave di Teseo, Milano 2022, p. 204.

funzioni anche grazie a questo particolare “congegno di senso”. Vorremmo partire pertanto da una particolare scena della parte prima non ancora presa in esame: quella del colloquio tra il Principe Fabrizio ed il nipote Tancredi. In quanto sono propri i riferimenti di questa scena a permettere di porre le basi ed essere dunque efficaci nello spiegare, ripercuotendosi poi altrove nella trama del testo, il funzionamento di questo complesso meccanismo.

Ad una prima e rapida lettura del brano scorgiamo molte spie che richiamo passi ed eventi al lettore già noti. La discesa a Palermo del Principe con Padre Pirrone; i roghi sulle colline attizzati dalle stesse “mani aristocratiche” del nipote le cui braci sono pronte a “svalutare le mani di quella sorta”; e quella improvvisa visione del Principe che riallaccia la figura di Tancredi a quella del soldato borbonico morto “sbudellato” incontrato nel giardino della villa. Il particolare su cui vorremmo soffermarci ora però, non rientra a pieno titolo tra questi ma per così dire li ingloba, ne contorna l’ambiente della scena ma è anche, nella sua costruzione, ciò che serve di fatto a marcarla conferendole significato. Vediamo infatti un Principe risvegliato e rinfrancato dal sole mattutino che si appresta, davanti allo specchietto della sua camera da letto, alla rasatura. Dietro il suo, e riflesso nello specchio, vede affiorare quasi dal nulla il volto triangolare di un giovanotto, con una espressione di “timorosa beffa”: quello del nipote.

Questo riflettersi di volti e questa duplicazione che concretamente avviene tra il volto del Principe e quello del nipote e che noi in quanto lettori, avendo un punto di vista che non coincide né con quello di Don Fabrizio né con quello di Tancredi, possiamo vedere simultaneamente da una prospettiva esterna, è sì un raddoppiamento, ma poiché un “raddoppiamento [...] non è mai una semplice ripetizione”²⁸¹ la scena e l’evento assume immediatamente un ché di simbolico, un “senso nascosto”. Non ci troviamo, infatti, di fronte alla semplice ed evidente constatazione che qualsiasi oggetto davanti ad uno specchio si ripeta; ma al fatto che, enantiomorfamente, questi due volti diventino il riflesso e l’immagine speculare di uno solo. A sostegno e conferma di quello che andiamo dicendo Francesco Orlando notava lucidamente che

²⁸¹ J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e dialogo nelle strutture pensanti*, La Nave di Teseo, Milano 2022, cit., p. 203-204.

“Don Fabrizio è o non è, per somiglianza o per opposizione, è o non è, con più costanti o più varianti, tante e svariate altre persone e cose”²⁸². E quali, diremo noi, tra queste persone e cose può essere il Principe, e più di qualsiasi altra, se non il suo “pupillo” il suo figlio non di sangue, ma di elezione?

Questo gioco speculare, pertanto, si appresta alla creazione di una coppia simmetrico-asimmetrica e che, a livello dei personaggi e del testo letterario, diventa analoga al fenomeno dei “doppi”; un motivo tanto spesso legato, come è noto, al tema dello specchio e del riflesso. Come per l’alano Bendicò, alter ego animale del protagonista, e anch’egli come suo doppio, marcato da tratti diversi rispetto a quest’ultimo,²⁸³ anche Tancredi diviene il doppio e l’alter ego umano del Principe. Ma tutto ciò, evidentemente, non si conclude qui.

Molti sono a questo punto, infatti, i riferimenti di Don Fabrizio al campo semantico della “paternità”, essendo questa una “fra le sue responsabilità maggiori”.²⁸⁴ Se il figlio, infatti, si pone sempre come una sorta di doppio della figura e della vita paterna, in linea di continuazione o contraddizione, e sebbene per Tancredi, Fabrizio non sia il padre ma lo zio, (ma sia poi lui stesso a smentire questa incongruenza dicendo che avrebbe preferito Tancredi “come primogenito” che è lui ad essere “il figlio suo vero”), tutto ciò non sarà un caso. Instaurare anche solo ipoteticamente una linea di continuità tra padre e figlio, un legame strettissimo tra la vecchia e la nuova generazione, pur nelle loro necessarie e imprescindibili diversità e ostilità, da tutto questo insomma, ne consegue un preciso desiderio: la prospettiva di una rinascita, di una reincarnazione del vecchio padre nel giovane figlio e con ciò postulare un’idea della morte non come fine ultima, ma una morte a cui, mitologicamente e ciclicamente, segue una nuova nascita: “lui stesso” affermerà il

²⁸² F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 129.

²⁸³ Al di là delle evidenti differenze di specie, se si ritorna per un momento alla scena del giardino è all’alano Bendicò, sebbene nelle sue imprese devastatrici del giardino somigli davvero ad “un cristiano” a cui tocca dissipare le sensazioni piacevoli e carnali dell’odore della rosa messa dal Principe anche sotto il suo naso, ritornando al mondo escrementizio e mortuario: “Bendicò, cui venne offerta pure, si ritrasse nauseato e si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 23.

²⁸⁴ *Ibidem*.

Principe “era come Tancredi”²⁸⁵. Una ripetizione che proprio grazie allo specchio ha potuto creare l’immagine dell’Altro attraverso e per mezzo della quale Don Fabrizio, con la sua morte futura e prospettata, (egli infatti è “Primo (ed ultimo) di un casato”), sarebbe rinato a immagine e somiglianza. Tancredi è questo “Altro”: è colui che possiamo vedere e sentire mentre accusa lo zio di averlo visto mentre si aggirava a Palermo in cerca di avventure di basso rango, ma “con gli occhi del quale non vediamo mai”²⁸⁶, e proprio dagli occhi, “gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi” tale identificazione era nata²⁸⁷.

Questo ribaltamento della simmetria dovuto alla funzione dello specchio non concerne dunque alla sola identificazione, al riconoscimento che ciò che si guarda allo specchio è quella cosa che chiamiamo noi stessi, il nostro stesso doppio; ma è anche la porta d’accesso per una interpretazione a un diverso livello di senso: infatti il “doppio si presenta come una combinazione di tratti che permettono di vedere una base invariante e la sua trasformazione”²⁸⁸: il morto infatti è un doppio del vivo, l’attivo dell’inattivo, il giovane del vecchio, il santo del peccatore, il sensuale del non-sensuale ed infine, se così possiamo dire, la vecchia aristocrazia incarnata da Don Fabrizio che diventa solo un doppio speculare della borghesia nascente, incarnata da

²⁸⁵ Da non trascurare un ricordo o meglio un’immagine che il Principe conserva nel suo studio: una fotografia della sorella per esattezza che il Principe, salvandola da Villa Falconeri mentre gli uscieri la inventariavano, ancora una volta nasconde in tasca e che ritrae significativamente un Tancredi bambino: “al di sopra della grande poltrona destinata ai visitatori, una costellazione di miniature di famiglia: [...] Giulia, la principessa di Falconeri seduta su una panca in un giardino, con alla destra la macchia amaranto di un piccolo parasole appoggiato aperto per terra ed alla sinistra quella gialla di un Tancredi di tre anni che le reca dei fiori di campo (questa miniatura Don Fabrizio se la era cacciata in tasca di nascosto mentre gli uscieri inventariavano il mobilio di villa Falconeri)”, *Ibidem*, cit., p. 166.

²⁸⁶ F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 133.

²⁸⁷ “E’ vero, tuttavia, che sin dall’apparire del ragazzo lo zio sente un’identificazione fisica, matrilinare e viscerale in lui [...]. *Ibidem*, cit., p. 130.

²⁸⁸ “La simmetria speculare genera i necessari rapporti di somiglianza e di differenza strutturale che permettono di creare le relazioni dialogiche [...]. Se, affinché il dialogo sia possibile, è necessario che i partecipanti siano diversi e abbiano nello stesso tempo nella propria struttura l’immagine del contro agente, l’enantiomorfismo appare la macchina elementare ideale del dialogo” J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e dialogo nelle strutture pensanti*, La Nave di Teseo, Milano 2022, p. 42.

Tancredi per la quale “tutto sarà lo stesso mentre tutto sarà cambiato”²⁸⁹. “Tancredi insomma è anche lui, a suo modo, un gattino cieco” costretto a ripetere pur variandola di pochi segni l’esistenza dello zio; “non per niente” infatti, come scrive Samonà, “il confortante inganno tancrediano si colloca nella Parte I, quella in cui è rappresentato il privilegio fittiziamente duraturo”²⁹⁰ di un uomo e del suo ceto.

Tale congegno o legge prospettica non può che creare un fecondissimo campo di possibilità per la “modellizzazione artistica” attraverso la quale, successivamente, può essere letto ogni personaggio, ogni luogo ed evento del romanzo; cominciando proprio dalle “stanze dell’Amministrazione del Principe ancora deserte e silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse”, in cui il Principe si dirige subito dopo il colloquio con Tancredi.

Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivolezze, il suo aspetto era di austerità severa. Dalle pareti a calce si riflettevano sul pavimento tirato a cera gli enormi quadri rappresentanti i feudi di casa Salina: spiccanti a colori vivaci dentro le cornici nere e oro si vedeva Salina, l’isola delle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto trine di spuma [...] Querceta con le sue case basse attorno alla Chiesa Madre [...] molti altri ancora, tutti protetti sotto cielo terso e rassicurante del Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l’illuminato imperio tanto “misto” che “mero” di casa Salina²⁹¹.

L’ “aspetto” dei luoghi e dei personaggi è una tra le spie linguistiche di Lampedusa più significative²⁹². È così infatti, come nel salone rococò della villa in cui tutto “aveva mutato aspetto” e aveva finito così per rappresentare il suo contrario, che le stanze dell’Amministrazione, le quali sembrano esserne il riflesso speculare,

²⁸⁹ “If in the changing of the divine guard Garibaldi replaces Vulcan it is Tancredi who will replace Fabrizio in the new society. His entrance is contrived to produce a cinematic effect laden with symbolic overtones. Absorbed in the daily ritual of shaving, Fabrizio spies Tancredi’s reflected image in the mirror [...]. Tancredi’s face may still occupy the back-ground, “dietro la sua”, but it is a face destined to eclipse his own.”, R. H. Lansing, *The structure of meaning in Lampedusa’s Il Gattopardo*, «PMLA», May, 1978, Vol. 93, No. 3, Modern Language association 1978, cit., p. 412.

²⁹⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 56.

²⁹¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 40-41.

²⁹² Se ne sono contate 31 occorrenze lungo tutto il testo del romanzo. Ibidem.

dovranno essere “lette” (riprendendo con ciò un’espressione di Lampedusa stesso): come fossero “scritte su due colonne”.

Don Fabrizio, infatti, essendo lui ora il punto di vista centrale della narrazione e il personaggio fisso, è lui a rappresentare il “nome di tale ambiente” e lo spazio in cui si trova ad agire; tanto che ciò che in esso vi è contenuto altro non è, come nel salone, se non una raffigurazione del privilegio che il suo ceto e farne parte significa. Sul pavimento tirato a cera e lucido come uno specchio si riflettono²⁹³ i quadri dei feudi di casa Salina, le terre, le abitazioni; tutto festoso, ogni cosa, come gli dèi del soffitto del salone, pronta ad “esaltare l’illuminato imperio” di “casa Salina”; tutto protetto non più da un Gattopardo sostenuto da mani divine, ma da un Gattopardo divino egli stesso, “sorridente”, di quello stesso riso divino da sempre simbolo della effettiva e distaccata superiorità degli dèi dalle cose e dal mondo dei mortali. Un mondo divino che, come abbiamo visto era pronto a finire non diversamente da quello umano; di quest’ultimo, infatti, dei tanti feudi “tanto festosi nei quadri”, molti ormai “permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi”²⁹⁴. È così poi che un solo dettaglio, un pezzo del mobilio per l’esattezza, scritto sulla seconda colonna e diremo, con le dovute varianti, concede di mettere in relazione e far rispecchiare la figura del Principe a quella del Re, così come il luogo dei loro rispettivi studi privati: la scrivania. Anche quella del Principe “torreggiava” al centro della stanza ed era “coperta di carte”, e che le carte di Don Fabrizio fossero per lo più quelle delle “atarassiche regioni dominate dall’astronomia” poco importa: come quella del Re che “gli tornò in mente” anche nella scrivania del Principe avanza spazio per “pratiche e decisioni da prendere con le quali ci si potesse illudere d’influire sul torrente delle sorti che invece irrompeva per conto suo, in un’altra vallata”²⁹⁵. Ed è sempre nelle stanze dell’Amministrazione in cui la sensazione entrandovi era sempre “sgradevole” che Don Fabrizio si rende conto, vergognandosene, “che il colloquio” con “i due affittuari”, ai quali aveva chiesto nel suo “dialetto stilizzatissimo” notizie sulla

²⁹³ Nelle prime del romanzo leggiamo anche: “[...] nei suoi occhi chiarissimi si riflesse, un attimo, l’orgoglio di questa effimera conferma del proprio signoreggiare su uomini e fabbricati”, *Ibidem*, pp. 20-21.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 42.

famiglia e sul bestiame altro non era stato se non “una ripetizione delle udienze del Re Ferdinando”. Ripetizione nella quale, ad essere cambiato è solo il punto di vista: il potersi trovare cioè, lui, il Principe, dall’altra parte della scrivania. Momento poi, quest’ultimo, in cui non manca nemmeno la possibilità per Don Fabrizio di ricadere in una di quelle sue solite “cupe associazioni di idee”: sceso a vedere i “carnaggi”, degli agnellini con “le teste pateticamente abbandonate al di sopra della larga piaga [...] i loro ventri [...] squartati e gli intestini iridati [che] pendevano fuori”, il Principe non può far a meno di ricordare e rivedere “lo sbudellato di un mese fa” il cui fetore, come quello delle bestie “non cessa neppure quando sono morte”.

Questo enantiomorfismo lavora intorno non solo ai personaggi ma anche ai luoghi. Abbiamo visto, infatti, che Palermo rispetto alla villa se ne differenziava per il tratto topologico [+basso] e a cui corrispondeva il tratto [+basso] di Mariannina come figura e personaggio fisso verso la quale il Principe è diretto. Speculare a essa è la figura della vecchia moglie, Maria-Stella, il cui rapporto e dialogo semantico con Mariannina nasce dal fatto che è proprio dalla moglie che il ricordo della sensualità di Don Fabrizio viene ridestato. Maria-Stella, infatti, che è rappresentante del mondo “IN” dei Salina, come dimensioni non può certo stare a parità con il marito (verso di lui può solo protendere il suo “corpo minuscolo” in un vano “desiderio di dominio”) ma come personaggio non gli è per nulla inferiore: “abita con lui i medesimi spazi”²⁹⁶ prende parte alle medesime cerimonie e ritualità della famiglia. È l’unica che in qualche modo è capace di controbattere e rispondere a tono con i “fulmini della sua eloquenza” al zeusiano Principe e di possederne anche alcune qualità: gli occhi di lei, infatti, in contrasto con quelli da “contadina” di Mariannina sono “belli e maniaci”, capaci di incutere rispetto e timore, come il ciglio olimpico del marito nei “figli servi”. Ma Maria-Stella è anche emblema e simbolo dell’amore sacro, della “quotidianità e continuità del rapporto coniugale”²⁹⁷ e dei doveri che quel rapporto rappresenta: “il Signore sa se la ho amata: ci siamo sposati a vent’anni [...] sette figli mi ha dato ed è stata mia soltanto”. Qualità inverse al rapporto peccaminoso,

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ N. La Fauci, *Nella tela del Gattopardo: le donne di Don Fabrizio*, in “Al femminile”. Scritti linguistici in onore di Cristina Valli, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, p. 306.

dissacrante ed occasionale della seppur giovane Mariannina che è però capace, al contrario della moglie della quale non era mai riuscito a vedere “l’ombelico”, di non rifiutarsi a niente e di saziare gli appetiti sessuali del “vigoroso” Principe. Significativamente dunque (come non ci era stato permesso di fare a Palermo e a casa di Mariannina) quando Fabrizio fa ritorno alla villa, e visto che si tratta di uno spazio interno, sicuro e chiuso, uno spazio “suo”, con lui possiamo varcare la soglia della camera da letto ed entrare nella stanza di Maria-stella. Una volta entrati e in virtù delle leggi del riflesso speculare, al [+basso] di Mariannina e di Palermo che è sociale e topologicamente orientato, corrisponde l’[alto] della villa, della camera e del “grandissimo e altissimo” letto su cui dorme Maria-Stella e verso la quale il Principe non può fare a meno di intenerirsi vedendola reduce da una crisi isterica. Ed è proprio “scalando il letto” questo altissimo letto come fosse una montagna che il “Principone” non mancherà di rendere partecipe la Principessa del privilegio di poter godere del suo vigore, non prima però che nei suoi pensieri, incapace di prender sonno, “Dio, con la mano possente” rimescolasse tre fuochi: quello di eros, “le carezze di Mariannina”; quello della sua morte “i versi dell’ignoto”, e quello “iracondo dei roghi sui monti”²⁹⁸, la morte attizzata da quelle stesse mani, del suo ceto.

L’ultimo momento di tale rapporto si viene realizzando attraverso la rappresentazione di un altro spazio che è situato vettorialmente più in alto, rispetto a quelli sin ad ora analizzati, e confermando ancora una volta enantiomorfismo strutturale di questa prima parte: quello dell’Osservatorio. Volendo utilizzare ancora una volta una definizione in tratti distintivi di questa relazione spaziale assegneremo a questo luogo il tratto [+alto] in quanto esso, come il salone il giardino e la camera da letto, pur interni al mondo “IN” della villa, è tuttavia raggiungibile solo dopo un itinerario ascensionale ed è l’unico che può far avvicinare, attraverso la “morfina” di più “eletta composizione” dell’astronomia²⁹⁹, l’irraggiungibile altezza degli atarassici

²⁹⁸ “Sembravano quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme nottate. [...] e pensava che forse Tancredi era attorno a uno di quei fuochi malvagi ad attizzare con le mani arisotratriche le brache che ardeva appunto per svalutare le mani di quella sorta”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 33.

²⁹⁹ A mettere in rapporto ancora una volta il Principe ed il Re Ferdinando è anche questo passo: “[...] Per il povero Re l’amministrazione fantomatica teneva luogo di morfina”, *Ibidem*, p. 42.

e “sereni regni stellari”. Luogo all’interno del quale, ancora una volta, la distaccata conversazione politica con Padre Pirrone, una “ripetizione” potremmo dire, di quella avvenuta dentro il coupé, diventa segno del distacco che lì come qui è “facilitato dal privilegio che lo avvolge [...] e che poi in buona parte spiega il distacco quotidiano”³⁰⁰ del Principe dalla cose e dal mondo ora concretamente e non solo metaforicamente sotto di lui, grazie all’altezza ora reale e non solo (ma anche) simbolica dell’Osservatorio:

[...] risali la scala, traversò i saloni nei quali le figlie parlavano delle amiche del Salvatore (al suo passaggio la seta delle loro sottane fruscì mentre esse si alzavano), salì una lunga scaletta e sboccò nella grande luce azzurra dell’Osservatorio. [...] Aprì una delle finestre della torretta. Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso; il mare, sullo sfondo, era una macchia di puro colore, le montagne che la notte erano apparse temibili, piene di agguati, sembravano ammassi di vapore sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi dei pastori. Nella rada le navi straniere all’ancora, inviate in previsione di torbidi, non riuscivano ad immettere un senso di timore nella calma stupefatta. [...]. Giù, intorno alla villa il silenzio luminoso era profondo, signorile all’estremo; sottolineato più che disturbato da un lontanissimo abbaiare di Bendicò [...] e dal battere ritmico, sordo, del coltellaccio di un cuoco che sul tagliere laggiù in cucina triturrava della carne per il pranzo non lontano.

Nel distacco spaziale che permette l’altezza dell’osservatorio e dalla finestra della torretta, ogni cosa che colpisce la vista del Principe viene alleggerita, perde peso e la sua consistenza mano a mano svanisce e perde colore; ogni cosa, come rinata e risvegliata, appare nelle “proprie bellezze”. L’oggetto-paesaggio da questa nuova prospettiva, diretta conseguenza non solo visiva del privilegio ancora vivo e divino dell’aristocrazia, “tende a sdoppiarsi in un allegorico rapporto come fra due soggetti”.³⁰¹ Le montagne che la sera prima erano “apparse temibili e piene di agguati” quasi l’emblema ed luogo di attuazione di un sacrificio aristocratico, ora appaiono come “ammassi di vapore sul punto di dissolversi”. Le navi straniere attraccate in rada, sullo sfondo del mare ormai “macchia di puro colore”, e pronte in

³⁰⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editore, Firenze 1974, p. 66.

³⁰¹ F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 113.

“prefigurazione di torbidi” non immettono nessun senso di timore nella “calma stupefatta”. Sopra a tutto ciò, “in quel “mattino del 13 maggio” (una data che serve a far presente o almeno a ricordare la Storia), il sole “narcotizzante” e autentico “sovrano della Sicilia”, che tutto manteneva in una “immobilità servile” diventa figura di un sottinteso ma tuttavia evidente “assolutismo borbonico”³⁰².

Tutto, insomma, da questa prospettiva rialzata e lontana, muta aspetto, cambia di segno. Vista dall’alto, come gli dèi nel soffitto del salone, anche Palermo, la pur sempre “torva” Palermo, si stende “acquetata” intorno ai Conventi come “un gregge ai piedi dei pastori”: una comparazione dal forte significato di remissione se l’annullamento delle “volontà singole” non era bastato a rimarcarlo. Una serie di sensazioni che sembrano riempire il Principe di una “quiete [...] che si era instaurata nell’anima” capace di rievocare in lui la sensazione di quella forza e di quel possesso, di quel suo poter “signoreggiare su uomini e fabbricati”. Giù, intorno alla villa, il silenzio luminoso “era profondo e signorile” e verrebbe da dire anche qui, come nelle sale delle udienze del Re, “come i suoi rappresentanti”; rotto dal solo battere “sordo di un coltellaccio” che “triturava della carne per il pranzo non lontano”.

Ed è così, solo dall “Altezza di quest’osservatorio”, al di sotto della sola “sublime normalità dei cieli”, che Don Fabrizio può tentare di vivere questa “vita dello spirito” affrancandosi dalle notizie politiche e dalla sanguinarietà della guerra: dalla realtà, insomma, e scacciare dalla sua mente le immagini del lento ma inesorabile sgretolarsi dei suoi possedimenti (“Ragattisi perduto e Argivocale pencolante”) e così di sé stesso. Tuffandosi in quelle “atarassiche regioni dell’astronomia”: “il surrogato chimico dello stoicismo pagano e della rassegnazione cristiana”; in pensieri lontani dalla materialità e dagli affanni del mondo che diventano, come avrà modo di dire, tanto “simili alla morte”

“Lasciamo che qui giù i Bendicò inseguano rustiche prede e che il coltellaccio del cuoco trituri la carne di innocenti bestiole. All’altezza di quest’osservatorio le fanfaronate di uno, la sanguinarietà dell’altro si fondono in una tranquilla armonia [...]. Così ragionava il Principe, dimenticando le proprie ubbie di sempre, i propri

³⁰² Ibidem.

capricci carnali di ieri. E per quei momenti di astrazione egli venne, forse, più intimamente assolto[...].

Ancora una volta la morte, dunque. Morte che aveva aperto il romanzo e che chiude anche questo momento. Questa volta però guardata se non con timore, almeno con “timorosa beffa” poiché tutto, nell’alto della villa e dell’osservatorio, è convinto Don Fabrizio, è ormai destinato a fondersi “in una tranquilla armonia”. Al Principe è riservato il privilegio, come al poeta e “grande irrequieto” Lord Byron³⁰³, di “confondersi con l’universo”, di essere “ricollegato” ad esso. Una rinnovata armonia e quiete che coinvolge non solo il Principe ma anche tutto il suo spazio: “Per mezz’ora quella mattina gli dei del soffitto e le bertucce del parato furono di nuovo posti al silenzio. Ma nel salone non se ne accorse nessuno”.

³⁰³ Se si può tentare di scorgere ancora un parallelismo tra critico e autore, e tra critico che rilegge negli autori e nelle opere altrui sè stesso, non saranno certo senza una particolare importanza e significato le parole che Lampedusa stesso ha riservato a questo poeta inglese e che riportiamo qui in nota: “Byron è il romanticismo travestito da uomo. Parlare di lui è parlare di tutta un’epoca [...] sintomi della stanchezza di un’epoca, fiori della decomposizione [...] le opere rimangono incomprensibili se non si conoscono le circostanze che le fecero nascere e nelle quali esse affondano le radici. [...] l’ambiente nel quale visse e che potentemente agì su Lord Byron era un ambiente di crisi, la crisi del mondo feudale che cambiava pelle e diveniva il mondo industriale. [...] Anzitutto crisi economica [...]. Ma vi era anche una crisi religiosa [...] A fianco di queste crisi, la crisi sociale dell’aristocrazia. Impoverita dalla rivoluzione industriale, l’aristocrazia continuava a vivere nel fasto, facendo debiti. E ogni tanto avvenivano dei cracks paurosi. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., pp. 916-918. (corsivo mio).

3.2 *Parte seconda: viaggio e arrivo a Donnafugata*

“All’interno delle vetture, chiuse appunto per quel sole e quel polverone” nelle quali la temperatura aveva “raggiunto i cinquanta gradi”, dopo un viaggio di cinque ore in cui non si erano viste se non delle “pigre groppe di colline avvampanti di giallo sotto il sole”, è con un grido di gioia che parte dalla prima carrozza e percorre a ritroso la fila che si apre la *parte seconda* del romanzo: “«Gli alberi! ci sono gli alberi!»”. Questi alberi per certi versi antropomorfizzati, “[...] assetati che si sbracciavano sul cielo sbiancato”³⁰⁴, definiti i “più sbilenchi figli di Madre Natura” sono tre eucaliptus. A ben vedere questa non è certo una ‘visione’ che possa destare tale meraviglia. La gioia, infatti, non si riferisce tanto ai tre vegetali, quanto al fatto che essi, quasi ‘miracolosamente’ (e il verbo che sottolineiamo non può che sottintenderlo), “*annunziavano* parecchie cose: che si era giunti a meno di due ore dal termine del viaggio; che si entrava nelle terre di casa Salina”³⁰⁵.

Da queste esigue coordinate si può sospettare più che legittimamente, che il lungo e monotono viaggio nell’ “ambiente arroventato” della campagna, tra “volti sudati” e la polvere, in cui mai c’era stata “una goccia d’acqua” con cui ristorarsi, sia stato qualcosa di effettivamente fastidioso e faticoso, un disagio soprattutto ‘fisico’, per i Salina. Una “transizione da una villa a un palazzo”³⁰⁶ la quale ha obbligato ogni membro della famiglia a trovarsi all’esterno: in un nessun-luogo circondato dai profili di un paesaggio “sconosciuto” e dagli “aspetti sinistri”. Un lasso di tempo in cui la nobiltà si è ritrovata ben lontana dall’agio e dalla mollezza dei propri spazi privati e sicuri e, nel quale, si è dovuto attraversare uno spazio-vuoto e bianco sulla carta geografica. Spazio vuoto però, che esiste, e del quale la famiglia si rende conto

³⁰⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 57.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ F. Orlando, *L’intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 103.

nell'istante in cui decide di spostarsi da una casa all'altra³⁰⁷. La transizione in questo vuoto e bianco geografico che diventa anche vuoto di possesso e di privilegio, con un procedimento già messo in atto dall'autore, è anche il momento, però, per far sì che memorie e ricordi riaffiorino nella mente di Don Fabrizio. Ricordi significativi nel tessuto del romanzo. Entrambi, infatti, poiché Don Fabrizio ha ormai oltrepassato la linea che delimita i suoi possedimenti, si configurano come "la descrizione dell'invasione"³⁰⁸, l'oltrepassamento di una frontiera che divideva il mondo chiuso (IN) dei Salina da quello esterno ed estraneo (ES) dei "Piemontesi"³⁰⁹. Ricordi ed immagini (o i "precedenti" del viaggio come sono definiti nell'indice analitico) che subiscono pertanto una "[...] metamorfosi da previsione a realtà di alcune delle intuizioni politiche di don Fabrizio enunciate nella pace dell'osservatorio"³¹⁰. Ritornando per un momento a quella prima vegetale apparizione e al grido di gioia che ne consegue, quest'ultimo, come ha giustamente notato Samonà, riporta alla mente del lettore un altro grido; un grido dal profondo "senso mitico ed emblematico"³¹¹: il "*thalassa, thalassa*" de l'*Anabasi* senofontea. "Anabasi" che etimologicamente è salita e ascensione; "spedizione che dalla costa procede verso l'interno" ma che è, prima ancora, itinerario verso la meta ambita dalla quale si è lontani. Un viaggio, insomma, come quello verso Donnafugata attraverso il territorio siciliano, in cui si sale e si scende e nel corso del quale si affrontano insidie e pericoli:

³⁰⁷ "la pace di villa Salina è lontana e prima di giungere a quella - del resto insidiatissima - di Donnafugata [...] i protagonisti dovranno avere un duro scontro fisico di più giorni con la natura siciliana vera: cioè per il Lampedusa del Gattopardo, quella dell'interno e del Sud dell'isola". Il privilegio pieno e antegaribaldino, o insidiato e appena postgaribaldino (come nel caso), è del tutto impotente contro questa inclemenza della natura [...]". G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti*, Lampedusa, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, cit., p. 60. (corsivo dell'autore).

³⁰⁸ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 62.

³⁰⁹ A confermare questo "discorso" sui limiti segnalati degli spazi privati e delle frontiere sono i ricordi dell'ingresso dei "Piemontesi" e del "generale in giacchettino rosso e alamari neri" che diamo qui in nota: "[...] I piemontesi si erano presentati a lui se non addirittura col cappello in mano, come era stato predetto, per lo meno con la mano alla visiera [...] cit., p. 61; "Preannunziato da Tancredi [...] si era presentato a villa Salina un generale in giacchettino rosso con alamari neri. Seguito dal suo ufficiale di ordinanza aveva urbanamente chiesto di essere ammesso ad ammirare gli affreschi dei soffitti. [...] Il Principe li aveva accolti dall'alto della propria inespugnabile cortesia, ma da loro era stato davvero divertito e pienamente rassicurato, tanto che tre giorni dopo i due "Piemontesi" erano stati invitati a cena [...] cit., pp. 61-62. (Corsivo mio).

³¹⁰ G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 62.

³¹¹ *Ibidem*, p. 60.

Il trotto sui percorsi piani si era brevemente alternato alle lunghe lente arrancate delle salite, al passo prudente nelle discese; passo e trotto, del resto egualmente stemperati dal continuo fluire delle sonagliere che ormai non si percepiva più se non come manifestazione sonora dell'ambiente arroventato. Si erano attraversati paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati; su ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumare integralmente asciutte; si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare.³¹²

All'anabasi fa da contraltare la "catabasi"; che è discesa nello spazio terreno, un "andare sotto". Ma anche, nella concezione greca, uno scendere nel mondo ultraterreno e infernale: nel mondo dei morti. Mondo, e movimento per raggiungerlo, che non smette mai di essere ripreso ed evocato nel romanzo e che ritorna immediatamente anche in questa *parte*. Questo spazio vuoto e bianco tra una casa e l'altra, questo spazio "inconsueto" e "agonizzante" della campagna per lo più anonimo e senza toponimi, oltre che di ricordi si riempie ora, dall'alto in basso, di spazi, immagini e oggetti che molto hanno a che vedere con il campo semantico (concreto e simbolico) della morte. Da spazio vuoto e bianco, come direbbe il Marlow conradiano, la campagna siciliana si fa teatro di luoghi e figure che ne fanno un "luogo di tenebra". A partire proprio dall'aspetto della campagna stessa che è "funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate". Così come dalla fattoria di Rampinzèri, sulla cui porta d'ingresso sfondata, ad un Gattopardo danzante sono state "stroncate di netto le gambe"; da un pozzo, che fa da cimitero per "carogne di bestie e uomini" e sul cui fondo giace dell'acqua lurida e "verminosa"; dai cerchi funerei di cornacchie; dal verso delle cicale il cui "lamento riempiva il cielo"; dall'aspetto spettrale dei membri della famiglia cosparsi di polvere e circondati da sinistre nuvolette bianche che si alzano loro intorno. Tenebra della Sicilia, infine, vero e proprio simbolo di morte³¹³, che del viaggio diviene il fondale e lo sfondo 'dipinto' e mono-colore. Una terra "arsa" e "assetata", antropomorfizzata come gli eucaliptus e costretta perciò ad un "rantolo" mentre attende invano una pioggia rigeneratrice.

³¹² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 55

³¹³ <https://www.pangea.news/tomasi-di-lampedusa-eliot-paola-tonussi/>

Dieci minuti dopo si era giunti alla fattoria di Rampinzèri [...]. Sulla porta solidissima ma sfondata un Gattopardo di pietra danzava benché una sassata gli avesse stroncato proprio le gambe; accanto al fabbricato un pozzo profondo, vigilato da quei tali eucaliptus, offriva muto i vari servizi dei quali era capace: sapeva far da piscina, da abbeveratoio, da carcere, da cimitero. Dissetava propagava il tifo, custodiva cristiani sequestrati, occultava carogne di bestie e di uomini sicché si riducevano a levigati scheletri anonimi.[...] Bencidò [...], precipitatosi fuori dall'ultima vettura, inveiva contro i suggerimenti funerei delle cornacchie che roteavano basse nella luce. Tutti erano bianchi di polvere fin su le ciglia, le labbra o le code; nuvolette biancastre si alzavano attorno alle persone che giunte alla tappa si spolveravano l'un l'altra. [...] Vicino al pozzo premuroso incominciò la colazione³¹⁴. Intorno ondeggiava la campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate; il lamento delle cicale riempiva il cielo; era come il rantolo della Sicilia arsa che alla fine di Agosto aspettava invano la pioggia.³¹⁵

Comincia a prendere forma a questo punto per Don Fabrizio, in questo allontanamento dalla villa, dalla sicura e tranquilla “rocca” familiare, luogo protetto, chiuso, “distaccato” e centro e motore del privilegio dell'IN³¹⁶, la possibilità d'essere messo a diretto contatto con la brutalità dell'“inclemente natura siciliana”³¹⁷ e al fatto, ancora però non ben definito, che fuori delle sue mura vi sia sempre il tempo, l'occasione e lo spazio soprattutto, di potersi ritrovare tutti “segregati nel medesimo pozzo”³¹⁸. Un pozzo che è la Sicilia stessa, vero e proprio luogo di “sporcizia e

³¹⁴ Molto spesso nel romanzo la sfera semantica dell'alimentazione si lega a quella della morte e della dissoluzione. Sono antropologicamente evidenti i nessi tra le due, come ha rivelato e fatto notare più volte Levi-Strauss nel suo “Pensiero selvaggio”; e non mancano mai di connotare anche il romanzo. Ad esempio, oltre a quella nota della gelatina al rhum e del timballo, riportiamo qui la scena in cui l'ingerimento del vino e lo svuotamento del bicchiere comportano la scomparsa delle cifre F.D. (*Ferdinandus dedit*) che riflettono simbolicamente la scomparsa, diremo per ‘emorragia’, della monarchia borbonica: “[...] il Principe se la era goduta [la gelatina al rhum] assistendo allo smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti. Uno dei suoi bicchieri era rimasto a metà pieno di Marsala; egli lo alzò, guardò in giro la famiglia [...]. Bevve il vino in un solo sorso. Le cifre F.D. che prima si erano distaccate ben nette sul colore dorato del bicchiere pieno non si videro più”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 53.

³¹⁵ Ibidem, pp. 58-59.

³¹⁶ “La casa, tranquilla e serena, la casa (per essere anacronistici) dei quadri olandesi (Vermeer, Terborch), il rifugio dalle intemperie, dalle asprezze e dai guai è tema principalissimo della letteratura inglese fino a noi (Sheriff). Questo tema è un pò presente nella letteratura tedesca, assente o negato nella letteratura francese e italiana (Dossi! De Marchi! Serao! Zola! Stendhal! Verga!)” I. De Seta, *Una singolare periferia: la sicilia europea di Tomasi di Lampedusa*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD 10-13 giugno 2015, tomo I, Edizioni ETS, 2017, cit., p. 243.

³¹⁷ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze, 1974, p. 61.

³¹⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 175.

disordine"³¹⁹, e Palermo, il cui “spettacolo” aveva tanto “nauseato” il Principe. Ma, e ancor prima, vita stessa che è ‘pozzo’, il quale, con la sua profondità, con il suo essere “carcere” e “cimitero”, diviene metafora della *catabasi* verso la decadenza e la morte di una famiglia e di un ceto³²⁰; un’idea, questa, “che è una delle componenti fondamentali della poetica lampedusiana”³²¹. Il profondo scoramento, il disgusto e le immagini di morte che accompagnano il Principe una volta staccatosi dai suoi spazi per attraversare ed abitare in veste di ospite quelli altrui, (luoghi che si riveleranno essere sempre più sudici e sporchi a mano a mano che ci si avvicinerà all’ultimo giorno e alla meta agognata³²²) si accentuano e arrivano a perturbare non solo la sua veglia ma anche il sonno:

Il viaggio era durato tre giorni ed era stato orrendo. Le strade, le famose strade siciliane [...] erano delle vaghe tracce irte di buche e zeppe di polvere. La prima notte a Marineo in casa di un notaio amico era stata ancora sopportabile; ma la seconda in una locandaccia di Prizzi era stata penosa da passare, distesi in tre su ciascun letto, insidiati da faune repellenti. La terza, a Bisacchino. Non vi erano cimici ma in compenso Don Fabrizio aveva trovato tredici³²³ mosche dentro il bicchiere della granita; un greve odore di feci esalava tanto dalle strade che dalla

³¹⁹ “Sicilia come sporcizia: fuori dalla luce di privilegio ancora relativamente intatto della parte prima [...]. Il tema sorge aggressivo, nella transizione da una villa a un palazzo”, F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 103.

³²⁰ “[...] la rappresentazione della decadenza sociale non è, nel progetto dell’autore, che un settore della rappresentazione della condizione umana (ma appunto il più rappresentativo).” G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, cit.p. 65.

³²¹ Ibidem, p. 62.

³²² Riconosciamo che c’è infatti una sorta di gradualità in questo spostamento: il primo luogo e la prima notte che passa fuori di casa con la famiglia, poiché si consuma in un luogo in qualche modo familiare, proprietà d’un uomo che occupa o, meglio, è ‘vicino’ alla frontiera che divide i due mondi e le classi sociali è ancora sopportabile: “la prima notte a Marino in casa di un notaio amico era stata ancora sopportabile”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 63. (corsivo mio).

³²³ Se è possibile ravvisare un qualche interesse numerologico per Lampedusa, e con esso dotare di un significato i numeri di cui parla, possiamo notare che i numeri 13 e 14 ritornano alcune volte durante la prima e la seconda parte sempre legati anch’essi al campo semantico della vita e della morte con qualche punto di contatto con il cibo: “Seduto su un banco se ne stava inerte a contemplare le devastazioni che Bencidò operava nelle aiuole; ogni tanto il cane rivolgeva a lui gli occhi innocenti come per esser lodato del lavoro compiuto: quattordici garofani spezzati[...]” cit., p. 25; “La cena a villa Salina era servita con il fasto sbrecciato che allora era lo stile del Regno delle Due Sicilie. Il numero dei commensali (quattordici erano fra padroni di casa, figli, governanti e precettori) bastava da solo a conferire imponenza alla tavola [...] cit., p. 29. La riduzione può essere attribuita al fatto che Paolo fosse rimasto per quel momento a Palermo. Ibidem.

“stanza dei cantari” attigua e ciò aveva suscitato nel Principe sogni penosi; risvegliatosi ai primissimi albori, immerso nel sudore e nel fetore [...].³²⁴

Strade vaghe e non segnate, irte di buche e di polvere; lo stare distesi in tre sullo stesso letto insidiato da “faune repellenti”; stanze infestate dalle cimici e dal sudiciume; il sudore dei corpi, il greve odore di feci che esala dalla strada e dalle stanze, fino alle “tredici mosche morte dentro il bicchiere della granita”: ancora una volta ritroviamo, come altrove, una reiterata associazione fra lordura e morte. Una discesa verso una decadenza che si concretizza negli spazi stretti ed angusti in cui la famiglia trova ospitalità e che diventa ben presto, evocata da questi stessi luoghi, catabasi, se così si può dire, dei pensieri. Proprio qui infatti, i pensieri sorti nella mente del Principe, benché destinati a sparire con “l’attività del giorno” come egli ormai “abbastanza esperto” riconosce, diverranno il motivo principale per cui si ritroverà ad avere “in fondo all’anima un *sedimento* di lutto”. Veri e propri residui, come lo sono le stoppie e le restuccie del paesaggio siciliano, che finiranno poco alla volta con l’essere “la vera causa della morte”³²⁵.

A rintanare questi “mostri”, come li chiama, in “zone non coscienti” della sua mente, come essa fosse un cassetto di una scrivania o la stanza ai piani inferiori di una casa, può farlo, per ora, il solo sorgere del sole. Esso resterà tuttavia incapace di eliminarli del tutto. Tali pensieri funerei, infatti, hanno ormai messo radici profonde nella mente del Principe sempre pronta ad elaborare e far germogliare “cupe associazioni di idee” e che finiranno poi con l’essere la vera causa per poter “[...] paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita”. Un paragone che non esita ad acquisire nell’immaginazione stessa di Don Fabrizio evidenti connotati spaziali. Assumendo ora l’aspetto di un paesaggio a lui esterno, ora interiore. Un un paesaggio

³²⁴ Ibidem, p. 63.

³²⁵ Ibidem, p. 64.

psichico³²⁶ o una vita-paesaggio la cui mappa topografica rivela che “si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione”³²⁷. Lo stesso monotono panorama e colore, la medesima aridità e ondulazione di quelle “pigre groppe avvampanti di giallo sotto il sole” scorte durante il viaggio attraverso la terra siciliana.

A discapito di tutto ciò però, la sua “Donnafugata prediletta” è vicina. Don Fabrizio ne ha il presentimento; “il suo palazzo, le sue acque zampillanti”, “i ricordi degli antenati santi” e della gente “devota e semplice”. Ancora prima di arrivarvi il Principe pare viaggiare con la memoria e la mente negli spazi di questa dimora, e, ripercorrendola, sentirne rifluire in lui il senso di “perennità dell’infanzia” che essa emana. Non ha nemmeno rimpianti delle “pacifiche serate in osservatorio, per le occasionali visite a Mariannina”. A Donnafugata, infatti, più forte e concreto che in qualsiasi altro luogo vive e sopravvive il “senso di possesso feudale”³²⁸. È lo spazio nel quale “si riassume la storia del casato”³²⁹, è rimasta ed è, per il Principe, “il centro e la sostanza intima” del privilegio “più pieno e profondo ma ormai anche più breve

³²⁶ È ne “Il ritorno del nativo” che Thomas Hardy ebbe a dare a questo sentimento una formulazione quasi definitiva quando scrisse: “Sembra avvicinarsi il tempo, sempre che non sia già giunto, in cui solo la sublimità di una landa, di un mare, di una montagna si intonerà in modo assoluto allo stato d’animo dei più pensosi tra gli esseri umani”. Poeta e romanziere che Lampedusa descrive con queste parole nei saggi su L’età vittoriana: “Hardy è un creatore di mondi. Ed è un mondo disperato, battuto dal vento, desolato da piogge autunnali [...]. La sua interpretazione dell’esistenza non è una «lettura della terra» [...] ma una interpretazione dei «fatti» che su questa terra si svolgono. Il personaggio maggiore dei suoi romanzi non è una persona vivente ma un luogo, Edgon Heath, fuori dal tempo, immemorabile e noncurante delle vite umane che per un attimo si agitano su di essa, eterna.”. Parole che in effetti, come vedremo, avranno molto in comune con il paesaggio siciliano e la rappresentazione dei luoghi del romanzo. Ibidem, pp. 1141-1142.

³²⁷ Ibidem, p. 64. Per alcune remote e non ben spiegabili ragioni di cui vive la mente associativa del lettore del testo la descrizione del paesaggio pare ricodare in qualche modo l’analisi di un’elettroencefalografia. Esame medico che riporta graficamente i segnali elettrici del cervello e li “traduce” su carta sotto forma di “tracciato ondulatorio” con i consueti picchi verso l’alto e verso il basso. Vorremmo anche far notare, e con questo concludere qui la nota, che le “interminabili ondulazioni” del paesaggio siciliano paiono ricordare quelle graficamente riportate dal macchinario mentre registra l’attività celebrale del paziente durante il sonno profondo.

³²⁸ Ibidem, p. 60.

³²⁹ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio*, in Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, p. 224.

perché continuamente insidiato”³³⁰. Sempre più vicino a Donnafugata, infatti, leggiamo che un “pensiero insidiò il Principe”: quello di constatare se tutto, anche dopo i recenti disordini sociali e politici, fosse rimasto “come prima”. Che è ciò che spiega inquietudine, l’ansia di rivedere, di tornare e raggiungere il suo palazzo e constatare che niente vi fosse mutato.

Ad impedire questa reale possibilità di conoscere e vedere, a marcare il distacco fisico che ancora c’è tra il Principe e la sua dimora, adesso, c’è solo un breve ponte che sta lì a simboleggiare l’essere fuori e “all’estero” dall’essere all’interno. Sarò solo dopo averlo attraversato, infatti, che la famiglia (in questo non preceduta ma affiancata da Tancredi, che “aveva troppo tatto per precedere il Principe in paese”³³¹) potrà avere conferma di essere di nuovo tra i suoi domini. Una conferma che viene dalla banda e dalla gente del paese che accoglie la carovana dei Salina con canzoni³³² e saluti “che da qualche anno Donnafugata porgeva al suo Principe”³³³; il tutto coronato da campane che riempiono “l’aria di baccano festoso”³³⁴. Agli occhi del Principe Salina, già qui, le cose paiono essersi svolte come di consueto; è più tranquillo: “Non c’è da dire, tutto è come prima, meglio di prima, anzi”³³⁵, gli verrà da pensare. Poiché allora, nulla sembra essere cambiato, è il momento per la famiglia di scendere dalle carrozze nelle quali è stata trasportata e chiusa fino a quel momento e di raggiungere il palazzo. Itinerario però, che viene rimandato ancora una volta in quanto, come da

³³⁰ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 63. Nei passi che descrivono il futuro arrivo a Donnafugata e nella ricognizione del palazzo stesso, Orlando, in sintonia con la visione di Samonà scrive “[...] non esiterei a individuarlo [Donnafugata e il suo palazzo] come luogo primario d’irradiazione della nostalgia da cui parte il romanzo: la collocazione dei passi fa loro esprimere contemporaneamente, come e più che nel testo autobiografico quiete di possesso e presagio di perdita”. F. Orlando, *L’intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 71. (corsivo dell’autore).

³³¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 64.

³³² Si tratta del “primo strambo e caro saluto: l’aria “Noi siamo zingarelle” della Traviata di Verdi: “Noi siamo zingarelle/ Venute da lontano/ D’ognuno sulla mano/ Leggiamo l’avvenir/ Se consultiam le stelle, consultiam le stelle / Null’avvi a noi d’oscuro, no, null’avvi a noi d’oscuro / E i casi del futuro/ Possiamo altrui predir [...]”.

³³³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 64.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Ibidem, p. 65.

“antichissimo uso”, i maggiori dei Salina devono prendere parte ad un “Te deum” alla Chiesa Madre.

La Chiesa, che è il Duomo di Donnafugata, si trova di fronte al palazzo dei Salina, è vicina e la famiglia insieme alla popolazione vi si dirigono a piedi. In questa vicinanza e in questo diretto affacciarsi tra la dimora privata e il luogo sacro, così come nel loro essere i due poli di un movimento che accomuna i Salina e il popolo una volta entrati a Donnafugata, come ha notato Ilaria de Seta, capiamo che il paese è “dominato da due poteri, quello nobiliare e quello ecclesiastico e non c’è motivo per non ritenere che tali due poteri facciano corpo unico”³³⁶. Il muoversi a piedi, inoltre, l’aver abbandonato i mezzi di trasporto e con ciò sfilare in “corteo”, pare anche il modo di dimostrare a sé stessi e alla popolazione che l’aurea di sicurezza e di possesso, il “signoreggiare su uomini e fabbricati”, sia tornato quello di sempre e al suo posto. Con le stesse intenzioni e il medesimo significato, una volta entrata in Chiesa, pare funzionare anche la zona del “coro” al cui interno, distaccata dal resto dei presenti, troverà posto a sedere la famiglia; uno spazio, quest’ultimo, a loro riservato e che ha qui la funzione di segnalare ancora più chiaramente il privilegio spaziale (di fruizione spaziale meglio ancora) che essa detiene rispetto a tutti gli altri. Nella disposizione così come nei singoli elementi architettonici, la Chiesa e i singoli membri della famiglia “ricevono reciprocamente lustro: la Chiesa fornendo alla famiglia nobile i posti privilegiati e la famiglia nobile omaggiando con la propria presenza la Chiesa”³³⁷.

Come sembra di notare, tra gli spazi a loro familiari e noti, e proprio grazie ad essi (anche se quella cui abbiamo di fronte è pur sempre “[...] una classe consapevole della propria imminente scomparsa”³³⁸), per i Salina pare sia concessa una nuova possibilità di sopravvivenza e resistenza. Una volta attraversato il breve ponte la famiglia è tornata al sicuro, e qui, ormai all’interno di Donnafugata sembra di poter

³³⁶ I. De Seta, *La dissacrazione dei luoghi di culto*, in: «Pirandelliana», rivista internazionale di studi e documento, 5, 2011, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2011, p. 100.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Ibidem.

affermare, insieme a Iachello, che il Gattopardo appare più “a proprio agio”³³⁹. Il Principe infatti, “a braccio della moglie”, appare come un fiero “leone sazio e mansueto”; lontano ed incurante dei pericoli che sembrano tuttavia annunciare la fascia tricolore ai fianchi del neo-sindaco Calogero Sedàra e le iscrizioni rivoluzionare che “un pennello inesperto aveva tracciato due mesi prima” quando i Salina da Donnafugata erano ancora lontani. Iscrizioni che al passaggio dei “nuovi arrivati” (i giganti “imponenti” e “impolverati” fino alle ciglia), pare vogliano, per via della regalità e il non ancora sbiadito prestigio e potere aristocratico che incarnano i Salina, “rientrare nel muro”; cancellarsi dal luogo che è ora tornato emblema e simbolo di chi effettivamente quello spazio lo detiene e possiede da secoli, tanto da averne potuto disseminare un po' ovunque, nello spazio pubblico come in quello privato, le proprie tracce:

La folla dei contadini era muta ma dagli occhi immobili traspariva una curiosità non ostile [...] avvezzi a vedere il Gattopardo baffuto danzare sulla facciata del palazzo, sul frontone delle chiese, in cima alle fontane, sulle piastrelle maiolicate delle case, erano curiosi di vedere adesso l'autentico Gattopardo in pantaloni di piqué distribuire a tutti zampate amichevoli e sorridere nel volto di felino cortese.³⁴⁰

Una volta concluso anche quest'ultimo rito è tempo del congedo. Il Principe, in una animosità per lui inconsueta, invita al pranzo del giorno dopo chi in qualche modo sembra averne diritto e, nel dopo-pranzo, auspica di poter “vedere tutti gli amici”. È però proprio in questo slancio, in questo “accenno di democratizzazione”³⁴¹ e che si concretizza nella volontà di aprire porte e spazi privati, nel voler concedere e rendere “tutti” partecipi della compagnia e dei luoghi esclusivi della famiglia, che il Principe, così ansioso di poter ritrovare intorno a lui ogni cosa immutata, “venne invece trovato mutato lui che mai prima avrebbe adoperato parole tanto cordiali”.

³³⁹ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio*, in: Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania 1996, p. 224.

³⁴⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 65.

³⁴¹ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti Lampedusa*, La nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 64.

Mutamento che è il sintomo, ancora invisibile, come rivela il narratore, del “declino del suo prestigio”.³⁴² Se quindi a Donnafugata si è potuto constatare che “il luogo aderisce ancora ai personaggi”, facendosi spazio ideale, “progettato ed organizzato, teatro del rituale dell’accoglienza e dell’omaggio dell’arrivo: con la banda, il corteo, il *Te deum* in Duomo, il pranzo solenne [...]”³⁴³ è però il personaggio di Don Fabrizio che sembra non aderire più perfettamente al suo spazio ed al suo ruolo. “L’aderenza spazio-Salina si fa allora meno perfetta”³⁴⁴ e tra lo spazio e il soggetto che lo occupa sembra essersi prodotta una “specularità negativa”³⁴⁵; proprio in quanto il “Principe intellettuale” ormai così tanto “sensibile ai presagi e ai simboli” ha avuto modo, dopo aver attraversato il mondo fuori dalle sue mura, di essere stato messo faccia a faccia con i “mostri” e con la “profondità ubiquitaria d’un luogo d’incultura”³⁴⁶, così come con la “[...] brutalità della condizione umana e siciliana [...]”³⁴⁷ che lo circonda da ogni parte. Al fatto che, insomma, se prima il privilegio poteva in qualche modo ancora resistere dentro gli spazi privati e IN del mondo nobiliare e feudale, ora invece, per quel privilegio³⁴⁸ e per quello spazio privato, si prospettò non solo la possibilità di perderlo ma anche di vederselo occupato e sottratto da nuovi ‘invasori’.³⁴⁹ Questo sentimento della perdita imminente però, sembra valere, per ora, solo all’esterno e in questo breve frangente.

³⁴² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 68.

³⁴³ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*, in: Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania, 1996, p. 224.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 227.

³⁴⁵ F. Orlando, *L’intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 93.

³⁴⁶ *Ibidem*, 94.

³⁴⁷ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti Lampedusa*, La nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 61.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Questo momento non tarderà ad arrivare e per esplicita volontà di Don Fabrizio stesso per di più. Al momento del pranzo, infatti, e nell’attesa degli ultimi arrivati è lo stesso ambiente e lo spazio del salone che sembra prefigurare questa evanescenza e questa perdita: “Da sotto i paralumi di merletto i lumi a petrolio spandevano una gialla luce circoscritta; gli smisurati ritratti equestri dei Salina trapassati non erano che delle immagini imponenti e vaghe come il loro ricordo [...]”. Così come per le impressioni che prova il Principe una volta che viene a conoscenza che Calogero Sedàra sta salendo le scale del palazzo in frack: “[...] la notizia fece un effetto maggiore del bollettino dello sbarco a Marsala. Quello era stato un avvenimento previsto, non solo, ma anche lontano e invisibile. Adesso, sensibile com’egli era, ai presagi e ai simboli, contemplava la Rivoluzione stessa in quel cravattino bianco e in quelle due code nere che salivano le scale di casa sua.” G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 79-80.

Il palazzo Salina era attiguo alla Chiesa Madre. La sua breve facciata con sette balconi sulla piazza non lasciava supporre la sua smisuratezza che si estendeva indietro per duecento metri: erano dei fabbricati di stili differenti, armoniosamente uniti però intorno a tre vasti cortili e terminanti in un ampio giardino tutto cintato. All'ingresso principale sulla piazza i viaggiatori furono sottoposti a nuove manifestazioni di benvenuto.³⁵⁰

Una volta raggiunta la soglia del palazzo di Donnafugata e dopo aver riconosciuto la breve facciata, i tre vasti cortili ed il giardino cintato dalle mura, le cose sembrano ritornare esattamente al loro stato originario. Alla vista di questo, infatti, pare possibile riscontrarvi l'immutata "sostanza intima" del privilegio; nella contemplazione della sua "smisuratezza" averne un chiaro strumento di misura del prestigio; nel suo ordine e nella sua armonia, riconoscervi il centro e la rocca difensiva contro i disordini morali e sociali che imperversano all'esterno; il luogo d'elezione di una classe sociale che vuole perpetuare sé stessa così com'è. E questo lo possiamo constatare dal fatto che, quando Don Fabrizio e la famiglia raggiungono il palazzo, i luoghi, gli spazi e le situazioni tornano a parlare e riflettere il discorso di una immutabilità che era stata perduta durante il viaggio e il lungo il suo percorso pieno di presagi nefasti. Immutabilità che riguarda le cose, prima di tutto, ma ancor prima le parole e gli uomini che quelle parole pronunciano. Tra questi uomini, infatti, è l'amministratore locale Onofrio Rotolo,³⁵¹ il quale non ha partecipato alle manifestazioni di piazza e che considera "il *vulgus* non esistente ed il Principe come residente all'estero" fino a quando "non avesse varcato la soglia del proprio palazzo"³⁵² ad aver assunto per primo l'aspetto di una figura del folklore popolare senza tempo dedita alla custodia e alla protezione di luoghi ed oggetti preziosi e sacri. Egli, infatti, "piccolissimo, vecchissimo e barbutissimo" com'era somigliava proprio

³⁵⁰ Ibidem, p. 68. (corsivo mio).

³⁵¹ Figura che non a caso nei Ricordi abbiamo visto essere colui che gestisce gli averi dei Cutò a Santa Margherita Belice e la cui morte corrisponde, secondo le parole di Lampedusa, alla fine della casa dell'infanzia.

³⁵² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 68.

ad “«[...] uno di quei gnomi che custodiscono i tesori»” e nella cui coscienza conservatrice la “parte infinitesimale del patrimonio del Principe [...] non si deve disperdere”³⁵³. Egli è, quindi, in quanto tale, il garante primo della immutabilità delle cose che custodisce e che i Salina possiedono e rappresentano. È grazie a lui, infatti, che il palazzo di Donnafugata può essere riconsegnato “[...] alle Loro Eccellenze [...] nello stato preciso in cui è stato lasciato”³⁵⁴.

Una volta entrati è ancora insieme all’Amministratore che il Principe esegue il consueto giro del “grande appartamento”, attraverso il quale, con grande piacere e ammirazione, scopre che “ogni cosa era nello stato in cui si trovava da cinquant’anni”³⁵⁵. Una ricognizione capace di far dimenticare al Principe ogni dissidio e disordine venuto dall’esterno, così come ogni turbamento interiore. Tanto che, come si è visto Tancredi nuotare “[...] come un pesce in acqua” tra l’ammirazione della folla nella piazza “abbruttita dal sole”, e agli occhi di quest’ultima apparire tanto “trasfigurato” ma fiero e felice di esserlo, così, Don Fabrizio, e diversamente da lui, è invece rasserenato di ritrovarsi solo e nel più totale silenzio all’interno dei suoi immutati domini inondati e fatti brillare ovunque dalla luce del sole che filtra dalle tapparelle o entra dalla finestre³⁵⁶. Il Principe, tornato ad abitare e a chiudersi negli spazi del suo palazzo, esauditi propositi e desideri, è ora in grado di ritrovare quella armonia, quella “pace” e “serena sicurezza”³⁵⁷ che fuori dal palazzo, in spazi e territori non suoi, era mancata. Una sintonia e una “aderenza” perfetta tra spazio e personaggio

³⁵³ Ibidem, p. 69.

³⁵⁴ Ibidem, p. 68.

³⁵⁵ Ibidem, p. 69.

³⁵⁶ Riconosciamo qui (e altrove come avremo modo di segnalare) che il sole, benché sia sempre il sovrano autentico e inalienabile della Sicilia, e verso il quale l’autore non lesina mai parole e descrizioni, tuttavia, quando la famiglia si trova all’interno dei suoi domini personali o nei suoi spazi privati, lo ritroviamo sempre attenuato o colto nel momento in cui ha già diminuito la forza penetrante e distruttiva dei suoi raggi. Raggi solari che sono sempre filtrati e schermati da finestre e tapparelle. Quasi che effettivamente lo spazio chiuso della casa, del palazzo o di qualsiasi altro luogo nel quale la famiglia o Don Fabrizio si trovi, permetta un rapporto in qualche modo privilegiato, meno distruttivo e irruente con la sua forza. “Fuori, per tutti, il sole siciliano è dato per quel che è dato, uno schiacciante ipnotizzante impedimento all’esercizio della volontà e civiltà. Ma dove lo sottintende schermato dalle finestre, mitigato in fulgore e in calore, quel che penetra di sole si rende compatibile con una atmosfera signorile; e ristora Don Fabrizio, quasi *simbolo del privilegio di cui cinge, dora e risparmia la cerchia*”, F. Orlando, *L’intimità* e la storia, lettura del Gattopardo, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 70.

³⁵⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 69.

per cui stanze, corridoi, muri e oggetti, tornano a rappresentare ciò che egli è. In questo spazio egli si riflette e si specchia, si riconosce. All'interno del mondo IN, del "suo" mondo, tutto è di nuovo tornato in ordine, a combaciare perfettamente:

Tutto era in perfetto ordine: i quadri nelle loro cornici pesanti erano spolverati, le dorature delle rilegature antiche emettevano il loro fuoco discreto, l'alto sole faceva brillare i marmi grigi attorno ad ogni porta. [...]. Uscito dal turbine rumoroso dei dissidi civili, don Fabrizio si sentì rinfrancato, pieno di serena sicurezza [...]. Sali la scala interna; passò per il salone degli arazzi, per quello azzurro, per quello giallo; le persiane abbassate filtravano la luce, nel suo studio la pendola di Boulle batteva sommessa: "che pace, mio Dio che pace". Entrò nello stanzino del bagno³⁵⁸: piccolo, imbiancato a calce, col suo pavimento di ruvidi mattoni [...] la vasca era una sorta di truogolo ovale, immenso [...] issato su quattro robusti piedi di legno. Dalla finestra senza riparo il sole entrava brutalmente. [...]. Sotto la mole spropositata l'acqua fu sul punto di traboccare.³⁵⁹

Se, dunque, nello spazio "vuoto" ed esterno intercorso tra le due case aveva avuto modo di paragonare alla sua vita il viaggio "orrendo" funereo e sudicio che stava compiendo, ora, contrariamente e perché a suo agio e nel "pieno" possesso dello spazio che occupa tanto da potervi restare nudo e incurante di essere visto dallo sguardo altrui, l'identificazione con il paesaggio diventa carnale e positiva: è il paesaggio a lui esterno e distante che prende forma sul suo stesso corpo immenso e "titanico", è il suo corpo stesso a diventare paesaggio ed isola. Un corpo che ora, e grazie al lavacro con il quale è stato possibile togliere "fin nelle più remote pieghe" la polvere e sporcizia³⁶⁰ del paesaggio siciliano, sembra essere risorto³⁶¹. Dunque è corpo

³⁵⁸ Descrizione della stanza da bagno che venne abbreviata e riportata dalla edizione curata da Gioacchino Lanza Tomasi. Come notava anche Orlando, gli oggetti in essa sono rappresentati "in scala rispetto a Don Fabrizio" e diremo anche consonanti con la sua figura: «un grosso pezzo di sapone rosa, uno spazzolone, un fazzoletto annodato contenete della crusca che bagnata avrebbe emesso un latte odoroso, una enorme spugna, una di quelle che gli inviava l'amministratore di Salina», F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, cit., p. 88 (nota al testo).

³⁵⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 69.

³⁶⁰ "Mentre protagonista intellettuale e sfondo regionale d'incultura si oppongono globalmente, il contrappunto è periodico fra le esigenze di pulizia ed ordine da parte di lui, e la Sicilia come luogo di sporcizia e di disordine", F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 103.

³⁶¹ Sono di fatto le stesse spie linguistiche ("velato dall'acqua"; "effimero sudario") a far ipotizzare questa relazione tra la morte legata al viaggio e la rinascita che avviene una volta ritornato all'interno della casa di suo possesso; rinascita possibile proprio solo dopo un lungo viaggio, non a caso di tre giorni, come i giorni che secondo la tradizione biblica sono serviti a Cristo per uscire dal sepolcro.

“nuovo”, adamitico, divino ed erculeo quello di Don Fabrizio, e che si vede ora ergersi imponente come un monte e venir attraversato da lunghi e freschi rivoli d’acqua simbolo stesso della vita; quella stessa acqua, del resto, che tanto era mancata durante il viaggio e che la Sicilia e la sua terra avevano aspettato invano:

Don Fabrizio [...] si affrettò a uscire dal bagno: contava di poter mettersi l’accappatoio prima che padre Pirrone entrasse; ma ciò non gli riuscì, e il prete entrò proprio nell’istante in cui egli non più velato dall’acqua saponata, non ancora rivestito dall’effimero sudario, si ergeva interamente nudo, come l’Ercole Farnese, e per di più fumante, mentre giù dal collo, dalle braccia, dallo stomaco, dalle cosce l’acqua gli scorreva a rivoli, come il Rodano, il Reno e il Danubio traversano e bagnano i gioghi alpini.

Un corpo-montagna o un corpo-isola che Padre Pirrone, dentro la stanza da bagno, e in quanto vecchio compagno di viaggio del “Principone” percorre concretamente e simbolicamente dall’alto in basso, dalla “vetta” alle “falde”; nell’esplorazione di un “panorama” del tutto inedito per il Gesuita tanto abituato alla sola “nudità degli animi”:

Il Panorama del Principone allo stato adamitico era inedito per Padre Pirrone [...] si turbò alla vista di quella innocente nudità titanica.[...] «Padre non fate lo sciocco, piuttosto datemi l’accappatoio, e se non vi dispiace, aiutatemi ad asciugarmi»[...]. Col lembo del panno finalmente ottenuto si asciugava i capelli, le basette ed il collo, mentre col lembo inferiore l’umiliato Padre Pirrone gli strofinava i piedi. Quando la vetta e le falde del monte furono asciutte: «Adesso sedetevi, Padre, e ditemi perché volevate parlarvi così di furia».

Sono queste ultime parole del Principe a permettere a Padre Pirrone di compiere la sua “missione delicata”: quella di mettere a conoscenza il Principe dei sentimenti di Concetta, la quale ha ormai le idee chiare sulle intenzioni del cugino Tancredi: quelle di un matrimonio; anche se, “proposte vere e proprie, no”, non ce ne sono ancora state riferisce il Gesuita. Il momento è però significativo. Il Principe, dopo aver ascoltato l’ambasceria di Padre Pirrone, ragiona sulle qualità del giovane nipote; vi riconosce una “rapida adattabilità”, una “penetrazione mondana” e “l’arte innata delle sfumature che gli dava il modo di parlare il linguaggio demagogico di

moda”. Il nipote, agli occhi del Principe e per tali motivi, sembra ancora il possibile “alfiere di un contrattacco che la nobiltà, sotto mutate uniformi, poteva portare contro il nuovo ordine politico”³⁶². Il simbolo, insomma, di ciò che il ceto nobiliare è e rappresenta contro il sempre più dirompente ceto in ascesa: quello borghese impersonato da Calogero Sedàra³⁶³. Ma questa illusione è data dal fatto che ancora a nessuno (se non per nome³⁶⁴) conosce ed è stato abbagliato, nemmeno Tancredi, dal fascino di Angelica Sedarà: la giovane “pastorella agghindata” che avrebbe fatto il suo ingresso a Donnafugata poche ore più tardi.

Il Principe, però, già da ora avverte un pericolo: ma “pericolo per chi?”, si chiede. Egli continua a pensare e non può fare a meno di riconoscere che nei nuovi tempi sociali e politici quello che a Tancredi sarebbe servito più di ogni altra cosa nella sua impresa di paladino del privilegio nobiliare, anche più “del nome”, sarebbero stati i soldi. Denaro che il nipote non ha e che anche la fortuna di casa Salina non sarebbe stata in grado di garantirgli attraverso Concetta. “Tancredi aveva bisogno di ben altro”, riconosce Don Fabrizio; e questo “ben altro” sembra proprio essere qualcuno che non è la figlia e che dunque impedirà a quella linea e a quel *ramo* genealogico familiare (così come alla stessa classe sociale) di continuare a crescere e perpetuarsi. Ed è proprio qui allora, in questo momento e zona del testo, coinvolti nelle meditazioni di Don Fabrizio, che il pensiero della morte e della “rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio” si riaffaccia ancora una volta. Nella stanza da bagno “imbiancata a calce” e ancora semi-nudo, ad un tratto il Principe “[...] ebbe freddo. L’acqua che aveva addosso evaporava, e la pelle delle braccia era gelida. Le punte delle dita si raggrinzivano”. Come vediamo è la chiara immagine di un

³⁶² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 75.

³⁶³ “Poi vennero le notizie private che si adunavano attorno al grande fatto dell’annata: la continua rapida ascesa della fortuna di Don Calogero Sedàra [...] aveva concluso vendite di frumento quanto mai profittevoli nei momenti di disorientamento e di carestia che avevano seguito lo sbarco. «[...] le rendite di Don Calogero eguagliano fra poco quelle di Vostra Eccellenza qui a Donnafugata» [...] non era vero che nulla era mutato, don Calogero ricco quanto lui! Ma queste cose, in fondo, erano previste, erano il prezzo da pagare.” Ibidem, cit., p.70.

³⁶⁴ “«Se le loro Eccellenze lo permettono verrò con mia figlia, con Angelica, che da un mese non fa che parlare del piacere che avrebbe a esser da loro conosciuta, da grande»”, Ibidem, cit., p. 67.

prosciugamento, del disseccarsi di un corpo umano³⁶⁵ simile al disseccarsi di un vegetale. Il Principe pare somigliare a quegli stessi alberi di eucaliptus rinsecchiti che si “sbracciavano sul cielo sbiancato” della campagna siciliana. Instaurato questo parallelo che è semantico e topologico tra stanza da bagno all’interno di Donnafugata e campagna all’esterno, tra luogo e azione, non parrà casuale, allora, se il Principe, dopo i pensieri su Tancredi e la figlia, sull’impossibilità di perpetuare la sua stirpe, e spostatosi adesso nella stanza della toeletta, (stesso luogo e adibito allo stesso scopo in cui ebbe a villa Salina il primo incontro con il volto riflesso del nipote) si trovi a diretto contatto con la morte e provi su di sé un’identificazione³⁶⁶ con un corpo ignoto morto, annunciato, anch’esso, non più dalle campane festose dell’arrivo a Donnafugata, ma dai “tetri rintocchi di un mortorio” che segnalano una dipartita:

Qualcuno era morto a Donnafugata, qualche corpo affaticato che non aveva resistito al grande lutto dell’estate siciliana, cui era mancata la forza di aspettare la pioggia. “Beato lui” pensò il Principe mentre si passava la lozione sulle basette. “Beato lui”, se ne strafotte ora di figlie, doti e carriere politiche.” Questa effimera identificazione con un defunto ignoto fu sufficiente a calmarlo”.

Se dunque abbiamo visto il Principe nei panni di un territorio che viene attraversato; se l’abbiamo visto impegnato in un viaggio “schifoso” che è metafora e sintesi della sua vita, potremmo anche affermare, avvalendoci dei versi di John Donne³⁶⁷, che, poiché “No man is an island, entire of itself” ma “every man is a piece

³⁶⁵ Se, benché non sia lo stretto campo di indagine di questo lavoro, si voglia porre una particolare attenzione al campo lessicale del testo non parrà scontato che proprio dopo la descrizione del corpo del Principe che si irrigidisce egli risponda al Gesuita con queste parole, e con un aggettivo in particolare, che qui sottolineiamo : “ Adesso debbo andare a vestirmi, Padre. Dite a Concetta, vi prego, che non sono affatto seccato ma che di tutto questo riparleremo [...]” Ibidem, cit., p. 76. (corsivo mio).

³⁶⁶ Appena dopo un’ora, nel giardino del palazzo, l’incontro e la vista di Tancredi che “lo guardava con l’affetto ironico che la gioventù concede alla persone anziane” sono la causa per il Principe di questo significativo pensiero: “Possono permettersi di fare un po’ i gentili con noi, tanto sono sicuri che il giorno dopo dei nostri funerali saranno liberi”. Ibidem, cit., p. 78.

³⁶⁷ Volendo riproporre anche in questo caso una vicinanza ideologica e intellettuale tra l’autore e la letteratura europea di cui si nutre, non pare priva di cognizione di causa la citazione dei versi iniziale di “For whom the bell tolls” del poeta inglese John Donne. Poeta che lo stesso Lampedusa non manca di analizzare, se pur brevemente, nei suoi saggi sulla Letteratura inglese con queste significative parole: “La sua opera mantiene e supera le promesse contenute in questa agitata vita, passionale, solitaria ed erudita, perpetuamente ossessionata dalla idea della morte [...]; e ancora: “[...] Unica sovrana di questo altissimo spirito è la Morte.” G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 720; p. 723.

of the continent, a part of the main”, quest’ultima identificazione che ha visto protagonista Don Fabrizio e un ignoto morto di Donnafugata a “cui era mancata la forza di aspettare la pioggia”, sia un potente mezzo per permettere a più considerazioni fatte fino a qui di dialogare tra loro. E cioè: che il mondo della sicilia e quello personale e familiare di Don Fabrizio non siano poi molti diversi, ma anche, e soprattutto, che la condizione di mortalità che accomuna fraternamente tutto il genere umano riguardi tutti, anche chi per certi versi, dall’ ‘umano’ e dall’umanità, se ne era sentito diverso o distaccato: “any man's death diminishes me, because I am involved in mankind”. Un pensiero che sembra ormai evidente nella coscienza di Don Fabrizio per il quale adesso, pare del tutto inutile, una volta che ha potuta sentirla, chiedersi, appunto, “*for whom the bell tolls*”.

3.2.1 Il giardino del principe

Nel giardino cintato di Donnafugata, nel quale il Principe discende “rinfrescato” dal bagno e dal sonno, si può notare fin da subito che il sole rovente e distruttore della campagna siciliana ha qui attenuato e “smessa la sua prepotenza”. Lo vediamo ora illuminare di “luce cortese le araucarie, i pini, i robusti lecci che facevano la gloria del posto”³⁶⁸. Piante non rinsecchite dunque, tanto più che come non s’era mia vista una goccia d’acqua lungo il viaggio, qui, fin da subito, l’acqua in tutte le sue forme fa il suo prorompente ingresso in scena annunciata dal rumore che essa stessa produce: “da in fondo si udiva la dolce pioggia degli zampilli che ricadevano nella fontana di Anfitrite”. Parole che aprono poi alla descrizione avvolgente, voluttuosa e sensuale di questa stessa fontana che pare abbandonare per un istante le sue forme dure e marmoree e trasformarsi, grazie alle sue “ondulazioni” e ai suoi “muschi vellutati”, in un letto d’alcova verso il quale il Principe “avido di rivedere”, si dirige sveltamente:

Le acque erompevano in filamenti sottili, picchiavano con pungente brusio la superficie verdastra del bacino, suscitavano rimbalzi, bolle, spume, ondulazioni, fremiti, gorghi ridenti; 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.

Così densa di simboli questa fontana di Nettuno e della “vogliosa” Anfitrite che benché scolpita da uno “scalpello inesperto”, non può fare a meno di riportare alla

³⁶⁸ Ibidem, p. 77.

mente del Principe, da poco emerso dalle acque e dal sonno, i trascorsi passionali e copulatori con la moglie e Mariannina. Donne che paiono essere metonimicamente rappresentate da l'ombelico della Nereide che è ora “[...] inumidito dagli spruzzi”. Parte e zona erogena del corpo femminile che sta lì a marcare proprio questo legame e parallelo tra la fontana e i ricordi; il Principe, infatti, immerso nella contemplazione dell'acqua e della pietra, non può che ripercorrere con la mente i momenti di questi suoi trascorsi sentimentali: “Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse. Rimase a lungo”³⁶⁹. A distogliere Il Principe dall' “intorpidimento voluttuoso” e dalle “indecenze” della piscina e dai ricordi che essa suscita, è la voce di Tancredi: il “bellimbusto con il vitino smilzo sotto l'abito bleu scuro”. Ancora il nipote, dunque, che solo due ore prima era stato la causa per la quale Don Fabrizio aveva “tanto acerbamente pensato alla morte”³⁷⁰. È dal nipote, ora, che lo “Zione” viene condotto a guardare “le pesche forestiere”.

Giunti a questo punto ci pare necessario porre particolare attenzione a questi frutti che il Principe “palpò con la delicatezza famosa dei polpastrelli”³⁷¹ e da qui tornare con la memoria al giardino-cimiteriale di villa Salina. Se lì, infatti, erano state le “rose *Paul Neyron*”, acquistate a Parigi, e quindi anch'esse ‘forestiere, ad essere state innestate direttamente nel terreno per poi venire “eccitate prima e rinfrollite dopo dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici” e “mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni [...]”, qui invece, nella terra e nel giardino di Donnafugata, che è pur sempre Sicilia e terra siciliana, sono le pesche e la loro fioritura, al contrario delle rose, ad avvenire “perfettamente” per via dell' “innesto dei gettoni tedeschi”. Queste pesche le vediamo infatti “grandi, vellutate e fragranti, giallognole con due sfumature rosee sulle guance”. E questo pare avvenire proprio perché se le “French roses were planted *directly* in the Sicilian earth that has always

³⁶⁹ E qui si noterà (anche per la costruzione sintattica della frase citata alcune righe sotto (molto vicina alla costruzione flaubertiana) espresso, diremmo così, in forma fortemente implicita, da scrittore “magro”.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ A rimarcare questo parallelo sensuale all'interno del giardino di Donnafugata, concorre anche questa nuova immagine. Una delicatezza di cui era ben consapevole anche la moglie: “Quella dita d'altronde, sapevano anche essere di tocco delicatissimo nel maneggiare e carezzare e di ciò si ricordava a proprio danno Maria stella [...]”, Ibidem, cit., p. 21.

been (passively) hostile to alien elements [...]”, come ha notato Meyers concentrandosi su una sua lettura simbolica del testo, “the German peach cutting were grafted to Sicilian stems”.³⁷² Tutto questo per dire che non sarà dunque casuale e privo di importanza allora, che sia proprio Tancredi, mentre il Principe lo vedrà camminare agilmente come per paura “d’impolverarsi le scarpe” e aiutandosi con una canna dal pomo smaltato con su inciso il motto “*Semper purus*”³⁷³ a portare in dono ad Angelica³⁷⁴, il “fiore tanto bello”³⁷⁵ accolto a casa Salina, queste stesse “pesche forestiere” e raggiungere “la porta di Casa Sedàra”. Pesche, dunque, che si fanno metafora botanica e fruttifera della perdita della purezza, del prestigio di un casato e del suo sangue; del mescolamento, insomma, di due “razze”.

³⁷² J. Meyers, *Symbol and Structure in «The Leopard»*, in, «Italian Quarterly», estate-autunno 1965, p. 61.

³⁷³ Motto e dettaglio non privo di ironia, in quanto, proprio con il dono delle pesche e l'imminente matrimonio che quelle stesse stanno sugellando la perenne purezza del *ramo* Falconeri, e con ciò di riflesso, di tutto il mondo nobiliare e dei Salina sta per giungere al capolinea.

³⁷⁴ La stessa che, ricevuta a casa Salina e inchinandosi dinanzi alla Principessa, per il gesto le verrà conferito per “un istante il fascino dell’esotismo in aggiunta a quello della bellezza paesana”.G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 81.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 82.

3.2.2 Il privilegio di entrare ed uscire: al Monastero della Beata Corbera

Se abbiamo lasciato Tancredi davanti alla porta di casa Sedàra e lui ed il suo gesto alle possibili e prevedibili infauste conseguenze per il casato dei Salina, l'episodio avvenuto precedentemente riporta il discorso nel pieno solco di un "privilegio" ancora immutato e resistente di Don Fabrizio e dell'aristocrazia stessa. Si tratta delle "Abitudini secolari" che, come per il *Te deum* alla Chiesa Madre, si riflettono nella assunzione e nel dominio di un particolare spazio che ancora una volta trova il suo epicentro in un luogo di culto; confermando con ciò lo stretto legame che intercorre tra potere ecclesiastico e aristocratico. Potere a cui si aggiunge come vedremo, anche se solo di riflesso, quello reale e borbonico. La "visita alla beata Corbera", infatti, "immerge il principe e i suoi familiari nella pace secolare del convento [...]" nella quale si ha modo "di sottrarsi alle vicende contingenti e storiche che siano, e di immergersi nelle delizie semplici e secolari della vita feudale"³⁷⁶

Abitudini secolari esigevano che il giorno seguente all'arrivo la famiglia Salina andasse al Monastero di Santo Spirito a pregare sulla tomba della beata Corbèra, antenata del Principe [...]. Il monastero era soggetto ad una rigida regola di chiusura e l'ingresso ne era sbarrato agli uomini. Appunto per questo Don Fabrizio era particolarmente lieto di visitarli, perché lui, discendente diretto della fondataria, la esclusione non vigeva e di questo suo privilegio che divideva soltanto col Re di Napoli, era geloso e infinitamente fiero.

L'esclusione che per Lui e il Re di Napoli non vige; la "porta ben squadrata che il Re e Lui, soli maschi nel mondo, potevano lecitamente varcare", di questo privilegio di cui il Principe "era geloso e infinitamente fiero", ne diventa simbolo forte e concreto, configurandosi semanticamente spazializzato: il poter entrare ed uscire da

³⁷⁶ G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 70.

una porta; il poter entrare in un luogo ad altri categoricamente proibito. Un privilegio importante che riceve lustro non tanto per via della possibilità di entrare in un convento di clausura, quanto al fatto che tale privilegio accomuna come altro meglio non potrebbe l'aristocrazia e la monarchia borbonica dando loro linfa vitale e terreno comune sul quale resistere. Per questo, quella mattina, “non vi era che gente contenta nelle due vetture che si dirigevano verso il monastero”. Questo spostamento è ciò che permetterà al Principe di vedere confermato ancora una volta ed altrove, il suo potere, la sua “canonica prepotenza”. L'ingresso in un convento di clausura però “non è cosa breve, anche per chi possiede il più sacro dei diritti”, e, come accade in molti rituali di accoppiamento tra animali, le religiose tengono a difendere la sacralità del luogo, a recalcitrare e prolungare l'ingresso dei visitatori. Una riluttanza e diniego però che “[...] conferisce maggiore sapore alla già scontata ammissione”³⁷⁷. Attesa che si rivela quindi propizia per Tancredi (per cui vige, pur essendo “metà Salina”, divieto di accesso) il quale esordisce con una richiesta e con diverse giustificazioni che il Principe accoglie alquanto benevolmente e che sembra quasi sul punto di esaudire o per lo meno di prendere in considerazione:

«Zio, non potresti fare entrare anche me? Dopo tutto sono per metà Salina, e qui non ci sono stato mai». Il Principe fu in fondo lieto della richiesta, ma scosse risolutamente il capo. «Ma, figlio mio, lo sai: io solo posso entrare qui; per gli altri è impossibile. Non era però facile smontare Tancredi [...]. Parlava con inconsueto calore [...] Don Fabrizio era lusingato: «Se ci tieni tanto, caro, vedrò...»[...]»³⁷⁸

È quindi Concetta, a questo punto, già vistasi rifiutare dalla mano di Tancredi per “l'intrusa” Angelica Sedàra³⁷⁹, che allontana e scredita aspramente agli occhi del

³⁷⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 89.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 90.

³⁷⁹ “Tutti erano tranquilli e contenti. Tutti, tranne Concetta. [...] sotto il corpetto azzurro pallido, il cuore le veniva attanagliato; in lei si ridestava il violento sangue Salina e sotto la fronte liscia si ordivano fantasie di venefici. Tancredi sedeva fra lei ed Angelica e con la compitezza puntigliosa di chi si sente in colpa divideva equamente sguardi, complimenti e facezie fra le sue due vicine; ma Concetta sentiva, animalescamente sentiva, la corrente di desiderio che scorreva dal cugino verso l'intrusa [...]”. *Ibidem*, cit., p. 84.

padre la proposta di Tancredi, assurgendosi ora lei, con il suo “violento sangue Salina” a paladina di questo (ancora) intatto privilegio nobiliare e familiare:

[...] Concetta intervenne di nuovo, con voce cattiva adesso, e senza sorriso. «Lascia stare, papà, lui scherza; in un convento almeno c'è stato³⁸⁰, e gli deve bastare; in questo nostro non è giusto che entri.³⁸¹»

Al Principe non rimase tempo per trattare e Tancredi, rimasto a passeggiare davanti al convento sotto il “cielo infuocato”, si vede costretto a non partecipare e restare all'esterno. “Con fragore di chiavistelli la porta si apriva” e il Principe, dopo che nel parlatorio la frescura del chiostro rinfrescò l'aria, entra; sorpassa le barriere d'Ercole che valgono per “tutti gli altri” e la sua visita riesce “a perfezione”. Ma tutto ciò ha dato il via a nuove e irrimediabili conseguenze per il casato: senza che nessuno vi avesse fatto caso, infatti, Tancredi si era allontanato, ricordandosi di una lettera che doveva urgentemente scrivere. E sarà proprio su quest'ultima che il nipote, come leggerà e constaterà Don Fabrizio, “si abbandonava a lunghe considerazioni sulla opportunità, anzi sulla necessità che unioni tra famiglie come quelle dei Falconeri e dei Sedàra venissero incoraggiate per l'apporto di sangue nuovo che esse recavano ai vecchi casati [...]”³⁸². Una lettera, che per il beffardo Tancredi, ed il suo incupito “occhio azzurro” sembra avere il chiaro “sapore” di una vendetta.

³⁸⁰ Concetta sta qui facendo riferimento agli episodi di alcuni “gloriosi fatti d'arme” che la sera prima Tancredi aveva raccontato a cena; in particolare quello della sua penetrazione in un convento di clausura durante le sue ricognizioni garibaldine. A parlare è Tancredi: “Il Generale aveva bisogno di avere un posto di vedetta in cima al Monastero dell'Origlione: picchia, picchia, impreca, nessuno apre; era un convento di clausura. [...] tentiamo di sfondare la porta con il calcio dei nostri moschetti. Niente. Allora corriamo a prendere una trave di una casa bombardata vicina e finalmente, con un baccano d'inferno la porta viene giù. Entriamo: tutto deserto, ma da un angolo del corridoio si odono strilli disperati: un gruppo di suore [...] chissà cosa te-mes-se-ro da quella diecina di giovani esasperati”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., . Che l'irruzione in un convento di clausura da parte di truppe armate, così come il futuro congiungimento di Tancredi ed Angelica si colora anche di evidenti allusioni sessuali sembra di poterlo scorgere dal riferimento che Angelica fa alla trave, evidente simbolo fallico, della quale Tancredi si è servito per entrare nel convento: “Ma Concetta col suo sorriso più dolce si rivolse al cugino: «Tancredi, passando abbiamo visto una trave per terra, davanti la casa di Ginestra. Vai a prenderla, farai più presto ad entrare.»”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., Una simbologia che può ricordare per certi aspetti anche il famoso “*Sogno causato dal volo di un'ape intorno ad una melagrana un attimo prima del risveglio*”, del surrealista Salvador Dalí dove è proprio un moschetto a pungere il corpo nudo di una donna.

³⁸¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p, 90

³⁸² *Ibidem*, p. 99.

3.2.3 Da un punto di vista rialzato

Sono tre i momenti della *parte* in cui Don Fabrizio si ritrova a fare considerazioni da un punto di vista “rialzato” e che, come tali, si legano alle zone testuali che siamo andati ad analizzare nei paragrafi precedenti. Punto di vista che non sempre, come vedremo, porta con sé il significato di una predominanza o di un privilegio consapevolmente diretto rispetto a qualcuno o qualcosa. Anzi, proprio perché a Donnafugata il privilegio è più “insidiato” che mai, proprio perché per raggiungerla si è dovuto sopportare il lungo e fastidioso viaggio nella campagna siciliana e passare attraverso una foresta di simboli e attraverso le “cose che quei fastidi simbolizzano”³⁸³, sono questi tre momenti particolari e pur diversi, a ruotare intorno ad una precisa tematica. Tutti e tre, infatti, conducono il Principe verso la medesima presa di coscienza, ora più esplicita ora più implicita: quella della morte e la fine del suo ‘mondo’ e del suo privilegio. Cominciamo dal primo momento che avviene dopo l’identificazione con il morto ignoto e la discesa nel giardino con il nipote.

Giunti in cima alla scala che con svolte lente e lunghe soste di pianerottoli saliva dal giardino al palazzo, vide l’orizzonte serale al di là degli alberi: dalla parte del mare immani nuvoloni color d’inchiostro scalavano il cielo. Forse la collera di Dio si era saziata, e la maledizione annuale della Sicilia aveva avuto termine? in quel momento quei nuvoloni carichi di sollievo erano guardati da migliaia di altri occhi, avvertiti da miliardi di semi nel grembo della terra. «Speriamo che l’estate sia finita, che venga finalmente la pioggia» disse Don Fabrizio; e con queste parole l’altero nobiluomo cui, personalmente, le piogge avrebbero soltanto recato fastidio, si rivelava fratello dei suoi rozzi villani.³⁸⁴

³⁸³ G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 71

³⁸⁴G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 87.

Il punto di vista non nuovo per il Principe gli permette di cogliere l'orizzonte serale di "là degli alberi", di lanciare lo sguardo più in là di quello che permetterebbe una normale visuale da terra. Ma il momento è significativo in quanto è proprio da questa altezza che il pensiero di una nuova identificazione sorge nella mente del Principe. Alla vista del paesaggio siciliano su cui incombono nuvoloni color inchiostro scuro e carichi di pioggia, rileviamo che sono i suoi occhi, come quelli di altri migliaia di uomini, che guardano questo cielo. E poiché questa identificazione umana vive anche e come è stato dimostrato, di un parallelo botanico, sono gli stessi "semi nel grembo della terra" (anche loro assetati come l'ignoto che non ha saputo sopportare la "siccità"), che sperano come il Principe nella pioggia. In ciò, e proprio in vista di quella condizione umana che tutti accomuna, in quell'essere compresi nell'umanità tutta, che Don Fabrizio, paradossalmente giunto nel luogo centrale e cardinale del suo privilegio e del suo esclusivismo classista, si sente come non mai simile e cristianamente "fratello dei suoi rozzi villani". In questa identificazione, in questa connessione del "particolare all'universale"³⁸⁵ condotta attraverso il filo rosso della morte, ci pensa anche il secondo momento di questa triade. Subito dopo la cena a palazzo e prima di coricarsi, il Principe decide di fermarsi nel "balconcino dello spogliatoio" e da qui, osservando il giardino "sprofondato nell'ombra" sotto di lui e il cielo sopra di esso, ha un moto di slancio verso le "torbide stelle".

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 [...] "Esse sono le sole pure, le sole persone per bene" pensò con le sue formule mondane³⁸⁶

È proprio perché abbiamo voluto rilevare un legame tra questi momenti ed i loro immediati precedenti che, come il morto ignoto se ne poteva "strafottere" di "figlie, doti e carriere politiche", davanti alle "irraggiungibili" il Principe ora può pensare a chi deve "preoccuparsi della dote delle Pleiadi, della carriera politica di

³⁸⁵ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 68.

³⁸⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 87.

Sirio, delle attitudini all'alcova di Vega?"³⁸⁷. È proprio osservando queste stelle che più non sembrano "atteggiarsi nei loro usati disegni" che egli può scorgere lassù, dove la sua anima lo proiettava "quando era sconvolta", lo "spettro maligno" di "un unico diagramma: due stelle sopra, gli occhi; una stella sotto, la punta del mento; lo schema beffardo di un volto triangolare [...]", che altro non è se non il volto "triangolare" e di "timorosa beffa" di Tancredi. Quello stesso volto che Don Fabrizio mentre si radeva il mento nella stanza della toeletta vide apparire nello specchio. Costellazione dunque che Don Fabrizio ha la possibilità di leggere come un *testo* e di tradurre nei segni premonitori dell'invasione dei suoi spazi e della minaccia stessa al suo privilegio: "Il frack di don Calogero, gli amori di Concetta, l'infatuazione evidente di Tancredi, la propria pusillanimità, financo la minacciosa bellezza di quell'Angelica"³⁸⁸; e questo perché attraverso la contemplazione delle stelle verso le quali il Principe tenta più volte di fuggire e rifugiarsi, "si saldano [...] la terra e il cielo, gli affanni della giornata e dell'epoca [...] le vicende, simulate o meno, della lotta di classe nella sua epoca, nelle quali egli è immerso fino al collo"³⁸⁹. Le "brutte cose", insomma, della sua vita. E poiché Don Fabrizio è stato per un momento anche "giogo alpino"³⁹⁰ anche i prodromi di quelle "pietruzze in corsa che precedono la frana"³⁹¹. Evento che non è più solo presagito, ma in atto nell'ultima visione dall'alto che abbiamo già rapidamente incontrato trattando delle "pesche forestiere" e del gesto fatale di Tancredi. Anche qui, appena dopo che il Principe è stato deliziato dalla visita al monastero, tornato a palazzo e nella sua biblioteca, luogo a lui più congeniale in quanto personaggio-intellettuale, è da qui, "dal grande balcone chiuso contro l'afa" e al riparo dall' "infuriare del solleone" all'esterno, che lo ritroviamo mentre osserva la piazza di Donnafugata. Piazza nella quale, e proprio in una "delle panchine da lui stesso donate al comune, può rivedere e riconoscerci i segni del suo signoreggiare

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ G. Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974, p. 68.

³⁹⁰ A dare validità a questa nostra affermazione nella Parte terza, nella camera da letto con la moglie Maria Stella vediamo che la sua ombra "[...] si disegnava come il profilo di una giogaia montana su un orizzonte ceruleo", G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 102. (corsivo mio).

³⁹¹ Ibidem.

sugli uomini che al contrario di lui che è al riparto e all'ombra, si "arrostitivano al sole" sulla vasta piazza polverosa. E non solo sugli uomini, ma su quegli stessi fabbricati che si affacciano dirimpetto al suo palazzo. Case, quest'ultime, che rispetto alla dimore in cui vive appaiono inferiori, degradate e contorte: "*mostri* in pietra tenera" e tra le quali rientra anche la pudica facciata di casa Sedàra che è però, e qui minacciosamente, "a due passi"³⁹².

Ritornato a palazzo il Principe salì nella libreria che era proprio al centro della facciata sotto all'orologio e al parafulmine. Dal grande balcone chiuso contro l'afa si vedeva la piazza di Donnafugata; vasta e ombreggiata dai platani polverosi. Le case di fronte ostentavano alcune facciate disegnate con brio da un architetto paesano; rustici mostri in pietra tenera, levigati dagli anni, reggevano contorcendosi i balconcini troppo piccoli; altre case, tra cui quella di Don Calogero, si ammantavano dietro pudiche facciatine Impero.³⁹³

³⁹² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 80.

³⁹³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 91.

3.3 *Parte terza: a caccia nella Sicilia pastorale*

Se, come afferma anche Samonà, l'*ouverture* della *Parte seconda* serve ad ambientare la narrazione mettendo in risalto il passaggio dal privilegio al clima delle “pietruzze in corsa che precedono la frana”³⁹⁴ a cui abbiamo accennato, inizio della *Terza parte* serve in qualche modo a frenare o quanto meno rallentare questa caduta e posticipare le “marce sul filo del rasoio”³⁹⁵ che verranno. Prima, infatti, che i “parecchi fastidi” di Don Fabrizio spuntino “fuori dai crepacci della situazione politica [...] “germogliati dal suo proprio interno” e facciano il loro ingresso in scena e costringano il Principe a rendersi conto anche con ribrezzo della “congiuntura sociale nella quale era incappato”, è con una “parte di vita feudale [...] ancora intatta”³⁹⁶ che il privilegio nobiliare torna a presentarsi e concretizzarsi. Privilegio che assume la forma di una battuta di caccia con Ciccio Tumeo nella “contrada fuori mano[...]” e “nell’immemorabile silenzio della Sicilia pastorale”. Momento il quale comincia con l’“attraversare i saloni addormentati”, con il “percorre il giardino immoto sotto la luce grigia”, nello “sgusciare attraverso la porticina impedita dall’edera; nel fuggire insomma”³⁹⁷ in una transizione dallo spazio chiuso della casa a quello aperto della natura:

Si era subito lontani da tutto, nello spazio e ancor più nel tempo. Donnafugata con il suo palazzo e i suoi nuovi ricchi era appena a due miglia ma sembrava sbiadita nel ricordo come quei paesaggi che talvolta s’intravedono alla sbocco lontano di una galleria ferroviaria; le sue pene ed il suo lusso apparivano più insignificanti che se fossero appartenuti al passato, perché rispetto all’immutabilità di queste

³⁹⁴ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 78

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 102.

³⁹⁶ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 80.

³⁹⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 92-93.

contrade fuori di mano sembravano far parte del futuro, esser ricavati non dalla pietra e dalla carne ma dalla stoffa di un sognato avvenire [...].

Un allontanamento dallo spazio della dimora che è prima di tutto uno spostarsi nel tempo. Un movimento temporale, al contrario di quello spaziale, che è tuttavia solo apparente. Esso avviene solo negli occhi e nella mente del Principe e nell'esatto momento in cui, in quello spazio, vi riversa un sentimento. È, se potessimo definirlo in questo modo, il riflettersi, in un luogo, del desiderio particolare di una coscienza: quello di perennità ed immutabilità delle cose. È pertanto in questa fitta boscaglia³⁹⁸ del paesaggio siciliano e nella sua "arcaicità odorosa", in questa Sicilia nella quale tutto pare essere rimasto nello stato "d'intrico aromatico nel quale la avevano trovata Fenici, Dori e Ioni quando sbarcarono"³⁹⁹ e nella quale, come nel giardino di villa Salina, la facoltà olfattiva occupa un posto di rilievo, che il Principe, insieme al "seguace" organista Ciccio Tumeo, può esaudire questo desiderio, il quale altrove era stato negato ed ostacolato. Un luogo non ricavato dalla "stoffa" di un sogno, ma dalla pietra; cristallizzato e congelato nel tempo e nel quale pare possibile l'instaurarsi di un rapporto "fra una psicologia ed un paesaggio"⁴⁰⁰. E in esso riscontrare, forse per la prima volta, che la "contrapposizione [...] tra lui [il Principe] e la Sicilia" tanto forte nella transizione da una casa all'altra, così come nel viaggio verso Palermo, sia stata "attenuata o sovvertita in dolcezza"⁴⁰¹. Ci ritroviamo infatti in uno spazio in cui la vita, agli occhi del Principe, pur ridotta ai suoi "elementi essenziali" e con il "volto"⁴⁰²

³⁹⁸ Lo spazio della "campagna", infatti, sembra parallelamente diverso a quello della "boscaglia". Nella campagna infatti "è implicito un senso di terra trasformata dal lavoro" e quindi umanizzata e in qualche modo civilizzata e pronta al futuro sfruttamento della mano umana; una differenza o scontro, se così vogliamo vederlo, tra Natura e Cultura, dunque. Una idea che è espressa dal narratore, ma di cui non si faticherà a riconoscervi anche la precisa idea dell'autore. Ibidem.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ F. Orlando, *L'intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 69.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Sottolineiamo qui il sostantivo in quanto, fino ad ora, nelle varie identificazioni e paragoni che il testo ha riportato tra personaggio e paesaggio, tra corpo e paesaggio, la presenza del volto, effettivamente" era mancata. Possiamo dunque dire che il rispecchiamento è completo.

lavato dal belletto delle preoccupazioni”⁴⁰³ è tornata ad avere un “aspetto tollerabile”⁴⁰⁴. Detto ciò, resta da chiedersi il perché di questa tollerabilità del paesaggio e del perché questa tollerabilità, dal paesaggio, sia filtrata direttamente nella vita e nei pensieri del Principe.

Una possibile risposta pare darla il testo stesso. Vediamo Don Fabrizio e Ciccio Tumeo salire e scendere, sdruciolare, essere “graffiati dalle spine *tal’e quale come un Archedamo o un Filostrato* qualinqui erano stati stancati e graffiati venticinque secoli prima”, vedere “le *stesse* piante [...] lo *stesso indifferente* vento senza soste”, osservare la patetica tensione dei cani, “*identica* a quella dei giorni in cui per la caccia s’invocava *Artemide*”⁴⁰⁵. Una Sicilia che si presenta tale e quale ad una terra ancora vergine o appena “scoperta”: una “America dell’antichità”. I vari accenni a popoli del passato, a nomi propri della grecità e della mitologia, paiono in questo senso riallacciare il paesaggio e i personaggi ad un luogo e ad eventi mitici ormai lontanissimi nel tempo; così come capaci di instaurare un possibile rispecchiamento tra Don Fabrizio, in quanto uomo siciliano del 1800, e quegli uomini gesti e nomi del mondo e della quotidianità della vita antica. Nel fare di entrambi, dunque, e fuor di metafora, un “corpo unico”; nel legare corporalmente e psicologicamente presente e passato.

Uno spazio e un luogo in cui pare ancora possibile a uomini e divinità di vivere fianco a fianco⁴⁰⁶ e persino scambiarsi di posto. Un tempo, come direbbe Leopardi, da “favole antiche”; un tempo e un luogo mitico e favoloso in cui al “[...] pastorel

⁴⁰³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 102.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, pp. 102-103. (corsivo mio).

⁴⁰⁶ A dare validità ancora una volta a questa supposizione è il racconto La Sirena e il dialogo che si consuma tra Paolo Corbera, giovane avvenente, “il solo esemplare superstite” della famiglia Salina, impegnato in diverse tresche amorose e Rosario La Ciura, ellenista di fama “universale e indiscussa” il quale si distingueva dagli altri studiosi, pur eruditi, per il “senso vivace, quasi carnale, dell’antichità classica”. Egli, ormai anziano ed insieme al giovane Corbera ricorda i giorni della sua giovinezza trascorsa in Sicilia: “Raccontami della nostra isola; è una bella terra benché popolata da somari. *Gli Dei vi hanno soggiornato, forse negli Agosti inesauribili vi soggiornano ancora* [...]. Così parlammo della Sicilia eterna, di quella delle cose di natura; del profumo di rosmarino sui Nèbrodi, del gusto del miele di Melilli, dell’ondeggiare delle messi in una giornata ventosa di Maggio come si vede da Enna, delle solitudini intorno a Siracusa, delle raffiche di profumo riversate, si dice, su Palermo dagli agrumeti [...]”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 407. (corsivo mio).

ch'all'ombre /Meridiane incerte ed al fiorito / Margo adducea de' fiumi / Le sitibone
agnelle, arguto carme / Sonar d'Agresti Pani /Udi lungo le ripe; e tremar l'onda / Vide,
e stupì, che non palese al guardo / La faretrata Diva / Scendea ne' caldi flutti, e
dall'immonda / Polve tergea della sanguigna caccia / Il niveo lato e le virginee braccia.

Abbiamo comunque cominciato il capitolo parlando di effetto “frenante” dell'inizio della *parte terza*. Questo perché l'ordine dato alla rappresentazione degli spazi e degli eventi, fra 'l'idillio aromatico e feudale da una parte, e quello della patriottica giornata dominata dal vento “lercio” del Plebiscito dall'altra, pare sia servito all'autore a dare risalto al rapporto dicotomico tra i due spazi e alla brusca “accelerazione” della storia di cui prende coscienza. È proprio qui infatti, in vista della “legge della simmetria speculare”, nel centro della immutabilità temporale e spaziale, nella sede di diretto contatto tra il mondo antico e mitologico con quello umano, che la mente del Principe viene invasa dal ricordo ormai “sbiadito”⁴⁰⁷ di Donnafugata. È proprio in essa infatti, nella quale pur era forte il “senso di possesso feudale” e dove “i crucci lasciavano cadere il fucile, si disperdevano fra le anfrattuosità delle valli” che si è consumato l'ormai irreversibile cambiamento sociale e politico rivolto proprio contro il suo rappresentante semi-divino ed il suo ceto.

È insomma proprio nel ‘mondo’ di Donnafugata, con “suoi nuovi ricchi [...] ed il suo lusso”, e attraverso don Calogero, l' “uomo nuovo come deve essere”⁴⁰⁸, che il mondo dell' “ES” ha fatto breccia ed ha potuto così irrompere all'interno del confine chiuso e fino ad allora immutato del mondo “IN”. Tanto che, a supportare il parallelo lessicale e semantico della irruzione e dell'invasione, gli stessi fastidi, le “irrazionali reazione sue alla politica e ai capricci del prossimo [...] che da calmo designava come

⁴⁰⁷ Si tratta, come per la gelatina al rhum ed il timballo di pasta, di “metafore sub specie *ekphrasis*”, alludono tutte “allo sfaldamento dei confini, cioè alla perdita di quei beni materiali [e anche territoriali] che testimoniano la supremazia di classe”, I. De Seta, *Una singolare periferia: la Sicilia europea di Tomasi di Lampedusa*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Tomi I, Edizioni ETS, Pisa 2017, cit., nota p. 245.

⁴⁰⁸ Significativo che Ciccio Tumeo, come la storia ha avuto modo di definire il condottiero unno Attila, altro grande figura di invasore nel mondo antico, definisca don Calogero “un castigo di Dio, Eccellenza, un castigo di Dio!” e definendolo anche “diavolo” e “pipistrello” ne conferisca chiari ed evidenti connotati infernali.

passioni”⁴⁰⁹ prendono ora, nella mente del Principe, le sembianze di un vero reggimento militare⁴¹⁰ ammutinato che irrompe minacciosamente “*a casa sua*”:

Gli anni scorsi le seccature erano in numero minore e ad ogni modo il soggiorno a Donnafugata costituiva un periodo di riposo: i crucci lasciavano cadere il fucile, si disperdevano fra le anfrattuosità delle valli [...]. Quest’anno invece, come truppe ammutinate che vociassero brandendo le armi, erano rimasti adunati, e a casa sua, gli suscitavano lo sgomento di un colonnello che abbia detto: «Fate rompere le righe!» e che dopo vede il reggimento più serrato e minaccioso che mai.⁴¹¹

Ed è proprio quando protagonista e suo compagno raggiungo la cima del monte (un altro punto di vista rialzato), “di fra i tamerici e i sugheri radi” tra i quali la Sicilia appare nel suo vero aspetto di “aridità ondulante all’infinito in groppe sopra groppe” e nella quale appare anche Donnafugata, “rannicchiata” nascosta su una piega “anonima del terreno”, che il Principe si trova davanti alla baldanza delle formiche. Animali-simbolo, significativamente in “*marcia verso il sicuro avvenire*”, “in disordine ma risolte” e per le quali nemmeno il calore meridiano del sole era riuscito a fermare il voler loro “*annettersi a quel pò di marciume intriso di saliva di organista*”⁴¹². Col loro dorso nero e lucido, vibrante di entusiasmo, mentre al di sopra “delle loro file trasvolavano le note di un inno”⁴¹³, sembra ormai chiaro che di questi animali la mente associativa di Don Fabrizio ne abbia fatto una vera e propria figura simbolizzata di truppe militari, instancabili ed invincibili, in marcia verso la conquista. È proprio qui dunque, davanti a questa immagine perturbante, che Don Fabrizio rivede e ricorda con un *flash-back* i giorni del Plebiscito:

⁴⁰⁹ “[...] dopo la rivoluzione borghese che salive le sue scale nel frack di Don Calogero, la bellezza di Angelica che poneva in ombra la grazia contegnosa della sua Concetta, Tancredi che precipitava i tempo dell’evoluzione prevista e cui anzi l’infatuazione sensuale dava modo d’infiorarne i motivi realistici [...]” G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 95.

⁴¹⁰ I fastidi come le seccature di Don Fabrizio sono rappresentate attraverso l’immagine di un reggimento militare nel corso di una parata o di una esibizione: “[...] e questi fastidi se li passava in rivista ogni giorno, li faceva manovrare, comporsi in colonna o spiegarsi in fila sulla pizza d’armi della propria coscienza sperando di scorgere nelle loro evoluzioni un qualsiasi senso di finalità che potesse rassicurarlo; e non ci riusciva”. *Ibidem*

⁴¹¹ *Ibidem*. (corsivo mio).

⁴¹² *Ibidem*, p. 105. (corsivo mio).

⁴¹³ *Ibidem*.

Come conseguenza di alcune associazioni d'idee [...] l'affaccendarsi delle formiche impedì il sonno a Don Fabrizio e gli fece ricordare i giorni del plebiscito quali egli li aveva vissuti poco tempo prima a Donnafugata stessa; oltre ad un senso di sorpresa quelle giornate gli avevano lasciato parecchi enigmi da sciogliere; adesso al cospetto di questa natura che, tranne le formiche, se ne infischia evidentemente, era forse possibile cercare la soluzione di uno di essi.

Alla ricerca di questa soluzione pare pervenire ripercorrendo i momenti salienti di quel giorno infausto, “ventoso e coperto” del Plebiscito, nel quale turbini di vento sollevavano “le cartacce e i rifiuti”. Stesso vento la cui assenza avrebbe ridotto l'aria ad “uno stagno putrido” ma, allo stesso tempo, anche tanto diverso da quello “aromatico” della Sicilia idilliaca in quanto quelle stesse ventate risanatrici “trascinavano con sé molte porcherie”. Alla giornata aveva significativamente partecipato con la stessa *redingote* nera con la quale aveva partecipato ai funerali di Re Ferdinando, il quale, anche per sua fortuna, non poteva essere presente a quella giornata che, “flagellata da un vento impuro”, suggellava anche la sua insipienza. Di nuovo al centro di questo nuovo corteo, diretto al questa volta al Municipio, la figura e l'aspetto del Principe, che erano stati quelli di un “leone sazio e mansueto” all'arrivo a Donnafugata, diventano ora “tanto solenni e neri che sembrava seguisse un carro funebre invisibile”; quasi se a Don Fabrizio fosse stata concessa la possibilità di partecipare al proprio stesso corteo funebre. Di vedersi morto:

Dopodiché tutti furono invitati a “prendere un bicchierino” su, nello studio del sindaco; ma padre Pirrone e don 'Nofrio misero avanti buone ragioni di astinenza l'uno, di mal di pancia l'altro [...]. Don Fabrizio dovette affrontare il rinfresco da solo. Dietro la scrivania di don Calogero fiammeggiava una oleografia di Garibaldi e (di già) una di Vittorio Emanuele [...] bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo [...]. Su un tavolinetto vi era un piatto con biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto e dodici bicchierini tozzi colmi di rosolio; quattro rossi, quattro verdi, quattro bianchi; questi, in centro; ingenua simbolizzazione della nuova bandiera [...].⁴¹⁴

Una volta votato e consegnato il proprio “sì”, il Principe viene invitato nello studio del sindaco; egli, come nella sala delle udienze con il Re, si trova ancora una

⁴¹⁴ Ibidem, p. 109.

volta “*dall'altra parte delle scrivania*”, è lui, questa volta, ad essere ricevuto. E poiché quello in cui ci troviamo è uno spazio chiuso e privato, poiché ci troviamo nello spazio peculiare del rappresentante dell' ES, del nuovo ceto in ascesa, non sarò privo di importanza riconoscervi quella “aderenza” tra i personaggi e lo spazio e dunque notare che qui i muri sono decorati con le oleografie e i volti che incarnano il cambiamento e la Rivoluzione: quello di Garibaldi e del Re, “quello nuovo”, Vittorio Emanuele. Così come nel “tavolinetto” i “biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto” e i dodici bicchieri di rosolio che danno forma ad una ingenua rappresentazione della nuova bandiera, diventano, per un Principe ormai sensibile ai presagi ai simboli, chiare ed evidenti allusioni alla morte sua e a quella dei membri della sua famiglia, cui il numero dodici sembra stare lì ad evocare. Una morte a cui però, “si ebbe il buon gusto di non brindare”. Dopo il seggio e rivolto ad una folla “invisibile nelle tenebre” come ad una grande schiera infernale, è Don Calogero ad annunciare il risultato del Plebiscito: i 512 “sì” che sanciscono l'ormai definitiva fusione della Sicilia con il Regno d'Italia. Le mani rapaci di Angelica applaudono dal balconcino di casa sua; sullo “fondo oscuro della piazza” la folla fa salire i suoi “applausi ed evviva”.

Sulla cima del monte Morco, nella quale ora “tutto era nitido sotto la gran luce; la cupezza di quella notte ristagnava ancora in fondo all'anima di Don Fabrizio”. Un residuo, un altro “sedimento di lutto” o un ‘mostro’ “che non era di natura politica” ma “doveva avere radici più profonde [...] seppellite sotto cumuli di ignoranza di noi stessi”. Il Principe è pervenuto alla soluzione, ha “sciolto l'enigma”. Che insomma sì, in quella accigliata sera a Donnafugata, in quel “paese dimenticato”, qualcuno era pur nato: l'Italia; ma che qualcos'altro di definitivo era pure successo. In quella notte stregata, oltre ad essere nato qualcuno, a Donnafugata, e “Dio solo sapeva in quale andito del paese, in quale piega della coscienza popolare” qualcuno era anche morto.

3.4 *Parte quarta: visite a palazzo Salina*

Se abbiamo avuto modo di osservare ed appurare in più frangenti ed episodi che la *Parte terza* è la zona nella quale hanno inizio i più rilevanti e nodali impatti sociologici e culturali tra i mondi “IN” ed “ES” e i loro rappresentanti, la *parte* in cui si sono visti prendere corpo i “fastidi” politici e sociali (conseguenza diretta della Rivoluzione e del Plebiscito) così come i contrasti familiari e personali innescati dalla “congiuntura sociale” tra le due famiglie, non può non essere degno di nota che proprio l’immediatamente successiva *Parte quarta* si apra con la descrizione di quei sempre “più frequenti *contatti* derivati dall’accordo nuziale”. E dunque dei due ‘don’ del romanzo: Calogero e Fabrizio. Uno dei “momenti più «storici» [...] di tutto il *Gattopardo*” come ha osservato Samonà⁴¹⁵ e nei quali si consuma lo scontro e il confronto (che è sociale, culturale e ideologico) tra due uomini e due classi. Tale momento è significativo proprio in quanto è qui che vengono poste le basi per indagare chi ‘siano’ i due personaggi, quali siano le loro differenze e i loro modo di rapportarsi al mondo e alla società in mutamento nella quale si trovano contemporaneamente a vivere⁴¹⁶. Uno scontro e una rappresentazione umana ma che a voler seguire la direzione indicata dall’ago della nostra bussola topologica assume ancora una volta connotati e tratti spaziali. Uno di questi, in particolare, e che si rivelerà essere di segno

⁴¹⁵ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 96.

⁴¹⁶ In una visuale che è sempre e comunque orientata in un punto di vista esterno, che rispetta dunque l’orientamento culturale che abbiamo definito “diretto”, di IN vs ES: Orlando affermava infatti che “Sia dal padre che della figlia, i punti di vista emergono soltanto quando si tratta di sottolineare la loro indifferente distanza, o faticosa permeabilità, rispetto ai valori del protagonista”, F. Orlando, *L’intimità e la storia, lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 133.

opposto⁴¹⁷ è proprio l'“*humus*” culturale, caratteriale e antropologica dei due⁴¹⁸; *humus* che dovrebbe essere assunta qui nel vero senso della parola. Se leggiamo infatti che Sedàra

[...] procedeva nella foresta della vita con la sicurezza di un elefante che, svellendo alberi e calpestando tane avanza in linea retta non avvertendo neppure i graffi delle spine e i guaiti dei sopraffatti.⁴¹⁹

e a lui dunque, in quanto tale, pertiene uno spazio e una terra da conquistare con la violenza e da percorre in linea retta senza curarsi della presenza altrui, a Don Fabrizio, al contrario, pertengono uno spazio e una terra adibiti al riposto e all'agio. Un luogo di “vallette amene” e nel quale essere “Allevato”. Un mondo all'interno del quale può e deve procedere non con passo da “elefante”, ma con la grazia e la cortesia dettate da “l'onestà, [...] la decenza e magari buona educazione” che “impongono alle azioni degli uomini” un freno. Le vecchie “pastroie”, come quest'ultime sono definite, dalle quali era stato “liberato” don Calogero. All'interno di questo spazio dunque, che è fisico, ma anche etico e morale, e nel quale Don Fabrizio pare essersi rintanato come uno di quegli stessi animali che soccombono e guaiscono al passaggio dell'uomo, egli, e proprio perché da sempre e solo abituato agli “zeffiri cortesi”, non può tuttavia fare a meno di ammirare la “foga” di quelle “correnti d'aria” che Calogero Sedàra fa alzare “dai lecci e dai cedri di Donnafugata” e dalle quali “traeva arpeggi mai uditi prima”. Un vento ed una musica ‘nuovi’, dunque, che lasciano Don Fabrizio da solo in una landa desolata:

⁴¹⁷ “La costruzione semiotica del “barbaro” si realizza di secondo una di queste due possibilità. La prima è quella di un raddoppiamento riflesso, che fa sì che l'anticultura si costruisca come immagine rovesciata, che ha rispetto alla cultura i segni opposti.”, J. Lotman, *La semiosfera, l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, La Nave di Teseo, Milano 2022, cit., p. 109.

⁴¹⁸ Qualche esempio era stato fornito già nella Parte terza: “Don Calogero se ne stava lì all'impiedi [...] sarebbe davvero sembrato uno sciacalleteo se non fosse stato per u suoi occhietti sprizzanti intelligenza; ma poiché questo ingegno aveva uno scopo materiale opposto a quello astratto cui credeva tendere quello del Principe, esso venne considerato come segno di malignità”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 122.; “[...] molti problemi che parevano insolubili al Principe venivano risolti in quattro e quattro otto da don Calogero[...]” *ibidem*, cit., p. 132.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 132.

Allevato, invece, in vallette amene percorse dagli zeffiri cortesi dei “Per piacere” “ti sarei grato” “mi faresti un favore” “sei stato molto gentile”, il Principe adesso, quando chiacchierava con don Calogero si trovava allo scoperto su una landa spazzata dai venti asciutti [...] pur continuando a preferire in cuor suo gli anfratti dei monti, non poteva non ammirare la foga di queste correnti d’aria [...].⁴²⁰

Don Fabrizio in sostanza, dopo aver espresso la propria ripugnanza per il ceto in ascesa, dopo averne descritto i difetti e i malcostumi⁴²¹, ed aver chiarito, ancora nella *parte terza*, a quali compressi è dovuto sottostare e quali “rospi”⁴²² ingoiare, si è comunque dovuto rendere conto della capacità e della “rara intelligenza” di don Calogero. La quale non tarderà a dare i suoi frutti non appena il “bonario Don Fabrizio” si troverà, anche per via della sua “sprezzante indifferenza”, a seguire i “consigli concepiti con crudele efficienza” di Sedàra. Consigli che appunto perché malignamente progettati ed “applicati [...] con timorata mollezza” faranno acquisire fama di esosità a casa Salina fino a distruggerne “il prestigio”. E senza che, in tutto questo, “il franare del patrimonio” fosse stato “in alcun modo arginato”. Ma non è solo il Principe a notare ed apprezzare alcune delle qualità di don Calogero. Anche quest’ultimo mostra i sintomi e gli effetti di una diretta influenza principesca. Egli è rimasto colpito dalla forte “energia astrattiva” del Principe. Dal fatto che buona parte di questo fascino e potere gli derivasse dalla capacità di eliminare “le manifestazioni sempre sgradevoli di tanta parte della condizione umana”⁴²³. Ed è proprio per questo che, “lentamente”, Sedàra pare averne voluto emulare alcuni tratti; almeno quelli più esteriori e potenzialmente acquisibili⁴²⁴. In questo scontro che a prima vista pare non aver decretato reali ed effettivi vincitori e vinti, e nel quale entrambi gli sfidanti paiono

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ “La consuetudine finì con l’abituarlo alla guance mal rasate, all’accento plebeo, agli abiti bislacchi ed al persistente olezzo di sudore” ibidem, cit.

⁴²² Ibidem, pp. 127-28.

⁴²³ Ibidem, p. 134

⁴²⁴ “Lentamente don Calogero capiva che un pasto in comune non deve di necessità essere un uragano di rumori masticatori e di macchie d’unto; che una conversazione può benissimo non rassomigliare a una lite fra cani [...]. Sarebbe ardito affermare che don Calogero approfittasse subito di quanto aveva appreso; egli seppe da allora in poi radersi un pò meglio e spaventarsi meno della quantità di sapone adoperato nel bucato [...]”. Ibidem, p. 134.

essere usciti mutati sì, ma a parimerito, è al Principe che spetta, a ben vedere, la sconfitta. E a lui proprio perché quelle sue qualità ed attitudini, “la sua mollezza e la sua incapacità di difendersi che erano le caratteristiche del suo preformato nobile-pecora”⁴²⁵, ben notate dagli “occhietti sprizzanti intelligenza” di don Calogero, male si accordano con i nuovi e mutati tempi politici e sociali. Egli è, e resta per il rapace Sedàra, una delle vecchie ed obbedienti pecore dell’aristocrazia nobiliare pronte a soccombere, o, peggio ancora, ad “abbandonare la lana dei loro beni alle sue forbici tosatrici ed il nome, illuminato da un inspiegabile prestigio, a sua figlia”⁴²⁶. Quasi che i termini della tradizionale dialettica “servo-padrone”⁴²⁷ ora divenuti quelli metaforici di pecora-pastore, fossero venuti qui a rovesciarsi.

Se dunque è per il tramite della figlia che il nome ammantato di prestigio di queste pecore-nobili e la loro “lana” deve passare nelle mani di don Calogero, ecco che è subito dopo il confronto tra i due mondi con cui si è aperta la *Parte* che compare il nome ed il volto di Angelica. È a lei, nella sua prima visita in veste di fidanzata di

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Dialettica che viene invece mantenuta ed estremizzata, come ha messo in luce Madrignani, nel colloquio che Don Fabrizio, nelle Parte terza, intrattiene con Ciccio Tumeo, attraverso il quale “parlava la tradizione schietta”: “[...] Nel dialogo fra il principe e don Ciccio (che sembra alludere al rapporto hegeliano servo-padrone) costui conferma la sua natura di subalterno non contrapponendosi ma estremizzando la visione politica del padrone [...]”, in C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007, cit., p. 178. Osservazione condivisa e ripresa anche da L. Derla quando in un suo saggio analizza la figura del doppio: “A causa di questa ambiguità quasi obbligata, il Principe e un uomo ‘doppio’ - in perenne contraddizione fra il ruolo che deve recitare, i suoi istinti e capricci, e il suo vero ‘io’. Ma, precisa Angelo Aparo, «Il Doppio, figura di compromesso fra due polarità conflittuali, oppone resistenza verso l’individuazione tanto quanto il rapporto con esso testimonia la spinta verso l’individuazione». E la coppia nemica, il Signore e il Servo in lite fra loro (e a questo archetipo allude maliziosamente Tomasi quando ci mostra il Principe e Tumeo che tornano dalla campagna dopo la burrascosa discussione sulle nozze Falconeri-Sedara: «sarebbe stato difficile dire quale dei due fosse don Chisciotta e quale Sancio», in L. Derla, *Quel ‘povero Principe’*. Rilettura del Gattopardo, Aevum, Anno 82, Fasc 3, Settembre-Dicembre 2008, p. 803-816, cit., p. 814. (corsivo mio).

Tancredi, che spetta di penetrare⁴²⁸ ufficialmente negli spazi privati ed intimi della famiglia Salina; in quel “mondo che essa considerava pieno di meraviglie”⁴²⁹ e nel quale sperava di “avere un posto eminente”. Un evento che ha significativamente i tratti di una iniziazione o di una venuta al mondo; quel “mondo nobile della Sicilia”⁴³⁰ all’interno del quale deve essere accompagnata dalla stessa figura che quel mondo e quello spazio rappresenta; e, poiché si tratta pur sempre dell’ingresso in un mondo destinato ad estinguersi, un regno di fantasmi⁴³¹ e di uomini già defunti, Don Fabrizio, nei panni di accompagnatore, sembra assumere i tratti di uno psicopompo:

Intanto il Principe dava il braccio ad Angelica; si traversarono parecchi saloni quasi all’oscuro, vagamente rischiarati da lumini a olio che permettevano a malapena di trovare la strada; in fondo alla prospettiva delle sale splendeva invece il “salone Leopoldo” dove stava il resto della famiglia e questo procedere attraverso il buio deserto verso il chiaro centro dell’intimità aveva il ritmo di una iniziazione massonica.

Un ingresso della futura sposa che è rischiarato dal focolare domestico “simbolo della casa”, e la cui luce, (che “palpitava sul pavimento” e i cui i “tizzoni alludevano a sfavillii di desideri [...] a contenuti ardori”⁴³²) carica l’evento, anche per mezzo delle parole di Padre Pirrone, “«*Veni, sponsa de Libano*»”, di significati erotici

⁴²⁸ È interessante notare che se alla figlia ed al padre spetti sempre una qualche familiarità e un posto all’interno della nobiltà siciliana, alla madre e alla moglie di Angelica e di Calogero, donna Bastiana, questa possibilità non venga mai concessa. Tale impossibilità può forse essere individuata in vista di quella parentela (i natali e i “fecali” della donna) con la quale quali si apriva “una prospettiva storica profonda, svelava abissi in paragone dei quali don Calogero sembrava un’aiuola da giardino”. Anche in questa zona del testo infatti, quasi a voler distanziare dalla coscienza questa possibilità di parentela degradante ed infima leggiamo che, una volta venuto a conoscenza da Sedàra che la moglie non si è potuta presentare insieme alla figlia “Don Fabrizio [...] si procurò il piacere di proporre di andare lui stesso subito dalla signora Sedàra, proposta che sbigottì don Calogero che venne costretto per respingerla ad appioppare un secondo malanno alla consorte [...] che costringeva la poveretta a stare nell’oscurità”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 136. (corsivo mio).

⁴²⁹ Ibidem, p. 140.

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ Per Concetta, all’arrivo e alla sua vista, in Tancredi vi vede “un caro fantasma rassomigliante al suo amore perduto”, Ibidem, cit., p. 142.

⁴³² Ibidem, p. 137.

e insieme religiosi ed allegorici⁴³³. Ma non solo teologici È infatti l'aspetto e l'abbigliamento di Angelica, soprattutto i dettagli sul suo capo, “[..] le soffici trecce nere ombreggiate da una grande paglia ancora estiva sulla quale un grappo di uva artificiale e spighe dorate evocavano discrete i vigneti di Gibildolce e i granai di Settesoli”, a farne una sorta di figura semi-divina e ‘viva’ della mitologia pagana: quella della Demetra greca o della romana Cerere. Entrambe dee tutelari dell'agricoltura e del raccolto, artefici del ciclo delle stagioni e di quello della vita e della morte. Una semi-dea però a cui non sono più i pari per grado e valore, come a villa Salina durante il Rosario, a sorridere ed esaltarne la gloria. Ma una sorta di loro rappresentazione ironizzata e degradata; a salutare l'arrivo di Angelica vi sono *solo* “ventiquattro dei quarantotto bracci del lampadario” e i “fiori bicolori di Murano sul loro stelo di curvo vetro” che “guardavano in giù, ammiravano colei che entrava e le rivolgevano un sorriso cangiante e fragile”⁴³⁴.

Tuttavia, anche se Angelica non pare in grado di essere accolta con pieno diritto nel mondo divino, attraverso i suoi simboli ornamentali, l'uva ed il grano, metonimici della terra ‘lavorata’, diventa figura stessa della Sicilia⁴³⁵ e di quella campagna “migrata” altrove e perduta, perciò lontana dalle mani aristocratiche. Una terra che adesso, come una “rondine”, sembra abbia fatto ritorno al suo nido. È per questo che attraverso il possesso fisico e carnale di Angelica, a Tancredi, pare possibile ristabilire

⁴³³ Un fuoco che ritroviamo non nel momento di ingresso ma in quello della cacciata dall'Eden di Adamo ed Eva: “Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita”. C.E.I, 3-24. E medesime fiamme che Dante, in quel momento guidato da una voce, deve attraversare per rivedere Beatrice: Poi dentro al foco innanzi mi si mise,/ pregando Stazio che venisse retro,/ che pria per lunga strada ci divise. // Sì com'fui dentro, in un bogliente vetro / gittato mi sarei per rinfrescarmi, / tant'era ivi lo 'ncendio senza metro. // Lo dolce padre mio, per confortarmi, / pur di Beatrice ragionando andava, / dicendo: «Li occhi suoi già veder parmi». // Guidavaci una voce che cantava / di là; e noi, attenti pur a lei, / venimmo fuor là ove si montava. // 'Vente, benedicti Patris mei', / sonò dentro a un lume che li era, / tal che mi vinse e guardar nol potei.”, Dante, Purgatorio XXVII, vv. 48-60

⁴³⁴ Ibidem, p.

⁴³⁵ Il simbolo stesso raffigurato nella bandiera siciliana, la Trinacria, con il suo capo ricoperto di spighe di grano, oltre che ricordarne il glorioso passato di “granaio” dell'Impero Romano, ne fanno anche il simbolo di fertilità e prosperità della Sicilia stessa., cfr. A. Manno, *Vocabolario araldico ufficiale*, I libri del graal, Perugia 2001.

il suo antico privilegio “feudale”⁴³⁶. Possederla, insomma, è riprendere possesso delle sue terre dopo che una “vana rivolta” gliele aveva sottratte:

Poi la riabbracciò: l’ansia sensuale li faceva tremare entrambi: il salone, gli astanti per essi sembravano molto lontani; ed a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso delle 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.⁴³⁷

È insomma qui, tanto dall’iniziale contatto delle due frontiere semiotiche e culturali e dal simmetrico e speculare rapporto tra le due, quanto dalla “diretta influenza”⁴³⁸ che esse reciprocamente subiscono, che l’irruzione è arrivata a compimento. Nell’esatto momento in cui la linea che divideva i due mondi viene oltrepassata, nel momento in cui L’ ‘ES’ invade ed occupa letteralmente “la casa” e gli spazi dell’ ‘IN’ quasi in modo permanente⁴³⁹ si può osservare che sa da una parte e per il ceto nobiliare “cominciò il *declino* del suo prestigio”⁴⁴⁰, dall’altra e per il ceto in *ascesa*, “iniziò [...] quel costante raffinarsi di una classe che nel corso di tre

⁴³⁶ Una situazione che è fonte di gelosia, prima di tutto carnale ma anche di un rimpianto di classe che per Don Fabrizio, come riferisce Squillaciotti, che è rivolto “a un potere assoluto sulle cose e sulle persone”[...]. Si può dire che ciò che Don Fabrizio rimpiange è un irrealizzabile possesso feudale, ossia quello che a Tancredi riesce di ricreare attraverso il ‘possesso’ di Angelica, precluso anch’esso allo zio [...] Tancredi riesce insomma dove Don Fabrizio fallisce, sebbene nella prospettiva degli altri rappresentanti della sua classe sia stato lo zio a esercitare le sue prerogative feudali, concedendo Angelica al nipote [che] si rivela davvero l’Altro rispetto allo zio: «un altro che si dà per tale, essendo lui, [Don Fabrizio] inadeguato ai compiti posti dai tempi sconnessi, in quanto si fa presumere inadeguato»[...].”, P. Squillaciotti, *Commentare il romanzo. Nelle stanze abbandonate del Gattopardo*, in: «Per leggere, n. 3 - Autunno 2003», pp. 150-151.

⁴³⁷ Ibidem, p. 148.

⁴³⁸ “I barbari, portatori di terrore, che compivano incursioni e devastavano le terre di confine settentrionali della civiltà, non venivano da luoghi lontani e selvaggi, che non avevano niente in comune con la civiltà. Le loro attività e il loro sviluppo sono avvenuti vicino alla civiltà in ascesa e sotto la sua diretta influenza [...]”, O. Lattimore, *Studies in “Frontier History”*, London 1962, pp. 505-505, in: J. Lotman, *La semiosfera, l’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, La Nave di Teseo, Milano 2022, p. 110.

⁴³⁹ “[...] la differenza di ceti faceva credere a don Calogero normali nella nobiltà i lunghi colloqui appartati, ed alla principessa Maria Stella abituali nel rango dei Sedàra la frequenza delle visite di Angelica e di una certa libertà di contegno che essa, certamente non avrebbe trovato lecita nelle proprie figlie; e così le visite di Angelica al palazzo divennero sempre *più frequenti sino ad essere quasi perpetue* [...]”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 150. (corsivo mio).

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 68.

generazione trasforma efficienti cafoni in gentiluomini indifesi”⁴⁴¹. Una “lenta sostituzione di ceti”⁴⁴²; o, volendo fare ancora utilizzo della terminologia lotmaniana, un “raddoppiamento riflesso”⁴⁴³ di tutto un intero sistema culturale.

3.4.1 Angelica e Tancredi: perdersi in un “oceano di stanze”

Se dunque è a questi due nuovi rappresentanti dei mondi sociali che spetta di portare a compimento il cambiamento, di prendere il posto di coloro che già occupavano uno spazio, è proprio loro che seguiamo vagabondare e “navigare” tra i luoghi inferi e paradisiaci⁴⁴⁴ delle vastissime stanze del palazzo di Donnafugata. Quello all’interno degli appartamenti abbandonati è infatti “un’imbarcarsi verso Citera⁴⁴⁵ su una nave fatta di camere cupe e di camere solatie, di ambienti sfarzosi o miserabili, vuoti o affollati di relitti di mobilio eterogeneo”. E lo spazio nel quale navigano, appunto, non più acquoreo ma un “oceano di stanze”. Quello in cui i due personaggi si avventurano è un viaggio alla scoperta del “Nuovo Mondo” o di “un’isola deserta” nei quali “le camere non avevano né fisionomia precisa né nome”. È perciò ad entrambi, come novelli scopritori o colonizzatori, che spetta il compito di nominare e battezzare “[...] gli ambienti attraversati con ciò che in essi era accaduto loro” (“la camera delle pene”, “la scala dello scivolone felice”).

⁴⁴¹ Ibidem, p. 135.

⁴⁴²“Tuttavia, a seconda delle posizioni del creatore del testo, questa immagine del mondo extraculturale può essere valutata non solo negativamente, ma anche positivamente. [...]. Quello del “barbaro” non è soltanto un ruolo semiotico, ma anche una realtà storica. La realtà è inevitabilmente coinvolta nei processi interni della cultura: il “barbaro di ieri, che si trovava fuori dei suoi confini, appare oggi alla periferia della cultura e sarà domani al centro dell’attività culturale che ha subito cambiamenti”, J. Lotman, *La semiosfera, l’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, La Nave di Teseo, Milano 2022, cit., p. 109.

⁴⁴³ Nota 439.

⁴⁴⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 156.

⁴⁴⁵ All’inizio dell’episodio il vagabondare dei due innamorati viene definito un «imbarcarsi verso Citera [...] Come si vedrà anche in seguito, si tratta di un rinvio al mito di Giona, del mostro che inghiotte, e di questo al labirinto, come documentano antiche attestazioni. È così che si spiega l’immagine della nave, evocata dall’autore: contiene essa stessa una suggestione sinistra, a dispetto delle apparenze”. F. Battera, *Oceani di stanze. Un labirinto nel Gattopardo*, in «Lettere italiane», Vol. 62, no. 4, 2010, Casa Editrice Leo S. Olshki, Verona 2010, p. 613.

Ci sembra importante sottolineare a questo punto (e come avremo modo di vedere meglio per la *Parte Quinta*) che se per la quasi totalità del romanzo il lettore è stato partecipe dei pensieri, ha visto i personaggi i luoghi e gli spazi attraverso gli occhi e l'“esclusivo punto di vista” di Don Fabrizio, e sempre attraverso di lui ha sofferto esperienze spiacevoli o disgustose, qui invece, in questo viaggio nell'oceano architettonico di Donnafugata, in questo spazio in cui è possibile tornare all'“infanzia”⁴⁴⁶ ed essere ripresi “dal piacere del gioco in sé” (quello di perdersi, di seguirsi e di inseguirsi), ciò che viene descritto ed osservato è ora ‘visto’ attraverso il personaggio di Tancredi che assume qui il ruolo di “riflettore”⁴⁴⁷. A causa della mancanza di Don Fabrizio, osservava Orlando, tocca all' “Altro prenderne il posto”⁴⁴⁸.

Quello delle stanze del palazzo, e benché sia assente il Principe, non è tuttavia un luogo totalmente disabitato. A parte il narratore e i due personaggi, infatti, c'è qualcun'altro che osserva la scena e i fatti: unici testimoni di questo girovagare degli amanti tra gli spazi e le camere del palazzo “sono un ritratto a pastello sfumato via e che l'inesperienza del pittore aveva creato senza sguardo o su un soffitto obliterato una pastorella consenziente”⁴⁴⁹. Altri corrispettivi degradati, come i candelabri e i fiori di Murano di Donnafugata e gli affreschi delle dimore nobiliari, delle divinità olimpiche ⁴⁵⁰ e delle figure della religione cristiana.⁴⁵¹

In queste scorribande dei due giovani amanti tra le immensità del palazzo, in cui “più d'una volta non seppero più dove erano” prende forma, come è noto, l'immagine mitica e letteraria del labirinto:

Tancredi voleva che Angelica conoscesse tutto il palazzo nel suo complesso inestricabile di foresterie vecchie, foresterie nuove, appartamenti di

⁴⁴⁶ “Tutti e due vicinissimi ancora all'infanzia prendevano piacere al gioco in sé”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 151.

⁴⁴⁷ R. Donnarumma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel Gattopardo*, «Studi Novecenteschi», XXVII, 2000, pp. 369-83.

⁴⁴⁸ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 134.

⁴⁴⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 151.

⁴⁵⁰ N. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, Ets, 2001, pp. 48-69-97.

⁴⁵¹ Questa pastorella consenziente sembra alludere qui alla Maddalena della stanza del Rosario della prima parte: “[...] 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”, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 19.

rappresentanza, cucine, cappelle, teatri, quadrerie, rimesse odorose di cuoi, scuderie, serre afose, passaggi, anditi, scalette, terrazze e porticati, e soprattutto una serie di appartamenti smessi e disabitati, abbandonati da decenni e che formavano un intrico labirintico e misterioso.

Per molto tempo metafora dello scacco e del disorientamento, o, al contrario, dell'unico e possibile ordine, punto iniziale e finale di un itinerario della vita e dell'esperienza umana⁴⁵², il labirinto, qui "mimetizzato, non certo rinarrato estesamente"⁴⁵³, assume tuttavia caratteri decisamente nuovi e particolari. La descrizione stessa di questo spazio familiare ed intimo, nascosto e privato, benché a prima vista figlia di un descrittivismo⁴⁵⁴ balzachiano, dice molto di più di quello che sembra dire. Non si tratta infatti solo di un luogo vissuto tra l'intimo e il fanciullesco, composito di tempo e di spazi diversi e risultante di epoche storiche ed esistenze che in esso si sovrappongono. Ma si tratta, come ha segnalato Orlando, di una "discesa agli inferi [...] una regressione e letterale e metaforica all'antico regime"⁴⁵⁵. È proprio su questa affermazione che vorremmo cominciare a tessere il filo d'Arianna che ci permetterà di rispondere a quella domanda che il critico si pone sul perché Tancredi "voleva che Angelica *conoscesse tutto il palazzo* e perché "soprattutto *gli appartamenti abbandonati*"⁴⁵⁶. Il possibile bandolo della matassa può essere rinvenuto ritornando per un momento nella *Parte seconda*. È qui che è stato descritto il primo ingresso di Angelica a Donnafugata col quale "un'aurea sensuale era

⁴⁵² È superfluo forse, ricordare che proprio da una situazione "labirintica" comincia anche l'itinerario dantesco.

⁴⁵³ F. Battera, *Oceani di stanze. Un labirinto nel Gattopardo*, «Lettere italiane», Vol. 62, No. 4 (2010), pp. 598-624, cit., p. 603.

⁴⁵⁴ Una descrizione che molto prende in prestito dalla biografia dell'autore e dal ricordo delle sue case d'infanzia. Leggiamo infatti nei Ricordi: "[...] tutta S. Margherita [...] era piena di trabocchetti giocondi. Si apriva una porta in un corridoio e si intravedeva una prospettiva di stanze, immerse nella penombra delle persiane socchiuse, con le pareti coperte di stampe francesi [...] in cima alla scala che conduceva al secondo piano vi era una porta quasi invisibile tanto era stretta e conforme al muro e dietro di essa vi era un grande ambiente, zeppo di quadri antichi appesi fino in cima alla parete [...]; "Da quella stessa "stanza delle carrozze" che, mi accorgo adesso, era una specie di "plaque tournante" delle parti meno frequentate della casa, girando a destra si penetrava in una serie di anditi, di sgabuzzini, di scalette che davano un pò quell'impressione d'inestricabile che hanno certi sogni [...]", G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., pp. 369-70.

⁴⁵⁵ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 136.

⁴⁵⁶ Ibidem.

penetrata nella casa”⁴⁵⁷. Tutto ciò, commenta Samonà, “seducente ma ancora vago, si precisa e si concreta in queste pagine”⁴⁵⁸. È qui che “centro e motore di questa esaltazione sensuale” diventa “la coppia Tancredi-Angelica”⁴⁵⁹; è in questo labirinto che i due raggiungono “il nucleo segreto centro d’irradiazione delle irrequietudini carnali del palazzo”⁴⁶⁰.

Ma come abbiamo visto per il primo iniziatico e massonico ingresso a Donnafugata, anche per l’oceano di stanze del palazzo, proprio perché luogo di un antico regime nella sua “fatiscenza”⁴⁶¹, si tratta pur sempre di un mondo di defunti e di spettri, di un ingresso o di una “*descensus ad inferos*”. E questo fatto pare trovare conferma in quella esigenza che i due amanti hanno, una volta spesi giorni interi negli appartamenti, di essere ripuliti e di ripulirsi dalla sporcizia e dalla polvere. Elemento che per tutto il romanzo, come abbiamo tentato di dimostrare, è sempre legato al tema della morte e sul cui valore simbolico-funerario non sembra esserci ormai più nessun dubbio⁴⁶². È polvere, infatti, quella da cui abbiamo visto ripulirsi Don Fabrizio tornato dal suo viaggio nella inospitale e “funerea” campagna siciliana; ed è polvere quella da cui si ripuliscono i due giovani quando fanno ritorno “nel mondo dei viventi”⁴⁶³.

Come per il Principe nella stanza da bagno, anche per i due amanti assistiamo al rituale di un lavacro.

Prima quello di Tancredi

«Siete proprio scemi, ragazzi, ad andare a impolverarvi così. Ma guarda un pò come sei ridotto, Tancredi» sorrideva Don Fabrizio; e il nipote andava a farsi

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 84.

⁴⁵⁸ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze, 1974, p. 102.

⁴⁵⁹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 150.

⁴⁶⁰ Ibidem, p. 154.

⁴⁶¹ Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 136.

⁴⁶² F. Orlando interpreta in modo diverso l’episodio concentrandosi sulla vastità del palazzo: «Di tante stanze non è dunque esemplare il polveroso abbandono, quanto la stessa sovrabbondante esistenza: lungi dal connotare di decadenza la sede di un grande casato, ne conferma la dovizia», F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 2015, cit., p. 463.

⁴⁶³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 157.

spazzolare. Cavriaghi [...] guardava l'amico che si lavava la faccia e il collo e che sbuffava per il dispetto di veder l'acqua diventare nera come il carbone.

E poi, di Angelica:

[...] una volta lei si era nascosta dietro un enorme quadro posato per terra [...] ma quando fu scoperta, col sorriso intriso di ragnatele e le mani velate di polvere.

[...] Intanto Angelica era andata a mutar d'abito nella stanza delle ragazze [...] la bella in corpetto e sottanina si lavava le braccia.

Ma ciò che appare qui più significativo nell'inseguire i due amanti tra le stanze di questo "illimitato edificio", il quale materializza "perennità" ma immenso com'è comprende anche "vaste parti ricadute in un'opposta precarietà, disusate e deteriorate"⁴⁶⁴ e del quale Don Fabrizio si compiace facendone elemento imprescindibile del prestigio nobiliare⁴⁶⁵, è che spetta al metamorfico nipote il compito di esplorare insieme ad Angelica questi spazi che lo zio-padrone tralascia e non vuole scoprire. È con Angelica, infatti, appartenente ad un mondo diverso - che "è espressione, anche nel romanzo, di un'altra concezione spaziale"⁴⁶⁶ (è figlia, infatti, di chi lo spazio ha la possibilità di misurarlo catastalmente e precisamente⁴⁶⁷, a differenza di quello che potevano fare gli "enormi quadri" nobiliari "inatti [...] a delimitare confini, precisare aree, redditi") che a Tancredi pare possibile riprendere

⁴⁶⁴ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 135.

⁴⁶⁵ "[...] si partiva come verso una terra incognita, ed incognita era davvero perché in parecchi di quegli appartamenti sperduti neppure Don Fabrizio aveva mai posto piede, il che del resto, gli era cagione di non piccolo compiacimento perché solleva dire che un palazzo del quale si conoscessero tutte le stanze non era degno di essere abitato, G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 150.

⁴⁶⁶ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi delle rappresentazioni dello spazio*. In: «Atti del convegno internazionale»: Tomasi e la cultura europea, Università degli studi di Catania, Catania 1996, p. 228.

⁴⁶⁷ Nell'esordio del romanzo *I gattini ciechi* (costruito per antitesi fra mondi e classi diverse" cit., Premessa, p. 327) ritorna questa rappresentazione catastale. La misura della carta sostituisce quella dei quadri e riporta quella della terra: le "proprietà Ibba" si presentano in una pianta "disegnata alla scala di 1 a 5000", che si materializzano poi nella "striscia di carta oleata lunga due metri e alta ottanta centimetri". G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 433.

ciò che ha perduto in modo più evidente rispetto alla prima visita. A questo riguardo e per meglio comprenderlo, dobbiamo porre particolare attenzione al momento in cui i due arrivano insieme in un “appartamento” molto particolare. Esso è il “più remoto del palazzo” e al suo interno “un Salina si era ritirato come in un convento privato ed aveva fatto penitenza e predisposto il proprio itinerario verso il Cielo”:

[...] Erano stanze ristrette, basse di soffitto, con l’ammattionato di umile creta, con le pareti candide a calce, simili a quelle dei contadini più derelitti. l’ultima dava su un poggiuolo del quale si dominava la distesa gialla dei feudi accavallati sui feudi, tutti immersi in una triste luce. Su di una parete un enorme Crocifisso più grande del vero: la testa del Dio toccava il soffitto, i piedi sanguinanti sfioravano il pavimento: la piaga sul costato sembrava una bocca [...]. Accanto al cadavere divino pendeva giù da un chiodo una frusta col manico corto [...]. Era la disciplina del Duca-Santo. In quella stanza Giuseppe Corbera, Duca di Salina, si fustigava solo, al cospetto del proprio Dio e del proprio feudo, e doveva sembrargli che le gocce del sangue suo andassero a piovere sulle terre per redimerle; nella sua pia esaltazione doveva sembrargli che solo mediante quel battesimo espiatorio esse divenissero realmente sue, sangue del suo sangue, carne della sua carne, come si dice.⁴⁶⁸

Dall’ultima di queste stanze, per mezzo del “poggiuolo”, è concesso al lettore di guardare fuori e vedere la “distesa gialla dei feudi accavallati sui feudi”. Un colore che abbiamo già incontrato e il quale pone un immediato parallelo semantico e cromatico con le “pigre groppe di colline avvampanti di giallo sotto il sole”. Dalla visuale aerea e rialzata del palazzo si domina visivamente il “feudo” che è già in procinto di essere perso dai Salina ed è quello già perduto e “sfuggito” ai Falconeri⁴⁶⁹. Lo sguardo del narratore non indugia però oltre e ci fa ritornare all’interno della stanza. Qui, sulla parete, un gigantesco Crocifisso che con la sua testa “toccava il soffitto”, instaura subito un legame con un’altra “testa”, quella del gigante Fabrizio, la quale abbiamo visto che nelle case dei “comuni mortali” “sfiorava il rosone

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 155.

⁴⁶⁹ Ricordiamo infatti qui le parole di Don Fabrizio a colloquio con Calogero Sedàra: “le sue magnificenze di gran signore, aiutate dalla leggerezza dei suoi amministratori, hanno gravemente scosso il patrimonio del mio caro nipote e pupillo; i grandi feudi intorno a Mazzara, la pistacchiera di Ravanusa, le piantagioni di gelsi a Oliveri, il palazzo di Palermo, tutto, tutto è andato via; voi lo sapete, don Calogero.” Don Calogero infatti lo sapeva: era stata la più grande migrazione di rondini della quale si avesse ricordo, e la memoria di essa incuteva ancora terrore, ma non prudenza, a tutta la nobiltà siciliana, mentre era fonte di delizia appunto per tutti i Sedàra”. Ibidem, pp, 127-128.

inferiore dei lampadari”); una prossimità tra corpo ed edificio che è per il corpo di Cristo ribaltata in quanto sono qui i suoi piedi a “sfiorare” il pavimento.

Il riferimento poi all’immagine del Cristo come “*cadavere* divino”, proprio in vista di una specularità simmetrica e perché “ogni parola è stata pesata e molte cose non sono dette chiaramente ma solo accennate”, richiama alla memoria l’immagine del “*cadavere* del soldato morto” nel giardino di villa Salina che tante volte nel romanzo, pur se qui è assente, Don Fabrizio aveva associato all’immagine e al corpo del nipote. Immedesimazioni e riflessi, come abbiamo visto, che appunto si ripercuotono in questa nuova visuale aerea sui feudi. In una specularità tra terra e personaggio, tra uomo e suoi possedimenti⁴⁷⁰, la quale, se per Fabrizio era già stata contemplata per Tancredi avviene solo una volta che è chiaramente consapevole che molte di quelle “zolle erano sfuggite” e che

[...] molte di quelle che da lassù si vedevano appartenevano ad altri, a don Calogero anche; a don Calogero, cioè ad Angelica, quindi al loro futuro figlio. L’evidenza del riscatto attraverso la bellezza, parallelo all’altro riscatto attraverso il sangue diede a Tancredi come una vertigine. Angelica inginocchiata baciava i piedi trafitti di Cristo. «Vedi, tu se come quell’arnese lì, servi agli stessi scopi.» E mostrava la disciplina, e poiché Angelica non capiva ed alzato il capo sorrideva, bella ma vacua, lui si chinò e così genuflessa com’era le diede un aspro bacio che la fece gemere perché le ferì il labbro e le raschiò il palato.⁴⁷¹

L’atmosfera ambigualmente sensuale nella quale siamo introdotti e nella quale Angelica veste i panni di una non troppo credibile Maddalena, inginocchiata davanti alla croce e in procinto di baciare i piedi del Cristo, si pervade ora di un’aura di violenza: la coscienza e il gesto di Tancredi sembrano caricarsi di un odio represso contro la classe sociale che Angelica rappresenta, e la scena e l’azione si fanno “fantomatica rivincita sul matrimonio declassante di cui Tancredi beneficia”⁴⁷². Nelle

⁴⁷⁰ In una variante della prima stesura, come rivela Orlando, troviamo: “il severo paesaggio leonino di feudi accavallantisi sui feudi”. E commenta: “Decisamente l’aggettivo fa parte di una eredità, che Don Fabrizio raccoglie solo nell’aspetto”. F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 140 (nota).

⁴⁷¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 155-56.

⁴⁷² F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 137.

intenzioni di Tancredi, infatti, non sembrano esservi solo quelle superficiali della semplice conquista amorosa e sessuale di Angelica, (che sarebbe pure stata facile: “nessun Tancredi avrebbe mai resistito alla sua bellezza unita al suo patrimonio. La avrebbe sposata *calpestando*⁴⁷³ tutto”), ma si tratta di qualcos’altro. Di qualcosa di profondo ed inconscio. Quello dell’amore infatti, come commenta Squillacioti, è un oggetto “del desiderio secondario per Tancredi: il vero oggetto è il privilegio feudale di un possesso atavico e assoluto; Angelica e la sua ricchezza alimentata con i beni di un’aristocrazia in declino diventano un mezzo per il recupero (l’illusione del recupero) di quanto la sua classe ha ormai perduto”⁴⁷⁴. Ed è questo che sembra spiegare quella discesa agli inferi e la regressione all’ *ancien régime* di cui parlava Orlando.

Nel remoto appartamento, luogo di un masochismo⁴⁷⁵ di altra natura⁴⁷⁶, Angelica è agli occhi di Tancredi come la frusta con la quale il Duca “si fustigava solo davanti al proprio Dio e al proprio feudo”; serve “agli stessi scopi”: a “redimere” i possessi feudali, a renderli realmente suoi, “*sangue del suo sangue, carne della sua carne*”. Un “battesimo espiatorio” che è e sarà battesimo del “futuro figlio”, ed una conquista⁴⁷⁷ con la quale quei terreni possono tornare definitivamente nelle mani di chi li ha perduti: questioni e intenzioni che Angelica “bella ma vacua” ancora “non

⁴⁷³ Sottolineiamo il verbo e rimandiamo alla nota 412.

⁴⁷⁴ P. Squillacioti, *Commentare il romanzo. Nelle stanze abbandonate del Gattopardo*. «Per leggere», n. 3 - Autunno 2003, p. 152

⁴⁷⁵ Scrive Samonà che “l’appartamento dei sadici e quello dell’asceta fustigatore, il Duca Santo” sono “l’uno pendant dell’altro” [...] nel latente sadismo di Tancredi c’è anche una componente di origine chiaramente sociale”, G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, cit., pp. 103-104.

⁴⁷⁶ “[...] un diverso tipo di frusta, strumento di tortura e simbolo del potere di prevaricazione [...]”, P. Squillacioti, *Commentare il romanzo. Nelle stanze abbandonate del Gattopardo*. «Per leggere», n. 3 - Autunno 2003, p. 152

⁴⁷⁷ Al campo semantico della conquista, che è quella femminile, ma che diventa anche conquista territoriale e di guerra, sembra alludere anche il quadro dietro cui la stessa Angelica si nasconde per sfuggire a Tancredi; quadro il cui dettaglio, non di poco conto, lega la vicenda passionale presente a quella di guerra e conquista passata di un antenato: “Arturo Corbera”. Questo nascondersi, del resto, “dietro” al quadro sembra in qualche modo alludere ad una sorta di medesimo “nascosto” significato del quadro stesso: “Una volta lei si era nascosta dietro un enorme quadro posato per terra; e per un pò “Arturo Corbera all’assedio di Antiochia protesse l’ansia speranzosa della ragazza: ma quando fu scoperta, venne avvinghiata e stretta, e rimase una eternità a dire «No, Tancredi, no», diniego che era un invito [...]”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit. P, 152.

capiva”⁴⁷⁸. Un parallelismo tra i “riscatti attraverso il sangue” e “attraverso la bellezza” che si concretizzeranno in quel “bacio aspro” che apre una ferita nella “bocca” di Angelica, come a forma di “bocca” era di fatto la ferita sanguinolenta nel costato di Cristo⁴⁷⁹. Una violenza che è sì attenuata⁴⁸⁰ ma anche fonte di piacere. Il quale si nasconde sotto le pieghe di un sadismo quasi ereditario e che viene alla luce una volta in cui Tancredi riassapora il “gusto soavissimo” di quello stesso sangue. Ingerimento che effettuatosi vicino alla figura del Cristo crocefisso sembra evocare, se non altro, anche il rito cristiano-eucaristico.

3.4.2 Un Piemontese a Donnafugata

A palazzo però non arriva solo Angelica. Come per lo sbarco dei Piemontesi alla marina di Marsala, anche l’arrivo del cavaliere Aimone Chevalley di Monterzuolo a Donnafugata è annunciato da una lettera. Don Fabrizio, venutone a conoscenza e forse memore dei suoi trascorsi siciliani però, in un atto di “vera misericordia quanto di ospitalità”, spedisce il figlio Francesco alla stazione di posta per ricevere il “*missus*

⁴⁷⁸ Così come: “[...] dell’avvenire politico di Tancredi non badava. Era una delle molte ragazze che considerano gli avvenimenti pubblici come svolgentisi in un universo separato e non immaginava neppure che un discorso di Cavour potesse con l’andar del tempo, attraverso mille ingranaggi minuti, influire sulla vita di lei e mutarla.”, Ibidem, p. 139.

⁴⁷⁹ “[...] i piedi sanguinanti sfioravano il pavimento: la piaga sul costato sembrava una bocca cui la brutalità avesse vietato di pronunciare le parole della salvezza ultima”, Ibidem, cit., p. 155.

⁴⁸⁰ Quella che potremmo definire una “formazione di compromesso”: “Nell’episodio qui in esame, Tancredi è sottoposto a pulsioni erotiche e sadiche la cui realizzazione sarebbe autorizzata dalla coscienza (o meglio, nel contesto storico e nelle sue condizioni economiche, dall’illusione) di possedere una superiorità determinata sic et simpliciter dal rango sociale, in una parola da un codice di comportamento feudale; nello stesso tempo tali pulsioni sono represses da un diverso codice di comportamento che prescrive un contegno consono al proprio rango sociale e soprattutto l’illibatezza della ragazza prima del matrimonio. Il bacio violento rappresenta perciò una formazione di compromesso fra due istanze in contrasto, quella repressiva del codice ‘borghese’ [...] e quella repressa del codice feudale anciem régime; nei termini di Orlando, si tratta dell’ultimo tipo di un ritorno del represso, quello «autorizzato (ma non da tutti i codici)»”, P. Squillaciotti, *Commentare il romanzo. Nelle stanze abbandonate del Gattopardo*. «Per leggere», n. 3 - Autunno 2003, p. 153.

dominicus” affinché questo fosse invitato ad alloggiare a palazzo e non nella “locanda-spelonca di Zzu Menico” nella quale sarebbe stato di certo “straziato” dalle (il numero è evocativo) “*mille* belvette”. Come il Principe nella transizione da un palazzo all’altro anche Chevalley, nella transizione dalla sua “terricciuola del Monferrato” alla “parte più strenuamente indigena dell’isola”, lo vediamo “molto a disagio”.

Proprio perché si tratta dell’approssimarsi e dell’incontro-scontro di altre due frontiere culturali sociali e di classe, quella piemontese e quella siciliana, non pare privo di importanza soffermarci e notare la molta attenzione che il narratore si concede nel trattare e nel tratteggiare l’“aspetto” delle cose e degli uomini. Per prima cosa partendo proprio dal *missus*. Leggiamo infatti che dalla corriera dalla quale discese Chevalley egli è “riconoscibile subito dall’aspetto esterrefatto e dal sorriso guardingo”; e che da un “mese individuava un sicario in ciascun usciere del proprio ufficio ed un pugnale in ogni tagliacarte di legno sul proprio scrittoio”. Come per le cose nascoste nella penombra, o “come un uomo svegliatosi la notte” che “vede uno spettro seduto ai piedi del letto [...] si salva dal terrore sforzandosi di credere ad una burla[...]” agli occhi di Chevalley la Sicilia e i suoi abitanti paiono quello che non sono e assumo costantemente tratti perturbanti e sinistri. Stentando persino a credere che davanti all’iscrizione ““Corso Vittorio Emanuele’ ” la quale ornava una casa in “sfacelo che gli stava di fronte”, si trovasse, dopotutto, “nella sua stessa nazione”. Questo disagio psicologico e fisico lo coglie totalmente nel momento in cui veniamo a sapere che, mentre “guatava l’aspetto privo di qualsiasi civetteria della strada in mezzo alla quale era stato scaricato”, non osava chiedere informazioni “sicuro di non essere compreso” e di ricevere una “coltellata nelle budella sue che gli erano care benché sconvolte”. La massima attenzione sulle differenze tra le due sfere culturali, ora di diversa qualità e grado (come vedremo quella dei nobili Salina infatti è in qualche modo distaccata da quella siciliana *tout court*) si accentua quando a Chevalley si avvicina il figlio di Don Fabrizio e che egli, per un momento e credendosi ormai spacciato, scambia per un brigante. Ma è proprio quando dall’ “aspetto composto e onesto del ragazzo biondo” riconosce di trovarsi di fronte ad un “altro tipo d’uomo”, che si sente rassicurato. Tanto più quando comprende di avere davanti a sé un nobile che lo sta invitando ad alloggiare a palazzo Salina. Giuntovi, la differenza tra il fasto

dell'ambiente e il personaggio che ora fa il suo ingresso, si acuisce e ricade direttamente sulle caratteristiche e le condizioni sociali di colui il quale quello spazio sta ora occupando in veste di “ospite” e di “ostaggio”, come lo appella il Principe spiacciandogli una fiera manata sulla spalla e concedendogli un gattopardesco sorriso.

Giunto a palazzo, i volti barbuti dei “campieri” che stazionavano armati nel primo cortile turbarono di nuovo l'anima di Chevalley di Monterzuolo, mentre poi la bonarietà distante dell'accoglienza del Principe insieme all'evidente fasto degli ambienti intravisti lo precipitarono in opposte cogitazioni [...] ⁴⁸¹

È infatti nel momento d'ingresso nel mondo nobiliare che al narratore pare necessario dare una descrizione dei “natali” di Chevalley e marcarne in questo modo una differenza e un distacco che non sono solo economici ma anche e soprattutto esistenziali:

Rampollo di una di quelle famiglie della piccola nobiltà piemontese che viveva in dignitosa ristrettezza sulla propria terra, era la prima volta che si trovava ospite di una grande casa e questo raddoppiava la sua timidità; [...] scese a pranzo martoriato dai contrastanti pensieri di chi è capitato in un ambiente al di sopra delle proprie abitudini e da quelli dell'innocente caduto in un agguato brigantesco. A cena mangiò bene per la prima volta da quando aveva toccato le sponde sicule. ⁴⁸²

La pace distensiva e la quiete, “l'avvenenza delle ragazze, l'austerità di Padre Pirrone e le grandi maniere di Don Fabrizio”, dopotutto, convincono Chevalley che il palazzo di Donnafugata non dovesse essere tanto quell' “antro del bandito Capraro” su cui aveva avuto l'impressione di entrare attraversando il paese, e per questo pensa che “da esso sarebbe probabilmente uscito vivo”. Pur addormentandosi del “sonno fiducioso del giusto”, però, le sensazioni piacevoli hanno durata breve: un solo giorno e una sola notte. La mattina seguente, infatti, sono Tancredi e Cavriaghi a condurre il

⁴⁸¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 163.

⁴⁸² *Ibidem*.

cavaliere a fare un “giretto in paese”. Insomma: appena si è beato l’ospite della tranquillità e della serena sicurezza degli spazi intimi ed interni della dimora nobiliare, egli si ritrova immediatamente cacciato e messo fuori. Ma la paura ed il timore di Chevalley della sera prima non sono così intensi. A lui adesso, sotto il color di miele del sole, il paese appare “appena meno sinistro della sera prima”. Tanto che egli vi scorge persino “qualche sorriso”. Ciò quasi lo rassicura nei riguardi di quella “Sicilia rustica” nella quale si trova per la seconda volta. È però Tancredi, accortosene, e colto dal “singolare prurito isolano di raccontare ai forestieri storie raccapriccianti” a trasformare quel giretto in paese in un vero e proprio itinerario a tappe tra i luoghi che sono stati teatro dei più efferati e cruenti delitti di quegli ultimi anni. A questo punto, e proprio grazie alla figura di Chevalley, come scrive Samonà, “ci si imbatte evidentemente in un complesso argomento, di primaria importanza. L’atteggiamento di Lampedusa verso la questione meridionale”⁴⁸³ e che trova, in questo punto di vista estraneo e straniero del piemontese che visita il paese, il suo punto di partenza. Che vede poi lo svilupparsi più ampiamente nel dialogo con Don Fabrizio, in quello che il narratore definisce il suo “inferno ideologico”.

Una spiegazione che “per un membro della classe dominante di un regno che scompare e padrone assoluto di estese e mirabili contrade, è anzitutto giustificazione di sé e di quelli come lui”⁴⁸⁴. Ed è in essa, in questo ‘scontro’ che si costruisce tra Nord e Sud all’epoca dei fatti, il 1860, che sta anche una definita e precipua ‘storicità’ del personaggio del Principe⁴⁸⁵. Se all’avo Duca-Santo questa giustificazione gli era stato permesso di farla davanti a Dio e al suo feudo, Don Fabrizio invece è costretto a farla davanti a degli uomini, e in particolare davanti a quello stesso rappresentante, se pur mite e timido, che è l’ “invasore” della sua terra. Che il dialogo avvenga nello studio del Principe, però, questo ha un suo preciso movente nella architettura del

⁴⁸³ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 113.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 117. Si veda anche: G. Giarrizzo, *Tomasi di Lampedusa siciliano ed europeo*, Atti del convegno internazionale di Lovanio, Università degli studi di Catania, Catania 199, pp. 281 sgg.

⁴⁸⁵ È secondo Lukacs, infatti, che ai protagonisti di romanzo storico, nella “forma classica”, pertiene una posizione intermedia e da due lati partecipe, fra due “campi sociali in lotta”, G. Lukacs, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1956, pp. 34 sgg.

romanzo. Se come abbiamo visto infatti “il quadro del mondo assume anche tratti spaziali”, il mondo-stanza in cui si ritrova Aimone Chevalley in quanto membro a pieno titolo dell’ES è ciò di quanto più estraneo, per lui, possa esserci. Egli si trova circondato, letteralmente e metaforicamente, dalla costellazione di quella vecchissima ed antichissima famiglia, depositaria di valori e istanze secolari, che lui, con la sua classe sociale e politica, si prepara a soppiantare:

Alle quattro del pomeriggio il Principe fece dire a Chevalley che lo aspettava nello studio. Era questa una piccola stanza con ai muri sotto vetro alcune pernici imbalsamate [...] trofei di cacce passate; una parete era nobilitata da una libreria alta e stretta colma di annate di riviste matematiche: al di sopra della grande poltrona destinata ai visitatori, una costellazione di miniature di famiglia: il padre di Don Fabrizio, il principe Paolo, [...] la principessa Carolina, già vedova [...] la sorella del Principe, Giulia, la principessa di Falconeri [...]. Poi più sotto, Paolo, il primogenito, in attillati calzoni da cavalcare, in atto di salire su un cavallo focoso dal collo arcuato e dagli occhi sfavillanti, zii e zie varie non meglio identificati, ostentavano gioielloni o indicavano, dolenti, il busto di un caro estinto. Al sommo della costellazione, però, in funzione di stella polare, spiccava una miniatura più grande: Don Fabrizio stesso, poco più che ventenne con la giovanissima sposa che poggiava la testa sulla spalla di lui [...] roseo nell’uniforme azzurra e argentea delle Guardie del Corpo del Re sorrideva compiaciuto.⁴⁸⁶

Come nel soffitto di villa Salina in cui gli dei erano preceduti dalla turba dei minori, anche nella stanza di Don Fabrizio le figure della famiglia assumono aspetti quantomeno divini, circondate da parenti minori e non meglio identificati. Gli dei, messi a dormire dalla voce pacata del Principe durante il Rosario, sono riflessi nel sonno, o meglio nelle “palpebre pesanti” di Don Fabrizio che “lasciavano appena intravedere lo sguardo”. E così, come nella stanza del Rosario paganesimo e monoteismo si mescolavano, nella stanza delle udienze la zampa del zeusiano Don Fabrizio “ricopriva interamente una cupola di S. Pietro in alabastro che stava sul tavolo”: evidente simbolo del potere religioso ed ecclesiastico. È qui, che il “rappresentante del solo stato liberale italiano” propone al Principe la carica di senatore con la quale avrebbe potuto rappresentare la Sicilia e avrebbe potuto far “udire la voce di questa bellissima terra che si affaccia adesso al panorama del mondo

⁴⁸⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 166.

moderno”. Ma la proposta moderna e liberale di Chevalley è l’invito per Don Fabrizio a fare una lunga considerazione sulla terra e sulla condizione della *sua* Sicilia⁴⁸⁷; sulla sua natura personale e del popolo che riassume in quattro parole: “terrificante insularità di animo”:

Abbia pazienza, Chevalley [...] noi siciliani siamo stati avvezzi da una lunghissima egemonia di governanti che non erano della nostra religione, che non parlavano la nostra lingua [...]. Adesso la piega è presa, siamo fatti così. Avevo detto “adesione” non “partecipazione”. In questi sei ultimi mesi, da quando Garibaldi ha posto piede a Marsala, troppe cose sono state fatte senza consultarci. [...]. In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di “fare”. Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che ci portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il “la”; noi siamo dei bianchi quanto lo è lei, Chevalley, e quanto lo è la regina d’Inghilterra; eppure da duemila cinquecento anni siamo colonia [...]. D’altronde vedo che mi sono spiegato male: ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l’ambiente il clima, il paesaggio. Queste sono le forze che insieme e forse più che le dominazioni estranee e gl’incongrui stupri hanno formato l’animo: questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l’asprezza dannata; che non è mai meschino, terra terra, distensivo, umano, come dovrebbe essere un paese fatto per la dimora di essere razionali; questo paese che a poche miglia di distanza ha l’inferno attorno a Randazzo e la bellezza della baia di Taormina [...]: questa nostra estate lunga e tetra quanto l’inverno russo [...] Lei non lo sa ancora, ma da noi si può dire che nevicava fuoco come sulle città maledette della Bibbia [...] e dopo ancora le piogge, sempre tempestose che fanno impazzire i torrenti asciutti, che annegano bestie e uomini proprio lì dove una settimana prima le une e gli altri crepavano di sete. Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto [...] tutte queste cose hanno formato il carattere nostro [...].⁴⁸⁸

Elemento di fondo di questo colloquio è insomma la condizione coloniale della Sicilia, sempre pronta a vedersi sbarcare governi “in armi da chissà dove”, la sua costante condizione di terra e di popolo prevaricato da genti e da popoli diversi, venuti da “fuori”, popoli estranei ed incomprensibili, che hanno reso incomprensibile di

⁴⁸⁷ “[...] la sua analisi impietosa e tragica ce lo consegna come analista impavido dell’immedicata disperazione dell’umano, di chi era passato senza protezione nell’incendio dei valori [...]. E la sua Sicilia non è un luogo deputato alla visita di storici monstra, è ancora una volta lo spazio ideale, il centro di unione di un dramma di civiltà”. G. Giarrizzo, *Tomasi di Lampedusa siciliano ed europeo*, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania, Catania 1996, cit., p. 291.

⁴⁸⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 170-172.

conseguenza ogni aspetto della Sicilia e dei suoi monumenti che stanno ora lì davanti ai siciliani come “fantasmi muti” ed enigmatici. Ma il confronto è anche fra Nord e Sud, tra il mondo e la cultura di Don Fabrizio e il mondo e la cultura di Chevalley. Ed anche il dialogo, a ben vedere, sembra essere articolato anch'esso su “due colonne”: quella del commento politico e quella, diremo così, del commento filosofico. Don Fabrizio espone al rappresentante del governo sabauda le critiche al “male” fatto dai nuovi governanti che si rivela poi, agli occhi di un popolo che vuole il “sonno” e nel quale ogni desiderio è desiderio di “immobilità voluttuosa” di oblio e di morte⁴⁸⁹, essere solo un generale “peccato” del “fare”. Questioni che vogliono arrivare al punto: cioè quale destino può spettare a questa terra. La quale spiegazione però, pare articolabile solo dal punto di vista interno alla terra stessa. Sembra dire Don Fabrizio: di questa Sicilia incommensurabile e inconfondibile, di questa Sicilia “fuori di misura” che contiene in sé inferno e paradiso, Cielo e Terra è solo un siciliano ‘come me’ che può parlarne, che solo può capire l'effetto di “pozione magica” che questa terra “versa” da secoli sul suo popolo. Anche se di fatto dichiara di non volersi “lagnare”, il principe si ricollega a quella tradizione vittimistica e fatalistica che difende la natura delle cose esaltandone la specificità immutabile. E questa difesa di una diversità e di una incomprensibilità è fatta da un'uomo che si dichiara diverso ed incompreso egli stesso, (“Capisco, Padre, capisco. A casa mia non mi comprende nessuno”⁴⁹⁰) ed è ciò che accredita, come scrive Madrignani, “la necessità storico-geografica di uno stato d'immutabilità e trasforma la formula antisabauda in un'esaltazione della naturale tragedia della Sicilia [...]. Questa biografia di una Sicilia bella e incomprensibile, vagamente esotica, *s'interiorizza e s'identifica con la storia del protagonista fino ad una forma d'identificazione*”⁴⁹¹.

Perciò, una volta definito lo sfondo di questo paesaggio siciliano che diventa “metafora mitica della sterilità dell'agire, simbolico emblema d'immobilità, di

⁴⁸⁹ “ [...] il motivo della morte trova frequenti rapporti e corrispondenze nel paesaggio e in genere in tutto l'altro da sé”, F. Felcini, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in «Problemi e Orientamenti critici di lingua e letteratura italiana», i Contemporanei, vol. 3, Marzorati, Milano 1968, p. 258.

⁴⁹⁰ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 73.

⁴⁹¹ C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno* in, Il romanzo della «terrificante insularità», Quodlibet, Macerata 2007, p. 187. (corsivo mio).

morte”⁴⁹² è tempo di tracciare i contorni dell’uomo siciliano che pare il solo a poterlo abitare. Al di là delle accuse, della consapevolezza delle “schioppettate” e dalle “coltellate” che il popolo non lesina, sembra tuttavia aleggiare un vago patriottismo nelle parole di Don Fabrizio; un attaccamento filiale verso la sua terra natia. Insomma, dopo essersi presentato come l’ “Ezechiele” che depreca “le sventure di Israele” dentro e tra le parole del Principe, e proprio perché figlio di questa terra, anche per lui riconosciamo che “la crosta” siciliana è già fatta ed è ormai irrimediabile e “irredimibile” ed è tempo perché egli si riveli per quello che è: un uomo destinato a morire e a cui non resta che guardare i capitomboli della gioventù dall’ornato catafalco della sua terra:

Non nego che alcuni Siciliani trasportati fuori dall’isola possano riuscire a smagarsi: bisogna però farli partire quando sono molto, molto giovani: a vent’anni è già tardi: la crosta è già fatta, dopo: rimarranno convinti che il loro è un paese come tutti gli altri, scelleramente calunniato; che la normalità civilizzata è qui, la stramberia fuori. [...]. Ritorniamo al nostro vero argomento. Sono molto riconoscente al governo di aver pensato a me per il Senato [...] ma non posso accettare. Sono un rappresentante della vecchia classe, inevitabilmente compromesso con il regime borbonico [...]. Appartengono ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due. Per di più, come lei non avrà potuto fare a meno di accorgersi, sono privo di illusioni; e che cosa se ne farebbe il Senato di me, di un legislatore inesperto cui manca la facoltà ingannare sé stesso [...]? Noi della nostra generazione dobbiamo ritirarci in un cantuccio e stare a guardare i capitomboli e le capriole dei giovani attorno a quest’ornatissimo catafalco.⁴⁹³

⁴⁹² G. Di Pasquale, *Il «sonno», la Sicilia e i Siciliani tra Brancati e Lampedusa: ipotesi per un raffronto*, in: *Il Gattopardo*, Atti del convegno internazionale dell’Università di Lovanio, 13 maggio 1990, Leuven University press, Bulzoni editore, Roma 1991, p. 106.

⁴⁹³ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, pp. 173-174.

3.5 *Parte quinta: il mondo aristocratico dalla prospettiva di Padre Pirrone*

Se è stato nell'universo e nel mondo nobiliare dei Salina che ha potuto fare il suo ingresso Angelica; se è stato tra la costellazione dei ritratti di famiglia che Don Fabrizio ha avuto modo di esporre la condizione esistenziale e politica del mondo siciliano a Chevalley, e tutto questo, sempre dal punto di vista interno a quello stesso mondo, nella *Parte Quinta*⁴⁹⁴ assistiamo ora ad un totale rovesciamento della prospettiva. Riprendendo lo schema di (Fig. 2) ci troviamo ora nella zona di un orientamento culturale "indiretto" e cioè dell'ES vs l'IN. È infatti dalla "stia-satellite" di San Cono, un paese che almeno un secolo prima apparteneva "a un sistema planetario a sé stante", che osserviamo lo svolgersi dei fatti. E quest'ultimi dal punto di vista di un personaggio che non appartiene, pur essendo partito da questo, al mondo dei Salina: Padre Pirrone⁴⁹⁵. In questa sezione del romanzo che, come hanno osservato Samonà e Salvestroni⁴⁹⁶, rappresenta una sorta di vero e proprio "racconto nel racconto" i fatti stanno in rapporto diretto ma speculare con quella che potremmo definire la 'trama' principale. A partire dal viaggio che intraprende Padre Pirrone fino al suo arrivo a casa, possiamo infatti riscontrare un omeomorfismo di situazioni luoghi e motivi che abbiamo osservato all'arrivo a Donnafugata di Don Fabrizio e del suo ingresso nell'immutato palazzo nobiliare⁴⁹⁷. La carica del ricordo, il senso di

⁴⁹⁴ "Parte che è sempre stata considerata superflua da parte della critica e sull'inserimento della quale lo stesso Lampedusa ebbe molte perplessità", G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti*, Lampedusa, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, cit., p. 129.

⁴⁹⁵ "Padre Pirrone è uno dei pochi personaggi del libro, se non l'unico di un certo rilievo [...] a vivere di luce propria e non riflessa in un modo o nell'altro da Don Fabrizio", *Ibidem*.

⁴⁹⁶ S. Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1973.

⁴⁹⁷ Con un'altra piccola differenza tuttavia: se a Don Fabrizio arrivato a Donnafugata spetta prima la visita al Duomo e poi a palazzo, per Padre Pirrone gli eventi si svolgono nell'ordine inverso: prima la visita a casa e dopo alla Chiesa di San Cono.

“perennità dell’infanzia”, la serenità che emana dall’ambiente e dagli spazi delle rispettive case - quella nobile di Don Fabrizio e quella “cubica” di Padre Pirrone - paiono per entrambi i medesimi. Quello che effettivamente cambia è che se prima ci trovavamo all’interno del mondo e di uno spazio ‘IN’, con il personaggio “rustico” di Padre Pirrone siamo direttamente entrati nel mondo e negli spazi dell’‘ES

All’arrivo fu accolto con lacrimosa allegria [...]. Appena entrato in casa fu assalito, come sempre, dalla dolcissima furia dei ricordi giovanili: tutto era immutato, il pavimento di coccio rosso come il parco mobili; l’identica luce entrava dai finestrozzini esigui, il cane Romeo che latrava breve in un cantone era il trisnipote rassomigliantissimo di un altro cernieco compagno suo [...] dalla cucina esalava il secolare aroma del “ragù” che sobbolliva; ogni cosa esprimeva la serenità raggiunta mediante i travagli della Buon’Anima. Presto si diresse alla chiesa per ascoltare la messa commemorativa. S. Cono quel giorno, mostrava il proprio aspetto migliore [...] e poiché Padre Pirrone era divenuto una specie di gloria locale molte erano le donne, i bambini ed anche i giovanotti che gli si affollavano intorno per chiedergli una benedizione o per ricordare i tempi passati.⁴⁹⁸

Il punto centrale e nodale della questione, della “prospettiva servile”⁴⁹⁹ sul mondo aristocratico, si concreta quando Pirrone si ritrova a cena con gli amici. Situazione nella quale, benché avesse esaudito il desiderio di notizie riguardanti la situazione politica, quello di conforto resta delusa. Pirrone, come era già accaduto per Ciccio Tumeo durante la caccia, si rivela essere parte sostenitrice del mondo borbonico ed ecclesiastico: definisce infatti la “realtà di questo stato italiano che si formava, ateo e rapace, di queste leggi di espropria e di coscrizione” come un colera, una malattia che dal Piemonte sarebbe dilagata fino in Sicilia. E più tardi, rimasto solo con l’erbuario Don Pietrino, come Don Fabrizio con Tumeo, è sempre a Padre Pirrone che viene chiesto di dare un resoconto e di dire cosa ne pensassero i nobili della situazione politica.

⁴⁹⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 181.

⁴⁹⁹ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 130.

“Ma, Padre, tu che vivi in mezzo alla ‘nobbiltà’, che cosa ne dicono i ‘signori’ di tutto questo fuoco grande? Che cosa ne dice il principe di Salina, grande, rabbioso e orgoglioso come è?”⁵⁰⁰

Il monologo del Gesuita che seguirà a questa domanda è uno straordinario resoconto descrittivo della diversità antropologica di due sfere umane ed esistenziali. Parole che egli cercherà tuttavia e in qualche modo di “tradurre” e di rendere comprensibili a don Pietrino; un uomo così poco abituato a “simili astrazioni”. Una responsabilità la quale non poteva che essere lasciata nella mani e nelle parole di un personaggio autonomo e che per l’occasione è ritornato nel contesto “rustico” e popolare dal quale era uscito e nel quale era nato. Coloro, insomma, che si assumono a pieno titolo e di diritto la facoltà di definire cosa sia l’aristocrazia nella sua essenza, di cosa essa si componga e viva, non possono essere ché il suo rappresentante, il Principe, ed uno che in una casa aristocratica e in “mezzo alla ‘nobbiltà’” ci vive da estraneo: Padre Pirrone. Il primo aspetto che coglie quest’ultimo (e che non poteva che essere colto da un punto di vista estraneo ed esterno), è quello della natura artificiale e di “seconda mano”, del “mondo condizionato” che si sono costruiti intorno e di cui si delizia il distaccato ed autosufficiente universo aristocratico.

«Vedete, don Pietrino, i ‘signori’ come dite voi, non sono facili da capirsi. Essi vivono in un universo particolare che è stato creato non direttamente da Dio ma da loro stessi durante secoli di esperienze specialissime, di affanni e di gioie loro; essi posseggono una memoria collettiva quanto mai robusta e quindi si turbano o si allietano per cose delle quali a voi ed a me non importa un bel nulla ma che per loro sono vitali poiché poste in rapporto con questo loro patrimonio di ricordi, di speranze, di timori di classe. Essi vivono di cose già manipolate [...]. Sono differenti [...].⁵⁰¹

Proseguendo in questo colloquio/monologo con don Pietrino che poco a poco si eclissa fino ad addormentarsi, Padre Pirrone, lasciato libero di esprimersi e di parlare senza il timore di essere frainteso, prosegue fino a scandagliare i motivi ancora

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 184.

⁵⁰¹ Ibidem, p. 184-185.

non ben definiti che erano emersi durante l'apologia del Principe sull'"insularità d'animo" dei siciliani nel suo sermone/monologo con Chevalley⁵⁰². Arrivando a dare persino una "ricetta" che molto spiega delle ansie e delle paure che hanno attanagliato fino a quel momento la famiglia Salina di fronte alla prospettiva del nuovo regime politico: "se incontrate un "signore" lamentoso e querulo guardate il suo *albero genealogico*: vi troverete presto *un ramo secco*". Parole che aprono una importante prospettiva intorno a quello che siamo andati dicendo riguardo l'episodio del colloquio nella stanza da bagno tra lo stesso gesuita e il Principe⁵⁰³.

Se, tuttavia, il parallelismo avviene tra spazi e discorsi esso non manca di essere presente nemmeno tra gli stessi personaggi interni e inerenti alla vicenda tragica e familiare di San Cono. Come per il "*brutale* contratto" stipulato da don Calogero e Don Fabrizio, anche durante il ritorno a Donnafugata, nel quale Pirrone ha modo di "rimettere ordine le impressioni sue che non erano tutte gradevoli" tra i suoi pensieri figura quello di un "*brutale* amorazzo venuto a frutto durante l'estate di S. Martino". Amore, nello specifico, tra Angelina (dove il diminutivo sembra segnalare l'effetto e la particolarità più 'bassa' e degradata del personaggio⁵⁰⁴) e Santino: l'evidente e non troppo implicito omeomorfo e doppio speculare della controparte

⁵⁰² "Don Pietrino scompare dalla scena, ancor più radicalmente di quanto ad un certo punto non faccia anche Chevalley" cit., p. 135; "[...] il discorso al dormiente don Pietrino è essenziale per il romanzo esattamente come quello al sommo Chevalley", cit., p. 136; "[...] l' analogia strutturale fra il monologo di Don Fabrizio e quello di Padre Pirrone non si esauriscono qui [...] l'equivalenza del rapporto fra il parlante e la materia del suo discorso, nonché fra il parlante e il suo semimuto testimone. Lo scrittore fa trattare [...] ai due suoi personaggi due temi: le sventure della Sicilia e l'essenza dell'aristocrazia; ma a trattare le prime non è uno del mondo più colpito da queste sventure [...] come a parlare della seconda non è né il principe di Salina né un suo pari", cit., p. 138. G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974.

⁵⁰³ Alla "furia" con cui vuole parlare Padre Pirrone nella stanza da bagno fa da contraltare la furia ribaltata e mal sopportata da Don Fabrizio una volta venuto a conoscenza che Padre Pirrone vuole ricevere dal Principe una carrozza per la "dispensa matrimoniale": «Eccellenza [...] desideravo pregarLa se domani potesse dare ordini che mi diano una carrozza: dovrei andare all'Arcivescovado a chiedere una dispensa matrimoniale: una mia nipote si è fidanzata con un cugino.» «Certo, padre Pirrone, certo, se lo volete; ma dopodomani io debbo andare a Palermo; potreste venire con me; proprio così di furia dev'essere?», G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 198.

⁵⁰⁴ Tuttavia, esso non è un rapporto completamente binario; l'omeomorfismo, infatti, in quanto permette di "vedere una base invariante e la sua trasformazione" (Lotman), lavora anche sul personaggio stesso di Angelica proprio nel suo 'venire dal basso' e rivelato e ribadito dal narratore stesso. In particolare nell'ingresso di Angelica a Donnafugata si legge: "quando da dietro la porta si udì un sommo "Si può?" Era Angelica. Nella fretta e nell'emozione non aveva trovato di meglio per ripararsi dalla pioggia dirotta che mettersi uno "scappolare", uno di quegli immensi tabarri da contadino di ruvidissimo panno [...]", *Ibidem*, cit., p.147.

nobile ed ‘alta’ di Angelica e Tancredi. Ciò dimostra effettivamente come alcune questioni, soprattutto matrimoniali e di acquisizioni terriere, agli occhi dell’autore non siano una sola prerogativa delle classi elevate: Turi infatti, padre di Santino, ha anche uno scopo preciso e materiale da questo matrimonio: quello di recuperare la metà “perduta di Chibbaro” dopo la morte del fratello. Ma poiché questo avviene in un mondo diverso e diremo quasi rovesciato rispetto a quello nobiliare, il mondo-satellite di San Cono, tutto appare senza orpelli. Non c’è più bisogno di “tradurre” o di “tingere di rousseauiani scrupoli”⁵⁰⁵ il testo e la vicenda che viene da quest’altra sfera culturale e da questo altro “genere umano”⁵⁰⁶. Le cose sono ed appaiono per quello che sono: “porcate che rimediano altre porcate”. Le quali, invece, per i Salina e i Falconeri, attraverso la ricchezza e il prestigio era stato possibile rivestirle di grazia e candore. Tuttavia, al di là delle differenze umane e strutturali della vicenda, lungo la strada di ritorno Padre Pirrone formula un pensiero nel quale pare possibile leggervi la lampedusiana ed universale ‘poetica del pozzo’:

Quel brutale amorazzo [...] quel gramo mezzo mandorleto riacchiappato per mezzo di un premeditato corteggiamento, gli mostravano l’aspetto rustico, miserabile, di altre vicende, le quali aveva di recente assistito. I gran signori erano riservati e incomprensibili, i contadini espliciti e chiari; ma il Demonio se li rigirava attorno al mignolo, egualmente.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ “L’impulso di lussuria atavica (che poi non era del tutto lussuria ma anche atteggiamento sensuale della pigrizia) fu brutale al punto da fare arrossire il civilizzatissimo gentiluomo cinquantenne; [...] dal che venne dedotto un ancor più acuto ribrezzo verso la congiuntura sociale nella quale era incappato”. Ibidem, cit., p.

⁵⁰⁶ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 129.

⁵⁰⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 198. (corsivo mio).

3.6 *Parte sesta: la Joyeuse Entrée al ballo Ponteleone*

Fra le “diverse e pur sempre identiche feste” che animano la vita aristocratica palermitana c’è anche il ballo che si deve svolgere a breve “dai Ponteleone”: il più “importante di quella stagione”. Ballo degno di nota per “lo splendore del casato e del palazzo, per il numero degli invitati” ma più importante ancora per la famiglia Salina poiché con esso vede concretizzarsi la possibilità di mostrare alla “società”, (quelle “duecento persone che componevano il ‘mondo’” e che ancora si congratulavano con esso “di esistere ancora”), la bella fidanzata del nipote: Angelica Sedàra. È a lei, infatti, benché non più del tutto novizia nell’universo privato dei Salina, che durante uno di questi consolidati ed “intermittenti periodi di mondanità” della città viene dato il permesso di essere immessa in un nuovo spazio e tra coloro i quali lo compongono. Uno spazio particolare del resto; quasi un secolare *hortus conclusus* all’interno del quale “la venuta dei Piemontesi”, il “fattaccio di Aspromonte”, gli “spettri” di esproprio e di violenze della Rivoluzione sono stati fuggati e sono lontani. Come nella “pace distaccata della villa” che avevamo ritrovato all’inizio del romanzo, anche qui, ogni evento esterno è tornato a possedere una distanza che è fisica (poiché resta ‘fuori’ da un determinato spazio), ma anche psicologica (perché lontana e ‘fuori’ dalla coscienza).

All’idea di questo nuovo spazio chiuso e sicuro dell’‘IN’ presso i Ponteleone e contrapposto perciò ad un esterno pericoloso e inquietante, sembrano alludere le parole stesse con le quali viene descritta la sala da ballo. Le quali ribadiscono, insomma, il carattere esclusivo dello spazio aristocratico:

La sala da ballo era tutta oro: liscio sui cornicioni cincischiato nelle inquadrature delle porte, damaschinato chiaro quasi argenteo su meno chiaro nelle porte stesse e nelle imposte che chiudevano le finestre e le annullavano conferendo così

all'ambiente un significato orgoglioso di scrigno escludente qualsiasi riferimento all'esterno non degno.⁵⁰⁸

Prima di passare ad indagare nello specifico questo spazio però, ci preme tuttavia cominciare dalla descrizione del movimento, del viaggio cioè, che avrà questo determinato luogo come punto d'arrivo. Anche in questa *Parte* il dirigersi verso palazzo Ponteleone da parte dei personaggi (e come è già stato osservato per lo spostamento a Palermo e a Donnafugata) avviene per mezzo di una carrozza. E anche quest'ultimo viaggio, come i precedenti, si carica subito di un alone funebre e si popola di cose ed eventi perturbanti e sinistri. A partire dagli stessi abiti, indispensabili per il ballo, i quali da Napoli arrivano in “lunghe cassette nere simili a feretri”⁵⁰⁹. Ma anche e soprattutto dai presagi e dai simboli che si ritrovano disseminati lungo il percorso stesso che, come il vagabondare degli amanti nell' “oceano di stanze”, assumono l'aspetto di un intricato e labirintico agglomerato di “viuzze buie”. Vie e strade che conducono il Principe ad una particolare e personale “*overwhelming question*”: e cioè come sarebbe stato il frack di Don Calogero la sera del ballo. L' “ombra”, come si legge, che ancora “oscurava” la soddisfazione di Don Fabrizio:

Il breve percorso sino a Palazzo Ponteleone si svolgeva per un intrico di viuzze buie, e si procedeva al passo: via Salina, via Valverde, la discesa dei Bambinai, così festosa il giorno con le sue bottegucce di figurine in cera, così tetra la notte. La ferratura dei cavalli risuonava prudente fra le nere case che dormivano o facevano finta di dormire.⁵¹⁰

Al di là della cupezza immanente del luogo che cambia aspetto dal giorno alla notte passando dall'essere festoso a tetro, e al di là delle case antropomorfizzate nere e “serrate” che “dormono o che fanno finta di dormire” (identificandosi così totalmente a quel “desiderio di sonno” dei loro stessi proprietari), è un particolare

⁵⁰⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 209. (corsivo mio).

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Ibidem*, pp. 200-201.

evento che pone l'intero episodio del viaggio sotto l'ombra e il segno della morte: quello del "Santo Viatico"⁵¹¹

Si sentiva un gracile scampanello e da uno svolto comparve un prete recante un calice col Santissimo. Dietro un chierichetto gli reggeva sul capo un ombrello bianco ricamato in oro; davanti un altro teneva nella sinistra un grosso cero acceso, e con la destra agitava, divertendosi molto, una campanellino d'argento. Segno che una di quelle case sbarrate racchiudeva un'agonia.⁵¹²

Come per l'arrivo a Donnafugata, dove "i tetri rintocchi di un mortuario" avevano annunciato la morte di un ignoto, anche qui, "un gracile scampanello" annuncia una morte. Che è sì presente, ma, diversamente da Donnafugata dove era evocata dal solo rintocco delle campane, qui invece è visibile agli occhi del Principe e della sua famiglia con inequivocabili simboli materiali⁵¹³: il prete, il calice del Santissimo; il campanellino d'argento; l'ombrello bianco ricamato in oro e il cero acceso. Prima dell'arrivo a palazzo, insomma, gli occupanti del *calèche* sono messi di fronte all'"ammonimento salutare" di un *memento mori*. In questo spostamento e come è stato per i precedenti, si avrà forse avuto modo di riconoscere una sorta di modulo narrativo costante. Esso, infatti, ha sempre implicato una partenza, una descrizione del viaggio e, per ultimo, l'arrivo e l'ingresso in qualche luogo o dimora. In questa transizione, nello specifico, del cui viaggio si è visto sopra e il cui arrivo coincide con l'accoglienza velatamente ironica da parte dei padroni di casa nei

⁵¹¹ Anche J. Meijers è dello stesso parere: "On the way to the ball the Prince encounters an ominous priest hurrying through the crooked streets with the Last Sacrament --'una di quelle case sbarrate racchiudeva un'agonia' - and he descends from his carriage and kneels in respect on the pavement. He senses the atmosphere of death that pervades the decaying city of Palermo [...]" J. Meyers, *Greuze and Lampedusa's "Il Gattopardo"*; in: «The Modern Language Review», vol. 69, No. 2, Apr. 1974, pp. 313

⁵¹² Ibidem, p. 201.

⁵¹³ Resta da sottolineare che effettivamente come per l'epifania nella stanza della toeletta di Donnafugata anche qui, della morte, il Principe ne vede e percepisce solo la presenza simbolica. Il Principe non ha visto in nessuno dei due casi il corpo dell'uomo il quale, in questo caso specifico, rimane nascosto in "una di quelle case sbarrate che racchiudeva un'agonia". Ibidem, cit., p. 201.

confronti dei Salina (“Siete venuti presto⁵¹⁴! tanto meglio! ma state tranquilli, i *vostr*i invitati non sono ancora comparsi”⁵¹⁵), diversa e fondamentale importanza assume invece la descrizione del palazzo e della sala da ballo; importanza che sottolineiamo qui in sede di analisi critica del testo ma che sembra valere anche per i personaggi stessi. Sono infatti le stesse parole che Tancredi riferisce il giorno prima del ballo ad Angelica a rendere questa osservazione se non imprescindibilmente corretta quantomeno esplicita:

“Vedi, cara, noi (e quindi anche tu, adesso) teniamo alle nostre case ed al nostro mobilio più che a qualsiasi altra cosa; nulla ci offende più della noncuranza rispetto a questo; quindi guarda tutto e loda tutto [...] ma poiché non se più una provincialotta che si sorprende di ogni cosa, mescolerai sempre una qualche riserva alla lode; ammira sì ma paragona sempre con qualche archetipo visto prima, e che sia illustre”.⁵¹⁶

Un vero e proprio prontuario di comportamento⁵¹⁷ e di lessico quello che conferisce Tancredi alla fidanzata⁵¹⁸ e che lei sembra obbligata ad utilizzare e mettere in pratica una volta fatto il proprio ingresso in questo spazio umano e sociale che fino a poco tempo prima - “noi (e quindi anche tu, *adesso*)”, non le perteneva.

Il “mondo” aristocratico, e qui lo vediamo con ancora più evidenza, ha effettivamente un intero codice etico-comportamentale e linguistico da rispettare. Ed è attraverso il rispetto o la violazione di quest’ultimo che si arroga il diritto di

⁵¹⁴ Al mancato rispetto di un codice o di un regolamento non scritti (quello di non arrivare puntuali ad un invito galante), i Salina devono sottostare per via dei loro stessi invitati, i Sedàra, che, “poveretti”, “erano gente da prendere alla lettera l’indicazione di orario scritta sul cartoncino lucido dell’invito”. Certo, “[...] tutto era andato liscio, si capisce, ma nondimeno era stata questa una delle spinucce che il fidanzamento di Tancredi aveva inserito nelle delicate zampe del Gattopardo”, *Ibidem*, cit., p. 200.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 202. (corsivo dell’autore).

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 205.

⁵¹⁷ “Il fidanzato aveva già insegnato ad Angelica l’impassibilità, questo fondamento della distinzione («Tu puoi essere espansiva e chiassosa soltanto con me, cara; per tutti gli altri devi essere la futura principessa di Falconeri, superiore a molti, pari a chiunque»), *Ibidem*, cit., p. 204.

⁵¹⁸ Nella parte ottava del romanzo si leggeranno queste righe: “Parlava molto e parlava bene; quaranta anni di vita in comune con Tancredi, coabitazione tempestosa e interrotta ma lunga a sufficienza, avevano cancellato da tempo fin le ultime tracce dell’accento e delle maniere di Donnafugata; essi si era a tal punto mimetizzata [...] e nei salotti palermitani passava per una specialista dell’architettura dei castelli francesi della Loira [...], *Ibidem*, cit., p.248.

ammettere qualcuno di ‘nuovo’ nei suoi spazi o che conferisce al ‘diverso’ (ad ‘essi/loro’) lo statuto di un “come-noi”. Angelica però, e forse proprio in virtù delle “lunghe visite al palazzo Donnafugata” che le avevano “insegnato molto”⁵¹⁹, il muro di fuoco di questo nuovo rito di iniziazione sembra averlo superato brillantemente. Come leggiamo, infatti, la giovane e bella Sedàra, l’“anfora colma di monete”, il “tesoro di Donnafugata”, (lì scovata e per tale motivo di proprietà di Don Fabrizio, “roba sua”), è “a suo agio”; sembra passare ‘inosservata’ ma comunque ammirata fra quelle persone che “[...] del selvaggiume della madre e della taccagneria del padre non avevano la minima idea”⁵²⁰. L’inganno⁵²¹ o la recita, se così possiamo chiamarla, è riuscita; la maschera della “provincialotta” è rimasta a casa insieme all’oscura ed invisibile madre-“Bestia”; e al ballo, la *Jouyeuse Entrée* di Angelica, è riuscita alla perfezione.

3.6.1 La sala da ballo

Se tuttavia Maria-Stella e Angelica sono a loro agio, l’una “mietendo allori” e l’altra lasciandosi andare a mondani “spettegolezzi”, l’unico che ancora una volta non sembra essere consonante con lo spazio e all’ambiente del salone dei Ponteleone è Don Fabrizio. Lo vediamo infatti “errare” per i saloni; riflettersi malamente in “specchi appannati”, aggirarsi in mezzo agli invitati e tra vecchie suppellettili simili a “catacombe”. Sentirsi a “disagio” insomma. E proprio mentre vediamo che il cattivo umore lo “invadeva lentamente”, quello che a Donnafugata era un segno di sicurezza e di prestigio si trasforma qui in qualcosa da criticare:

⁵¹⁹ Ibidem, pp. 205-206.

⁵²⁰ Ibidem.

⁵²¹ “[...] tutti furono lusingati dal paragone ed essa cominciò già da quella sera ad acquistare la fama di cortese ma inflessibile intenditrice di arte che doveva, abusivamente, accompagnarla in tutta la sua lunga vita.”, cit., Ibidem. (corsivo mio).

Anzitutto, la casa non gli piaceva: i Ponteleone da settanta anni non avevano rinnovato l'arredamento ed esso era quello del tempo della regina Maria-Carolina, e lui che credeva di avere dei gusti moderni s'indignava. [...] queste sue opinioni nascevano solo dal malumore e dalla sua tendenza alla contraddizione, erano presto dimenticate e lui stesso non mutava nulla né a S. Lorenzo né a Donnafugata. Intanto però bastarono ad aumentargli il disagio.⁵²²

È in mezzo a questo disagio però, che riconosciamo un “ingranaggio” narrativo importante del romanzo. Come nel giardino di villa Salina e nel momento in cui, cioè, Don Fabrizio si trova ‘fisicamente’ in un determinato luogo, quest’ultimo diventa il punto d’appoggio e di partenza per una sua personale indagine interiore. È per questo che nella sala da ballo, e in conseguenza di ciò che egli osserva al suo interno, ci troviamo immersi ancora una volta tra i ricordi e i pensieri di Don Fabrizio. I quali lo porteranno, condizionati “dalle lunghe solitudini e dai pensieri astratti”, a procurargli una allucinazione: quella di trovarsi in una sorta di giardino zoologico del quale egli ne fa le veci di custode:

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 (ed a raggiungere) simili sciattoni. [...]. Più le vedeva più si irritava; la sua mente condizionata dalle lunghe solitudini e dai pensieri astratti, finì a un dato momento [...] col procurargli una specie di allucinazione: gli sembrava di essere il guardiano di un giardino zoologico posto a sorvegliare un centinaio di scimmiette.⁵²³

Un luogo che, oltre a recinto e “zoo” di creature femminili, diventa anche mondo primitivo e selvaggio abitato dalla “tribù diversa e ostile” degli uomini. I quali, benché quasi tutti individui della sua età, “anziani, tutti suoi amici”⁵²⁴, è tra loro che Don Fabrizio trova confermato il suo senso di estraneità, il suo isolamento *tra* gli uomini. Isolamento e distanza che diventa anche intellettuale e culturale quando egli

⁵²² Ibidem, p. 206.

⁵²³ Ibidem, p. 207.

⁵²⁴ Ibidem, p. 208.

sdegnano le loro parole piene di “luoghi comuni” e quei “discorsi piatti” che, come un miasma mefitico, “intorbidivano l’aria”⁵²⁵:

Fra questi signori Don Fabrizio passava per essere uno “stravagante”; il suo interessamento alla matematica era considerato quasi come una peccaminosa perversione, e se lui non fosse stato proprio il principe di Salina [...] le sue parallassi e i suoi telescopi avrebbero rischiato di metterlo al bando; però già gli si parlava poco [...] ed egli si trovava spesso isolato [...]. Si alzò; la malinconia si era mutata in umor nero autentico [...].⁵²⁶

Tralasciando per un momento l’umano e muovendoci ora tra lo spazio del salone, se è effettivamente vero, come scrive Paul Zumthor nel suo volume dedicato alla rappresentazione dello spazio nel Medioevo, che lo spazio non esiste in sé, ma attraverso le forme che vi si manifestano e che “in ogni epoca, in una comunità, una cultura” esso è “il modo particolare con cui l’uomo vi abita [...] e i rapporti mentali che intrattiene con esso”⁵²⁷ è nella descrizione della sala da ballo e in ciò che vi troviamo al suo interno che possiamo ritrovare elementi di particolare rilievo per approfondire la nostra lettura topologica del testo e riconoscervi ancora più nel concreto quel momento di contatto, di incontro-scontro fra due semiosfere culturali con le loro relative e dovute differenze:

La sala da balla era tutta oro: [...]. Non era la doratura sfacciata che adesso i decoratori sfoggiano, ma un oro consunto, pallido, come i capelli di certe bambine nel Nord, impegnato a nascondere il proprio valore sotto una pudicizia ormai perduta di materia preziosa che voleva mostrare la propria bellezza e far dimenticare il proprio costo; qua e là sui pannelli nodi di fiori roccocò di un colore tanto svanito da non sembrare altro che un effimero rossore[...].⁵²⁸

Vediamo il Principe percorre con lo sguardo il salone, fermare la sua attenzione sui dettagli del mobilio e in particolare sulla loro doratura: l’oro che vi vede è consunto

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 337

⁵²⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 209.

e pallido (“I ‘signori’”, infatti, come chiariva Padre Pirrone, “[...] vivono di cose già manipolate”⁵²⁹), e del valore di quest’ultimo non si ha né si può avere una stima precisa: prerogativa del mondo nobiliare è giocare con un “valore” che si nasconde sotto la “pudicizia” così come il circondarsi di “oggetti” che mostrano la loro “materia preziosa” ma che fanno dimenticare il “proprio costo”. “Espliciti e chiari”⁵³⁰, è ancora Padre Pirrone a dirlo, sono solo i “contadini”. Proprio perché emblemi della ricchezza e del possesso del mondo aristocratico sono le *case* tanto quanto i terreni ed i feudi sui quali sono costruite, ecco che subito dopo, ancora mentre il Principe osserva il salone, lo vediamo ricordare “le immagini campagnole” dei campi da semina di Donnafugata:

[...] gli venivano in mente immagini campagnole: il timbro cromatico era quello degli sterminati semineri intorno a Donnafugata, estatici, imploranti clemenza sotto la tirannia del sole: anche in questa sala come nei feudi a metà Agosto il raccolto era stato compiuto da tempo, immagazzinato altrove e, come là, ne rimaneva soltanto il ricordo nel colore delle stoppie; arse d'altronde e inutili. Il valzer le cui note traversavano l'aria calda gli sembrava solo una stilizzazione di quell'incessante passaggio dei venti che arpeggiano il proprio lutto sulle superfici assetate, ieri, oggi, domani, sempre, sempre, sempre. La folla dei danzatori fra i quali contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore, finì con il sembrargli irreali [...]⁵³¹

Egli, possiamo intuire è sì davanti ad una sala da ballo, luogo e campo d'incontro mondano della classe aristocratica, ma è anche davanti ad un campo reale e non metaforico; un campo inteso, cioè nel suo senso primario di “*campus*”: un terreno. Egli è davanti ai suoi feudi. È davanti a ciò che per secoli ha permesso a lui e alla sua classe di esistere e di crederci, come gli dèi sul soffitto “sorridenti e inesorabili”, “eterni”. È davanti al timbro cromatico delle “pigre groppo gialle” di Donnafugata; davanti ai campi di grano “assestati sotto il sole” incapaci di resistere alla “maledizione siciliana”. Ma il colore si metamorfosa presto ed assume tinte

⁵²⁹ Ibidem, p. 185.

⁵³⁰ Ibidem, p. 198

⁵³¹ Ibidem, p. 209-210.

fosche e spettrali. Di quel raccolto su cui Don Fabrizio vantava il possesso, ora tutto è disperso e non più suo; ormai preso e “immagazzinato altrove”. Di esso non resta che il ricordo del colore nero delle stoppie “arse” e perciò “inutili”. Dei danzatori, diventati “irreali”, non resta che la materia di cui sono “tessuti i ricordi perenni” e i “sogni”. Delle note del valzer, infine, un “passaggio di venti che arpeggiano il proprio lutto” e che sorvolano le superfici eternamente assetate e deserte della terra. Mentre si materializzano davanti al Principe i segni della perdita materiale e sociale della sua classe, (della morte *sua* e della sua classe), e proprio perché il salone è anche il nuovo campo di incontro sociale di due specie umane, ecco che Don Fabrizio non tarda nel venire affiancato da Calogero Sedara: “l’uomo nuovo come deve essere”. Il rappresentante del nuovo ceto le cui stesse mani rapaci sono state capaci di agguantare “le zolle sfuggite via”. Ed è con lui, con i suoi occhietti “insensibili alla grazia” e solo attenti al nuovo e insuperabile valore cardine della classe borghese, “quello monetario”, che il Principe osserva il salone:

“Bello principe, bello! Cose così non se ne fanno più adesso, al prezzo attuale dell’oro zecchino!” Sedara si era posto vicino a lui, i suoi occhietti svegli percorrevano l’ambiente, insensibili alla grazia, attenti al valore monetario. 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 ed avidità che era dovuto il senso di morte che adesso incupiva questi palazzi; si doveva a lui, ai suoi comparì, ai loro rancori, al loro senso d’inferiorità, al loro non essere 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 di sopra dei valloncelli sperduti.⁵³²

Di fronte alla sala da ballo, che è luogo e “campo”⁵³³ di battaglia tra due universi semiotico-culturali; “campo” metaforico e simbolico della morte e della fine di un ceto; ‘campo’ o meglio “valloncelli sperduti” nei quali gli uomini-ballerini si

⁵³² Ibidem, p. 210.

⁵³³ Inteso qui nel senso che gli conferisce P. Bourdieu; ovvero la modalità abituale con la quale due forze si mettono in relazione. E di questa relazione strutturale del campo, come di ogni campo, è la lotta che contrappone quelli «che hanno il maggior capitale simbolico specifico, cioè hanno ottenuto il riconoscimento, a volte anche istituzionale, e gli esordienti che hanno interesse a mettere in discussione i modelli dominanti», cit., <https://books.openedition.org/aaccademia/284?lang=it>

sono zoo-morfizzati in sinistre cornacchie che planano alla ricerca di “prede putride” (la nobiltà palermitana?), è qui che troviamo l’occhio ancora “sensibile” di Don Fabrizio e quello “insensibile” di don Calogero; è qui che vediamo realizzarsi la “sostituzione” irrevocabile di un vecchio modello e di un vecchio punto di vista (quello ‘feudale’) con quello nuovo e borghese: “come deve essere”.

In tutto ciò, il palazzo ed il salone, che, come uno scrigno, hanno creduto di essere al sicuro ed hanno cercato fino a quel momento di difendere coloro che erano al loro interno, sono invasi dalla *Storia* e dal “panorama del mondo moderno”, dal suo inesorabile e pragmatico corso. Storia: e dunque, poiché essa implica lo scorrere del tempo, *anche* Morte. E per la quale nulla può valere a impedirle l’ingresso. Il suo spazio è quello di un luogo senza confini e barriere e perciò ovunque. Per la Morte non valgono le categorie di interno ed esterno, di passato o futuro; essa non è più o “Fuori” o “Dentro”, “prima” o “dopo”. Per lei, unica misura temporale possibile è l’eternità, unica misura spaziale, l’ubiquità: è “Fuori” lo spazio e il tempo, ma *anche*, e allo stesso tempo, “Dentro”. Era già nello scampanello del Viatico, già nella campagna funerea, e indossa, anche Lei, come la nobiltà palermitana il suo abito da ballo⁵³⁴. Per questo motivo, invisibile ai più, possiamo vederla nel salone mentre segue il ritmo della musica, e, stringendosi ai ballerini, trasformare i passi e le note di un valzer in quelle di una malinconica *danza macabra*:

[...] altre coppie passavano [...] immerse ciascuna nella propria passeggera cecità. Don Fabrizio sentì spetrarsi il cuore: il suo disgusto cedeva il posto alla compassione per questi effimeri esseri che cercavano di godere dell’esiguo raggio di luce accordato loro fra le due tenebre prima della culla, dopo gli ultimi strattoni. Come era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire? [...] Anche le

⁵³⁴ Molto in comune con questa semiotica della sicurezza dell’interno e della pericolosità dell’esterno la ritroviamo in un autore che dovette essere una delle certe conoscenze letterarie di Lampedusa: E. A. Poe. In particolare il suo racconto “La maschera della Morte Rossa”. In esso si racconta che da gran tempo nella contrada “infuriava una pestilenza” che stava sempre più velocemente decimando la popolazione. Per restare al sicuro e non essere contagiato, il ricco ed influente principe Prospero invita in una sua dimora privata gli amici e una volta rinchiusi tutti all’interno diede ordine alle guardie di non far entrare ed uscire nessuno. “Quando le sue terre furono a metà spopolate, convocò alla propria presenza tra cavalieri e dame di corte forse mille amici [...] e con costoro si ritrasse entro una abbazia fortificata, appartato rifugio, e solitario. Era questa una struttura magnifica ed estesa [...]. Un muro forte ed alto tutta la cingeva. Le mura avevano porte di ferro. I cortigiani, come furono entrati, recarono crogioli e massicci martelli e saldarono le serrature. Erano deliberati a non lasciare via di fuga o di ingresso ai subiti impulsi della disperazione, o al delirio degli occupanti [...] Tutto era lì dentro, ed anche la salvezza. Fuori, era la “Morte Rossa”. E. A. Poe, *I racconti del mistero*, Bur Rizzoli, Milano 2017.

scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli [...]; all'orecchio di ciascuno di essi sarebbe giunto un giorno lo scampanello che aveva udito tre ore fa dietro S. Domenico. Non era lecito odiare altro che l'eternità.⁵³⁵

È qui, insomma, in questa prospettiva umana e storica, universale e particolare della morte, come ha rivelato Samonà, che Storia ed esistenza, intimità e storia, si saldano⁵³⁶. Quella morte che può essere per un momento “roba per gli altri” alla fine si rivela essere “roba sua” e di tutti. Il Principe, anche se forse più intelligente e certamente più colto dell'ammasso eterogeneo di uomini e donne del suo ceto, è però fatto della “medesima risma”⁵³⁷; con loro deve “sodalizzare” in quanto anche a lui spetta il medesimo destino. E poiché spinto dalla compassione, anche se fatto di una “risma” diversa, in questo afflato di pietà e compassione cosmica che assale Don Fabrizio egli è anche simile all'odioso Don Calogero. Anche lui, come Don Fabrizio, è solo che “un infelice come gli altri”

E poi tutta la gente che riempiva i saloni, tutte quelle donne bruttine, tutti questi uomini sciocchi, questi due sessi vanagloriosi, erano il sangue del suo sangue, erano lui stesso; con essi soltanto si comprendeva, soltanto con essi era a suo agio [...]. Come sempre la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo aveva turbato quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo?⁵³⁸

⁵³⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 211.

⁵³⁶ “E’ dall’episodio del ballo in poi che definitivamente la storia si salda alla vicenda singola; e la metafisica (nel senso tutto particolare in cui di essa si può parlare per uno scettico) alla fisica: cioè la Weltanschauung esistenziale cosmica alla sorte e alla morte dell’individuo”, G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti*, Lampedusa, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, cit., p. 150.

⁵³⁷ Di parere non diverso Orlando; il quale però, immette una precisazione: “Di un distacco fra cultura e mondo pratico, Don Fabrizio patisce innanzitutto in se stesso [...] è quel distacco a intercorrere fra lui e coloro che lo circondano [...]. Da parte sua, [...] è «disprezzo per i suoi parentie amici che gli sembrava andassero alal deriva nel lento fiume pragmatistico siciliano». Non cambia gra che se poi, in monologo interiore e nel contesto del tardivo ballo, pensa che la parità di rango resti vincolante in onta allo scarto di cultura [...]”, F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 95.

⁵³⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 211.

3.7 *Parte settima: morire lontani da casa*

“Venire adesso dalla morte altrui, animale o umana, alla propria, significa accorgersi che la morte ha due modalità nel *Gattopardo*. È strazio, o invece è usura”⁵³⁹. È in questo modo che Orlando, approcciandosi alla *parte settima* del romanzo commenta le ultime riflessioni del Principe nel salone da ballo dei Ponteleone. Da quell’ultimo episodio sono passati ben ventun anni, e in questo arco di tempo, del sicuro e lento *cupio dissolvi* del corpo umano e della “facoltà di esistere”, pare ne sia ormai pienamente convinto anche Don Fabrizio. Un’idea della quale eravamo stati resi già partecipi del resto: gli eventi e le fantasticherie sorte nella mente di Don Fabrizio lungo il viaggio verso Donnafugata, era sicuro, avrebbero finito con il lasciargli “in fondo all’anima un sedimento di lutto che, accumulandosi ogni giorno avrebbe finito con l’essere la vera causa della morte”. Se la metafora della lenta perdita vitale assume, come dicevamo, l’aspetto di una morte per “usura”, l’annuncio della morte vera e propria assume invece quello di una “morte per acqua” e ai “granellini che si affollano e sfilano ad uno ad uno” depositandosi sul fondo, si sostituisce la metafora del fragore del mare o della cascata del Reno che esce ad ondate dal suo corpo.

Granello dopo granello, goccia dopo goccia, questo sedimento ha finito con lasciare i suoi residui e innalzarsi fino a giungere al punto di rottura (potremmo chiamarlo così) dell’ipotetico “serbatoio”⁵⁴⁰/contenitore del corpo stesso di Don Fabrizio⁵⁴¹. E benché egli abbia dato più volte l’idea di un “colosso” capace di nascondere e dimenticarlo grazie all’ “intensa attività” della sua vita principesca, qui,

⁵³⁹ F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 77.

⁵⁴⁰ “Talvolta si sorprende che il serbatoio vitale potesse ancora contenere qualcosa dopo tanti anni di perdite. “Neppure se fosse grande come una piramide”. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 224.

⁵⁴¹ Metafora ripresa quando si parla del medico. Non il solito medico tuttavia, “il dottor Cataliotti, quello che sempre lo curava, incravattato di bianco sotto il volto sorridente e i ricchi occhiali d’oro” ma un altro. Questi “era un povero diavolo, il medico di quel quartiere angustiato, il testimone impotente di mille agonie miserabili. Al di sopra della redingote sdrucita si allungava il povero volto emaciato irto di peli bianchi, un volto disilluso d’intellettuale famelico [...] Anche lui era una povera otre che lo sdrucio della mulattiera aveva liso e che spandeva senza saperlo le ultime gocce di olio [...]”. Ibidem, p. 227.

senza più veli e poiché “la faccenda era differente”, ci viene resa l’immagine di un uomo che di quei granelli di sabbia, di quelle gocce d’acqua che, come rintocchi di una pendola, “erompevano via da lui” egli non abbia mai potuto veramente dimenticarsene: essi erano sempre stati sempre lì “anche quando non li udivamo”.

“Don Fabrizio quella sensazione la conosceva da sempre. 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 ma continuamente come i granellini che si affollano e sfilano ad uno ad uno senza fretta e senza soste, dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia [...]. Seduto su una poltrona, le gambe lunghissime avvolte in una coperta, sul balcone dell’albergo Trinacria, sentiva che la vita usciva da lui a larghe ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno.”⁵⁴²

Di “questa fuga continua” della vita, egli, tuttavia, da vero intellettuale e aristocratico ne ha fatto un segno di distinzione e di merito: “ne aveva tratto motivo di disprezzo per gli altri”. Solo lui, infatti, e a differenza degli altri (Tancredi sarebbe stato l’unico ad intuirlo), è stato capace di “corteggiare la morte”. Ed è solo ventun anni dopo il ballo e la contemplazione⁵⁴³ del quadro di Greuze, “*La morte del giusto*”, che quel lungo corteggiamento durato una vita “era finito: la bella aveva detto il suo sì, la fuga decisa, lo scompartimento nel treno, riservato”. Quello della ‘fine’ della vita come il suo antecedente e parallelo ‘inizio’, assume i tratti della tradizionale metafora del viaggio: la “fuga” e “lo scompartimento del treno”, vediamo, ne marcano i prodromi. Con questa parte poi, l’unica non segnata da nessuna interruzione di paragrafo e simile in ciò ad una sorta di joyceiano o woolfiano “*flusso di coscienza*”, inizia anche il resoconto vero e proprio del viaggio-agonia di Don Fabrizio. Momento in cui, oltre alla triade “partenza - descrizione del viaggio - arrivo”, ritroviamo l’utilizzo della tecnica narrativa del *flash-back*. Con gli occhi della mente e seduto sulla poltrona dell’albergo Trinacria, Don Fabrizio ripercorre i momenti del viaggio

⁵⁴² Ibidem, pp. 223-24.

⁵⁴³ Un momento in cui si verrebbe a creare quella che Lotman definisce la costruzione retorica del “testo nel testo” attraverso la quale “la differenza di codificazione delle diverse parti del testo diventa manifesta sia nell’attività creativa dell’autore sia nella percezione del lettore”. Una sorta di “proiezione che ha un suo linguaggio di modellizzazione”. J. Lotman, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. La Nave di Teseo, Milano 2021, cit., p.

di ritorno in treno che l'avevano condotto a Napoli per farsi visitare dal professor Sémmola: “un viaggio lugubre, lento come una cerimonia funebre”

Aveva pretesto di tornare ritornare per via di terra [...] col risultato di dover poi rimanere trentasei ore rintanato in una scatola rovente, soffocato dal fumo delle gallerie che si ripetevano come sogni febbrili, accecato dal sole nei tratti scoperti, espliciti come tristi realtà [...] si attraversarono paesaggi malefici, giogaie maledette, pianure malariche e torpide; quei paesaggi calabresi e basilischi che a lui sembravano barbarici mentre di fatto erano tali e quali quelli siciliani. La linea ferroviaria non era ancora compiuta: nel suo ultimo tratto vicino a Reggio faceva una larga svolta per Metaponto attraverso paesaggi lunari [...]. A Messina poi, dopo il mendace sorriso dello Stretto, sbugiardato subito dalle riarse colline peloritane, di nuovo una svolta, lunga come una crudele mora procedurale; si era discesi a Catania, ci si era arrampicati verso Castrogiovanni; la locomotiva che annaspava su per i pendii favolosi sembrava dovesse crepare come un cavallo sforzato; e, dopo una discesa fragorosa, si era giunti a Palermo.⁵⁴⁴

Anche qui, come per ogni sposamento nello spazio esterno, la morte la si ritrovava concretizzata e presente attraverso i simboli materiali e visibili. Lo spazio e il particolare “paesaggio in sfacelo” che viene narrato e descritto, si fanno eco, “rifrazione” e specchio della morte⁵⁴⁵. È il paesaggio, poiché attraversato da un morente, che si costituisce come riflesso dello stato interiore e psichico del protagonista che lo attraversa. La descrizione della partenza e della transizione da una dimora all'altra in treno diventa così copia enantiomorfa e speculare del primo viaggio che aveva allontanato dalla dimora nobiliare i Salina; un sali-scendi infernale all'interno di “paesaggi malefici”, di “pianure malariche e torbide” e “riarse colline”. Rinchiusa all'interno della “scatola rovente” del treno: il corrispettivo ‘moderno’ e “anonimo” della carrozza privata nella quale, dirigendosi a Donnafugata, “la temperatura aveva raggiunto i cinquanta gradi”. Se poi quello verso Donnafugata era

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 225-26.

⁵⁴⁵ Il riferimento è qui alle parole di Adorno riprese dal critico E. Said nel suo saggio dedicato allo “stile tardo”: [...] esempi di «artisti [...] il cui lavoro esprime la tardività attraverso la peculiarità dello stile» e chiaramente queste «peculiarità» vanno ben oltre la trasformazione del tempo in spazio. Il «paesaggio in sfacelo» di Adorno è solo uno dei modi in cui le opere tarde affrontano il tempo e riescono a rappresentare la morte «per mezzo di una rifrazione, come allegoria», E. Said, *Lo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 12.

stato un viaggio connotato da “paesaggi stralunati” e pervaso dalla “polvere”, quello verso Palermo è all’insegna di “paesaggi lunari” e “pendii favolosi”, dominato dal “fumo delle gallerie che si ripetevano come sogni febbrili”. Calore, lordura e una particolare “irrealtà” o “oniricità” del paesaggio, sembrano avere qui l’obiettivo di mettere in luce la sofferenza, soprattutto fisica⁵⁴⁶ patita dal Principe così come quella psicologica che vi è nel ricordarla. Se tuttavia, come abbiamo avuto modo di sottolineare nei precedenti viaggi del Principe, la morte si era sempre solo sfiorata: o ‘mostrandosi’ nei segni del paesaggio, o diventando il *leitmotiv* della mente associativa del Principe, qui invece, prostrato da una malattia che resta tuttavia sempre indeterminata e che non ha per questo sintomi evidenti e particolari, possiamo dire che il viaggio che sta compiendo è quello verso “la morte [...] la morte e basta”⁵⁴⁷ come scrive Samonà. Una morte che, come il momento della nascita, si rivela contrassegnata dalla presenza dell’acqua.

Come per l’arrivo a Donnafugata, infatti, anche in albergo, senza che da lui venga espressamente richiesto, assistiamo al lavacro del corpo del Principe. Se lì l’abbiamo interpretato come una sorta di resurrezione, qui invece, poiché prostrato dalla malattia e non più giovato della virilità montuosa e rigida che gli era sua, assume l’aspetto di un lavacro funebre. Nell’apprestarsi al lavaggio del suo corpo, infatti, il cameriere si apprestava a lavarlo come “si lava un *bimbo*, come si lava un *morto*”. Parole che segnalano un significativo parallelo temporale e semantico tra i due concetti e tra i due stadi evolutivi del corpo umano che sono tra loro, almeno nei casi più comuni, obiettivamente i più lontani temporalmente: quello della nascita e quello della morte⁵⁴⁸. Un ‘venire’ e un ‘andarsene’ dal mondo, che si riflettono qui spazialmente, in questa zona del testo, nell’allontanarsi dallo spazio sicuro della

⁵⁴⁶ “[...]E’ il rarissimo esempio d’una storia psicofisica individuale, basata nel corpo talmente in profondità da potersi fare oggetto di discorso soltanto retrospettivo [...]”, F. Orlando, *L’intimità e la storia, Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, cit., p. 78.

⁵⁴⁷ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 173.

⁵⁴⁸ “Lo trattavano come un neonato; di un neonato, del resto, aveva appunto il vigore.” G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 227.

dimora per dirigersi verso quello esterno, estraneo e infimo dell'albergo Trinacria⁵⁴⁹. Come per Tancredi tornato nel "mondo dei vivi" il lavaggio aveva reso l'acqua "nera come il carbone", per Don Fabrizio "la fuliggine di un giorno e mezzo di ferrovia rese funerea anche l'acqua". La limpidezza del simbolo cardine e archetipico della vita assume qui il suo corrispettivo oscuro e mortifero: quasi a dire che nell'acqua vi si nasce, ma che vi si deve fare ritorno nella morte⁵⁵⁰.

Ma stavamo parlando di viaggio e pertanto anche il luogo nel quale si arriva, non diversamente, e poiché spazio chiuso, assume i tratti di un luogo totalmente alieno ed alienante nei confronti del corpo e della coscienza di colui il quale si trova al suo interno. Diventa luogo inospitale, lugubre, sporco, impolverato. Infestato dalla presenza e dal ricordo di scarafaggi morti; incupito dall'odore di vecchie escrezioni corporee. Non un luogo nel quale sentirsi al sicuro dunque; ma luogo nel quale ci si sente segregati contro la propria volontà: una "prigione", e all'interno del quale si consuma la "laidezza e la dolorosità" come ha scritto Samonà, "del concreto morire"⁵⁵¹

Nella stanza bassa si soffocava: il caldo faceva lievitare gli odori, esaltava il tanfo delle peluches mal spolverate; le ombre delle diecine di scarafaggi che vi erano stati calpestati apparivano nel loro odore medicamentoso; fuori del tavolino di notte i ricordi tenaci delle orine vecchie e diverse incupivano la camera. Fece aprire le persiane: l'albergo era in ombra ma la luce riflessa del mare metallico era accecante; meglio questo però che quel fetore di prigione; disse di portare una poltrona sul balcone; appoggiato al braccio di qualcheduno si trascinò fuori[...].⁵⁵²

⁵⁴⁹ «L'illusorietà della sicurezza offerta dalla dimora-utero è motivo ricorrente della cultura novecentesca, fatta di ribelli e di esuli in fuga dalle mura domestiche, come lo Stephen Dedalus di Joyce», C. Pagetti, *La casa nell'immaginario narrativo*, in *Dimore narrate*, vol. II, Roma, Bulzoni 1988, cit., p. 23

⁵⁵⁰ In particolare, questo passo dal racconto *Ligehia*: "[...] «Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti da quella dell'orata di dianzi a quella di Zeus confluiscono in me e diventano vita non più individuale e determinata, ma pànica e quindi libera». E poi diceva: «[...] dovrete seguirmi nel mare adesso ed eviterete i dolori, vecchiaia, miseria, morte; ti porterei nella mia dimora, al di sotto degli altissimi monti di acque immote ed oscure, dove tutto è silenzio e pace così connaturata che non si avverte neppure. Io ti ho amato e ricordatelo quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più non avrai che da curvarti sul mare e chiamarmi: io sarò sempre lì, perché sono dappertutto, e il tuo sogno di pace sarà saziato», G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 430.

⁵⁵¹ G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, p. 179.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 228.

La sensazione di disagio all'interno di questo nuovo spazio è troppo forte. Anche un piccolo balcone all'ombra è capace di ristorare il Principe dalla sensazione di essere come un animale in trappola. Aperte le finestre e portato fuori, gli sembra di essere tornato al tempo in cui riposava dopo "sei ore di caccia in montagna". Da qui, dunque, dal centro spaziale e focale del balcone dell'albergo, da questo punto scopico recluso ma esterno alla stanza-prigione, il Principe osserva il mondo ed il panorama dal quale è stato allontanato. Dall'albergo vede i due "colli ai piedi dei quali era la sua casa" e il momento, alla vista della casa amata e lontana, è quanto mai più significativo e propizio per lasciarsi andare, come "un naufrago alla deriva su una zattera, in preda a correnti indomabili", al flusso incessante e doloroso dei ricordi:

Irraggiungibile com'era questa gli sembrava lontanissima; ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere; al povero Padre Pirrone che era polvere anche lui; ai quadri dei feudi, alla bertucce del parato, al grande letto di rame nel quale era morta la sua Stelluccia; a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metalli, a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erba che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate in un limbo fatto di abbandono ed oblio; il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care [...]gli sembrava una casa apparsa in sogno; non più sua, gli sembrava: di suo non aveva che questo corpo sfinito, queste lastre di lavagna sotto i piedi, questo precipizio di acque tenebrose verso l'abisso.⁵⁵³

Rinchiuso in un spazio anonimo, non identitario, non relazionale e nemmeno "storico"⁵⁵⁴ come quello dell'albergo Trinacria⁵⁵⁵, alla vista della sua dimora così lontana da sembrare quasi "irraggiungibile" (centro di irradiazione del mondo privilegiato e esclusivo dell'universo aristocratico) anche gli oggetti in essa racchiusi, così come i suoi spazi e le sue stanze, insieme agli uomini e alle donne che li hanno

⁵⁵³ Ibidem, p. 229.

⁵⁵⁴ Per il carattere e le caratteristiche di "non-luogo" della stanza d'albergo si veda: M. Augé, *Non-luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera, Milano 1993, cap. III, pp. 71 e sgg.

⁵⁵⁵ Scegliendo proprio l'albergo Trinacria, a pochi passi, nella realtà, dal palazzo palermitano di Tomasi di Lampedusa, in via Butera n. 28, Lampedusa opera una scelta non casuale; infatti, non poteva ignorare che esso era stato deputato anche come luogo dell'epopea garibaldina, raccontata nel libretto storico, *Da Quarto al Volturno, nelle Noterelle di uno dei Mille*, di Giuseppe Cesare Abba; cfr. Sulla dimensione letteraria dell'hotel Trinacria: S. S. Nigro, *Il principe fulvo*, Sellerio, Palermo 2012, p. 93 e sgg.

abitati e resi ‘vivi’, riflettono l’importanza che essi hanno avuto, benché “umili”, per la coscienza e il ruolo umano e sociale del Principe. La dimora e gli oggetti, infatti, paiono assumere quasi un significato culturale⁵⁵⁶; ma di questa sacralità, come l’essenza e la concretezza del divino, nulla può essere più davvero manifesto e venerato: la casa di Donnafugata, con il “senso di tradizione e di perennità espresso in pietra ed in acqua, il tempo congelato”⁵⁵⁷, è ormai come una casa apparsa in sogno, fatta della stessa materia: inconsistente ed immateriale. E per un uomo venuto a convincersi che “il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali”⁵⁵⁸ e che unicamente grazie a lui questi possono essere “tenuti in vita”, così come del fatto che è lui l’ultimo a possederli, possiamo ben comprendere che nella sua condizione, lo scacco sia ormai effettivo e irrimediabile. Alla distanza spaziale della dimora di Donnafugata, pertanto, sembra sovrapporsi anche una incolmabile distanza temporale⁵⁵⁹. E alla voce pensante del protagonista in agonia si sovrappone quella del suo autore e creatore, il principe Giuseppe Tomasi di Lampedusa uomo del 900⁵⁶⁰. Come Don Fabrizio “ultimo dei Salina” egli, ‘ultimo dei Lampedusa’, immette in questo trapasso dalla vita alla morte del suo personaggio la sua voce umana

⁵⁵⁶ E. Pirazzoli, *Dimore, rovine, reliquie e pendole. Sospensione e trasformazione nelle pagine di Tomasi di Lampedusa*, in: *Il Gattopardo nel flusso del tempo. Il romanzo di Tomasi e il film di Visconti*, a cura di Barnaba Maj, Clueb, Bologna 2010, p. 96.

⁵⁵⁷ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 233.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 230.

⁵⁵⁹ Nel passo poi, proprio perché la casa sembra “apparsa in sogno”, sembra implicita la conoscenza più che probabile da parte di Lampedusa di Freud; soprattutto per un passo riguardante la trasposizione dei rapporti temporali in rapporti spaziali: “Per esempio nel sogno si vede una scena tra persone lontane, come se la si osservasse attraverso l’estremità capovolta di un binocolo. La piccolezza, come la lontananza nello spazio, significano qui la stessa cosa: ciò che si intende è la lontananza nel tempo, si deve comprendere che si tratta di una scena che appartiene a un passato molto remoto”, S. Freud, *Opere*, 1930-1938, Boringhieri, Torino 1979, pp. 140-141.

⁵⁶⁰ “[...] la prospettiva dell’autore e quella del suo personaggio - già così vicine sino all’ambiguità in tanta parte del romanzo - diventano pressoché inscindibili. E ritorna naturalmente il motivo - così spesso incontrato - della sovrapposizione dei piani intellettuali dello scrittore e del suo eroe. [...] vedremo lo scrittore siciliano partecipe dell’ondata autobiografistica che investe, in vario modo, alle radici tutta la letteratura del nostro secolo [...] G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia editrice, Firenze 1974, cit., p. 185-187

e personale, e poiché è l'autore che parla, anche una dose di preveggenza⁵⁶¹. La più cupa e perturbante ipotesi di Don Fabrizio, quella che ha lavorato e roso la sua coscienza fin dal principio si è avverata. La stessa che si era ipotizzata essere, assumendo il punto di vista di Orlando, il seme generativo dell'opera: quella della *perdita* della dimora. Che la sua casa in sostanza, e tutto ciò che essa significava, fosse “non più sua”⁵⁶².

Lo spazio ha perduto mano a mano lungo tutto il romanzo “il nesso trasparente con i suoi possessori”⁵⁶³ si trova qui infranto e il Gattopardo muore significativamente lontano dai suoi luoghi e dai suoi spazi, costretto a vederli ormai lontani ed irraggiungibili, come apparsi in un sogno. Il Principe aveva sbagliato: “Lui stesso avevo detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano dopotutto aveva vinto”. La figura simbolo della modernità e del cambiamento comparsa con questo appellativo già nella *prima parte* ritorna, come uno spettro, a infestare i luoghi. E nel suo ruolo di estraneo e invasore è riuscito a portare a termine anche la conquista dello spazio più importante.

⁵⁶¹ Nel 1968 il terremoto del Belice aveva raso al suolo anche la villa di Santa Margherita (la Donnafugata del romanzo) residenza estiva della famiglia Cutò e di Tomasi bambino, la quale tuttavia era già stata venduta per motivi economici (e quindi perduta) già negli anni Venti. D. Gilmour, *The Last Leopard: A Life of Giuseppe di Lampedusa*, 1988; trad. it. di F. Cavagnoli, *L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 11 e sgg.

⁵⁶² G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 229.

⁵⁶³ E. Iachello, *I luoghi del Gattopardo: forme e modi della rappresentazione dello spazio*, in Tomasi e la cultura europea, Atti del convegno internazionale, Università degli studi di Catania, Catania 1996, p. 232.

3.7.1 Fine di un lungo viaggio: verso gli spazi stellari

Il viaggio del Principe a ben vedere però, non finisce in questo squallido albergo. Potrebbe ben essere la fine del viaggio terreno ed umano (ed infatti è così), ma quello effettivamente più lungo e decisivo è solo in virtù della situazione peculiare in cui si trova, sospeso tra la vita e la morte, che può cominciare. E poiché ogni viaggio prevede anche una meta, al Principe ormai privato dei suoi spazi e definitivamente sconfitto, non resterebbe che un unico spazio da raggiungere. Ci rendiamo conto però, che pure se di viaggio abbiamo parlato e di “partenza del treno” si parli nel testo, a coprire la distanza di questo spazio non può sopperirvi un comune mezzo di trasporto fisico e reale quali erano stati la carrozza ed il treno. Quest’ultimo, infatti, poiché si tratta degli immensi e infiniti “spazi stellari”, è uno spazio che preso e considerato in sé e per sé non sarebbe possibile raggiungere e tanto meno abitare fisicamente. Per raggiungere le vaste e atarassiche regioni delle Pleiadi di Sirio e di Vega da sempre agognate, unico mezzo di trasporto possibile è un mezzo “simbolico”. A condurlo ed accompagnarlo nella sua ultima meta è infatti una

Giovane signora; snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia tournere, con un cappello di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliziosa avvenenza del volto [...]. Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com’era si fosse arresa a lui: l’orario di partenza del treno doveva essere vicino. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica ma pronta ad essere posseduta, gli apparve più bella di come mai l’avesse intravista negli spazi stellari.

È la “creatura bramata da sempre”: una donna. Ma a ben vedere, poiché essa gli appare “più bella di come mai l’avesse intravista negli spazi stellari” la donna in questione è quella stessa Venere la quale tanto aveva osservato nelle notti trascorse sotto il cielo stellato e che si è finalmente decisa a concedergli quell’ “appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza”.

Come possiamo vedere, e come era effettivamente stato per luoghi e dimore, il pensiero e il corteggiamento della morte che pure ha coltivato e meditato tanto a lungo

durante la vita non è qualcosa che il Principe subisca involontariamente come una mera casualità o per via dell'ordine normale della vita e del vivente. Il Principe, come ha fatto per tutto ciò che rientrava nei suoi domini, anche la morte ha cercato di “appropriarsela”, come scrive Derla⁵⁶⁴, di farla in qualche modo sua. Anche la morte insomma, per Don Fabrizio, è qualcosa che si può possedere: la morte è “pudica”, è “pronta ad essere posseduta”. Ma poiché dietro ogni ‘cosa’ bramata vi è sempre un preciso modo per raggiungerla, il *modus operandi* di Don Fabrizio per arrivare a questo possesso è quello di affidarsi a calcoli matematici che benché “difficilissimi” sarebbero tuttavia tornati sempre. Calcoli, e dunque scienza; il “trionfo della ragione umana” come egli la chiama e attraverso la quale le stelle “lontane e onnipotenti” possono mostrarsi “docili ai suoi calcoli”. Ed è in virtù di essi, proprio perché questi momenti della vita sono quelli che sono tanto “più simili alla morte” che si rivelano essere la causa per la quale il Principe possa sentirsi dopotutto “ricollegato con l’universo”. Una sorta di panica fusione; un esistere *in quanto* mondo, come ha scritto George Bataille, proprio in virtù dell’aver cessato la propria esistenza *nel mondo*. Fare della morte qualcosa di nostro, parte della nostra coscienza, è rendersi consapevoli già in vita, di “essere per la morte”⁵⁶⁵. La vita è insomma per il Principe come per il figlio Giovanni, il “solo che gli rassomigliasse”, l’organizzarsi per sé “quel tanto di morte che è possibile metter su continuando a vivere”⁵⁶⁶. Queste ore del resto; queste “molte ore in osservatorio assorto nell’astrazione dei calcoli e nell’inseguimento dell’irraggiungibile [...] non erano forse un’elargizione anticipata delle beatitudine mortuarie?”.

⁵⁶⁴ “La familiarità col pensiero della morte, da lui coltivata tanto a lungo, e stata come un tentativo di non subirla, di non riceverla dall’esterno, dalla natura, ma di appropriarsela, cioè, come era pensiero di Seneca e di Montaigne, di trasformarla da estranea in nostra - e quando sarà diventata nostra, parte del nostro futuro come progetto, del nostro consenziente 'essere per la morte', allora potrà far parte della nostra speranza, dismettere il suo aspetto revulsivo [...] e assumere le amabili sembianze della “giovane signora che si avvicina al Principe nel momento del trapasso [...]” L. Derla, *Quel 'povero principe'. Rilettura del Gattopardo*, in «Aevum», anno 82, Fasc. 3, Settembre-Dicembre 2008, pp. 803-816, cit., p. 815.

⁵⁶⁵ A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio Palermo 1987, p. 388-89.

⁵⁶⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 230.

Questo ultimo slancio nelle regioni stellari guidato dalla figura-simbolo femminile e beatificante della donna-astro Venere⁵⁶⁷(e simile in questo alla Beatrice dantesca) alla fine si dimostra come l'unica azione che possa opporsi allo scorrere del tempo e al cambiamento che la Storia detta nei confronti degli uomini e degli eventi. La stessa occupazione del Principe e il luogo nel quale si attua, l'osservatorio, che nel "bilancio consultivo della vita" viene ricordato, sottolinea fin dall'inizio la propensione di Don Fabrizio a guardare al di là e sopra agli accadimenti terreni ed umani. Così che il rifugiarsi nell'unico spazio eterno e che non può essere intaccato dalla legge e da scopi umani è l'unico che al Principe sia concesso per ritrovare la pace: lo spazio celeste si dimostra l'unico luogo non condizionato; una sorta di "Eden primigenio"⁵⁶⁸, come scrive De Seta, nel quale tutto è rimasto e rimane com'è (o almeno così sembra) e dal quale come Don Fabrizio, anche Adamo era stato cacciato.

Due immagini pertanto, concludendo questo capitolo, hanno fatto capolino in questo trapasso fisico e umano: quella del mare e quella del cielo. Se, come abbiamo visto nel primo capitolo di questo lavoro, l'attrazione per il mare si è rivelata essere l'ancestrale desiderio di tornare verso la prima dimora che ci ospita una volta venuti al mondo (quella originaria della casa-ventre) essa, tuttavia, è anche spinta e pulsione ad annullarsi e con ciò ritornare o dirigersi verso il proprio letto-tomba. Con la speculazione e l' "allucinazione" sorta in *limine mortis* di Don Fabrizio, abbiamo avuto modo di capire (e per esprimerlo useremo le parole di un Grande del Novecento, Pier Paolo Pasolini) che non è solo il mare "la nostra vera origine, cioè l'originario ventre materno (a cui, con tutte le nostre forze tendiamo a ritornare)" ma che "la nostra vera origine è lo spazio. È lì che siamo veramente nati: nella sfera del cosmo. Nel

⁵⁶⁷ Un stella che, per quanto riguarda il nostro discorso sull'aspetto speculare del romanzo, ha delle qualità che rispondo in modo molto felice all'enantiomorfismo speculare: essendo infatti il primo oggetto luminoso a materializzarsi in cielo la sera (Hesperus/ Vesper, "occidentale"- "stella della sera") e l'ultimo a sparire alla luce del Sole al mattino (Eosphorus, "portatore d'aurora" o Phosphorus/Lucifer, "portatore di luce" - "stella del mattino"), ha sempre ispirato un certo dualismo all'immaginazione degli antichi, i quali, avendo associato il terzo pianeta orbitante attorno al Sole ad una dea, le conferirono presto qualità auto-sdoppianti e ne scrivevano come se si trattasse di due oggetti separati.

⁵⁶⁸ "[...] Indica la sua consapevolezza dell'impossibilità di frenare il tempo e la storia e il desiderio di rifugiarsi in un altrove che da nulla è intaccato. Oggetto di studio da parte dell'uomo, la volta celeste non è condizionata dalle leggi generali dell'umanità[...]. I. De Seta, *Ironia e dissacrazione attraverso l'ekphrasis nel Gattopardo*, in «Oblío», II, 8

mare siamo forse nati una seconda volta. E dunque l'attrazione del mare è profonda, ma quella dello spazio celeste lo è infinitamente di più"⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005, appunto 102a, p. 472.

3.8 *Parte ottava: la camera di Concetta e la “fine di tutto”*

Se noto e di giudizio favoritamente unanime da parte della critica è l'*incipit* del romanzo, quello dell' ultima parte, in merito a ciò che concerne prospettive, rapporti strutturali e tematiche, si presenta essere come il suo corrispettivo rovesciato. Se la *parte prima, infatti*, e quasi nella sua interezza, è dominata dalla figura di Don Fabrizio, quest'ultima invece, è l'unica, dopo la *parte settima*, che si dipana e si sviluppa dopo che egli è uscito di scena. Donnarumma proprio in questo senso, affiancando le due parti, parlava di un dittico e di “due finali” del romanzo, i quali si reggerebbero su una opposizione: “se il primo [...] è tutto su e di Don Fabrizio [...] il secondo è tutto dopo e senza Don Fabrizio, non vede nient'altro che cose finite”⁵⁷⁰.

E come “cosa finita”, di fatto, sembra presentarsi la imminente inchiesta che la Curia, con il suo “plotoncino” di cardinali, padri e Gesuiti, sta per effettuare nella cappella privata dei Salina: la “più nota della città”. Una ‘profanazione’ dello spazio privato, come si vedrà, ben più traumatizzante del primo ingresso alla villa delle camicie rosse garibaldine, che sessant'anni prima, nella persona di un generale appassionato d'arte, si erano presentate con deferenza per poter ammirare le celebri pitture dei soffitti. Ora sono i ‘porporati’ cardinali a chiedere di essere ammessi alla villa e nella sua cappella privata; ma non tanto per ammirare, come quelli, la magnificenza degli affreschi, quanto piuttosto per mettere in dubbio la sacralità di tutto ciò che in essa vi è custodito e venerato. Questa infatti, luogo di recente esistenza (mentre era vivo il Principe non era presente) vuole configurarsi fin da subito come segno dell'antico lustro della famiglia. Essa infatti era posta in un

⁵⁷⁰ R. Donnarumma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel “Gattopardo”*, in: «Studi Novecenteschi», Vol. 27, No. 60, dicembre 2000, pp. 369-383, cit., p. 382.

[...] salotto fuor di mano che, con le sue mezzo colonne di finto marmo incastrate nelle pareti, destava un tenuissimo ricordo di basilica romana e all'interno del quale, dal soffitto, era stata raschiata via una pittura sconvenientemente mitologica e si addobbò un altare. E tutto era fatto. Quando Monsignore entrò la cappella era illuminata dal sole del pomeriggio calante [...] ⁵⁷¹

L'esperienza narrativo-descrittiva del luogo, oltre a mettere in pieno rapporto lo spazio iniziale e finale del romanzo (la sala del Rosario ancora cosparso dai segni di una *religio* pagana che è ora spodestata e "raschiata via"; il sole calante del pomeriggio che entra nella sala) si svolge pressoché allo stesso modo. Alla presentazione e alla descrizione dello spazio, infatti, segue immediatamente quella dei personaggi: uniche figure presenti sono le tre sorelle ormai settantenni e figlie di Don Fabrizio: Concetta, Caterina e Carolina; tutte zitelle, e sulla cui persona pesa il sospetto, non infondato, di aver posto nel luogo sacro immagini profane e reliquie false. Oggetto particolare di questa inchiesta, la quale sta di fatto per minacciare anche l'unico e ormai fondamentale rapporto rimasto e attraverso il quale "i Salina avevano mantenuto la loro preminenza" ⁵⁷² (quello con la Chiesa ⁵⁷³), è un'immagine qui venerata:

Era un dipinto nello stile di Cremona e rappresentava una giovinetta esile, assai piacente, gli occhi rivolti al cielo, i molli capelli bruni sparsi in grazioso disordine sulle spalle seminude; nella destra essa stringeva una lettera spiegazzata; l'espressione sua era di trepida attesa non disgiunta da una certa letizia che le brillava nei candidissimi occhi [...]. Niente Gesù bambini, né corone, né serpenti, né stelle, nessuno insomma di quei simboli che sogliono accompagnare l'immagine di Maria. ⁵⁷⁴

⁵⁷¹ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 240.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 246.

⁵⁷³ "Ed essa [Concetta] alla stima della Chiesa aveva tenuto. Il prestigio del nome in sé stesso era lentamente svanito. Il patrimonio diviso e ridiviso nella migliore ipotesi equivaleva a quello di tanti altri casati inferiori, ed era enormemente inferiore a ciò che possedevano alcuni opulenti industriali [...] cit., *Ibidem*, pp. 245-46.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, pp. 240-41.

È proprio questo dipinto, infatti, il quale rappresenterebbe solo una giovane “che ha ricevuto l’appuntamento ed aspetta l’innamorato”⁵⁷⁵, ad aver, come le bertucce e i *cacatoes* del salone, “mutato aspetto”. È solo agli occhi delle tre sorelle preposte alla raccolta e alla disposizione dei “soprannaturali tesori” delle reliquie che esso sarebbe diventato, da soggetto profano quale era, una sacra “Madonna della Lettera”. Una mistificazione e una recita; ed è appunto a quest’ultima⁵⁷⁶ che mette fine il Cardinale. Dopo l’inchiesta vediamo tutte e tre le sorelle ora stanche ora irate fare ritorno alle proprie occupazioni e alle proprie stanze. Ma il personaggio che ci è concesso seguire insieme all’autore è Concetta: l’unica, possiamo dire, che ha avuto un ruolo centrale lungo tutto il romanzo. È proprio su di lei, infatti, su questo personaggio del quale Don Fabrizio ha sempre rinnegato, volente o nolente, “l’estremo suo doppio”⁵⁷⁷, che si concentra la narrazione. E ciò avviene quando autore e lettore entrano insieme a lei nella sua camera da letto: un ingresso nell’intimità più chiusa e privata di questo personaggio che si è sempre caratterizzato come “visto dall’esterno e come incompreso dalla voce d’autore”⁵⁷⁸. Nella camera di Concetta, ultima stanza del romanzo, siamo così di fronte al modello della scena precedente e in qualche modo anche al modello spaziale di alcune delle tematiche più importanti di tutto il romanzo:

Era una di quelle stanze (sono numerose a tal punto che si potrebbe essere tentati di dire che lo sono tutte) che hanno due volti: uno, quello mascherato, che mostrano al visitatore ignaro; l’altro, quello nudo, che si rivela soltanto a chi sia al corrente delle cose, al loro padrone anzitutto cui si palesano nella propria squallida essenza. Soleggiata era questa camera, e si affacciava sul profondo giardino⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Ibidem, p. 243.

⁵⁷⁶ [...] “la stessa cappella è del resto frutto di un camuffamento compiuto ai danni di un originario salotto e dei suoi affreschi («dal centro del soffitto venne raschiata via una pittura sconvenientemente mitologica e si addobbò un altare. E tutto era fatto»). M. Paino, *La narrazione per immagini nelle pagine del Gattopardo*, in: «Arabeschi», n. 2, luglio-dicembre 2013, cit., p. 45.

⁵⁷⁷ F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 169.

⁵⁷⁸ Ibidem, p. 170.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 243.

Il volto privato della sua camera, sotto la voce e gli occhi del narratore non ci mette molto a gettare la sua maschera, a denudarsi e rivelarsi per quello che esso è: il contenitore di una accozzaglia di oggetti e ricordi che non significano più nulla. Casse d'un corredo "invano confezionato cinquanta anni fa", ritratti di "morti non più amati" fotografie di amici non dimenticati solo perché in vita "avevano inferito feriti". Gli stessi acquarelli, se viva e vegeta la dinastia dei Salina e la classe nobiliare erano fonte di prestigio e rappresentazione del dominio terriero, ora, non mostrano altro se non "case e luoghi in maggior parte venduti, anzi malamente barattati, da nipoti sciuponi"⁵⁸⁰. Anche la spiritualità del potere religioso ha perso tutta la sua rilevanza: le immagini sacre, infatti, non sono diventato altro che dei "fantasmi" che si possono temere ma ai quali "non si crede più".

Tutto, in sintesi, ha ormai concluso la sua parabola discendente ed ha finito per ridursi ad "un *inferno* di memorie mummificate"⁵⁸¹. La stessa "squallida essenza" degli oggetti che ingialliscono sotto la "ubiquitaria umidità palermitana" diventando inutili⁵⁸² "per sempre e per chiunque" e non sono diventati altro che il riflesso della figura e della vita stessa di Concetta donna e personaggio rinnegato ed escluso per ben due volte: prima dall'amato Tancredi e poi dal padre, del quale ormai è rimasto 'vivo' e presente solo un ritratto che non era che "*alcuni centimetri quadrati* di tela" messo vicino a delle "casse verdi di *alcuni metri cubi* di legno". Come Don Fabrizio anche Concetta, che nella sua camera è come in un "mondo noto ma estraneo" in uno spazio di "pure forme"⁵⁸³ e all'interno della quale "non provava alcuna sensazione"⁵⁸⁴, si ritrova a fare il "bilancio consultivo della sua vita"; a trasformare ciò che la circonda in astratte unità di misura e numeri matematici. Una vita "manipolata" e creata da sé,

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 244.

⁵⁸¹ Ibidem.

⁵⁸² Non permangono più neanche le pure forme a cui accenna Tosi nel suo studio, citando Nietzsche: le reliquie fasulle di quel che resta dei Salina non sono neanche l'ombra delle "povere cose care" di Don Fabrizio, per quanto queste ultime fossero esse stesse forme ormai svuotate di ogni contenuto, significanti moltiplicati all'infinito a cui non faceva più riscontro alcun significato specifico. C. Giuliano, "*Un voyage à Cythère*" di Charles Baudelaire come scheletro, impalcatura e mappa narrativa de "il Gattopardo", «Italian stylistics and rhetoric», cit., p. 18.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, p. 256.

come è tutta quella del mondo nobiliare. E che, come la “maggior parte dei feticci” e delle reliquie, non avendo retto alla prova di verifica sulla loro autenticità, è diventata insopportabile: robaccia inutile e senza valore; di essa non resta che decidersi e sbrigarsi ad abbandonarla all'immondizia e alle cose che si scartano.

Sia il principe protagonista sia la narrazione nel suo complesso vedono pertanto la loro *fine* in un interno, in una stanza-carcere estranea ed infernale. Ed è proprio in due stanze parallele e simmetriche, l'una speculare all'altra nello spazio e ancora di più nel tempo, che la spirale discendente dell' “annientamento dinastico dell' individuo”⁵⁸⁵ sfocia e si conclude con tutta la sua concretezza. Poiché *Il Gattopardo* è il romanzo della “decadutezza” di un uomo e di una famiglia; della decadenza dei valori e di una classe sociale esse implicano pertanto la fine o meglio la caduta dal ‘posto’ che essi detenevano nel mondo. È una condizione che non risparmia nessuno: né uomini né animali ed è per questo anche per l'innocente e più cara tra le “povere cose” dei Salina, per il mucchietto di pelliccia tarlata dell'imbalsamato Bencidò, che ora “esalava una nebbia di malessere», spetta la fine delle “cose che si scartano” e che l'immondezzaio come un familiare ancora in vita che va andrà trovare i cari defunti al cimitero, “visitava ogni giorno”. La defenestrazione e il conseguente “volo giù dalla finestra” all'esterno del palazzo Salina, pertanto, si fanno immagine immobile e danzante dell'esclusione, dell'essere cacciati dai propri spazi. Il volo verso il basso dell'animale segnala così e rende concreta quella parabola discendente che si era mostrata negli anfratti e nelle pieghe delle parole e dei discorsi di questo profondo romanzo del Novecento italiano. Come all'inizio, rattristato per la sua esclusione ora muto, lo vediamo “danzare” nell'aria con i suoi lunghi baffi e l'anteriore destro alzato: l'ultima comparsa del romanzo subisce la sua finale ed ultima metamorfosi: Bencidò diventa *il Gattopardo*. La sua fine, come quella dei Salina, è quella di diventare “un mucchietto di polvere livida”. E in essa, come testamento del suo autore, c'è il monito che ci ricorda che è la fine che spetta ad ognuno di noi.

Nunc et in hora mortis nostrae.

⁵⁸⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli editore, Milano... p. 15.

4 Bibliografia

4.1 Bibliografia primaria

- G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1975
- G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2017

4.2 Bibliografia sui modelli semiotici e topologici nella letteratura

- M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria: introduzione alla semiotica della letteratura*, Bompiani, Milano 1976.
- P. Deotto, *Introduzione ai concetti di cultura e di testo* in: *Parole, immagini, suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.

- R. Faccani; U. Eco, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano 1969.
- H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, P. Greco edizioni, Milano 2018.
- J. M. Lotman, *Testo e contesto, semiotica dell'arte e della cultura*; Laterza, Roma 1980.
- J. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Mimesis Milano 2022.
- J. M. Lotman J. & B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di Faccani Remo e Marzaduri Marzio, Bompiani, Milano 1987.
- J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972.
- J. M. Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, Marsilio, Venezia 1994.
- J. M. Lotman, *Il simbolo e lo specchio: scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1997.
- J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse, Semiotica delle arti*, Bompiani, Milano 2022
- J. M. Lotman, *La semiosfera, l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*; La Nave di Teseo editore, Milano 2022.
- T. Migliore, *Il "contesto" in Jurij Lotman*, Il Mulino, Bologna 2016.

- C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985
- C. Segre, *I segni e la critica, fra strutturalismo e semiologia*; Einaudi, Torino 1969.
- C. Segre, *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padova 1977.

4.3 Bibliografia critica

- S. Acocella, *Vorticoso e strisciante. Il falso movimento della Storia nel “Gattopardo” e in “Senso”*; in: «Cento Cinquantenario» No. 69, 2010, p.103-114; Viella 2010
- M. Alicata, *Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano*, in Scritti Letterari, Milano, Il Saggiatore 1968.
- M. Auge, *Non-luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eléuthera, Milano, 1993.
- A. Baldini, *“Il Gattopardo” di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell’orizzonte della famiglia patriarcale*, «Allegoria» 71-72 Gennaio 2015.
- L. Bani, *Simbologia del paesaggio e motivo del mare nel Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in: “Lo spazio tra prosa e lirica nella letteratura italiana, studi in onore di Matilde Dillon Wanke, Lubrina Editore, Bergamo 2015.

- F. Battera, *Oceani di stanze. Un labirinto nel Gattopardo*; in: «Lettere italiane» Vol. 62, No. 4 (201), Casa Editrice Leo S. Olschki, 2010
- N. Borsellino; *Insularità e agonia; Storia e metastoria del Gattopardo*; in: *I pensieri dell'istante*, Scritti per Jacqueline Risset, Editori internazionali riuniti 2012.
- V. Bramanti, *Rileggendo "Il Gattopardo"* in «Studi Novecenteschi» Vo. 15, No. 36 (dicembre 1988), Accademia Editoriale, 1988
- J. Brockmeier; A. Fasulo, *Superfici del sé. Narrazioni, scritture, identità: Spazio, tempo e ricordo. La spazializzazione della memoria nei Ricordi d'infanzia di Tomasi di Lampedusa*, in: «Rassegna di Psicologia», n.1 vol. XXI, 2004.
- S. Brugnolo, *L'idillio ansioso: il giorno del giudizio di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Cava de' Tirreni, Avagliano 2004.
- G. Buzzi, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*; Mursia, Milano 1972
- L. Canova, *Eterna melancolia - Analisi della parte VII de "Il Gattopardo" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*.
- A. Capodaglio, *Riflessioni sul Gattopardo*; Erreci, Bologna 1993.

- E. Cutinelli-Rendina, *Sorrisi degli animali e ghigni degli uomini nel Gattopardo di Tomasi di Lampedusa*, «Bollettino di Italianistica», 2016, n. 2.
- I. De Seta, “*Una impressione globale nello spazio*” e alcune presenze fantastiche nel *Gattopardo*, in «Libellula», n. 2, anno 2, dicembre 2010
- I. De Seta, *Ironia e dissacrazione attraverso l’ekphrasis nel Gattopardo*, in «Oblio»: Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Ottocentesca, II (8), 2012.
- I. De Seta, *La dissacrazione dei luoghi di culto. Anticlericalismo ne i “I Vicerè, I vecchi e i giovani e Il Gattopardo*; in: «Pirandelliana» Vol. 5 2001, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 1971.
- I. De Seta, *Una singolare periferia: la sicilia europea di Tomasi di Lampedusa*, Atti del XVII Convegno Internazionale dell MOD, a cura di S. Sgavichia e M. Tortora, Edizioni ETS, Pisa 2017.
- L. Derla, *Quel povero principe. Rilettura del Gattopardo*, in «Aevum», anno 82, Fasc. 3 (settembre-dicembre 2008), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell’Università Cattolica del Sacro Cuore 2008.
- A. Di Benedetto, *La «sublime normalità dei cieli»: considerazioni sulla parte prima del “Gattopardo”*; «Italianistica»: Rivista di letteratura italiana, Vol. 27, No. 1 Gennaio/Aprile 1998.

- R. Donnaruma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel "Gattopardo"* in «Studi Novecenteschi», Vol. 27, No. 60 (dicembre 2000) pp. 369-383, Accademia Editoriale, Milano 2000.
- C. Evans A. & A. Evans, *"Salina e Svelto": The symbolism of Change in "Il Gattopardo"*; «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», Vol. 4, No. 3 Autumn. 1963, University of Wisconsin Press 1963.
- M. A. Ferrarolo, *Il giardino del principe. Territorio ed immaginario nel Gattopardo in: Cartografia dell'immaginario: spazi biografici, letterari e topografici del Gattopardo*; Tesi di dottorato; Università di Catania 2012/2013.
- I. Fatta Trabucco, *Insularità: note sul rapporto fra gli scrittori siciliani e la loro terra*. Humboldt Universitat zu Berlin - Institut fur Romanistik, «Carte Italiane», Vol. 2, Issue 10, 2015.
- G. Fichera, *La lancinante bellezza degli spazi bianchi: il Principe fulvo di Salvatore S. Nigro*, in: «Narrazioni»; rivista quadrimestrale di autori, libri ed eterotopie, N. 2, anno I, II quadrimestre 2012.
- M. P. Giacobazzo, *"Il Gattopardo" o la metafora decadente dell'esistenza*, Milella, Lecce 1983.

- J. Gilbert, *The Metamorphosis of the Gods in "Il Gattopardo"*, MLN «Italian Issue» Vol. 81, No. 1 Jan. 1966; The John Hopkins University Press 1966.
- D. Gilmour, *The Last Leopard: A Life of Giuseppe di Lampedusa*, 1988; trad. it. di F. Cavagnoli, *L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Feltrinelli, Milano 2003.
- C. Giuliano, *La sola pura - "Un voyage à Cythère" di Charles Baudleaire come scheletro, impalcatura e mappa narrativa de "Il Gattopardo"*, Italian stylistic e rhetoric, 2012.
- N. La Fauci, *Nella tela del "Gattopardo": le donne di don Fabrizio*; in: *Scritti linguistici in onore di Cristina Vallini*, Cesati Editore, Firenze 2017.
- H. R. Lansing, *The strcuture of meaning in Lampedusa's il Gattopardo*; PMLA, Vol. 93, No. 3 May, 1978.
- R. Luperini, *Il "gran signore" e il senso della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa*, in «Allegoria» XXVI.
- L. G. Lucente, *Lampedusa's Il Gattopardo: Figure and Temporality in an Historical Novel*, «Italian Issue», No.1 Vol. 93 1978, The John Hopkins University Press 1978.
- G. Lukacs, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1956.

- A. Madrignani, *Il romanzo della “terrificante insularità”, Effetto Sicilia: genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2007.
- C. Mauro, *Sul Gattopardo di Lampedusa* in: *La scrittura e la modernità studi in onore di Elena Candela*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017.
- G. Marrone, *Valori e paesaggi nel Gattopardo*. «Rivista europea di letteratura italiana», vol. 15, 2000.
- J. Meyers, *Greuze and Lampedusa’s “Il Gattopardo”*; in: «The modern Language review», No. 2, Vol. 69, Apr. 1974; Modern Humanities Research Association 1974.
- “Il gattopardo”; *Atti del convegno internazionale dell’università di Lovanio*, 1990; a cura di F. Musarra e S. Vanvolsem, Bulzoni editore, Roma 1991.
- S. S. Nigro, *Il principe fulvo*, Sellerio, Palermo 2012.
- F. Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del “Gattopardo”*, Einaudi, Torino 1998.
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 2015.
- M. Paino, *La narrazione per immagini nelle pagine del Gattopardo*, in: «Arabeschi», n. 2, luglio-dicembre 2013.

- P.P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, Milano 2005.
- M. Pirazzoli, *Dimore, rovine, reliquie e pendole. Sospensione e trasformazione nelle pagine di Tomasi di Lampedusa*; in: *Il Gattopardo nel flusso del tempo. Il romanzo di Tomasi e il film di Visconti*, Barnaba M. (a cura di), Clueb 2010.
- E. A. Poe, *I racconti del mistero*, Bur Rizzoli, Milano 2017.
- F. Renda, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970, I. I caratteri originari e gli anni della unificazione italiana*, Palermo, Sellerio 1987.
- E. Said, *Lo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- S. Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1973.
- G. P. Samonà, *Il gattopardo, i Racconti, Lampedusa*; La Nuova Italia Editrice, Firenze 1974.
- V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*; Editori riuniti, Roma 1990.
- P. Squillacioti, *Commentare il romanzo. Nelle stanze abbandonate del Gattopardo*, in: «Per leggere» N. 3, Autunno 2002.
- “Tomasi e la cultura europea”; Atti del convegno internazionale, a cura di G. Giarrizzo, Università degli studi di Catania 1996.

- G. M. Tosi, *Le cosmogonie aristocratiche: Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa*, in *Italica*, Spring, Vol. 74, No. 1 (Spring, 1997) pp. 67-80, American Association of Teachers of Italian 1997.
- A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio 1987.
- N. Zago, *I gattopardi e le iene. Il messaggio inattuale di Tommasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1983.
- N. Zago, *Realtà e desiderio nel Gattopardo*, in: «Siculorum Gymnasium», XXXI, 1, 1978, pp.102- 137.
- N. Zago, *Tomasi di Lampedusa e la cultura del “letterato”*; in: “Il Gattopardo”: atti del Convegno internazionale dell’Università di Lovanio: 13 maggio 1990 a F. Musarra e S. Vanvolsem (a cura di), Bulzoni Editore, Roma 1991.
- P. Zumthor. *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Il Mulino, Bologna 1995.

5 Sitografia

- <https://www.poetrytherapy.it/>
- <https://gabriellagiudici.it/pierre-bourdieu-intervista-sulla-violenza-simbolica/>
- <https://www.pangea.news/tomasi-di-lampedusa-eliot-paola-tonussi/>