



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*.

White Rose Research Online URL for this paper:
<http://eprints.whiterose.ac.uk/95575/>

Version: Accepted Version

Article:

Baldini, A (2016) *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*. *Allegoria*, 70-71. pp. 24-66. ISSN 1122-1887

This is an author produced version of a paper published in *Allegoria*. Uploaded in accordance with the publisher's self-archiving policy.

Reuse

Unless indicated otherwise, fulltext items are protected by copyright with all rights reserved. The copyright exception in section 29 of the Copyright, Designs and Patents Act 1988 allows the making of a single copy solely for the purpose of non-commercial research or private study within the limits of fair dealing. The publisher or other rights-holder may allow further reproduction and re-use of this version - refer to the White Rose Research Online record for this item. Where records identify the publisher as the copyright holder, users can verify any specific terms of use on the publisher's website.

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



eprints@whiterose.ac.uk
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale

Alessio Baldini

L'histoire n'étudie pas seulement les faits matériels et les institutions; son véritable objet d'étude est l'âme humaine; elle doit aspirer à connaître ce que cette âme a cru, a pensé, a senti aux différents âges de la vie du genre humain.

Fustel de Coulange, *La Cité antique* (1864)

But women are offered a universe of their own: the family. Like woman herself, the family appears as a natural object, but it is actually a cultural creation. There is nothing inevitable about the form or role of the family any more than there is about the character and role of women.

Juliet Mitchell, *Women: the Longest Revolution* (1966)

In una recente intervista Carlo Ginzburg menziona l'autore del *Gattopardo*, solo per ricordare al giornalista e a chi legge che Francesco Orlando riuscì a «distaccarsi intellettualmente» dall'aristocrazia siciliana e da Tomasi di Lampedusa, che pure considerava come il suo maestro.¹ Ciò a cui Ginzburg allude

· Lecturer in Italian, University of Leeds (ORCID: 0000-0001-7783-9283).

¹ Devo la segnalazione di questa intervista a Clotilde Bertoni. Per il testo si veda F. Gambaro, *Francesco Orlando tra la Sicilia e Freud*, in «La Repubblica», 18 febbraio 2015, <http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/18/news> (ultimo accesso 20 settembre 2015). Critico e teorico della letteratura, Francesco Orlando (1934-2010) aveva fatto parte del gruppo di giovani palermitani che frequentarono Lampedusa negli ultimi anni della sua vita. Poco dopo averlo conosciuto nell'estate del 1953, Tomasi propose a Orlando di insegnargli la lingua inglese. Da questa idea nacquero i due corsi di letteratura inglese e francese che Lampedusa scrisse e tenne per Orlando fra il novembre del 1953 e i primi mesi del 1955. Per quasi un anno e mezzo Orlando seguì le lezioni private di Lampedusa, quasi sempre come unico uditore e solo occasionalmente insieme ad altri giovani che frequentavano la cerchia di Lampedusa. Su questo si vedano: F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa* [1963], Scheiwiller, Milano 1985, pp. 11-12; G. Lanza Tomasi, *Premessa a Letteratura inglese* (pp. 525-577: pp. 547-49) e *Premessa a Letteratura francese* (pp. 1333-1354: pp. 1344-47), in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, Mondadori, Milano 1995. Da ora in poi indicherò le lezioni di *Letteratura inglese* e di *Letteratura francese* con le sigle *LI* e *LF*. Come ha mostrato Lanza Tomasi (*Premessa a LI*, p. 568), la *LI* è in larga parte una traduzione-parafraresi della *Concise Cambridge History of English Literature* di George Sampson e di *Fifty Years of English Literature* di Rolfe Arnold Scott-James; mentre la *LF* è in parte una traduzione che mette insieme parti delle introduzioni alle edizioni Pléiade di singoli autori, i saggi di Sainte-Beuve, la *Histoire de la littérature française* di Gustav Lanson e la *Histoire de la littérature française* di René Doumic (Lanza Tomasi, *Premessa a LF*, pp. 1333-1354: pp. 1342-43). Da qui in poi segnalerò quando e in che misura i passi citati esprimano idee e convinzioni di Lampedusa.

qui è probabilmente l'immagine di Lampedusa come figura di aristocratico reazionario, che avrebbe guardato con nostalgia alla Sicilia dell'*ancien régime* e alla monarchia borbonica. Secondo un'opinione diffusa cristallizzata nel riferimento proverbiale al titolo del romanzo e in termini derivati come "gattopardismo" e "gattopardesco", per l'autore del *Gattopardo* la storia dell'Italia moderna non avrebbe portato alcun cambiamento. Dalla fondazione dello stato unitario a quella della Repubblica nel dopoguerra, in Italia si sarebbe assistito solo al perpetuarsi del dominio delle *élites* sulle masse subordinate; a mutare sarebbero stati solo i rituali del potere e il prestigio di chi lo deteneva, che sarebbe semmai andato diminuendo.²

L'osservazione di Ginzburg è interessante, perché conferma come il dibattito seguito all'uscita del *Gattopardo* condizioni ancora oggi l'immagine del suo autore e la ricezione del romanzo. A sostegno dell'immagine di un Lampedusa conservatore, nostalgico dell'*ancien régime* e convinto dell'inconsistenza dei cambiamenti storici, si può portare infatti solo una lettura del *Gattopardo* come un *pamphlet* politico in forma narrativa o come un romanzo storico che concentri la narrazione su alcuni episodi centrali della storia politica e militare italiana, per proporre una visione conservatrice della storia dell'Italia unita. Un'interpretazione che richiede non solo di identificare Lampedusa e il narratore del *Gattopardo* con il protagonista don Fabrizio, ma anche di prendere alla lettera i lunghi monologhi ossessivi in cui il Principe riflette sulla transizione politica in corso – secondo una lettura che rimuove sia le situazioni concrete in cui il Principe parla e pensa, sia la complessità del personaggio.³ Ed erano comunque letture simili a essere diffuse fra molti dei primi critici e lettori del *Gattopardo*, sia che per questo motivo lo valutassero come un capolavoro, sia che lo considerassero un testo adatto al gusto grossolano dei lettori e tipico della letteratura *midcult* o un testo letterario esteticamente pregevole da respingere però sul piano politico. Come ha scritto David Forgacs ricostruendo il dibattito critico scatenato dalla pubblicazione del *Gattopardo* nel 1958 e dal suo inaspettato successo, accresciuto dalla vittoria del premio Strega l'anno seguente,

² Il riferimento proverbiale al titolo del romanzo è così comune e radicato da apparire non solo sui *media* e sulla stampa periodica, ma persino in articoli accademici di argomento politico o economico. Per due esempi recenti, si vedano: T. Palley, *Gattopardo Economics: The Crisis and the Mainstream Response of Change that Keeps Things the Same*, in «IMK Working Paper», 112, April 2013, http://www.boeckler.de/pdf/p_imk_wp_112_2013; C. S. Ponder, E. Wyly, *Gattopardo Economics and the City*, in «Housing, Theory and Society», 31, 1, 2014, pp. 34-41.

³ In quello che resta il saggio più importante sul *Gattopardo*, Orlando mostra chiaramente i problemi a cui va incontro una lettura che rimuova la complessità di un personaggio come don Fabrizio e identifichi il protagonista, il narratore e l'autore del *Gattopardo*: F. Orlando, *L'intimità e la storia: lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998.

Il Gattopardo fu accolto e discusso non solo come un'opera di finzione, ma anche come un intervento nel dibattito sulla storia italiana – sia la storia del Risorgimento, sia la storia politica dell'Italia dopo l'unificazione.⁴

In questo saggio dò un'interpretazione diversa del *Gattopardo*, che leggo non come un romanzo storico che propone una visione conservatrice della storia italiana, ma come una saga familiare che racconta una delle più importanti trasformazioni della storia sociale e quotidiana delle italiane e degli italiani – quella parte della storia pulviscolare e di lunga durata che scorre sotto i grandi eventi della storia politica e militare.⁵ L'idea fondamentale di questa interpretazione è che il racconto del *Gattopardo* non abbia al centro episodi dell'unificazione italiana, ma la storia di una famiglia sullo sfondo della Sicilia dall'unificazione alla *belle époque*. Il *Gattopardo* racconta una storia e un mondo di finzione attraverso cui lettrici e lettori immaginano l'erosione dell'orizzonte di senso della famiglia patriarcale. Immaginano cioè lo svanire di quello sfondo fatto di credenze, valori, norme, scenari, ruoli, storie e identità rispetto al quale si definisce un sistema di relazioni familiari basato su una rigida gerarchia di sesso ed età che sancisce il dominio del genere maschile sul femminile e della generazione dei padri su quella dei figli, riconoscendo al marito e padre l'autorità morale e il potere di stabilire gli obblighi reciproci dei familiari e controllarne comportamento e scelte di vita.⁶ L'orizzonte della famiglia patriarcale definisce per i membri della famiglia da una parte quale tipo di vita sia bene condurre e quale identità sia bene coltivare, dall'altra regola come questi debbano trattarsi reciprocamente.⁷

⁴ D. Forgacs, *The Prince and His Critics. The Reception of «Il Gattopardo»*, in *Il Gattopardo at Fifty*, a cura di D. Messina, Longo, Ravenna 2010, pp. 17-42: p. 19 (traduzione mia).

⁵ Con 'saga familiare' traduco «family saga», l'espressione con cui la critica e storiografia letteraria in lingua inglese indica questo sottogenere del *novel*. Questa scelta evita la confusione con il concetto freudiano di 'romanzo familiare' (*Familienroman*), che in inglese è correttamente tradotto come 'family romance'. Come si vedrà in seguito, l'interpretazione del *Gattopardo* come un romanzo storico conservatore non è convincente, per ragioni interne ed esterne al testo. Ciò non significa però che non sarebbe possibile leggere *Il Gattopardo* come romanzo storico, perché è sempre possibile attribuire un romanzo a più di un sottogenere e darne una interpretazione diversa. Il punto però è che chi interpreta *Il Gattopardo* come romanzo storico tende a darne una lettura conservatrice che non è difendibile. Fu György Lukács a legittimare questa interpretazione nella prefazione alla traduzione inglese del suo saggio sul romanzo storico: G. Lukács, *Preface to the English Edition* [1960], in Id., *The Historical Novel*, Merlin Press, London 1962, pp. 13-15: p. 14.

⁶ Riprendo la definizione di «famiglia patriarcale» da G. Therborn, *Between Sex and Power. Family in the world, 1900-2000*, Routledge, Abingdon (UK) 2004, pp. 8-9, 13-15. Per l'importanza della famiglia nella costruzione dei generi, si veda anche: S. Piccone Stella, C. Saraceno, *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile*, il Mulino, Bologna 1996.

⁷ Per la definizione di «orizzonte di senso», si veda C. Taylor, *Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1991, pp. 37-38. A chiarire il significato identitario degli orizzonti di senso è stato K. A. Appiah, *The Ethics of Identity*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2005.

È importante sottolineare che *Il Gattopardo* non racconta il declino della famiglia patriarcale come istituzione sociale, ma racconta la perdita di presa del suo orizzonte di senso. La descrizione della società e delle istituzioni sociali è infatti compito delle scienze empiriche, come la storiografia e altre scienze sociali. In quanto finzioni e opere di intrattenimento, i romanzi non possono né mirano a rappresentare la realtà sociale nella sua complessa e vasta estensione empirica. I romanzi estraggono dalla società e dalle istituzioni sociali degli orizzonti di senso, che sono il loro oggetto privilegiato di rappresentazione.⁸ Quello che i romanzi fanno è intrattenere lettrici e lettori spingendoli a immaginare gli orizzonti rispetto ai quali il comportamento individuale e le istituzioni sociali si regolano e sono intelligibili. Scrivere e leggere romanzi come *Il Gattopardo* significa quindi esercitare la propria immaginazione morale, lasciandosi andare a un gioco emotivo e cognitivo che impegna senza avere le conseguenze serie che ha l'uso del giudizio morale nella vita pratica. E l'esperienza di libertà e distacco dalle conseguenze pratiche produce quel "relativismo della distanza" che permette a lettrici e lettori di esercitare la propria immaginazione trasgredendo così i confini dei propri orizzonti di senso.⁹ D'altra parte è questa l'idea che Lampedusa aveva del romanzo: le lezioni sulla *Letteratura inglese* e la *Letteratura francese* contengono numerose le osservazioni sui rapporti fra letteratura e morale, e nelle pagine su Stendhal Lampedusa scrive che una delle più importanti qualità del romanziere francese era proprio quella di essere un «grande osservatore della congiuntura storica, una grande "moralista"».¹⁰

Come è tipico delle saghe familiari, *Il Gattopardo* nasce dalla proiezione delle convinzioni e delle esperienze del suo autore in una storia finzionale. Per

⁸ Qui riprendo l'intuizione fondamentale di Pavel: T. Pavel, *The Lives of The Novel* [2003], Princeton University Press, Princeton (NJ) 2013, p. 17.

⁹ Cfr. M. Kieran, *Emotions, Art and Immorality*, in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, a cura di P. Goldie, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 681-703. Sul relativismo della distanza si veda B. Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy* [1985, 1993], Routledge, Abingdon 2011, pp. 180-185.

¹⁰ *LI*, p. 1768. Si noti che Lampedusa usa qui il termine «"moralista"» tra virgolette, per distinguere l'uso che ne fa da quello del senso comune. Nell'uso ordinario uno scrittore è un "moralista" se ha un atteggiamento prescrittivo in ambito morale e cerca di educare i lettori, spiegando loro quale tipo di vita sia bene condurre e quali siano gli obblighi che si hanno nei confronti degli altri. Quello che intende Lampedusa qui è proprio il contrario. Secondo Lampedusa un romanziere è un grande «"moralista"» quando descrive diversi orizzonti morali, permettendo a lettrici e lettori di trasgredire i limiti dei propri orizzonti ed esplorarne degli altri. Quando Lampedusa usa il termine "moralista" nel suo senso ordinario, non lo mette fra virgolette; e pensa che il moralismo sia un atteggiamento che un romanziere debba evitare. Parlando di Samuel Richardson, Lampedusa scrive: «Il guaio per *Grandison*, e in genere per tutta l'opera di Richardson, è che egli credeva che il moralista avesse più importanza dell'artista», *LI*, pp. 854-55. Sulla distinzione fra un moralismo descrittivo e prescrittivo in letteratura si veda B. Carnevali, *L'osservatorio dei costumi. Sul rapporto fra letteratura e filosofia morale*, in «La società degli individui», 32, 2, 2008, pp. 26-40.

articolare questa lettura del *Gattopardo*, ho usato quindi argomenti sia esterni che prendano in considerazione la vita, le scelte e le idee di Lampedusa, sia argomenti interni al testo. Per ragioni di chiarezza, ho diviso il saggio in tre parti, tenendo così separati argomenti esterni ed interni al testo. Nella prima parte offro un ritratto di Lampedusa. A interessarmi non è solo l'autore di un romanzo uscito postumo, ma qualcuno che cerca di condurre una vita. Il mio obiettivo è indagare sia la concezione che Lampedusa aveva della politica sia quella dei rapporti familiari e di genere, così come emerge da testi, testimonianze e dalle sue scelte. Il resto del saggio è dedicato alla lettura del *Gattopardo* come saga familiare. La seconda parte è dedicata al laboratorio di scrittura del *Gattopardo*. Attraverso l'analisi di alcuni testi dove Lampedusa riflette sul lavoro del narratore, mostro come pensasse al *Gattopardo* come a una saga familiare. In particolare, sostengo che è la scrittura dei *Ricordi* a convincere Lampedusa ad abbandonare un primo esperimento narrativo radicale, ispirato all'*Ulisse* (1922) di James Joyce, per scrivere una saga familiare nello stile del realismo modernista. La terza e ultima parte del saggio è un *close reading* del *Gattopardo* condotto per campioni testuali significativi, dove è centrale non solo il contenuto della storia – *cosa* si racconta –, ma anche la sua forma – *come* questa storia è raccontata. È infatti lo stile narrativo del *Gattopardo*, è il suo realismo modernista a indurre lettrici e lettori a immaginare l'erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale.¹¹

Lampedusa: ritratto di un aristocratico anticonformista

La ricezione del *Gattopardo* come intervento nel dibattito storiografico e politico sulla storia dell'Italia unita è uno dei casi che rendono evidente come negli anni Cinquanta la letteratura fosse caricata di significati politici da parte di lettori e critici, in un'Italia divisa fra eredità del Fascismo e della Resisten-

¹¹ A parlare di «realismo modernista» in riferimento alla storia del romanzo italiano è stato R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 1, Gennaio-Aprile 2010, pp. 23-45. Per uno studio storico complessivo degli usi del termine “realismo” negli studi letterari, si veda F. Bertoni, *Il realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007. Negli ultimi anni c'è stato un ampio dibattito sull'uso del termine “modernismo” negli studi di letteratura italiana: cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004; *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di L. Somigli, M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004; R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-290; *Il Modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, in «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, pp. 7-100; *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Liguori, Napoli 2012. L'idea che *Il Gattopardo* sia un romanzo del realismo modernista è implicita nell'analisi che ne fanno sia Orlando in *L'intimità e la storia*, cit., sia Luperini in R. Luperini, *Il “gran signore” e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa [1997]*, in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli, 1999, pp. 133-146.

za e collocata su una delle faglie che dividevano l'Europa durante la Guerra Fredda.¹² Dato che *Il Gattopardo* è stato pubblicato postumo, non c'è modo di sapere come Lampedusa avrebbe risposto a questa reazione del pubblico e della critica. Ci sono però ragioni sia interne sia esterne al testo in base alle quali si può escludere che Lampedusa intendesse *Il Gattopardo* come un *pamphlet* politico, come un romanzo storico portatore di una visione conservatrice della storia dell'Italia unita o addirittura come romanzo storico *tout court*. Mi concentrerò sulle ragioni legate al testo nelle prossime due parti del saggio. Qui vorrei mostrare come gli interessi, le preoccupazioni e le scelte di vita di Lampedusa rendano problematica una lettura del *Gattopardo* come un romanzo storico che contiene una visione conservatrice della storia, e rendano invece possibile leggerlo come un saga familiare che mette al centro non la storia politica e militare italiana, ma la storia sociale.¹³

L'autore del *Gattopardo* non è mai stato politicamente attivo e non ha contribuito alla vita pubblica italiana. Se si escludono tre articoli di argomento letterario pubblicati da giovane, la partecipazione alla prima guerra mondiale come coscritto e il breve impegno come presidente della Croce Rossa siciliana nel secondo dopoguerra, Lampedusa condusse una vita ritirata e solitaria, rimanendo ai margini della società e dedicandosi alla lettura e a qualche viaggio e breve soggiorno all'estero.¹⁴ Eppure Lampedusa avrebbe potuto intra-

¹² L'articolo già citato di Forgacs si concentra proprio sulla ricezione del *Gattopardo* nella sua fase iniziale (cfr. nota 4). È in quella prima fase che si definiscono temi e significati culturali che saranno da allora in poi associati al romanzo di Lampedusa. Per un'indagine della ricezione del *Gattopardo* estesa a periodi successivi, si vedano: G. T. Buzzi, *Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Mursia, Milano 1972; G. P. Samonà, «*Il Gattopardo*», i «*Racconti*», *Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 357-426; O. Ragusa, *Comparative Perspectives on Tomasi di Lampedusa: from Louis Aragon to David Gilmour*, in «*Forum Italicum*», 26, 1, 1991, pp. 201-217; M. Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palumbo, Palermo 1995, pp. 91-171; S. Guerriero, *La fortuna critica*, in G. C. Ferretti, *La lunga corsa del «Gattopardo»: storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo*, Aragno, Torino 2008, pp. 41-70.

¹³ Oltre che sulle testimonianze di Orlando e Lanza Tomasi già citate, per ricostruire la vita di Lampedusa mi baso su: D. Gilmour, *The Last Leopard: A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa* [1988], Eland, London 2007; G. Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo* [2001], Sellerio, Palermo 2007; G. Lanza Tomasi, *Introduzione*, in Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., pp. IX-LI; C. Cardona, *Lettere a Licy: un matrimonio epistolare*, Sellerio, Palermo 1987; A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987; G. Masi, *Come leggere «Il Gattopardo» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Mursia, Milano 1996; Samonà, «*Il Gattopardo*», i «*Racconti*», *Lampedusa*, cit.; S. Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Flaccovio, Palermo 2010. Di seguito rinverò a questi studi e testimonianze solo quando ci sarà bisogno di precisare dei dettagli importanti o indicare quale testimonianza o giudizio sia più plausibile, nel caso in cui non ci sia accordo fra le fonti.

¹⁴ Alcuni biografi attribuiscono a Lampedusa anche ventiquattro articoli apparsi sul «Giornale di Sicilia» a firma di Giuseppe Aromatisi fra il 10 maggio 1922 e il 24 novembre 1924 (Masi, *Come leggere «Il Gattopardo» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit.). Lampedusa lasciò le sue impressioni sulla Grande Guerra nel suo primo testo pubblicato, un breve saggio su Paul Morand uscito nel 1926 sulla rivista genovese «Le Opere e i Giorni» (G. Tomasi di Lampedusa, *Paul Morand*, in Id., *Opere*, cit., pp. 459-68). Al contrario di quanto avvenne per molti scrittori

prendere la carriera politica e diplomatica, se lo avesse voluto. Non solo era membro di una importante famiglia aristocratica siciliana, ma lo zio Pietro Tomasi della Torretta era un diplomatico e un uomo politico di una certa importanza che avrebbe potuto fargli da mentore e introdurlo negli ambienti del potere, tanto più che i due erano in buoni rapporti e il nipote aveva soggiornato a casa dello zio e ne aveva frequentato la cerchia a Londra quando questi era l'ambasciatore italiano in Gran Bretagna. Per intraprendere la carriera diplomatica, Lampedusa avrebbe dovuto laurearsi in legge; sebbene sotto l'insistenza del padre si fosse iscritto al corso di laurea, prima a Roma poi a Genova, diede però un solo esame e abbandonò gli studi.¹⁵

Come molti ufficiali della sua generazione che avevano combattuto nella prima guerra mondiale, Lampedusa era convinto del fallimento dell'Italia liberale e aveva sperato inizialmente che il fascismo potesse restituire stabilità all'Italia, ma perse subito ogni illusione. Sia le testimonianze di chi lo ha conosciuto, sia quanto ha lasciato scritto confermano il suo giudizio negativo sul fascismo e il suo orrore per la Germania nazista.¹⁶ Dopo la fondazione della

e altri giovani della sua generazione, l'esperienza di guerra non ebbe un significato identitario per Lampedusa e non lo segnò in modo profondo. Chiamato alla leva il 27 novembre del 1915, Lampedusa scelse il cosiddetto "volontariato di un anno"; non si trattava di un arruolamento volontario, ma della forma meno impegnativa del servizio di leva obbligatorio, riservata alle classi abbienti: dietro pagamento di una tassa, l'obbligo di leva veniva ridotto da tre anni a un anno. Lampedusa prese parte alla prima guerra mondiale solo perché non poté evitarlo. Dopo aver seguito il corso ufficiali, Lampedusa servì come ufficiale di artiglieria; fu ferito e fatto prigioniero dagli austriaci nel novembre 1917, poco dopo la disfatta di Caporetto. Dato che era nobile ed era un ufficiale, anche l'esperienza di prigionia non fu particolarmente drammatica: Lampedusa, che non era certo particolarmente abile, riuscì a fuggire dopo il secondo tentativo. Su questo si vedano: Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 61-68; Gilmour, *The Last Leopard*, cit., pp. 39-41.

¹⁵ Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 58-61 e 70-71; Samonà, «*Il Gattopardo*», i «*Racconti*», *Lampedusa*, cit., p. 439. Pietro Tomasi della Torretta (1873-1962) ricoprì vari incarichi politici e diplomatici, fra cui capo di Gabinetto del ministro Di San Giuliano (1910-14), senatore e ministro degli esteri del governo Bonomi (1921-22). Fu inviato a Pietroburgo (1917), alla Conferenza di Pace di Parigi (1919), a Vienna (1919-21) e infine fu ambasciatore a Londra dal 1922 al 1927. Messo a riposo dal corpo diplomatico nel 1928, rimase in ombra, essendo antifascista. Fu poi Presidente del Senato (1944-46). Pietro Tomasi della Torretta aveva sposato Alice Barbi, madre di Alessandra Wolff (1894-1982), che sarebbe diventata moglie di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Sulla carriera politica e diplomatica di Tomasi della Torretta, si veda la scheda nell'archivio storico online del Senato:

<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/8c58c55c1230e7f8c125703d002fe257/43abbe44727703954125646foo61of83?OpenDocument> (ultimo accesso, 25 novembre 2015).

¹⁶ Sulla simpatia iniziale di Lampedusa per il fascismo, nel periodo della marcia su Roma, si veda la testimonianza anonima riportata da Samonà in «*Il Gattopardo*», i «*Racconti*», *Lampedusa*, cit., p. 439. Lampedusa si era già distaccato dal fascismo prima del delitto Matteotti e del discorso di Mussolini alla Camera del 3 gennaio 1925 (*ivi*, p. 441), anche se l'anticomunismo lo portò più tardi ad approvare l'intervento italiano nella guerra civile spagnola – secondo la testimonianza rilasciata dallo storico Gaetano Falzone al «*Giornale di Sicilia*» il 13 giugno 1962 (cfr. Gilmour, *The Last Leopard*, pp. 43 e 218). Un documento del nazionalismo di Lampedusa

Repubblica, Lampedusa rimase un monarchico, più per il suo senso di appartenenza all'aristocrazia che per convinzione politica o condivisione del programma dei partiti e dei movimenti monarchici attivi nell'Italia del dopoguerra. Politicamente Lampedusa era un liberale di destra, ma non prese mai parte attiva ad alcun movimento politico e, quando un cugino gli chiese di candidarsi come senatore per il partito monarchico, rifiutò.¹⁷

Furono la passione per la letteratura e il realismo politico a tenere Lampedusa lontano dalla politica – e non certo un rifiuto reazionario o conservatore della democrazia. Dalle osservazioni di argomento storico o politico destinate alla sua cerchia di intimi e dalle loro testimonianze, si sa infatti che Lampedusa era un ammiratore sia della Rivoluzione francese sia del riformismo costituzionale inglese, in cui vedeva realizzati gli stessi principi democratici.¹⁸ Nelle lezioni sulla *Letteratura inglese* Lampedusa rifiuta esplicitamente gli argomenti usati da Edmund Burke e dalla tradizione reazionaria e conservatrice contro la Rivoluzione francese: benché condivida la critica di Burke all'introduzione di teorie politiche sistematiche nella pratica politica, lo fa per una forma di realismo politico che vede la politica come l'arte di trovare dei compromessi e che affida allo stato la funzione di mediare i conflitti.¹⁹

Nella lunga introduzione storica alla seconda parte della *Letteratura inglese*, scritta all'inizio del 1954, parlando dei conflitti politici e religiosi fra Puritani e

negli anni Venti è il saggio su *W.B. Yeats e il Risorgimento inglese*, pubblicato in «Le Opere e i Giorni» nel novembre 1926. A partire dalla seconda metà degli anni Venti, grazie ai soggiorni all'estero e in seguito all'esperienza della seconda guerra mondiale, Lampedusa si rese conto del disastro prodotto dal fascismo e dal nazismo. In un passo delle sue lezioni sulla letteratura inglese scritto fra aprile e giugno 1954, Lampedusa esprime chiaramente una chiara condanna degli «orrori di Varsavia e Auschwitz» (*LI*, p. 992). Su questo si veda anche Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 68. Infine, Lampedusa mostra il suo disprezzo per Mussolini e Hitler nelle osservazioni su Montaigne contenute nelle lezioni di *Letteratura francese* scritte nel febbraio del 1955 (*LF*, pp. 1467-70). Per quanto riguarda i giudizi sulle atrocità naziste, su Hitler e Mussolini, si tratta di osservazioni a margine che non si trovano in nessuno dei testi da lui consultati per la compilazione delle lezioni e quindi riflettono opinioni e interessi di Lampedusa.

¹⁷ Lampedusa votava a volte per il Partito Monarchico e a volte per la Democrazia Cristiana, che però disprezzava, e votava solo in funzione anticomunista (Gilmour, *The Last Leopard*, cit., p. 109). Secondo Vitello, le simpatie politiche di Lampedusa andavano comunque al Partito Liberale, per cui aveva votato a volte (Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 191-192): lo confermano le osservazioni sulla storia e la politica inglese contenute nella *LI* – su questo si veda più avanti. Lampedusa dichiarò la sua fedeltà alla monarchia sabauda all'amico storico Gaetano Falzone, anche se era consapevole che la monarchia non sarebbe mai stata restaurata in Italia. Per la testimonianza di Falzone, rilasciata alla rivista «Vie mediterranee» (19, 1959), si veda Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 72-73.

¹⁸ *LI*, pp. 846 e 884. Questi giudizi sono di Lampedusa.

¹⁹ *LI*, pp. 886-887. Qui Lampedusa articola meglio un giudizio simile espresso da Sampson e vi aggiunge la dura critica alla tradizione reazionaria italiana e francese, da Monaldo Leopardi a Charles Maurras. Per il passo di Sampson corrispondente si veda G. Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature* [1941], Cambridge University Press, Cambridge 1953, p. 560. Da qui in poi, lo indico con la sigla *CHEL*.

Chiesa Anglicana che segnarono il Seicento, Lampedusa espone chiaramente questa sua visione:

La politica dei compromessi è una bellissima cosa; è forse, anzi, la sola politica ragionevole che possa esistere. Non è possibile negare, però, che abbia un aspetto meschino e che le anime rigidamente credenti possano esserne turbate. Il compromesso religioso in Inghilterra, il più saggio e quindi il meno gradevole fra tutti, aveva offeso parecchie anime, le più rispettabili appunto. La Chiesa anglicana mostrava un po' troppo la sua intima essenza di istituzione statale, era troppo ondeggiante fra un cattolicesimo mal rinnegato e un protestantesimo ancor meno accettato. [...] I fedeli andavano verso "sinistra", come si direbbe oggi. Nel contempo la Chiesa anglicana andava verso destra.²⁰

Questo passo è interessante per tre motivi. In primo luogo, l'introduzione a questa parte delle lezioni sulla *Letteratura inglese* mostra l'attenzione di Lampedusa al dato storico. Lampedusa possedeva infatti una ricca e aggiornata biblioteca storica, che si aggiungeva alla altrettanto vasta biblioteca letteraria.²¹ D'altra parte le lezioni sulla *Letteratura inglese* e sulla *Letteratura francese* sono costruite su un solido impianto storicista, che non lascia spazio a una visione conservatrice che neghi l'importanza dei cambiamenti storici. Come l'introduzione da cui è tratto questo passo dimostra, la ricostruzione del contesto storico forma l'architettura che tiene insieme sia le singole lezioni sia la serie di lezioni.

In secondo luogo, il giudizio sulla Chiesa Anglicana riflette bene il realismo politico di Lampedusa. Da una parte, la Chiesa Anglicana avrebbe adottato una strategia pragmatica orientata al compromesso, che non si potrebbe identificare con nessuna delle posizioni politiche e religiose in conflitto. Dall'altra, il radicalismo religioso dei Puritani avrebbe incarnato ragioni ideali legittime e comprensibili, costringendo la Chiesa Anglicana a trovare una mediazione. Infine, l'uso per analogia di un vocabolario politico moderno – «sinistra», come si direbbe oggi e «destra» –, lascia pensare che, se avesse preso parte al dibattito pubblico scatenato dalla pubblicazione del *Gattopardo*, Lampedusa avrebbe mantenuto lo stesso atteggiamento aperto ed equidistante nei confronti delle posizioni opposte a cui qui allude: cioè quelle occupate dalla Democrazia Cristiana e dal Partito Comunista, che caratterizzavano il pluralismo pola-

²⁰ *LI*, p. 746. Lampedusa scrive questa parte della *LI* fra il gennaio e il febbraio del 1954 (*LI*, p. 737). Questa introduzione storica è ancora più significativa, perché manca in Sampson.

²¹ Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., pp. 15-16. Si tratta delle due biblioteche dell'appartamento in via Butera 28, dove Lampedusa sia era trasferito fra il 1947 e il 1948 (Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 155-57). Secondo Lanza Tomasi, i volumi acquistati da Lampedusa erano circa 4000 ed erano distribuiti equamente fra le due biblioteche (Lanza Tomasi, *Premessa a LI*, p. 573).

rizzato del sistema politico italiano negli anni Cinquanta.²² Un atteggiamento di distacco che Lampedusa manifestò in privato, come ricorda Orlando.²³

Se si volesse leggere *Il Gattopardo* come un *pamphlet* che commenta la situazione politica dell'Italia del secondo dopoguerra, o interpretarlo come un romanzo storico cui sia consegnata una visione politicamente orientata dell'unificazione italiana, bisognerebbe pensare a questa forma di realismo politico e non certo a una concezione reazionaria o conservatrice. Ma è comunque difficile immaginare che Lampedusa avrebbe accettato una qualunque lettura del *Gattopardo* che lo riducesse all'esposizione di una visione politica articolata in modo esplicito e coerente, anche se si trattasse di una forma di realismo politico. Nelle pagine della *Letteratura inglese*, Lampedusa esprime infatti la sua disapprovazione per scrittori e critici le cui scelte letterarie sono motivate da concezioni o prese di posizione politiche: liquida la rivista conservatrice «Blackwoods Magazines» [*sic*], e nega il valore letterario «ai romanzi politici a tesi» del progressista William Godwin, «che valgono quanto possono valere dei romanzi a tesi e per di più politici».²⁴

L'immagine di Lampedusa come scrittore reazionario o conservatore non rispecchia infine né le scelte di vita di Lampedusa e il suo modo di condurla, né le sue concezioni dei rapporti familiari e di genere. Lampedusa era cresciuto in una famiglia aristocratica patriarcale e faticò a conquistarsi una propria sfera di autonomia, che sperimentò soprattutto attraverso la lettura di testi

²² Il riferimento classico per questa analisi del sistema dei partiti nell'Italia del dopoguerra è G. Sartori, *Parties and Party Systems: a Framework for Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, vol. I.

²³ Si veda la reazione di Lampedusa a questo commento di Orlando, come riportato da quest'ultimo: «Se lei pubblicherà questo grande libro di critica del Risorgimento – gli dicevo press'a poco – interesserà o piacerà soprattutto alla cultura italiana di sinistra; ne parleranno soprattutto i comunisti»; e lui se la rideva sotto i baffi» (Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 89). A confermare che questa fosse la posizione politica di Lampedusa, c'è un'altra osservazione sul conflitto fra Chiesa Anglicana e Puritani, dove la generalizzazione suggerisce ancora l'analogia fra Puritani e comunisti e fra Chiesa Anglicana e stato italiano: «Tante stravaganze però non riescono a renderci odiosi i Puritani. Forse perché appartengo a una famiglia di asceti e di mistici, ho una viva simpatia per tutti i fanatici, purché si tengano lontani da me. Mi sembra che essi siano un indispensabile disinfettante della società: sono di cattivo gusto, fanno un pessimo odore ma senza di essi il marciume invaderebbe il mondo ed i raffinati scettici, gli illuminati tolleranti andrebbero a farsi friggere. Preferisco Robespierre al Maresciallo di Richelieu e, appunto, Oliviero Cromwell a Carlo II» (*LI*, pp. 749-750).

²⁴ *LI*, p. 887 (per la citazione) e pp. 1004-05 (sui «Blackwoods Magazines» [*sic*]). Qui Lampedusa riprende dei giudizi di Sampson, a cui aggiunge comunque un commento o una nota personali. La frase citata sui «romanzi a tesi» è infatti di Lampedusa; così come il seguente aneddoto: «Io conosco bene il “Blackwoods Magazines” [*sic*] perché, non si sa bene a quale titolo, mia cognata, in Riviera, ne possiede la collezione quasi completa. Adesso la rivista è decaduta e del suo tenace conservatorismo si dilettono soltanto i colonnelli a riposo e i *civil servants*» (*LI*, p. 1005). Per i passi di Sampson corrispondenti, si veda *CHEL*, pp. 562 e 653-654.

letterari e alcuni viaggi e soggiorni all'estero o in altre città italiane.²⁵ A limitare Lampedusa furono infatti sia la difficoltà a distaccarsi dalla famiglia di origine e a sottrarsi all'influenza della madre, sia il dissesto del patrimonio familiare e successivamente il crollo del palazzo di famiglia, distrutto durante i bombardamenti di Palermo nel 1943.

Leggendo le biografie di Lampedusa, colpisce comunque la strana compresenza di aspetti arcaici e sperimentali nel modo di condurre la sua vita. Incapace di considerare la propria identità come legata anche a una professione e quindi di progettare la propria vita a partire da un lavoro e da una carriera, Lampedusa si identificava in pieno con un'aristocrazia divenuta marginale e gelosa della propria genealogia. Per lui era importante condividere la sua vita con chi considerava suo pari, cioè con persone che appartenessero al suo stesso ceto. Questa identificazione di Lampedusa con la sua appartenenza sociale e il suo forte senso dinastico contarono certo nelle sue due scelte di vita più importanti nella sfera familiare: il matrimonio con la baronessa lettone Alessandra Wolff e la decisione di adottare Gioacchino Lanza. Eppure, se si leggono le lettere e altri documenti privati di Lampedusa e le testimonianze di chi gli era vicino, emergono chiaramente gli aspetti anticonvenzionali di queste scelte per l'epoca e il senso di uguaglianza morale che permeava le relazioni familiari scelte e costruite da Lampedusa.²⁶

Giuseppe aveva incontrato Licy, come chiamava la moglie, a Londra, in casa dello zio Pietro della Torretta. L'amicizia, che poi divenne una relazione, era nata da un comune interesse per la letteratura e da una stima reciproca. Giuseppe e Licy si sposarono durante un soggiorno di lui a Riga nel 1932, all'insaputa della famiglia Lampedusa e probabilmente contro il volere della madre – il che non era poco per un uomo così legato alla casa e alla figura materna.²⁷ Giuseppe aveva probabilmente capito che la sua famiglia si sarebbe opposta al matrimonio. In un'epoca in cui in Italia non esisteva alcuna legislazione sul divorzio, Licy era infatti una donna divorziata. Il matrimonio fra

²⁵ A documentare questi viaggi in Inghilterra, Francia, Austria e Italia restano un gruppo di lettere che Lampedusa inviò ai cugini Piccolo negli anni Venti (G. Tomasi di Lampedusa, *Viaggio in Europa. Epistolario, 1925-30*, a cura di G. Lanza Tomasi, S.S. Nigro, Mondadori, Milano 2006); anche in viaggio, Lampedusa si mostra sempre legato alla propria famiglia d'origine.

²⁶ In un saggio importante, Donatella La Monaca ha sottolineato giustamente che Lampedusa trasfigura nel *Gattopardo* la sua memoria autobiografica e in particolare quella familiare: D. La Monaca, *L'archivio della memoria: la scrittura autobiografica di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2004. Non c'è motivo però di limitarsi all'infanzia dell'autore e ai ricordi legati alla sua famiglia di origine. Qui considero altrettanto rilevanti la vita di Lampedusa da adulto e la storia della famiglia che aveva scelto e costruito.

²⁷ Cardona, *Lettere a Licy*, cit., p. 36. Sulla vicenda si veda anche Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 117-125.

Giuseppe e Licy fu un *experiment in living* durato una vita.²⁸ A periodi di convivenza i due alternarono periodi di lunga separazione, durante i quali mantennero però una corrispondenza in francese durata venti anni. Se molte delle lettere riportano fatti senza importanza e non mostrano alcun segno di passione o altre emozioni provate l'una per l'altro, si tratta di una corrispondenza dove gli interlocutori si prendono sempre sul serio. Se Licy discute con Giuseppe dei suoi pazienti e delle loro sedute di analisi, Giuseppe discute delle sue letture e nella pratica epistolare impara il mestiere di scrittore.²⁹

Quello fra Licy e Giuseppe era un matrimonio sperimentale per l'epoca, basato sull'uguaglianza morale e la distribuzione simmetrica del potere fra i due coniugi. L'orizzonte che definiva il loro rapporto familiare e di genere non era quello della famiglia patriarcale, ma quello della famiglia simmetrica.³⁰ Nella coppia, anzi, era Licy la figura dominante: conservò sempre la sua autonomia ed ebbe un ruolo fondamentale in alcune decisioni familiari importanti, probabilmente quella di tenere i cicli di lezioni per Francesco Orlando in casa e di sicuro quella di adottare Gioacchino Lanza.³¹ Bisogna anche ricordare che durante la loro vita, fra i due era Licy la persona più indipendente e affermata. A differenza di Giuseppe, Licy era davvero cosmopolita e poliglotta.³² Interes-

²⁸ Riprendo questa espressione di John Stuart Mill da Appiah, *The Ethics of Identity*, cit. p. 9. Licy aveva sposato il barone lituano André Pilar nel 1918. Fu la scoperta della omosessualità di lui a portare alla fine del loro matrimonio. È di nuovo segno dell'anticonformismo di Licy che rimanesse comunque in ottimi rapporti con André per tutta la vita. André soggiornava spesso a Palermo, dove frequentava sia Licy sia Giuseppe (Gilmour, *The Last Leopard*, cit., pp. 112-113).

²⁹ Cardona, *Lettere a Licy*, cit., pp. 22 e 25. Una parte delle lettere è pubblicata in *Licy e Il Gattopardo: lettere d'amore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, a cura di S. Caronia, Edizioni Associate, Roma 2004.

³⁰ Riprendo l'espressione «famiglia simmetrica» da B. Tomka, *A Social History of Twentieth-Century Europe*, Routledge, Abingdon (UK) 2013, p. 71. Non è comunque il caso di idealizzare questo rapporto sul piano psicologico o esistenziale. Leggendo le biografie si capisce che Giuseppe e Licy avevano una grande stima reciproca, ma la loro corrispondenza non lascia pensare a una storia d'amore carica d'affetto o di passione. A parte il breve periodo iniziale dopo il matrimonio, per anni Giuseppe e Licy si videro di rado. I due convissero stabilmente solo quando si trasferirono nell'appartamento di via Butera, dopo avere perso i palazzi delle rispettive famiglie a causa della guerra. E persino quando vissero insieme, Giuseppe e Licy condussero comunque vite separate, perché non avevano gli stessi orari e abitudini e dormivano in due stanze diverse (Lanza Tomasi, *Premessa a LF*, pp. 1333-37). È importante sottolinearlo, perché a interessare qui non sono gli aspetti psicologici del rapporto, ma l'orizzonte di senso in cui si iscrive. Come ha ricordato Barbagli, non è la carica emotiva a distinguere l'orizzonte della famiglia patriarcale da quello della famiglia simmetrica, ma l'uguaglianza morale e la distribuzione simmetrica del potere fra i generi (M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 17-19).

³¹ Lanza Tomasi, *Premessa a LI*, p. 547; Gilmour, *The Last Leopard*, cit., p. 160.

³² È stato Lanza Tomasi a ridimensionare con equilibrio il mito di un Lampedusa cosmopolita e poliglotta. Contrariamente a Wolff, a Lampedusa mancava l'esperienza di vita e la sua cono-

sata professionalmente alla psicoanalisi e formatasi presso l'Istituto Psicoanalitico di Berlino diretto da Karl Abraham, a partire dal 1955 fu condirettrice della «Rivista di Psicoanalisi» diretta da Cesare Musatti e, fra il 1959 e il 1961, fu la prima e unica presidentessa della Società Psicoanalitica italiana. Invece Giuseppe rimase in vita l'autore sconosciuto di un romanzo non pubblicato, un uomo colto che aveva speso quasi tutta la sua vita in una Palermo divenuta una città provinciale, limitandosi a frequentare una ristretta cerchia di parenti e amici.³³

La combinazione di aspetti arcaici e anticonformisti nella vita di Lampedusa è evidente anche nella scelta di adottare Gioacchino Lanza, che era un suo lontano cugino. Lampedusa non aveva figli e la decisione di adottare un familiare rispondeva certo al desiderio di garantire la continuità dinastica dei Lampedusa ed era in linea con i costumi e i valori arcaici dell'aristocrazia.³⁴ Se la preservazione della continuità e del prestigio della famiglia fosse stato il motivo principale dell'adozione, Lampedusa avrebbe potuto però adottare Alvaro Caravita, il cui padre aveva ereditato la maggior parte della ricchezza dei Lampedusa negli anni Venti. La scelta di adottare Gioacchino Lanza rispondeva invece anzitutto all'affetto provato da Tomasi per lui e a un senso di profonda riconoscenza nei suoi confronti: emozioni che presuppongono entrambe il riconoscimento dell'uguaglianza morale all'interno dei rapporti familiari, in questo caso fra genitori e figli.³⁵

scenza dell'inglese e del francese era libresco, mentre si può dubitare della sua completa padronanza del tedesco (Lanza Tomasi, *I luoghi del Gattopardo*, cit. pp. 24 e ss.).

³³ Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 168-170. Fu l'enorme e inaspettato successo postumo del romanzo a trasfigurare la figura di Lampedusa. Perché la sua biografia aggiunga qualcosa alla comprensione dell'opera, bisogna osservare la sua vita così come la conduceva, senza raccontarla dal punto di vista della fine.

³⁴ Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, pp. 309-310. La preoccupazione della continuità dinastica è espressa chiaramente da Lampedusa nella lettera all'amico Guido Lajolo del 7 giugno 1956: «Come sai i titoli nobiliari sono aboliti; quindi alla morte di chi li possiede, se non ha figli, avviene l'arrembaggio da parte dei più lontani e sconsiderati cugini per impossessarsene. Così avverrebbe alla mia morte e poiché conosco l'estrema inadeguatezza di questi terzi e quarti cugini io mi sentivo rabbrivire. [...] Di maniere squisite com'è, di aspetto signorile, [Gioacchino] ha fatto subito pensare a mia moglie ed a me che con un'adozione [...] i miei titoli sarebbero stati assai ben portati da lui» (*ivi*, p. 310).

³⁵ Negli anni Cinquanta i Caravita avevano infatti portato Alvaro, che era ancora un bambino, in visita dai Lampedusa in via Butera, proprio per discutere dell'eventuale adozione (Gilmour, *The Last Leopard*, cit., pp. 158-159). Che la riconoscenza nei confronti di Gioacchino Lanza – un'emozione che presuppone l'uguaglianza morale fra individui – fosse il motivo dell'adozione è evidente dalla lettera-testamento scritta da Lampedusa quando decise di adottarlo nel 1956. Insieme a una lettera a Enrico Merlo, la lettera per Lanza Tomasi fu ritrovata da Giuseppe Banchieri solo nel 2000 all'interno di una copia dei *Viaggi del capitano Cook* appartenuta allo scrittore: «Carissimo Gioitto, / desidero che, anche a sipario calato, ti giunga la mia voce per dirti quanto ti sono grato per la consolazione che la tua presenza ha arrecato a questi ultimi due o tre anni della mia vita che sono stati penosissimi e oscuri ma che, se non ci fossi stato tu e la cara Mirella, sarebbero stati addirittura tragici. La nostra esistenza, quella di Licy e la

Le scelte di vita di Lampedusa e la sua concezione ugualitaria dei rapporti familiari non erano comuni per l'epoca, come non lo era la storia di vita di Wolff; soprattutto se li si considera nel contesto della società italiana nel suo complesso. Anche se l'orizzonte di senso della famiglia patriarcale aveva iniziato a perdere presa nell'aristocrazia e nelle classi dominanti a partire dalla fine del Settecento, fu solo nella seconda metà del Novecento che la crisi si estese ad altre classi sociali. E nonostante negli anni Cinquanta lo sviluppo economico, l'emigrazione interna dal Sud al Nord e la diffusione di nuovi comportamenti culturali e di consumo stessero già trasformando le famiglie italiane, l'orizzonte della famiglia simmetrica si diffuse solo gradualmente e non aveva d'altra parte ancora alcun riconoscimento giuridico.³⁶

Nell'Italia degli anni Cinquanta, le donne esercitavano il diritto di voto solo da dieci anni, erano quasi assenti dalla sfera pubblica e discriminate sul lavoro e nella scelta della carriera; la legislazione penale e civile in materia di rapporti familiari e di genere rimaneva ancora quella fascista, che non riconosceva l'uguaglianza morale fra uomini e donne, né quella fra genitori e figli. Si sarebbero dovuti aspettare ancora venti anni e le lotte femministe perché le donne accedessero al centro della sfera pubblica e formassero quel soggetto politico

mia, era sul punto d'inaridirsi del tutto fra le preoccupazioni e l'età, quando l'affetto, la presenza costante, la vostra graziosa esistenza stessa hanno messo un po' di luce nella tetraggine nostra. / Io ti ho voluto molto bene, Gioitto; non ho mai avuto un figlio ma credo che ad esso non avrei potuto voler bene più di quanto ne ho voluto a te. Questo per dirti quanto io sia contento di averti adottato e come sono lieto che il mio nome possa prolungarsi attraverso te "who looks and behaves like a gentleman"; spero che non conserverai un cattivo ricordo del tuo "rudere"» (Lanza Tomasi, *Il luogho del Gattopardo*, cit., pp. 64-65). Sulla notizia del ritrovamento di questa lettera, si veda: G. Lanza Tomasi, *Premessa* a G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* [1958, 1969], Feltrinelli, Milano 2008, pp. 7-28: p. 20 – d'ora in poi indicherò questa edizione con la sigla *IG*, seguita dal numero romano per la *Parte* del romanzo.

³⁶ Sulla lenta e diseguale affermazione della famiglia simmetrica nel corso del Novecento si veda Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit., pp. 27 e 479. In Italia la legge sul divorzio, che stabilì la base per l'uguaglianza dei coniugi, fu approvata nel 1970 e confermata nel 1974 dal referendum. Sulla storia del dibattito sul divorzio, si veda: M. Seymour, *Debating Divorce in Italy: Marriage and The Making of Modern Italians, 1860-1974*, Palgrave Macmillan, New York-Basingstoke (UK) 2006. Nella rappresentazione giuridica, l'orizzonte di senso della famiglia patriarcale viene sostituito da quello della famiglia simmetrica solo con l'approvazione della Riforma del diritto di famiglia, cioè della legge n. 151 del 19 maggio 1975. Sulla legislazione italiana sulla famiglia dal periodo napoleonico fino agli anni Settanta, si vedano: P. Ungari, *Storia del diritto di famiglia in Italia. 1796-1975*, il Mulino, Bologna 2002; C. Saraceno, *Le donne nella famiglia: una complessa costruzione giuridica, 1750-1942*, in *Storia della famiglia italiana*, a cura di M. Bargagli, D. I. Kertzer, il Mulino, Bologna 1992, pp. 103-127. Sulla distanza fra rappresentazione giuridica della famiglia e le trasformazioni che stavano cambiando questa istituzione sociale negli anni Cinquanta, si veda infine L. Caldwell, *The Family in the Fifties: a Notion in Conflict with Reality*, in C. Duggan, C. Wagstaff, *Italy in the Cold War: Politics, Culture and Society 1948-1958*, Berg, Oxford-Herndon (VA) 1995, pp. 149-158. Per una discussione recente sui rapporti fra famiglia, diritto, generi e identità, si veda S. Rodotà, *Diritto d'amore*, Laterza, Roma-Bari 2015.

autonomo che spinse il legislatore e la società a cambiare le leggi che le discriminavano dentro e fuori dalla famiglia, come discriminavano i figli.³⁷

Gli *experiments in living* condotti da Lampedusa e il suo anticonformismo rispetto alle norme sociali diffuse all'epoca erano il risultato di condizioni sociologiche locali ed effimere, e in particolare del modo con cui aveva rielaborato l'eredità sociale della madre, a cui era molto legato. Beatrice Mastrogiovanni Tasca di Cutò aveva ricevuto un'educazione liberale per l'epoca, e da giovane aveva fatto parte della cerchia di amicizie della ricca ed eccentrica famiglia Florio, che dominava insieme ai Whitaker la Palermo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Più che da eventi della storia politica o militare, la vita di Lampedusa fu segnata da questi sommovimenti delle vite familiari e dei rapporti di genere nella Palermo aristocratica della *belle époque* e dalla tensione vissuta dallo scrittore fra il suo anticonformismo e l'ambiente tradizionale della famiglia paterna e dell'Italia dell'epoca.³⁸ Una tensione che la morte dei genitori, la distruzione del palazzo di famiglia e l'abolizione dei titoli nobiliari non avrebbero cancellato, perché Lampedusa sarebbe rimasto molto legato anche alla famiglia di origine. E l'eco di questa tensione si sente non solo nel *Gattopardo*, come si vedrà in seguito, ma anche in alcune pagine della *Letteratura inglese* dove Lampedusa riflette sui rapporti di genere, commentando uno dei classici del femminismo politico e due romanzi:

³⁷ La bibliografia sulla storia delle donne e del femminismo in Italia è ovviamente vasta. Qui mi limito a citare alcuni importanti studi recenti: *Di generazione in generazione: le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di M. T. Mori, A. Pescarolo, A. Scattigno, S. Soldani, Viella, Roma 2014; M. A. Bracke, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, Routledge, New York-Oxford 2014; *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*, a cura di K. Mitchell, H. Sanson, Peter Lang, Oxford-Bern 2013; *Women in Italy, 1945-1960: an Interdisciplinary Study*, a cura di P. Morris, Palgrave Macmillan, New York, 2006; V. de Grazia, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Oxford 1992; M. De Giorgio, *Le italiane dall'unità a oggi: modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992; Y. Ergas, *Nelle maglie della politica: femminismo, istituzioni e politiche sociali nell'Italia degli anni '70*, FrancoAngeli, Milano 1986.

³⁸ Beatrice Mastrogiovanni Tasca di Cutò era nata a Palermo nel 1870, dove sarebbe morta nel 1946 (A. Vitello, *Albero genealogico*, in Id., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit.). Fra il 1908 e il 1911 una serie di tragedie pubbliche e private spense improvvisamente lo splendore della vita mondana di Palermo e di Beatrice: il devastante terremoto di Messina, dove morirono decine di migliaia di persone, fra cui anche Lina, la sorella di Beatrice; la rovina finanziaria dei Florio; la morte violenta di altre due sorelle di Beatrice, Giulia Trigonina e Maria: la prima accoltellata a morte da un'amante e la seconda morta suicida. La storia di passione e morte di Giulia, a cui seguì il processo all'amante che era sopravvissuto a un tentativo di suicidio, fu uno dei casi di cronaca più noti nell'Italia dell'epoca, e ricorda quelle di eroine romanzesche come Emma Bovary, Effi Briest e Anna Karenina: tutte storie che rendono visibile in modo melodrammatico il conflitto fra l'orizzonte della famiglia patriarcale e le aspirazioni ingenuie e limitate di donne confinate nella sfera domestica, a cui era possibile sfuggire solo attraverso amori clandestini che potevano rovinare la vita, se scoperti. Sulla Palermo della *belle époque* e la sua fine, si vedano: Gilmour, *The Last Leopard*, cit., pp. 24-27 e 34-36; Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, pp. 21 e 25-30; E. Serio, *La vita quotidiana a Palermo ai tempi del Gattopardo*, BUR, Milano 1999, pp. 248-275; S. Candela, *I Florio*, Sellerio, Palermo 1986.

Uomo di assoluta probità e di sincere convinzioni, [William Godwin] sposò Mary Wollstonecraft, più nota come Mary Godwin, che valeva, intellettualmente, assai più di lui. Nel 1792 essa pubblicò la sua *Vindication of the Rights of Woman*, prima opera femminista che rivendicava l'assoluta parità fra uomini e donne.³⁹

Questa vecchia signorina era Jane Austen (1775-1817), la più grande scrittrice del suo tempo; anzi la più grande scrittrice inglese di tutti i tempi se si vuol considerare Emily Brontë per quel che realmente è: una specie di fenomeno cosmico.

Non vorrei però che questa mia designazione di «scrittrice» vi facesse relegare la Austen in una specie di categoria inferiore: essa non è la migliore degli scrittori secondari, ma una personalità alla pari con i migliori, maschi o femmine che siano, e nel suo tempo l'unico rivale del grande Scott, e al nostro tempo di molto superiore a lui.

[...]

Essa è completamente priva d'illusioni: di ogni azione apparentemente disinteressata essa vi mostra, in una mezza frase, i motivi egoistici. Non ha rispetto per niente. Pensate, per esempio, al modo con il quale nei romanzi del primo Ottocento erano dipinte le figure dei «genitori»: una venerabilità, una virtuosità da togliere il respiro. Guardate la Austen: il ridicolo, la vanità, l'infatuazione vi sono tratti senza ritegno. La Austen è uno di quegli scrittori che richiedono di esser letti lentamente: un attimo di distrazione può far trascurare una frase che ha un'importanza primaria: arte di sfumature, arte ambigua sotto l'apparente semplicità.⁴⁰

ecco *Jane Eyre*, uno dei più singolari romanzi del tempo, nel quale l'inesperienza è diventata originalità, la vita oppressa e conculcata dell'autrice diviene origine del primo manifesto femminista, della prima proclamazione dei diritti della donna a non essere più, come Charlotte dice, «the male's cattle», il bestiame del maschio. Nel *Jane Eyre* l'autrice si rivela padrona della propria tecnica e produce un libro pieno di fuoco contenuto, uno dei romanzi più vitali e commoventi che siano stati scritti.⁴¹

La prima citazione è tratta da un passo già ricordato, dove Lampedusa critica i romanzi politici di William Godwin, per poi elogiare uno dei classici della teoria politica femminista, proprio perché vi si rivendica l'uguaglianza morale e giuridica fra donne e uomini. Le altre due citazioni sono ancora più

³⁹ *LI*, p. 887. Qui Lampedusa parafrasa Sampson (*CHEL*, pp. 562-564), di cui comunque riprende la parte positiva di un giudizio ambivalente su Mary Wollstonecraft.

⁴⁰ *LI*, pp. 979-80 e 982. Questa parte è interamente di Lampedusa. Per le pagine di Sampson su Jane Austen, si veda *CHEL*, pp. 668-671. La cartella in cui sono contenute questa e la lezione precedente è datata «1 marzo-5 giugno 1954», *LI*, p. 881.

⁴¹ *LI*, p. 1013. Anche qui Lampedusa segue Sampson (*CHEL*, p. 788), ma il suo giudizio positivo è articolato con termini ed espressioni originali e più vividi: l'espressione «“the male's cattle”, il bestiame del maschio» è un buon esempio, perché sostituisce «gone is the man's woman» di Sampson.

interessanti, perché qui Lampedusa riflette su come i romanzi raccontano gli orizzonti che regolano e rendono intellegibili i rapporti di genere. Nella seconda citazione, tratta dalle lezioni su Austen, Lampedusa si mostra consapevole del rapporto fra canone e questioni di genere e attento al modo realistico con cui i romanzi domestici di Austen raccontano l'orizzonte familiare, non riconoscendo alcun privilegio morale dei genitori sui figli: sia gli uni sia gli altri sono motivati anche dal proprio egoismo.

L'ultima citazione fa parte invece di un lungo paragrafo dove Lampedusa parla con ammirazione delle sorelle Brontë. Le idee centrali qui sono due e sono legate. La prima è che un romanzo può permettere alla scrittrice e alle lettrici e ai lettori di uscire con l'immaginazione dagli orizzonti di senso della loro società: *Jane Eyre* consente di varcare i confini dell'orizzonte all'interno del quale i ruoli e i rapporti di genere sono fortemente asimmetrici, e questo esercizio di immaginazione è possibile perché il romanzo trasfigura l'esperienza di chi scrive. È questa la seconda idea importante che Lampedusa esprime: «l'inesperienza è diventata originalità» e «la vita oppressa e conculcata dell'autrice» è diventata un romanzo dove Brontë rappresenta e riflette sugli orizzonti di senso che orientano la sua vita. La lezione sulle sorelle Brontë sembra quasi presagire quello che sarebbe successo allo stesso Lampedusa. È infatti poco dopo avere scritto questa lezione che Lampedusa si decise a scrivere un romanzo, appena tornato dagli Incontri di San Pellegrino, dove aveva accompagnato il cugino e poeta Lucio Piccolo e aveva incontrato Eugenio Montale ed Emilio Cecchi.⁴²

Il modo in cui Lampedusa condusse la sua vita e le riflessioni lasciate in queste pagine mostrano come avesse una concezione insieme ugualitaria e realistica dei rapporti familiari e di genere. All'idea dell'uguaglianza morale degli individui si associa l'esperienza e la consapevolezza sia degli orizzonti di senso che orientano i rapporti familiari e di genere, sia dell'ineliminabile presenza di motivi meschini ed egoistici nel comportamento degli individui. E Lampedusa mostrava interesse anche a come i romanzi raccontano questi orizzonti di senso. Sono questa concezione dei rapporti familiari e queste riflessioni sul rapporto fra romanzo e orizzonti di senso che Lampedusa consegna anche al *Gattopardo*. Prima di passare al *close reading* del testo, è importante però ricostruire il laboratorio di scrittura di Lampedusa, per capire cosa pensava del suo romanzo e come lo aveva progettato.

⁴² La lezione sulle Brontë è la prima della cartella datata «5 giugno-3 agosto 1954», LI, p. 1009. Gli Incontri di San Pellegrino si tennero fra il 16 e il 19 luglio 1954. Per la ricostruzione del convegno di San Pellegrino si veda D. Scarpa, *San Pellegrino Terme, 16-19 luglio 1954. Chi sono i contemporanei?*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino, 2012, pp. 793-799.

Il laboratorio di scrittura del Gattopardo: il realismo modernista di una saga familiare

Nel paragrafo precedente ho offerto delle ragioni esterne al testo che portano a scartare la lettura del *Gattopardo* come un romanzo storico che dia una visione conservatrice della storia italiana. Queste ragioni lasciano pensare che anche una lettura del *Gattopardo* come romanzo storico *tout court* sia problematica e che si possa leggerlo invece come una saga familiare. A mettere in dubbio che *Il Gattopardo* sia un romanzo storico con al centro episodi della storia politica e militare è d'altra parte Lampedusa stesso in una lettera spedita all'amico Guido Lajolo il 2 gennaio 1957, pochi mesi prima di morire. A quella data le tre copie dattiloscritte del *Gattopardo* erano già state inviate per avere un parere sulla pubblicazione e Lampedusa stava probabilmente già lavorando all'ultima stesura manoscritta. Parlando come l'autore di un romanzo la cui pubblicazione spera imminente, Lampedusa si rivolge a Lajolo in quanto lettore e quindi implicitamente a lettrici e lettori futuri: «Non vorrei però che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi, né altri: l'ambiente solo è del 1860». ⁴³ Al centro del *Gattopardo* c'è dunque l'«ambiente», ovvero la storia sociale fatta di individui, istituzioni e orizzonti di senso. ⁴⁴ E se si leggono anche altre lettere dove Lampedusa parla del *Gatto-*

⁴³ Qui Lampedusa si riferisce alla Parte I del romanzo, quella che è appunto ambientata nel 1860, ma quanto dice vale per il *Gattopardo* nella sua interezza. Lampedusa sarebbe morto di tumore al polmone il 23 luglio 1957 (Gilmour, *The Last Leopard*, cit., p. 176). Tre copie dattiloscritte del *Gattopardo* erano state spedite rispettivamente a Mondadori, Einaudi e a Elena Croce, che faceva da agente editoriale. Mondadori aveva già comunicato il rifiuto di pubblicazione del *Gattopardo* il 10 dicembre 1956, ed Elena Croce non aveva risposto; nel gennaio del 1957 Lampedusa sperava quindi ancora nella pubblicazione presso Einaudi, il cui rifiuto fu comunicato per lettera il 2 luglio 1957 e raggiunse l'autore pochi giorni prima della morte. Fu il dattiloscritto inviato a Elena Croce che avrebbe portato alla pubblicazione del *Gattopardo* per Feltrinelli, ma Lampedusa non lo avrebbe mai saputo: la notizia sarebbe stata data da un amico a Wolff quasi un anno dopo la morte di Lampedusa, nel marzo del 1958. Sulla ricostruzione della vicenda editoriale del *Gattopardo*, si veda Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo*, cit., pp. 17-40. Insieme alla lettera citata, Lampedusa aveva scritto altre due lettere a Guido Lajolo dove parlava del *Gattopardo*, una il 31 marzo 1956 e l'altra il 7 giugno 1956. Queste lettere furono pubblicate da Giuseppe Carrieri sulla rivista «L'Espresso» l'8 gennaio 1984 e non ebbero quindi alcuna influenza sulla prima ricezione del *Gattopardo*, che condizionò sia il dibattito critico sia la ricezione successivi. Estratti delle tre lettere sono stati pubblicati anche in Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 229-230.

⁴⁴ È questa la definizione dell'«ambiente» come elemento di un romanzo data da Lampedusa nella sua lezione su Stendhal: «L'ambiente di un conflitto è però costituito soltanto in piccola parte dai paesaggi e dagli edifici. L'ambiente è principalmente fatto di uomini, di istituzioni, di costumanze. Questi elementi che interessano molto di più Stendhal sono anche resi con maggiore esplicitzza, sempre però mediante tratti significativi ma minuti e raramente sottolineati» (LF, p. 1804). Tornerò su questa importante lezione. Come ha mostrato Adams Mak (R. Adams Mak, *Le «Lezioni su Stendhal» di Tomasi di Lampedusa*, in «Yearbook of Italian Studies», 1973-75, pp. 264-271), nella lezione su Stendhal Lampedusa riprende J. Prévost, *La Création chez Stendhal: essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Mercure de France, Paris. Le storie della letteratura consultate da Lampedusa dedicano solo poche pagine a Stendhal: G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée pour la période 1850-1950

pardo e si ricostruisce il modo in cui lo progettò e lo scrisse, risulta chiaro che questo testo non rientra nella tradizione del romanzo storico, ma in quella della saga familiare, un genere letterario a cui Lampedusa associa lo stile narrativo del realismo modernista. È quanto cercherò di dimostrare in questo paragrafo.

Le prime saghe familiari compaiono nell'ultimo quarto dell'Ottocento, all'interno della *koiné* letteraria del naturalismo, che include le principali letterature del continente europeo e influenza la letteratura inglese e quella russa.⁴⁵ Se i cicli romanzeschi erano diffusi nelle letterature europee ottocentesche, a partire dalla *Commedia umana* (1830-55) di Balzac, è Zola il primo a pensare un ciclo romanzesco basato sulla storia di una famiglia seguita per più generazioni.⁴⁶ Ed è all'influenza di Zola nel campo letterario e al successo dei *Rougon-Macquart* (1871-93) che si deve la diffusione della saga familiare come genere letterario, prima in Europa e poi nel resto del mondo.⁴⁷ Nel Novecento infatti la saga familiare oltrepassa i confini delle letterature europee e russa, per diffondersi nella letteratura cinese, in quella anglo-americana e in quelle dell'America latina, diventando così un genere della letteratura mondiale. Fra le saghe familiari si possono contare i seguenti romanzi e cicli romanzeschi: *I Rougon-Macquart* (1871-1893) di Émile Zola, *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, *I Maia* (1888) di José Eça de Queirós, *I Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann, *La saga dei Forsyte* (1909-1921) di John Galsworthy, *Gli anni* (1937) di Virginia Woolf, *I Thibault* (1922-1940) di Roger Martin du Gard, *La trilogia del torrente* di Ba Jin (1933-1940), *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante, *Il retaggio* (1956) di Sybille Bedford, *Cento anni di solitudine* (1967) di Gabriel García Márquez, *Radici* (1976) di Alex Haley, *Carne e sangue* (1996) di Michael Cunningham.

Qui mi sono limitato a fare soltanto alcuni esempi, per dare un'idea della diffusione di questo genere letterario nel tempo e in diverse letterature. Se si pensa al contenuto e alla forma, la saga familiare come genere letterario colpi-

par Paul Tuffrau, Hachette, Paris 1951, pp. 1007-1009; R. Doumic, *Histoire de la littérature française*, Delaplane, Paris 1900¹⁶, pp. 559-560.

⁴⁵ Sulla diffusione del naturalismo nelle letterature europee, si vedano: *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*, a cura di B. Nelson, Berg, New York-Oxford 1992; Y. Chevrel, *Vers une histoire du Naturalisme dans les littératures de langues européennes*, in *Zola sans frontières*, Actes du colloque international de Strasbourg (mai 1994), a cura di A. Dezalay, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1996, pp. 121-137.

⁴⁶ Sui cicli romanzeschi dell'Ottocento, si veda S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme del romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo*. IV. *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

⁴⁷ Il successo dei *Rougon-Macquart* inizia con la pubblicazione dell'*Assommoir* (1877) e prosegue con *Nana* (1880) e *La Débâcle* (1892); nel Novecento *I Rougon-Macquart* diventano uno dei *best-seller* della letteratura mondiale (A. Pagès, O. Morgan, *Guide Emile Zola*, Ellipses, Paris 2002, pp. 228-232). A questo successo contribuirono sia le edizioni originali in francese, sia le traduzioni (*ivi*, pp. 415-430).

sce per la sua plasticità: le saghe familiari vengono pubblicate in varie formati, come singoli romanzi, trilogie e cicli romanzeschi più vasti. Gli stili narrativi usati sono poi i più diversi e vanno dal naturalismo al realismo modernista e al realismo magico. Grazie alla sua lunga durata e alla sua ampia diffusione, la saga familiare si è adattata a contesti linguistici, culturali e sociali distanti, articolando così vari temi. Le saghe familiari raccontano storie e mondi di finzione attraverso cui lettrici e lettori immaginano le diverse fasi della vita dall'infanzia alla vecchiaia, il succedersi delle generazioni, la tensione fra autonomia e appartenenza, l'impatto della guerra e di cambiamenti di regime politico sulla società, la schiavitù, l'emigrazione, la scomparsa di forme di vita tradizionali, i mutamenti nelle identità e nei rapporti di genere.⁴⁸

Per quanto riguarda la storia esterna dei testi, la saga familiare occupa una posizione ibrida all'interno del campo di produzione e circolazione letteraria. In primo luogo, anche se questo genere nasce dal dominio della letteratura francese nell'Europa continentale di fine Ottocento, nel Novecento non si diffonde secondo una traiettoria chiara che parta da un centro culturale per raggiungere delle periferie. La saga familiare segue un andamento punteggiato, dove le innovazioni nella forma e nel contenuto compaiono in testi prodotti ora da periferie ora da centri culturali all'interno di una letteratura mondiale sempre più multipolare. In secondo luogo, la saga familiare non si colloca con precisione all'interno della scala graduata che dividerebbe la letteratura *highbrow* da quella *middlebrow*. Pur impiegando spesso stili narrativi associati alla letteratura sperimentale, le saghe familiari raccontano storie leggibili e coinvolgenti ambientate in mondi finzionali ben costruiti, attraverso cui lettrici e lettori esercitano la propria immaginazione su temi che riguardano gli orizzonti delle società e delle loro istituzioni. La ricezione conferma questo posizionamento ambiguo nel campo letterario: molte saghe familiari sono fra i *bestseller* della letteratura mondiale, sono spesso state adattate al cinema e alla televisione con grande successo di pubblico, ma sono anche divenute allo stesso tempo dei classici della letteratura mondiale che hanno valso alle loro autrici e autori riconoscimenti di critica e il conferimento di prestigiosi premi nazionali e internazionali, inclusi non pochi premi Nobel per la letteratura.

Il romanzo di Lampedusa possiede le caratteristiche tipiche di una saga familiare. *Il Gattopardo* racconta la storia di due generazioni della famiglia Cor-

⁴⁸ Non esiste uno studio complessivo della saga familiare come genere letterario. Ci sono però alcuni ottimi studi parziali: J. Welge, *Genealogical Fiction. Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015; K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A study in Genre*, Müller, Saarbrücken 2007; H. Lutosch, *Ende der Familie – Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel Garcia Márquez und Michel Houellebecq*, Aisthesis, Bielefeld 2007; R. Smadja, *Famille et littérature: Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O'Neill et Ionesco, Musil et Tournier*, Champion, Paris 2005; Y. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

bera di Salina, che si immagina viva a Palermo fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, durante un periodo in cui la Sicilia è investita da profondi cambiamenti sociali accelerati dal processo di unificazione nazionale italiana. Anche se Lampedusa racconta questa storia adottando lo stile narrativo del realismo modernista, ripreso dai classici della letteratura europea del Novecento, *Il Gattopardo* è una lettura avvincente e spinge lettrici e lettori a immergersi nel mondo finzionale. Il successo di pubblico e di critica di questo romanzo fu infatti immediato e rimane tutt'oggi notevole. La pubblicazione del *Gattopardo* nel 1958 scatenò subito un dibattito importante fra i più importanti critici letterari e scrittori dell'epoca, sia in Italia sia all'estero. Nel giro dei primi tre anni, *Il Gattopardo* vendette quattrocentomila copie, diventando il primo *bestseller* italiano. Al successo di pubblico aveva contribuito anche la vittoria della tredicesima edizione del premio Strega nel 1959, la prima a essere trasmessa per televisione.⁴⁹ Il successo del *Gattopardo* fu consolidato infatti dall'attenzione della televisione e del cinema: nel 1960 Ugo Gregoretti girò per la RAI un documentario sulla *Sicilia del Gattopardo*, e nel 1963 Luchino Visconti adattò il romanzo per il cinema, vincendo la sedicesima edizione del festival di Cannes.⁵⁰

Il primo ad accorgersi che *Il Gattopardo* non era un romanzo storico, ma una saga familiare fu Eugenio Montale. In quella che è la recensione più precisa ed efficace del *Gattopardo*, Montale scrive:

Forse *Il Gattopardo* è la riduzione di un romanzo-fiume che dal Lampedusa non fu mai scritto. Una riduzione, intendiamoci, tutta mentale, interna: che è la causa degli squilibri accennati, ma anche quella della novità del libro. Se il romanzo storico tradizionale poté giovare di una patina di noia (tale è per il lettore ingenuo il senso del tempo che fluisce lentamente) nulla è più lontano del *Gattopardo* dagli schemi del romanzo storico. Eppure il senso della storia, il trapasso delle generazioni, l'avvento delle nuove classi e dei nuovi miti, il declinare della nobiltà feudale e l'alquanto ipocrita trionfo delle «magnifiche sorti» sono la materia stessa e l'ispirazione del romanzo. Nel quale pochi personaggi bastano a lumeggiare la straordinaria ambivalenza spirituale dell'autore.⁵¹

Poco sopra Montale aveva criticato le parti centrali del *Gattopardo* (Parti IV-V), quelle dove si raccontano rispettivamente gli amori fra Angelica e

⁴⁹ Notizie e dati sulla ricezione e successo di pubblico del *Gattopardo* sono ripresi da Guerriero, *La fortuna critica*, cit.

⁵⁰ Sulle vicende che portarono alla produzione dell'adattamento cinematografico del *Gattopardo* e sul suo impatto sul pubblico, si veda A. Anile, M. G. Giannice, *Operazione Gattopardo: come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"*, Le mani, Recco 2013.

⁵¹ E. Montale, *Il secondo mestiere*, in Id., *Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, Vol. II, pp. 2169-75: p. 2171.

Tancredi a Donnafugata e il ritorno di Padre Pirrone a San Cono, perché pensava che fossero meno riuscite e indebolissero la struttura complessiva del romanzo. Le critiche agli squilibri strutturali del *Gattopardo* e in particolare alla Parte V, dove un personaggio secondario occupa il centro della scena, sono comuni nelle recensioni dell'epoca. È invece interessante l'ipotesi con cui Montale spiega questi squilibri. Montale si rende conto che *Il Gattopardo* è costruito sullo schema narrativo di un ciclo romanzesco che racconta la storia di una famiglia su più generazioni. «Romanzo-fiume» traduce infatti *romanfleuve*, il termine tecnico con cui si indicavano i cicli romanzeschi modellati sui *Rougon Maquart* e diffusi in varie letterature nella prima metà del Novecento. Secondo Montale, Lampedusa ha compresso questo schema narrativo in un singolo romanzo e lo ha poi frantumato in singole parti che restano narrativamente autonome. Al posto del racconto del fluire lento e compatto di un romanzo storico tradizionale, *Il Gattopardo* racconta l'avvicinarsi delle generazioni e i mutamenti sociali attraverso una narrazione frammentaria e disunita, fatta di dettagli che trasmettono il distacco di Lampedusa rispetto agli orizzonti del mondo e della storia che racconta, disorientando il lettore. Senza saperlo, Montale fa eco qui alla descrizione che Lampedusa aveva dato degli *Anni* di Virginia Woolf nelle pagine della *Letteratura inglese*:

The Years è il libro della Woolf che ha suscitato maggiori controversie e che molti disapprovano. Essi trovano che il tema del tempo è qui troppo insistentemente, troppo esplicitamente posto. Può darsi. A me sembra il più penetrantemente poetico di tutti. Sono episodi staccati di quattro momenti della vita di una famiglia, dal 1880 ad oggi. Ben s'intende non momenti cruciali ma momenti qualsiasi, carichi però come sempre di una celata fatalità. E gli orologi della casa, che in quei cinquant'anni si guastano, si riaggiustano, si vendono e si comprano, ma sempre in modo che uno ne resti a battere le ore, ritmano attraverso questo mezzo secolo il fluire eracliteo del tempo. Insieme ad essi le stagioni si alternano, immenso orologio cosmico, sottolineano con la loro immutabile varietà la mutevole identità delle generazioni.⁵²

⁵² *LI*, p. 1255. Qui Lampedusa riprende anche nei dettagli l'analisi di Scott-James, di cui rifiuta però il giudizio negativo sul romanzo e alle cui critiche si riferisce implicitamente. Al contrario di Scott-James, Lampedusa considera *Gli anni* il miglior romanzo di Woolf; un giudizio positivo che ne conferma l'importanza come modello per *Il Gattopardo*. Per i passi corrispondenti di Scott-James, si veda R. A. Scott-James, *Fifty Years of English Literature, 1900-1950*, Longmans, London 1951, pp. 146-148. L'uso degli *Anni* come modello del *Gattopardo* e l'importanza di queste note di Lampedusa sul romanzo di Woolf sono già state segnalate dalla critica: J. Welge, *Death of a Prince, Birth of a Nation: Time, Place, and Modernity in a Sicilian Historical Novel (G. Tomasi di Lampedusa)*, in Id., *Genealogical Fictions*, cit., pp. 170-193; p. 176; N. Zago, *Modernità del «Gattopardo»* e M. Bertone, *Breve incursione nell'officina tomasiana*, in *Giuseppe Tomasi di Lampedusa: cento anni dalla nascita, quaranta dal «Gattopardo»*, Atti del convegno, Palermo 12-14 dicembre 1996, a cura di F. Orlando, Città di Palermo-Assessorato alla cultura, Palermo 1999, pp. 195-216: p. 198 e pp. 103-116: p. 110.

Qui Lampedusa esprime la sua ammirazione per *Gli anni*, di cui descrive lo schema narrativo. Questo oggi può forse stupire, ma negli anni Cinquanta Woolf non era conosciuta per la sua narrativa più sperimentale, ma proprio per *Gli anni*, che era il suo libro più venduto.⁵³ Lo schema narrativo genealogico degli *Anni*, dove si segue la storia di una famiglia per più generazioni, è tipico delle saghe familiari inglesi della prima metà del Novecento e deriva da quello naturalista. L'influenza del naturalismo si avverte anche nella genesi del testo: insieme al saggio *Le tre ghinee*, *Gli anni* è infatti quanto resta del progetto intitolato *La famiglia Pargiter (The Pargiters)*. Come indica già l'idea di usare come titolo dell'opera il patronimico della famiglia protagonista, questo progetto ricorda *I Rougon-Macquart*. Woolf aveva infatti l'ambizione di scrivere un romanzo-saggio che indagasse la condizione sociale e la sessualità delle donne. Per questo fece delle ricerche preparatorie raccogliendo articoli di giornale e documenti, come avrebbe fatto l'autrice di un romanzo naturalista.⁵⁴ Nel capitolo iniziale di quanto resta della *Famiglia Pargiter*, Woolf immagina poi di riportare dei frammenti del quinto volume di un romanzo in più volumi che avrebbe raccontato la storia di una famiglia di nome Pargiter dal 1880 al 2032.⁵⁵ Woolf immagina quindi che il suo lavoro si basi su un ciclo romanzesco che sia nel formato sia nello schema narrativo è molto simile ai cicli romanzeschi familiari diffusisi grazie al naturalismo. Seguendo una delle strategie tipiche del realismo modernista, Woolf riprende quindi uno schema narrativo naturalista, per radicalizzarne il potenziale di dispersione del senso, frammentando ancor più la narrazione e rendendone il senso complessivo ancora più ambiguo e incompleto. Come *Il Gattopardo*, *Gli anni* è la «la riduzione di un romanzo-fiume».⁵⁶

Lampedusa scrisse queste osservazioni sugli *Anni* fra il 7 agosto e il 3 settembre del 1954, nel periodo in cui stava maturando le decisioni di scrivere un romanzo. Nel luglio del 1954 aveva infatti accompagnato il cugino e poeta Lucio Piccolo a un convegno di poesia a San Pellegrino Terme, dove Piccolo era

⁵³ D. Bradshaw, I. Blyth, *Introduction*, in V. Woolf, *The Years*, edited by D. Bradshaw and I. Blyth, Blackwell, Oxford 2012, pp. I-XXXII: p. VII.

⁵⁴ Anche la motivazione e le circostanze che spingono Woolf a scrivere *The Pargiters* ricordano quelle di una scrittrice naturalista che decide di intervenire nella sfera pubblica. L'occasione per pensare a un romanzo saggio intitolato *The Pargiters* è un discorso sulle donne e le professioni intitolato *Professions for Women*, che Woolf ha tenuto presso la *National Society for Women's Service* di Londra il 20 gennaio 1931. Dal primo progetto fallito sarebbero risultati il romanzo *Gli anni* e il saggio *Le tre ghinee* (1938). Su questo si veda: A. Wood, *Virginia Woolf's late cultural criticism: the genesis of «The Years», «Three guineas» and «Between the acts»*, Bloomsbury, London 2013; si veda anche A. Bibbò, *Postfazione* a V. Woolf, *Gli anni*, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 461-495.

⁵⁵ V. Woolf, *The Pargiters*, a cura di M. A. Leaska, Hogarth Press, London, 1978, p. 9.

⁵⁶ A insistere sulla dispersione del senso all'interno delle narrazioni naturaliste sono stati Baguley e Pellini: D. Baguley, *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*, Cambridge University Press, Cambridge 1990; Pellini, *In una casa di vetro*, cit.

stato presentato proprio da Montale. E sarebbe stato il desiderio di emulare Piccolo e l'incontro con Montale e altre figure dell'*establishment* letterario a convincere Lampedusa a progettare di scrivere un romanzo nell'estate del 1954.⁵⁷ Anche se non aveva ancora una idea chiara e precisa del romanzo che avrebbe scritto, Lampedusa si sarebbe ricordato dello schema narrativo degli *Anni* e lo avrebbe preso a modello, una volta che l'esperimento narrativo che chiamava *Histoire sans nom*, centrata sul protagonista don Fabrizio, sarebbe diventato una saga familiare intitolata *Il Gattopardo*.⁵⁸

Sia *Gli anni* sia *Il Gattopardo* condividono infatti lo stesso schema narrativo genealogico derivato dai *Rougon-Macquart*. Entrambi i romanzi raccontano la storia di una famiglia per alcuni decenni e più generazioni. Più precisamente, le storie di entrambi i romanzi sono scandite dal succedersi di due generazioni e dallo scorrere di circa mezzo secolo. *Il Gattopardo* segue la storia della famiglia Salina dal 1860 al 1910. *Gli anni* segue la storia della famiglia Pargiter dal 1880 agli anni Trenta. Come Woolf negli *Anni*, anche Lampedusa nel *Gattopardo* adotta la strategia del realismo modernista, sfruttando al massimo il potenziale di dispersione del senso implicito nello schema naturalista della narrazione genealogica. In nessuno dei due romanzi il racconto procede secondo una progressione costante che conduca allo svelamento del significato finale della storia raccontata. Sia *Gli anni* sia *Il Gattopardo* sono divisi in parti datate in anni diversi e in paragrafi dove i luoghi e le situazioni mutano senza alcuna transizione narrativa. La storia e il mondo raccontati si fratturano così in una pluralità di paesaggi temporali frastagliati anche al loro interno, i cui orizzonti di senso perdono presa sul mondo narrativo con gli spostamenti attraverso lo spazio, il passare del tempo, l'ingresso sulla scena di altri personaggi e il succedersi delle generazioni. Il senso narrativo degli *Anni* e del *Gattopardo* si disperde a partire dall'inizio sino alla fine, senza che vi sia alcun senso della fine unico e completo.⁵⁹

⁵⁷ Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 214-217.

⁵⁸ Stando alle note dell'agenda pubblicate da Lanza Tomasi, Lampedusa non avrebbe avuto un titolo e avrebbe chiamato il suo romanzo *Histoire sans nom* fino all'8 marzo 1956 (Lanza Tomasi, *Premessa a IG*, pp. 9-10).

⁵⁹ Sulla frammentazione episodica del *Gattopardo*, si veda C. Della Colletta, *Historical reconfigurations and the ideology of desire: Giuseppe Tomasi di Lampedusa's «Il Gattopardo»*, in «The Italianist», 14, 1994, pp. 96-110: pp. 98-99; Lampedusa conferma di avere costruito il *Gattopardo* per episodi separati nella lettera a Guido Lajolo del 7 giugno 1956. Nel descrivere lo schema narrativo del *Gattopardo*, Lampedusa riprende la descrizione degli *Anni* che aveva trovato in Scott-James, rovesciandone il giudizio di valore letterario: «Esso [*Il Gattopardo*] è composto da 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, e mostrano il progressivo disfacimento dell'aristocrazia; tutto vi è soltanto accennato o simboleggiato; non vi è nulla di esplicito e potrebbe sembrare che non succeda niente. Invece succedono molte cose, tutte tristi» (Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 229-230). C'è un'ampia bibliografia che dimostra come una delle conseguenze più importanti del naturalismo sia stata

Il primo tratto che caratterizza il realismo modernista degli *Anni* e del *Gattopardo* è quindi l'uso dello schema narrativo genealogico per raccontare una storia e un mondo fratturati in una pluralità di orizzonti di senso che sono eterogenei internamente e hanno una validità locale ed effimera. Se la resa plastica della densità pulviscolare e del mutamento continuo degli orizzonti di senso è comune a tutta la tradizione del romanzo realista, è l'enfasi sulla dispersione del senso a distinguere il naturalismo e il realismo modernista.⁶⁰ Nonostante la fratture che si aprono fra e all'interno di questi orizzonti, la dispersione del senso potrebbe comunque essere contenuta dall'orizzonte unitario di una voce autoriale, il cui punto di vista esterno alla storia e al mondo raccontati ne potrebbe ricomporre le fratture e garantirne un senso unitario e completo. Perché il realismo modernista degli *Anni* e del *Gattopardo* realizzi il potenziale di dispersione del senso dello schema narrativo genealogico è necessario quindi che la storia e il mondo siano raccontati da una pluralità di punti di vista, nessuno dei quali riesca a imporre un orizzonte ulteriore e dominante. E questo prospettivismo narrativo radicale è il secondo tratto che caratterizza il realismo modernista degli *Anni*, a cui si ispira *Il Gattopardo*.⁶¹

Lampedusa aveva chiarito l'importanza del prospettivismo nella lezione su Stendhal contenuta nella *Letteratura francese*. Lampedusa pensò e scrisse questa lezione fra la seconda metà del 1955 e la prima metà del 1956, nel periodo in cui *Il Gattopardo* prese definitivamente forma e la scrittura del romanzo occupava le sue giornate e lo assorbiva quasi completamente.⁶² Sul periodo in cui

la crisi delle narrazioni teleologiche orientate a un senso della fine; si vedano almeno: Pellini, *In una casa di vetro*, cit.; R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007; A. Izzo, *Telos. Il finale del romanzo dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 2013.

⁶⁰ Sulla continuità della tradizione del romanzo realista, che intensifica la dispersione del senso delle storie e dei mondi raccontati, si vedano: C. Prendergast, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1986; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

⁶¹ L'idea di «realismo modernista» con cui descrivo lo stile narrativo di romanzi come *Gli anni* e *Il Gattopardo* combina la resa plastica di orizzonti di senso locali ed effimeri che caratterizza già il realismo con la narrazione multiprospettica del modernismo. È stato Auerbach a individuare e descrivere così lo stile narrativo dei romanzi realisti e di quelli modernisti: E. Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* [1946], Princeton University Press, Princeton (NJ)-Oxford 2003, pp. 457 e ss., e p. 536. Come lo schema narrativo genealogico, anche la narrazione multiprospettica si è diffusa grazie al naturalismo. Su questo si vedano: Pellini, *In una casa di vetro*, cit.; A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti. «I Malavoglia» e il romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012.

⁶² Lampedusa rilesse la *Vie d'Henry Brulard* nel giugno del 1955, data che permette di fissare il termine *post quem* della stesura della lezione su Stendhal: cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Ricordi d'infanzia*, in Id., *Opere*, cit., pp. 337-393: p. 337 – d'ora in poi indicherò i *Ricordi d'infanzia* con la sigla *RI*. È ragionevole pensare che Lampedusa abbia riletto l'autobiografia di Stendhal in preparazione della lezione e che questa sia stata scritta successivamente. Si può fissare il termine *ante quem* alla prima metà del 1956, perché le lezioni a Orlando erano già terminate nell'autunno del 1956. Non c'è modo di datare la stesura delle lezioni della *LF* con più preci-

Lampedusa progettò e scrisse *Il Gattopardo* vorrei tornare alla fine di questo paragrafo. Qui mi interessa sottolineare che è proprio perché stava lavorando al *Gattopardo* che Lampedusa rifletté sul funzionamento dei romanzi di Stendhal: leggendo queste pagine, si entra in realtà nel laboratorio di scrittura dell'autore del *Gattopardo*. Fra le più di mille pagine rimaste delle lezioni di *Letteratura inglese* e di *Letteratura francese*, quelle su Stendhal sono infatti le uniche dove Lampedusa identifica e descriva in dettaglio quelle che considera le componenti basilari della narrazione romanzesca.⁶³ Ecco cosa dice Lampedusa del punto di vista nella *Certosa di Parma* (1839), il cui protagonista si chiama non a caso Fabrizio, come il protagonista del *Gattopardo*:

Non vi è del resto personaggio per quanto secondario che per un momento non divenga il centro di osservazione [...]; e ciò perché in quello stesso momento ciascuno di essi costituisce il canale per il quale passa il flusso dell'azione. [...]

Alcuni personaggi [...] non sono mai visti dal di dentro; ma ciò avviene perché assolutamente privi di interiorità. Essi sono soltanto oggetti, mai soggetti. Ma sono pochi. [...]

Risultato di questa tecnica di quasi incredibile sottigliezza [...] è la completa fusione dell'autore, del personaggio e del lettore. Questi non è più un estraneo che contempla l'azione ma quasi sempre uno degli attori della azione stessa.

Tale risultato è in gran parte ottenuto mediante il "monologo interiore". Questo procedimento che doveva essere portato al proprio acme da Proust, da Joyce e dalla Woolf, è usato da Stendhal con la più classica misura, indispensabile per non rallentare l'azione pur rivelandone i motivi.⁶⁴

sione, perché la lettura delle lezioni a Orlando non era collegata alla stesura, che seguiva un ordine casuale (Lanza Tomasi, *Premessa a LF*, pp. 1346-47).

⁶³ Scrittore sempre molto lucido, Lampedusa aveva una consapevolezza chiara delle strategie narrative e del funzionamento tecnico delle storie e dei mondi finzionali: «Poiché, quindi, è inutile ricantare le lodi geniali di Stendhal come poeta, analista di sentimenti, evocatore di ambienti, non mi rimane che provarmi a cogliere i mezzi tecnici dei quali egli si è servito per esprimere queste sue doti; in arte, evidentemente, la possibilità di comunicare è tutto; in un romanzo ci dovranno particolarmente interessare il modo di esprimere il tempo, di concretizzare la narrazione, di evocare l'ambiente, di trattare il dialogo; questi, dopo tutto, sono fatti che offrono una possibilità di studio. È come smontare un orologio: osservando nel loro giusto ordine le mollette, le ruote dentate, gli scatti, le viti ed i perni vi renderete conto di come avvenga il movimento» (*LF*, pp. 1765-1824: p. 1796). L'importanza della lezione su Stendhal per la comprensione del *Gattopardo* fu subito chiara: la lezione fu infatti la prima a essere pubblicata, nell'aprile 1959, sul numero 112 della rivista «Paragone», con il titolo *Lezioni su Stendhal* (il manoscritto era pervenuto alla rivista tramite Giorgio Bassani, che lo aveva ricevuto da Wolff dopo la pubblicazione del *Gattopardo*: cfr. Lanza Tomasi, *Premessa a LF*, p. 1344). Olga Ragusa fu la prima ad analizzare le riflessioni di Lampedusa su Stendhal e a metterle in rapporto con la struttura narrativa del *Gattopardo*: O. Ragusa, *Stendhal, Tomasi di Lampedusa, and the Novel*, in «Comparative Literature Studies», 70, 3, 1973, pp. 195-228. Ragusa è tornata di recente sull'argomento: O. Ragusa, *Vita postuma del «Gattopardo»: recuperi, commenti, singolarità*, in «Italia», 80, 1, Spring 2003, pp. 40-52.

⁶⁴ *LF*, p. 1800.

Come ho già ricordato, nel periodo in cui scrive questa lezione Lampedusa è impegnato a trasformare la sua *Histoire sans nom* centrata sul protagonista don Fabrizio in una saga familiare; la resa di vari punti di vista è quindi al centro della sua riflessione. Quello che Lampedusa in parte riconosce e in parte proietta sulla *Certosa di Parma* è il racconto di una storia e di un mondo dall'interno e più precisamente da più punti di vista interni associati a vari personaggi.⁶⁵ È il prospettivismo narrativo che Lampedusa aveva visto usare in modo radicale da autrici e autori di romanzi modernisti e che lui stesso stava cercando di usare nel *Gattopardo*, come avrebbe scritto più tardi in una lettera-testamento destinata ad accompagnare una copia dattiloscritta del *Gattopardo* invita all'amico Enrico Merlo:

[*Il Gattopardo*] Mi sembra di un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto 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 e senza nessun astio, come si trova invece nei "Viceré".⁶⁶

Qui Lampedusa ribadisce la lettura del *Gattopardo* come saga familiare, sia per il contenuto sia per la forma. Al centro del romanzo c'è la storia di quello che chiama «il decadimento» di una famiglia aristocratica siciliana, un termine che ricorda la traduzione italiana di un'altra saga familiare che fa da modello al *Gattopardo*, *I Buddenbrook* di Thomas Mann.⁶⁷ Lo schema narrativo genealogi-

⁶⁵ Introducendo i romanzi di Stendhal, Lampedusa aveva scritto poche pagine prima: «I due capolavori di Stendhal posseggono però una caratteristica in più: la poliedricità, la possibilità cioè di esser considerati da vari punti di vista, segno caratteristico delle opere di assoluto primo piano, che sono congegnate in modo da riuscire a presentarci lunghe e diverse prospettive spirituali da qualunque punto di vista vengano osservate» (*LF*, p. 1765).

⁶⁶ La lettera è riportata in Lanza Tomasi, *Premessa a IG*, pp. 21-22. Questa lettera è datata 30 maggio 1957, ma non fu mai spedita. Insieme alla lettera a Lanza Tomasi di cui ho già parlato, fu ritrovata da Banchieri solo nel 2000 nella biblioteca di Lampedusa (cfr. nota 34).

⁶⁷ Il titolo completo dei *Buddenbrook* in tedesco è *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*, che in traduzione italiana suona 'I Buddenbrook: la decadenza di una famiglia'. Qui non c'è spazio per farlo, ma un'analisi del *Gattopardo* mostra chiaramente come vi si combinino elementi di forma e contenuto derivati dai *Buddenbrook* e da *Gli anni*, a conferma che *Il gattopardo* appartiene al genere della saga familiare. *I Buddenbrook* è stato ricordato solo occasionalmente fra le fonti del *Gattopardo*, ma è molto probabile che Lampedusa conoscesse bene il romanzo. Lampedusa aveva infatti le opere complete di Thomas Mann nella sua libreria (Savoia, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 159). E gli anni Cinquanta segnano il momento di massima fama di Mann in Italia e in particolare dei *Buddenbrook*: nel 1953 Mann si recò in Italia per ricevere il premio Feltrinelli e nel 1952 Einaudi aveva pubblicato la traduzione del romanzo di Anita Rho e Mondadori quella di Ervinio Pocar – che era apparsa già nel 1945 presso l'Istituto Edi-

co è implicito nell'idea di raccontare la dissoluzione di una famiglia siciliana, attraverso cui si intravede un'altra crisi rispetto a quella prodotta dalla transizione politica del 1860. Non è chiaro di che crisi si tratti, ma è probabile che Lampedusa alluda alla crisi di don Fabrizio e indirettamente all'erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale che rappresenta. Fin dal titolo e a più riprese nella storia, "il Gattopardo" è sia l'emblema della famiglia Salina sia il segno in cui si identifica il patriarca e protagonista del romanzo.⁶⁸

L'altra caratteristica del romanzo che Lampedusa sottolinea è il punto di vista. Paragonando per contrasto *Il Gattopardo* ai *Viceré* (1894) di De Roberto, l'altra grande saga familiare sull'aristocrazia siciliana ai tempi dell'unità d'Italia, Lampedusa sottolinea come la storia e il mondo del *Gattopardo* siano raccontati da un punto di vista interno. Dato che l'unico personaggio a cui si fa riferimento qui è il protagonista, si potrebbe pensare che si tratti di una prospettiva interna unipersonale. Come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, non è così. Il mondo e la storia del *Gattopardo* recano segni di orizzonti di senso divergenti e sono raccontati attraverso i punti di vista di vari personaggi. Se il punto di vista del Principe è dominante, la Parte V è raccontata dal punto di vista di Padre Pirrone e la Parte VIII dal punto di vista di Concetta, attraverso cui è filtrato il racconto del finale del *Gattopardo*. Durante tutto il romanzo sono poi frequenti i passi dove emergono i punti di vista di personaggi minori. Vi sono anche dei momenti in cui il narratore interviene adottando un punto di vista esterno, contraddicendo l'immagine che i personaggi hanno di sé e prevedendo eventi futuri che ne rivelano le illusioni e la fragilità. Quando il narratore usa un punto di vista esterno alla storia e al mondo raccontati, l'obiettivo non è quello di proporre un orizzonte di senso alternativo, ma di ribadire la validità locale ed effimera degli orizzonti dei personaggi.⁶⁹ Come aveva intuito Montale, quella del *Gattopardo* è una narrazione multiprospettica che disorienta lettrici e lettori, facendo loro immaginare dall'interno orizzonti di senso diversi e spesso incompatibili. Questo prospettivismo radicale impedisce che un punto di vista sia dominante sugli altri: il senso della narrazione si disperde e *Il Gattopardo* si chiude senza che si riveli alcun senso della fine.⁷⁰

toriale Italiano. Su questo si veda I. B. Jonas, *Thomas Mann and Italy*, University of Alabama Press 1979, pp. 96 e ss. Oltre a Jonas, a notare la somiglianza fra *I Buddenbrook* e *Il Gattopardo* è stata M. Pagliara Giacobozzo, *Thomas Mann – Lampedusa: affinità elettive?*, in *Il Gattopardo*, Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio, a cura di F. Musumarra, S. Vanvolsem, Bulzoni-Leuven University Press, Roma-Leuven 1991, pp. 77-100.

⁶⁸ Su questo si veda più avanti alla nota 82.

⁶⁹ Anche su questo si veda l'ultimo paragrafo.

⁷⁰ Il primo ad affrontare seriamente la questione del punto di vista nel *Gattopardo* è stato S. Zatti, *Tomasi di Lampedusa*, Cetim, Bressanone 1972. Orlando ha insistito sul fatto che il *Gattopardo* è raccontato dal punto di vista del Principe (Orlando, *L'intimità e la storia*, cit.). Sul multiprospettivismo del *Gattopardo* si vedano: F. Musarra, *Su alcune marche ironiche nel «Gatto-*

Lampedusa non aveva sempre pensato al suo romanzo come a una saga familiare. Ed è ricostruendo il modo in cui progettò *Il Gattopardo* e lavorò alla sua scrittura che si può capire meglio come arrivò a pensarlo così e a elaborare la tecnica narrativa che avrebbe impiegato. Presa la decisione di scrivere un romanzo nell'estate del 1954 al ritorno dal convegno a San Pellegrino Terme, Lampedusa iniziò a scrivere quella che poi sarebbe diventata la Parte I verso la fine dello stesso anno. La stesura di questa parte durò diversi mesi, fino al giugno del 1955.⁷¹ Secondo quanto riporta Lanza Tomasi, all'inizio Lampedusa gli disse di voler scrivere un romanzo radicalmente sperimentale: lo immaginava come un lungo monologo interiore che avrebbe coperto ventiquattro ore della giornata del protagonista, sul modello dell'*Ulisse* (1922) di James Joyce. E in effetti la Parte I del *Gattopardo* segue ventiquattro ore della vita di don Fabrizio, dalla fine della recita del rosario nella sera del 12 maggio 1860 fino all'inizio della celebrazione successiva, che si svolge il giorno seguente alla stessa ora.⁷² Avendo esaurito la prima idea di romanzo in poche decine di pagine, Lampedusa era arrivato a un blocco e non sapeva come continuare a scrivere quella che era ancora una *Histoire sans nom*. Come avrebbe ancora dichiarato a Lanza Tomasi, Lampedusa non sapeva «fare l'*Ulysses*». ⁷³ È a questo punto che Lampedusa interrompe il lavoro sul romanzo per scrivere un *memoir* intitolato *Ricordi*. E lo fa dopo aver letto, verso la metà di giugno del 1955, l'autobiografia di Stendhal, la *Vie de Henry Brulard*.⁷⁴ Nell'introduzione ai *Ricordi*, Lampedusa giustifica così la sua decisione di scrivere un libro di memorie:

Quello di tenere un diario o di scrivere le proprie memorie a una certa età 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.⁷⁵

Anche se Lampedusa stava progettando di scrivere un'autobiografia, l'interesse che mostra per questo progetto è tutt'altro che autobiografico.

pardo», in *Il Gattopardo*, Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio, cit., pp. 53-75; Della Colletta, *Historical reconfigurations and the ideology of desire*, cit., pp. 100-101; Zago, *Modernità del Gattopardo*, cit., pp. 198-199.

⁷¹ Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit., pp. 217-219.

⁷² *IG*, I, p. 58.

⁷³ Lanza Tomasi, *Premessa a IG*, p. 7.

⁷⁴ La data di inizio della stesura dei *RI* si ricava dalla prima pagina dell'introduzione, dove Lampedusa scrive di avere riletto in quei giorni la *Vie de Henry Brulard* (*RI*, p. 337).

⁷⁵ *Ibidem*.

Quello che giustifica ai suoi occhi un progetto come i *Ricordi* non è il racconto di una vita individuale, ma di una storia che continua per più generazioni. Gli interessa che rimanga traccia di quelli che chiama i «valori sociali e pittoreschi» delle vite umane, cioè degli orizzonti di senso di una società che regolano i rapporti fra gli individui e definiscono il repertorio di tipi di vita, scenari, ruoli, storie e identità disponibili. Grazie alla stesura dell'introduzione dei *Ricordi*, Lampedusa aveva capito che avrebbe voluto scrivere una saga familiare. E questa scoperta sciolse il suo blocco creativo. Alla fine dell'estate del 1955, Lampedusa aveva già abbandonato il progetto dei *Ricordi*, per immergersi totalmente nella scrittura del romanzo. Da quel momento iniziò per Lampedusa il periodo di scrittura più intenso.⁷⁶ Fallito il progetto di scrivere un romanzo sperimentale simile all'*Ulisse*, l'*Histoire sans nom* aveva ormai preso definitivamente forma come una saga familiare che si sarebbe presto intitolata *Il Gattopardo*.⁷⁷

La scrittura dei *Ricordi* si era rivelata funzionale al ripensamento del romanzo. All'inizio Lampedusa aveva progettato di dividere le sue *Memorie* in tre parti, intitolate *Infanzia*, *Giovinanza*, *Maturità*,⁷⁸ ma avrebbe poi scritto soltanto la prima parte sull'infanzia. Evidentemente Lampedusa aveva già otte-

⁷⁶ Lampedusa abbandonò la stesura dei *Ricordi* verso la fine dell'estate del 1955 (Lanza Tomasi, *Premessa a RI*, p. 324). Che Lampedusa lavorasse più intensamente al *Gattopardo* a partire dalla seconda metà del 1955 lo conferma la testimonianza di Orlando, che colloca in quel periodo un cambiamento radicale e improvviso nell'atteggiamento di Lampedusa nei suoi confronti. A partire da quella data, Lampedusa si sarebbe mostrato più duro e quasi infastidito dalla sua presenza: un fatto che Orlando spiega con la crescente importanza assunta dalla scrittura del *Gattopardo* (Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., pp. 59-61). La ricostruzione di Orlando è credibile, perché il rapporto insegnante-allievo che si era stabilito fra i due assorbiva troppe energie emotive e intellettuali di Lampedusa, che adesso ne aveva bisogno per scrivere.

⁷⁷ La prima menzione del titolo *Il Gattopardo* compare in una nota dell'agenda datata 16 giugno 1956 (Lanza Tomasi, *Premessa a IG*, pp. 9-10). A quella data *Il Gattopardo* aveva quindi preso la sua forma definitiva, proprio grazie al lavoro fatto nei mesi successivi alla scrittura dei *Ricordi*. Un'ulteriore conferma viene dal fatto che nei primi mesi del 1956 erano iniziate le letture di parti del *Gattopardo* ad amici e parenti (Lanza Tomasi, *Premessa a IG*, pp. 8-9; Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, cit., pp. 79-82). Il lavoro di Lampedusa sul *Gattopardo* sarebbe durato ancora un anno e mezzo. Il testo sarebbe passato attraverso numerose stesure e avrebbe subito modifiche e aggiunte; e tuttavia, dalla metà del 1955 in poi, Lampedusa non avrebbe mai cambiato idea sul fatto che *Il Gattopardo* fosse una saga familiare. Sulle diverse fasi di stesura del *Gattopardo* e le aggiunte, si vedano: Lanza Tomasi, *Premessa a GI*; Ferretti, *La vicenda editoriale*, cit.

⁷⁸ *RI*, p. 338. La critica ha finora argomentato in due modi l'importanza dei *Ricordi*. Da una parte, Lampedusa accumulò nei *Ricordi* una quantità di materiale narrativo che avrebbe poi riutilizzato nel *Gattopardo* (Lanza Tomasi, *Premessa a RI*; La Monaca, *L'«archivio della memoria»*, cit.). Dall'altra parte, i *Ricordi* ci possono forse fornire una spiegazione psicologica della vocazione di scrittore di Lampedusa (R. Galvagno, *Il desiderio stellare del principe di Salina*, in «Between», 3, 5, 2013, <http://www.Between-journal.it/>). Si tratta di due linee di argomentazione importanti e convincenti. Quello che vorrei dimostrare è che un'analisi dei *Ricordi* permette di capire non solo *cosa* e *perché* Lampedusa racconta nel *Gattopardo*, ma anche *come* racconta.

nuto quello che voleva dal tentativo di scrivere un *memoir*. Non solo aveva capito di volere usare uno schema genealogico per raccontare la sua storia e il suo mondo di finzione, ma aveva anche messo a punto la tecnica narrativa che aveva probabilmente già provato a usare nella sua *Histoire sans nom* e che avrebbe continuato a usare nel *Gattopardo*. Raccontando il suo primo ricordo d'infanzia, Lampedusa capisce come usare lo schema narrativo genealogico che sta per adottare per la sua *Histoire sans nom* e come gestire il punto di vista in quello che sarebbe diventato un romanzo multiprospettico articolato in varie parti:

Uno dei più vecchi ricordi che mi sia possibile di precisare nel tempo, perché si riferisce a un fatto storicamente controllabile, risale al 30 Luglio 1900, quindi al momento in cui io avevo qualche giorno più di tre anni e mezzo.

Mi trovavo insieme a mia Madre e alla sua cameriera (probabilmente Teresa, la torinese) nella stanza di toletta. [...]

Era la mattina, verso le 11, credo, e vedo la grande luce di estate che entrava dalla finestra con i battenti aperti, ma le persiane chiuse.

Mia Madre si pettinava, aiutata dalla cameriera, ed io non so cosa facessi, seduto per terra nel centro della stanza. Non so se fosse con noi anche la mia bambinaia, Elvira, la senese, ma credo di no.

Ad un tratto sentiamo dei passi affrettati che salgono la scaletta interna che comunicava con l'appartamento di mio Padre che si trovava al mezzanino inferiore proprio sotto di noi, ed egli entra senza bussare e dice una frase in tono concitato. Ricordo benissimo l'accento di quello che disse, ma non le parole né il senso di esse.

“Vedo” invece ancora l'effetto che esse producono: mia Madre lasciò cadere la spazzola d'argento a manico lungo che teneva in mano, Teresa disse «Bon Signour!», e tutta la stanza si trovò costernata.

Mio Padre era venuto ad annunciare l'assassinio di Re Umberto avvenuto a Monza la sera precedente, il 29 luglio 1900. Ripeto che “vedo” tutte le striature di luce e di ombra del balcone, che “odo” la voce eccitata di mio Padre, il rumore della spazzola che cade sul vetro della toletta, l'esclamazione piemontese della buona Teresa, che “ri-sento” il senso di sgomento che c'invase tutti. Ma tutto questo rimane personalmente staccato dalla notizia della morte del Re. Il senso per così dire storico mi venne detto dopo ed esso serve a spiegare la persistenza della scena nella mia memoria.⁷⁹

La data posta in apertura serve anzitutto a collocare la breve storia nel tempo. Chi legge immagina una scena ambientata all'inizio del Novecento e più precisamente nel pieno dell'estate del 1900, il giorno dopo l'assassinio del Re Umberto I per mano di un anarchico. Lettrici e lettori non sono però trasportati con l'immaginazione a Monza, dove accade l'evento, ma nell'interno domestico di una famiglia aristocratica di Palermo. Lo spazio della scena è descritto in modo vivido con dettagli plastici, cosicché si è immersi in una stan-

⁷⁹ *RI*, pp. 339 e 342.

za dove filtra la forte luce di una tarda mattinata estiva, mentre una madre giovane si pettina aiutata da una cameriera e il figlio piccolo siede da solo per terra. La data serve infatti anche dare un'età alle persone, la cui appartenenza a generazioni diverse è marcata. Il bambino ha poco più di tre anni, mentre la madre ne ha appena compiuti trenta ed è nel pieno dell'età adulta.

Oltre all'appartenenza generazionale, anche le identità sociali e regionali sono definite con precisione. La cameriera è torinese e la bambinaia, che è forse assente, è senese; le altre persone sono tutte ovviamente siciliane. I tratti identitari più forti sono il ruolo familiare e quello di genere. Lo spazio della scena è quello domestico di una famiglia patriarcale dell'aristocrazia di inizio Novecento. L'episodio è ambientato nell'appartamento materno e più precisamente nella stanza dove la madre si prepara per la giornata: si tratta di uno spazio segregato interamente femminile, dove due o forse tre donne conducono una vita separata, fatta di attività quotidiane incentrate sulla cura di sé e del figlio grazie a cui si definisce l'identità della padrona di casa. Questa sfera di autonomia identitaria femminile è però fragile come gli oggetti e i materiali di cui si serve, come il vetro e la spazzola d'argento usate per pettinarsi. Appena il padre irrompe nella stanza, quella sfera identitaria viene frantumata e spazzata via di colpo. Il padre entra senza avvisare, spalancando la porta in preda all'agitazione per portare la notizia della morte del Re. L'ingresso e la reazione del padre fanno cessare le attività nella stanza e gettano sgomento fra le donne e sul bambino. È la sfera d'azione e passione paterna a dominare le altre. E il riferimento all'evento storico serve quindi a rendere in modo ancora più vivido il divario nei rapporti e nelle identità di genere in una Sicilia dove persino le donne aristocratiche conducevano la propria vita all'interno della sfera domestica, restando subordinate ed escluse dalla gestione di un potere identificato con il genere maschile.

Il passo citato non è contraddistinto solo dal realismo con cui lo si racconta e che risulta dall'ancoraggio dell'episodio a un tempo e uno spazio precisi e dall'enfasi sui rapporti fra persone che appartengono a più generazioni e hanno ruoli e identità sociali e di genere diverse. A rendere interessante questo episodio è anche la scelta del punto di vista da cui è raccontato. Come è tipico dei *memoir* e delle autobiografie, il narratore ha accesso a due prospettive, quella esterna del sé che racconta e quella interna del sé che fa esperienza.⁸⁰ Lampedusa si limita però a usare la prospettiva esterna del sé adulto per fornire a chi legge alcune informazioni di contesto e istruzioni di lettura necessarie per capire il passo. L'intera scena è resa invece attraverso ciò che percepisce, sente e pensa un bambino di poco più di tre anni che rimane ai margini dell'azione. Il bambino non capisce le parole del padre, non è in grado di iden-

⁸⁰ Per una recente analisi filosofica dei ricordi e delle narrazioni autobiografiche condotta a partire dalla distinzione fra punto di vista interno ed esterno, si veda P. Goldie, *The Mess Inside: Narrative, Emotions, and the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2012.

tificare la ragione del suo ingresso improvviso, né sa nulla di ciò che accade fuori dal tempo e dallo spazio del suo orizzonte limitato e chiuso fra il pavimento, la porta delle stanze e le finestre da cui entra la luce. Quello che il narratore lascia in primo piano sono le percezioni caricate dalla catastrofe improvvisa che investe l'orizzonte infantile, che è travolto dalle emozioni delle persone che in quel momento circondano il bambino. Ed è questa scelta prospettica modernista a erodere l'orizzonte della famiglia patriarcale che è raccontato così realisticamente. Se *cosa* si racconta è un episodio insignificante e ordinario nella vita di una famiglia patriarcale, *come* lo si racconta è del tutto incompatibile con l'orizzonte di senso che la definisce. La scena è infatti raccontata dal punto di vista di un bambino piccolo, al cui orizzonte il modo di raccontare riconosce uguale rispetto e considerazione. Nel continuare a lavorare sul *Gattopardo*, Lampedusa avrebbe adottato lo stile narrativo del realismo modernista messo a punto nei *Ricordi*, riducendo al minimo le istruzioni di lettura e le notizie sul contesto e lasciando che il punto di vista rendesse tutta la diversità degli orizzonti di generazioni e individui diversi. È quello che vorrei mostrare nell'ultimo paragrafo, grazie a una analisi ravvicinata di alcuni passi significativi del *Gattopardo*.

«Il Gattopardo» come saga familiare: realismo modernista ed erosione della famiglia patriarcale

Sarebbe difficile negare che *Il Gattopardo* possa anche essere letto come un romanzo storico che commenta l'unificazione italiana. Ambientato fra il 1860 e il 1910, *Il Gattopardo* si apre nel maggio 1860, quando Garibaldi arriva in Sicilia con il suo gruppo di volontari, un evento che porta al collasso del Regno della Due Sicilie e alla fondazione del Regno d'Italia. Tre quarti del romanzo, dalla Parte I alla Parte VI, raccontano gli anni dal 1860 al 1862, coprendo il breve e cruciale periodo della fondazione e del consolidamento dell'Italia unita. Alcuni personaggi prendono poi parte a quegli stessi eventi; fra di essi c'è anche il nipote del protagonista, Tancredi, che si arruola nel gruppo di volontari di Garibaldi. Infine, don Fabrizio e molti altri personaggi discutono spesso e a lungo degli eventi politici, dando giudizi espliciti più o meno articolati e convincenti sulla grande trasformazione storica costituita dalla fondazione di uno stato unitario nella penisola italiana.

L'obiettivo di questo saggio non è mai stato quello di escludere la lettura del *Gattopardo* come romanzo storico. Sarebbe davvero ingenuo pensare che per decenni lettrici e lettori, studiosi e studiosi che hanno interpretato così il romanzo si siano semplicemente sbagliati. È più probabile invece che vi siano interpretazioni incompatibili ma ugualmente valide dello stesso romanzo.⁸¹

⁸¹ Di recente è stato Goldman ad argomentare questa possibilità: A. H. Goldman, *Philosophy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford 2013.

L'unica interpretazione che escluderei è quella secondo cui *Il Gattopardo* è un romanzo che offre un'interpretazione reazionaria o conservatrice della storia politica italiana articolata in modo coerente e sistematico. Fino a questo momento ho cercato di raccogliere argomenti e dati esterni al testo che aprano la possibilità di interpretare *Il Gattopardo* come una saga familiare che racconti l'erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale. Vorrei concludere questo saggio offrendo dati e argomenti interni al testo che supportino questa lettura, che sono convinto sia comunque preferibile, perché permette di comprendere meglio sia la storia esterna del romanzo, sia la sua coerenza interna.

L'interpretazione del *Gattopardo* come saga familiare spiega infatti il senso dell'inserimento della Parte V e della Parte VIII, quelle che la critica ha più spesso giudicato superflue o estranee alla storia e al mondo raccontati. Mi concentrerò sulla Parte VIII alla fine del saggio. Qui vorrei dire qualcosa sulla Parte V. Si tratta di un racconto nel racconto che isola il tema e lo schema narrativo del *Gattopardo*, mettendoli in rilievo. Anche la Parte V è centrata sui rapporti fra le generazioni all'interno di una famiglia patriarcale. Nel febbraio del 1861 Padre Pirrone, gesuita e confessore di casa Salina, torna a San Cono, il villaggio in cui è nato, per il quindicinale della morte del padre. Durante il suo soggiorno scopre dalla sorella Sarina che la nipote Angelina ha una relazione con il cugino Santino, figlio di Turi, il fratello del padre del gesuita. Angelina è incinta di tre mesi e la gravidanza non si può più nascondere. Per evitare che la ragazza e la sua famiglia siano disonorate, Padre Pirrone deve mediare fra la famiglia della sorella e quella dello zio. Il gesuita riesce a combinare il fidanzamento di Santino con Angelina, che porta in dote la metà di un mandorleto che la madre ha ereditato dal nonno e la cui proprietà era stata rivendicata anche da Turi. Il sospetto di Padre Pirrone è che proprio a questo scopo Turi non avesse impedito al figlio Santino di avere una relazione con la cugina. A Vincenzino, il padre di Angelica, non importa nulla della figlia e accetta di darla in sposa e perdere metà del mandorleto della moglie solo quando padre Pirrone gli cede la sua parte dell'eredità paterna. È chiaro che questa vicenda è, in tono minore, una vicenda parallela del matrimonio combinato fra Angelica e Tancredi – come è evidente dal fatto che la nipote di Padre Pirrone si chiami con il diminutivo popolare del nome dell'altra ragazza.⁸² Anche se si scende a un livello sociale più basso, l'orizzonte patriarcale rimane alla base di rapporti familiari, che si reggono su una rigida gerarchia di genere ed età.

⁸² A notare questa analogia è Padre Pirrone, la cui prospettiva è assunta dal narratore: «Questa il Gesuita l'aveva vista ieri, ragazza, dopo averla lasciata piagnucolosa bambina sette anni fa. Doveva avere diciotto anni ed era bruttina assai, con la bocca sporgente di tante contadine del luogo, con gli occhi spauriti di cane senza padrone. La aveva notata arrivando ed anzi *in cuor suo aveva fatto poco caritatevoli paragoni fra essa, meschina come il plebeo diminutivo del proprio nome e quell'Angelica, sontuosa come il suo nome ariostesco, che di recente aveva turbato la pace di casa Salina*» (IG, V, pp. 199-200; corsivo mio).

Le scelte della generazione più giovane e in questo caso anche la dignità della figlia sono subordinate agli interessi e alle decisioni dei padri.⁸³

In quanto resta del saggio, vorrei portare altre prove e argomenti interni a favore dell'interpretazione del *Gattopardo* come una saga familiare che, attraverso lo stile narrativo del realismo modernista, racconta l'erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale. Per farlo, mi concentrerò su tre passi significativi nel testo. Il primo è l'inizio del *Gattopardo*, perché è importante seguire come lettrici e lettori vengano immersi nel mondo e nella storia raccontate. Il secondo passo è tratto dalla Parte VII del *Gattopardo*, quella dove si racconta la morte del Principe don Fabrizio, il patriarca della famiglia dei Corbera di Salina. Dato che don Fabrizio è non solo il protagonista del romanzo, ma anche il personaggio il cui punto di vista domina finché è in scena, è importante vedere come se ne racconta la scomparsa. Il terzo e ultimo passo è tratto dalla fine del *Gattopardo*: è il momento decisivo, dove il racconto potrebbe ancora concludere tentando di garantire un senso unico e complessivo alla storia e al mondo raccontati.

Gli argomenti interni al testo che supportano una lettura del *Gattopardo* come saga familiare sono altrettanto numerosi e convincenti. Una delle ragioni per preferire questa interpretazione è il titolo stesso del romanzo. "Il Gattopardo" si riferisce all'emblema araldico della famiglia Corbera, un simbolo con cui il patriarca si identifica pienamente.⁸⁴ Le ultime due parti del roman-

⁸³ Così il narratore racconta la reazione di Vincenzino alla notizia del fidanzamento della figlia: «La conversazione fu del resto completamente differente dal previsto. Una volta assicurato dell'imminenza delle nozze di 'Ncilina [variante dialettale di "Angelina"], l'indifferenza dell'"uomo d'onore" nei riguardi della condotta della figlia fu marmorea; invece fin dal primo accenno alla dote da consegnare i suoi occhi rotearono, le vene delle tempie si gonfiarono e l'ondeggiare dell'andatura divenne frenetico: un rigurgito di considerazioni oscene gli uscì dalla bocca, turpe, ed esaltato ancora delle più micidiali risoluzioni: la sua mano che non aveva avuto un solo gesto di difesa dell'onore della figlia, corse a palpare nervosa la tasca destra dei pantaloni per significare che nella difesa del mandorleto egli era risoluto a versare sin l'ultima goccia del sangue altrui. | Padre Pirrone lasciò esaurirsi le turpitudini accontentandosi di rapidi segni della croce quando esse, spesso, sconfinavano nella bestemmia; al gesto annunziatore di stragi non badò affatto. Durante una pausa: "Si capisce, Vincenzino," disse "che anch'io voglio contribuire al riassetto di tutto. Quella carta privata che mi assicura la proprietà di quanto mi spetta sull'eredità della Buon'Anima, te la rimanderò da Palermo, stracciata." | L'effetto di questo balsamo fu immediato. Vincenzino intento a supputare il valore dell'eredità anticipata, tacque; e nell'aria soleggiata e fredda passarono le note stonaticissime di una canzone che 'Ncilina aveva avuto voglia di cantare spazzando la camera dello zio» (*IG*, V, pp. 205-206).

⁸⁴ L'identificazione della famiglia con «lo stemma azzurro del Gattopardo» è chiarita in apertura del romanzo (*IG*, I, p. 32). È lo stesso don Fabrizio a rivendicare la sua identificazione con "Il Gattopardo" ogni volta che la tradizione familiare e l'identità sociale sono messe in discussione: durante il Plebiscito per l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia (*IG*, III, p. 107), durante la visita in cui Chevalley offre al principe un posto da Senatore nella nuova Italia (*IG*, IV, p. 175), al primo ballo dove sono presenti i parvenu e nuovi alleati Sedara (*IG*, VI, pp. 212 e 214), quando il Principe sta morendo (*IG*, VII p. 239).

zo sono ambientate rispettivamente nel 1883 e nel 1910, due anni ordinari in cui non accadono eventi particolarmente significativi per la storia d'Italia. Anche nelle prime sei parti del *Gattopardo*, dove si raccontano gli anni cruciali che vanno dal 1860 al 1862, il resoconto della spedizione dei Mille, del Plebiscito siciliano per l'annessione al Regno d'Italia e dello scontro fra esercito italiano e garibaldini in Aspromonte sono tutti riportati solo nei ricordi o nelle conversazioni dei personaggi. Il poco che lettrici e lettori immaginano della storia d'Italia sono episodi insignificanti e giudizi personali che emergono dai ricordi di don Fabrizio e dalle sue discussioni o quasi monologhi con il nipote Tancredi, il soprastante don Ciccio Tumeo e il cavaliere Chevalley, segretario della Prefettura di Girgenti.⁸⁵ L'unico personaggio storico che compare nel romanzo è il colonnello Pallavicino, che lettrici e lettori osservano però non in battaglia, ma durante la serata del ballo a Palazzo Ponteleone, mentre cena e conversa con altri invitati raccontando il conflitto a fuoco coi garibaldini in Aspromonte.⁸⁶ Anche nelle prime sei parti in cui si fa riferimento a importanti eventi storici, il racconto rimane circoscritto all'interno della cerchia di una famiglia aristocratica siciliana, seguita quasi esclusivamente in terre di loro proprietà e nelle stanze e giardini dei loro palazzi. Questi spazi domestici sono esplorati e resi in dettaglio e la storia è fatta per larga parte di eventi e i rituali familiari: i pasti e le preghiere in comune, i conflitti coniugali e intergenerazionali, le celebrazioni e le feste a cui la famiglia prende parte, la preparazione di un matrimonio, la morte del patriarca.⁸⁷ E *Il Gattopardo* si apre proprio con un rituale familiare che si tiene in uno spazio domestico:

“*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen*”.

La recita quotidiana del Rosario era finita. Durante mezz'ora la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; durante mezz'ora altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distacca-

⁸⁵ Sono questi i dialoghi su cui la critica ha costruito l'interpretazione del *Gattopardo* come romanzo storico conservatore. Il primo è il dialogo fra il Principe e Tancredi al momento dello sbarco dei garibaldini in Sicilia (*IG*, I, pp. 48-51), quando Tancredi convince il Principe dell'opportunità di unirsi ai rivoluzionari unitari. Gli altri due dialoghi sono quelli ambientati nel periodo successivo al plebiscito siciliano per l'unificazione con il Regno d'Italia. Si tratta del dialogo fra il Principe e il soprastante don Ciccio Sedara, dove i due discutono appunto del Plebiscito (*IG*, pp. 113-31). Infine c'è quello fra il Principe e il segretario della prefettura di Girgenti Chevalley, quando il Principe rifiuta la nomina a Senatore del Regno offertagli dal prefetto (*IG*, pp. 172-185).

⁸⁶ Il colonnello Pallavicino che compare nel *Gattopardo* è identificabile con il generale Emilio Pallavicini di Priola; quando il personaggio compare in scena è il novembre 1862, ed è appena stato promosso generale dopo avere fermato Garibaldi in Aspromonte.

⁸⁷ Come è stato spesso notato dalla critica, anche per la resa degli spazi domestici i *Ricordi* sono da considerarsi il laboratorio del *Gattopardo*. La maggior parte dei *Ricordi* è composta infatti di descrizioni dettagliate dei palazzi della famiglia Lampedusa, che l'autore usò come base per immaginare l'ambientazione del romanzo (*RI*, pp. 345-393).

ti i fiori d'oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte; e mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato d'aspetto; financo i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato erano apparsi intimiditi; perfino la Maddalena, fra le due finestre, era sembrata una penitente anziché una bella biondona, svagata in chissà quali sogni, come la si vedeva sempre.

Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto. Dalla porta attraverso la quale erano usciti i servi l'alano Bendicò, rattristato dalla propria esclusione, entrò e scodinzolò. Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui la tonaca di Padre Pirrone, attardato in sue orazioni supplementari, impedì per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio. Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe di 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. Sulle pareti le bertucce ripresero a far sberleffi ai *cacatoés*.

Al di sotto di quell'Olimpo palermitano anche i mortali di casa Salina discendevano in fretta giù dalle sfere mistiche. Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine e parole in gergo da educato; da più di un mese, dal giorno dei "moti" del Quattro Aprile, le avevano per prudenza fatte rientrare dal convento, e rimpiangevano i dormitori a baldacchino e l'intimità collettiva del Salvatore. I ragazzi si accapigliavano di già per il possesso di una immagine di S. Francesco di Paola; il primogenito, il duca Paolo, l'erede, aveva già voglia di fumare e, timoroso di farlo in presenza dei genitori, andava palpando attraverso la tasca la paglia intrecciata del portasigari; nel volto emaciato si affacciava una malinconia metafisica: la giornata era stata cattiva: "Guiscardo", il sauro irlandese, gli era sembrato giù di vena, e Fanny non aveva trovato il modo (o la voglia?) di fargli pervenire il solito bigliettino color di mammola. A che fare, allora, si era incarnato il Redentore? La prepotenza ansiosa della Principessa fece cadere seccamente il rosario nella borsa trapunta di *jais* mentre gli occhi belli e maniaci sogguardavano i figli servi e il marito tiranno verso il quale il corpo minuscolo si protendeva in una vana ansia di dominio amoroso.⁸⁸

Il Gattopardo inizia con la conclusione di un rituale della liturgia cristiano-cattolica, la recita giornaliera del rosario in famiglia. La prima frase che compare nel testo è la formula latina di chiusura del rosario pronunciata dal Principe don Fabrizio, che dirige il rituale in quanto patriarca della famiglia. Nell'Ottocento le famiglie si riunivano durante i pasti e le cerimonie religiose, che offrivano loro l'occasione per rappresentare l'unità familiare, rinsaldare i rapporti e negoziare i conflitti. Durante la mezz'ora della recita le voci som-

⁸⁸ *IG*, I, pp. 31-32.

messe dei membri della famiglia Corbera si erano unite in un unico flusso sonoro orchestrato da don Fabrizio, rappresentando così un comune sentire. Appena il rosario è finito, la rappresentazione di questa unità si dissolve e l'orizzonte familiare si frantuma: la mente delle figlie torna alle notti passate nel convento dove sono educate; i figli più piccoli litigano per afferrare l'immagine di un santo; il figlio maggiore Paolo ripensa con malumore a una giornata andata storta; la madre sprofonda nella propria ossessione di controllo. Se l'unità familiare è solo una rappresentazione, al presente caotico non si oppone una tradizione familiare ininterrotta in cui l'orizzonte patriarcale possa trovare un fondamento solido. Le immagini in stile rococò che decorano il pavimento, il soffitto e le pareti della stanza dove si recita il rosario sono il segno lasciato da una generazione di casa Salina ormai scomparsa, che aveva condiviso l'orizzonte sensista e razionalista del Settecento. Le lunghe e dettagliate descrizioni di scimmie e pappagalli colorati, di divinità pagane e figure mitologiche seminude contrastano vivamente con i contenuti penosi e l'atmosfera contrita della liturgia cattolica che si celebra in quel tardo pomeriggio del 12 maggio 1860.

L'intera scena è raccontata da un punto di vista interno. A dominarla sono le percezioni, le emozioni e i pensieri di Don Fabrizio. Lettrici e lettori sentono e vedono attraverso lo sguardo e l'udito del Principe, che osserva la stanza e registra i movimenti dei familiari e del suo cane che entra. Il narratore fa eco anche ai pensieri da cristiano scettico di don Fabrizio: è a lui che le parole della liturgia suonano strane e prive di significato. E le immagini sul pavimento, sulle pareti e sul soffitto sono caricate delle emozioni e delle fantasie del Principe. È il suo sessismo misogino ad associare i movimenti delle figlie allo svelamento delle immagini di figure mitologiche seminude raffigurate sulle mattonelle del pavimento e a vedere nella figura della Maddalena una bionda sciocca e disponibile. Quella sera stessa infatti il Principe coglierà la prima scusa per andare in città e visitare una prostituta con cui si vede regolarmente.⁸⁹ Ed è la sua ossessione per il prestigio della sua famiglia che emerge quando si notano sul soffitto le divinità pagane che sostengono lo stemma di casa Salina. Nelle ultime settimane don Fabrizio è stato angustiato dalle notizie di una possibile insurrezione in Sicilia; il giorno successivo, la lettura della notizia dello sbarco dei Garibaldini a Marsala avvenuto due giorni prima confermerà queste ansie.

Il contrasto fra la liturgia sacra appena conclusa e la scena filtrata attraverso il punto di vista del Principe copre l'episodio di una patina di ironia, per cui chi legge fa esperienza della frattura all'interno dell'orizzonte della famiglia.

⁸⁹ Come mostra Izzo, lo sguardo misogino del narratore del *Gattopardo* è in gran parte interno al mondo raccontato nel romanzo e risulta attribuibile ai personaggi maschili: A. Izzo, *Angelica e il rito interrotto. La storia nel «Gattopardo»: Lampedusa e Visconti a confronto*, in «Moderna», 7, 2, 2005, pp. 135-153.

La visione centrata sulle percezioni, i pensieri e le emozioni del Principe mostra le debolezze e i limiti di questa figura patriarcale, che non ha alcun privilegio morale o cognitivo sugli altri familiari. E il narratore del *Gattopardo* sottolinea spesso il carattere limitato degli orizzonti attraverso cui individui e gruppi sociali cercano di orientare le proprie azioni e passioni. Come ho già osservato, è questo a motivare l'uso di un punto di vista esterno al mondo dei personaggi. Quando il narratore guarda i personaggi da un punto di vista esterno, non lo fa mai infatti per imporre un orizzonte di senso superiore in base a cui giudicare o spiegare le loro azioni e passioni.⁹⁰ Usando un tono ironico più o meno amaro, il narratore si limita a mostrare il limite cognitivo e il carattere locale ed effimero di ogni orizzonte di comprensione. Così accade quando il narratore commenta su come don Fabrizio cerchi di giustificare di fronte a se stesso il bisogno compulsivo di tradire la moglie e fare sesso con delle prostitute.⁹¹ Oppure quando il narratore interviene per commentare la sensazione di estraneità che il Principe prova al ballo a Palazzo Ponteleone.⁹²

Se le generazioni passate non hanno lasciato segni di una tradizione familiare ininterrotta, anche le generazioni future non sembrano essere in grado di preservare una qualche identità familiare. L'altro personaggio i cui pensieri ed emozioni il narratore evoca, adottandone brevemente la prospettiva, è il primogenito Paolo. Dopo il racconto delle preoccupazioni meschine che hanno segnato la sua giornata, il narratore fa eco a un suo pensiero gretto, riportando come propria la protesta infantile del duca Paolo che dubita del senso dell'incarnazione di Cristo, solo perché contrattempi senza importanza gli hanno rovinato la giornata. All'ironia con cui sono state svelate le miserie del padre qui si sostituisce il sarcasmo aperto nei confronti del figlio che dovrebbe ereditarne il potere e l'autorità. Il racconto ritorna sulle generazioni future

⁹⁰ A mostrare che il narratore del *Gattopardo*, anche quanto adotta un punto di vista esterno, non ha una posizione cognitivamente o moralmente superiore a quella dei personaggi è stato R. Donnarumma, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel «Gattopardo»*, in «Studi Novecenteschi», 60, 2000, pp. 369-383.

⁹¹ «Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all'affetto umano di Stella. Non vi è dubbio e domani mi confesserò a padre Pirrone». Sorrise dentro di sé pensando che forse sarebbe stato superfluo, tanto sicuro doveva essere il Gesuita dei suoi trascorsi di oggi; poi lo spirito di arzigogolio riprese il sopravvento: «Pecco, è vero, ma pecco per non peccare più, per strapparmi questa spina carnale, per non esser trascinato in guai maggiori. Questo il Signore lo sa». *Fu sopraffatto da un intenerimento verso se stesso: mentalmente, piagnucolava»* (IG, I, p. 46; corsivo mio).

⁹² «La folla dei danzatori fra i quali pur contava tante persone vicine alla sua carne se non al suo cuore, finì col sembrargli irreale, composta di quella materia della quale son tessuti i ricordi parenti che è più labile di quella che ci turba nei sogni. Nel soffitto gli Dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate. *Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn, doveva nel 1943 provar loro il contrario»* (IG, VI, p. 221; corsivo mio).

di casa Salina più avanti, per ribadire lo stesso scetticismo sulla possibilità di conservare le tradizioni e l'identità familiari:

C'erano i figli, certo. I figli. Il solo che gli rassomigliasse, Giovanni, non era più qui. Ogni paio d'anni inviava saluti da Londra; non aveva più nulla da fare con il carbone e commerciava in brillanti; dopo che Stella era morta era giunta all'indirizzo di lei una letterina e poco dopo un pacchettino con un braccialetto. Quello sì. Anche lui aveva "corteggiato la morte", anzi con l'abbandono di tutto aveva organizzato per sé quel tanto di morte che è possibile metter su continuando a vivere. Ma gli altri... C'erano anche i nipoti: Fabrizietto, il più giovane dei Salina, così bello, così vivace, tanto caro. Tanto odioso. Con la sua doppia dose di sangue Málvica, con gl'istinti gode-recci, con le sue tendenze verso un'eleganza borghese. Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perché il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. Fabrizietto avrebbe avuto dei ricordi banali, eguali a quelli dei suoi compagni di ginnasio, ricordi di merende economiche, di scherzucci malvageggi agli insegnanti, di cavalli acquistati avendo l'occhio al loro prezzo più che ai loro pregi; ed il senso del nome si sarebbe mutato in vuota pompa sempre amareggiata dall'assillo che altri potessero pompeggiare più di lui. Si sarebbe svolta la caccia al matrimonio ricco quando questa sarebbe divenuta una *routine* consueta e non più un'avventura audace e predatoria come era stato quello di Tancredi. Gli arazzi di Donnafugata, i mandorleti di Ragattisi, magari, chissà, la fontana di Anfiritre avrebbero avuto la sorte grottesca di esser metamorfizzati in terrine di *foie-gras* presto digerite, in donnine da *Ba-ta-clan* più labili del loro belletto, da quelle delicate e sfumate cose che erano. E di lui sarebbe rimasto soltanto il ricordo di un vecchio e collerico nonno che era schiattato in un pomeriggio di Luglio proprio a tempo per impedire al ragazzo di andare a fare i bagni a Livorno. Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto.⁹³

Questo passo è tratto dalla Parte VII, dove si raccontano la lunga agonia e la morte del Principe. È una giornata di fine luglio del 1883 e più di venti anni separano la scena iniziale del *Gattopardo* da questa. Il figlio primogenito Paolo, la moglie Maria Stella e il confessore padre Pirrone sono morti da tempo. Gli altri figli e il nipote Tancredi non sono più dei giovani con tutta la vita davanti, ma hanno intorno ai quaranta anni. Qui compare anche un nipote, Fabrizietto. Il Principe si trova sul balcone di una stanza dell'albergo Tricarnia, perché non ha avuto le forze per raggiungere casa Salina, dopo il lungo viaggio di ritorno dall'ultimo consulto medico a Napoli. Don Fabrizio è già svenuto una volta e sente e sa che sta per morire. Quasi l'intera Parte VII è narrata da una prospettiva interna radicale, che filtra il mondo e la storia attraverso il flusso di sensazioni, ricordi, pensieri ed emozioni del personaggio. Con la po-

⁹³ IG, VII, pp. 241-242.

ca energia e lucidità rimastegli, il Principe aveva cominciato poco prima a ripercorrere la storia della sua vita, per registrarne le perdite e la solitudine.

Il passo citato inizia col rifiuto deciso dell'idea che i figli, per cui prova disprezzo, possano incarnare una durata della sua vita oltre la morte. Il solo figlio in cui pensa di potersi identificare almeno in parte è quello che paradossalmente ha rotto ogni rapporto con lui e la famiglia. Da tempo Giovanni vive a Londra ed è diventato un commerciante, rinunciando così anche alla sua identità aristocratica. Attraverso la prospettiva di don Fabrizio immersa nell'orizzonte patriarcale, questa scelta significa una morte in vita. Anche Giovanni non può quindi rappresentare il futuro di casa Salina, perché ne ha rifiutato l'eredità materiale e identitaria. Resta infine il nipote Fabrizio, che porta persino il nome del Principe. Nel suo caso il cambiamento di identità non è il risultato della decisione di trasferirsi in un altro paese e condurre una vita diversa, ma dei cambiamenti sociali che sono in corso e che stanno trasformando l'ultima generazione di casa Salina. Fabrizio sta crescendo in un'Italia mutata e diventerà un borghese come gli altri. Don Fabrizio arriva così a proiettare il disprezzo che prova per il nipote nel pensiero che per Fabrizio la morte del nonno non significhi nulla e sia solo importuna. E così il Principe deve infine accettare che i profondi mutamenti sociali accelerati dall'unificazione italiana romperanno la tradizione di casa Salina e ne cancelleranno l'identità, che voleva vedere preservate. Poche ore dopo il Principe morirà in quella stessa stanza d'albergo, senza potere rivedere il suo palazzo.

In un romanzo dove si racconta la storia di una famiglia patriarcale è notevole che il patriarca e protagonista scompaia di scena prima della fine del romanzo. L'inserimento della Parte VIII da cui il Principe è assente conferma che si tratta di una saga familiare. La storia raccontata nel *Gattopardo* non è quella di don Fabrizio, ma quella della famiglia Corbera, che continua anche dopo la sua morte. Ancora più importante è il fatto che il finale del *Gattopardo* sia raccontato dal punto di vista di una delle figlie; questa scelta stilistica conferma che il tema del *Gattopardo* è l'erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale:

Concetta si ritirò nella sua stanza; non provava assolutamente alcuna sensazione: le sembrava di vivere in un mondo noto ma estraneo che già avesse ceduto tutti gli impulsi che poteva dare e che consistesse ormai di pure forme. Il ritratto del padre non era che alcuni centimetri quadrati di tela, le casse verdi alcuni metri cubi di legno. Dopo un po' le portarono una lettera. La busta era listata a nero con una grossa corona in rilievo: "Carissima Concetta, ho saputo della visita di Sua Eminenza e sono lieta che alcune reliquie si siano potute salvare. Spero di ottenere che Monsignor Vicario venga a celebrare la prima messa nella cappella riconsacrata. Il senatore Tassoni parte domani e si raccomanda al tuo *bon souvenir*. Io verrò presto a vederti e intanto ti abbraccio con affetto insieme a Carolina e Caterina. Tua Angelica." Continuò a non sentir niente: il vuoto interiore era completo; soltanto dal

mucchietto di pelliccia esalava una nebbia di malessere. Questa era la pena di oggi: financo il povero Bencicò insinuava ricordi amari. Suonò il campanello. “Annetta” disse “questo cane è diventato veramente troppo parlato e polveroso. Portatelo via, buttatelo”.

Mentre la carcassa veniva trascinata via, gli occhi di vetro la fissarono con l’umile rimprovero delle cose che si scartano, che si vogliono annullare. Pochi minuti dopo quel che rimaneva di Bencicò venne buttato in un angolo del cortile che l’immondezzaio visitava ogni giorno: durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell’aria un quadrupede dai lunghi baffi e l’anteriore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida.⁹⁴

Il Gattopardo si chiude con il racconto di alcune giornate del maggio 1910. Rimaste zitelle, Carolina, Caterina e Concetta vivono sempre nella casa del padre, che è morto ormai da quasi trenta anni. Devote cattoliche, le tre sorelle hanno ricevuto il Vicario in casa. Lo accolgono nello stesso salone rococò dove la famiglia si riuniva cinquanta anni prima per la recita del rosario. Il Vicario ha fatto visita alle sorelle per avviare l’esame di una collezione di reliquie ritenute di dubbia validità. L’esame provoca sgomento e frustrazione in Carolina e Caterina, che hanno passato anni ad accumulare quella collezione. Le reliquie, molte delle quali si rivelano false, sono state l’unica consolazione e risarcimento per le loro vite vissute in vano. L’ultima sequenza vede come protagonista Concetta. L’esame delle reliquie e la visita di Angelica e del senatore Tassoni rievocano nella memoria di Concetta fantasmi dimenticati da tempo. Lei stessa torna a riesaminare la sua vita e in particolare il periodo in cui si decise la fine delle sue speranze di sposare Tancredi, che aveva scelto come moglie la ricca Angelica, anche se proveniva da una famiglia borghese e incolta. Concetta ha vissuto tutta la vita convinta che fosse stato il padre a sacrificare la sua felicità, per garantire un futuro di successo al nipote. Dopo che Tassoni le ha raccontato di come Tancredi provasse affetto per lei e si sentisse respinto, Concetta inizia a pensare che fosse stato il proprio orgoglio e la propria miopia a impedirle di realizzare la propria felicità sposando Tancredi. Ma dopo cinquanta anni questi ricordi sono lontani e Concetta sente svanire il senso della propria storia di vita.

Quasi l’intera sequenza è raccontata dal punto di vista di Concetta. Svuotata di ogni emozione, Concetta prova una crescente estraneità per la sua stanza, dove sono custoditi immagini e oggetti che vengono dal passato perduto di una vita mai vissuta in pieno. Il ritratto del padre è solo un oggetto. Così non rappresentano più nulla nemmeno le casse verdi che racchiudono inutilmente il corredo da sposa preparato decenni prima per una allora giovane donna. Come ultimo gesto, Concetta decide di sbarazzarsi della carcassa impagliata di Bencicò, il cane che era appartenuto al padre e per lei rappresenta l’unico

⁹⁴ *IG*, VIII, p. 268.

segno di un legame non doloroso con il passato. Adesso persino da quel cane emana un senso di sofferenza e Concetta se ne vuole liberare. Allora chiama una delle donne di servizio e le chiede di buttare via il cane impagliato. La carcassa di Bendicò viene così gettata fuori dalla finestra nell'angolo del cortile dove viene raccolta la spazzatura.

Se si considera *cosa* racconta *Il Gattopardo*, il senso del contenuto del finale rimane ambiguo. Sbarazzandosi del cane impagliato Concetta elimina l'ultimo oggetto che le ricordava il padre e rompe così l'ultimo legame col passato. La storia e l'identità della famiglia Salina è dunque finita. Non è chiaro però cosa questo possa significare per Concetta. Ormai settantenne, non le rimane molto da vivere e la sua rottura con il passato difficilmente può voler dire l'inizio di una nuova vita; eppure è anche vero che Concetta ha esercitato una scelta autonoma e ha ripreso il controllo almeno del senso delle cose. L'ambiguità di questo finale è espressa anche dalla danza quasi gioiosa del cane impagliato, la cui forma si ricompone in aria per un momento durante il quale la carcassa sembra recuperare una qualche vitalità, prima di diventare polvere. *Come* è raccontato il finale del *Gattopardo* conferma invece che il realismo modernista di questa saga familiare svuota l'orizzonte di senso della famiglia patriarcale. La fine della storia della famiglia Corbera di Salina è infatti raccontata dal punto di vista di una figlia ormai settantenne rimasta zitella, a cui la forma riconosce uguale diritto al rispetto e alla considerazione.