

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 55 (2008)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Animali nella letteratura italiana

Artikel: "Il Gattopardo" in Svizzera

Autor: Remigi, Gabriella

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-270862>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

*Il Gattopardo in Svizzera**

Un'opera letteraria è al tempo stesso una e molte

B. Armstrong, *Conflicting Readings.
Variety and Validity in Interpretation*

I. L'affermazione, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, di indirizzi critici volti a recuperare la centralità del lettore nel processo di costruzione di senso di un'opera, ha avuto l'indiscutibile merito di sottolineare l'importanza del momento della ricezione¹. La rivalutazione dell'atto ermeneutico ha dimostrato come il significato di un testo letterario sia inseparabile dal suddetto processo. «Il n'y a d'art que pour et par autrui»: questo lo stringente messaggio conclusivo di un noto saggio di Jean-Paul Sartre cui si richiamarono gli studiosi impegnati a negare al discorso letterario la possibilità di esistere autonomamente. «L'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique [...]. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit»². Ogni testo infatti, pur mantenendo una propria innegabile specificità³, capace di contenere il rischio di incorrere in un totale arbitrio soggettivistico, si trova in un certo senso a variare a seconda dello sguardo che lo interroga. Nel tentativo di ricostruire l'accoglienza ricevuta in Svizzera da *Il Gattopardo*, romanzo postumo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, avremo modo di

* Ringrazio caldamente la Fondation pour des bourses d'études italo-suisse, il suo presidente Yves Gonset e il Professor Antonio Stäuble, per aver reso possibile, tramite il finanziamento accordatomi, il presente studio. Ringrazio inoltre il Professor Romano Luperini che ha seguito con generosa attenzione il mio percorso universitario e la tesi di laurea, sul *Gattopardo*.

¹ Nota è, invece, la predilezione strutturalista per il momento della descrizione oggettiva dell'opera, naturale conseguenza della convinzione che «il testo contiene sempre in se stesso le sue istruzioni per l'uso» (Tzvetan Todorov, «La lecture comme construction», *Poétique*, 24, 1975 («La lettura come costruzione», in *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 422).

² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 55.

³ Specificità evidentemente negata da ogni lettura decostruttiva. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Francesco Bertoni, «Lecture alla deriva. Decostruzione e dintorni», in *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 137-162. «Dire – come Stanley Fish – che 'l'interpretazione è fonte stessa dei testi, fatti, autori ed intenzioni' significa in realtà, colpire al cuore la possibilità di una verifica intersoggettiva del significato, facendolo esclusivamente dipendere [...] dall'arbitrio delle diverse comunità interpretanti» (Romano Luperini, *Il professore come intellettuale*, Milano, Lupetti – Manni, 1998, p. 17).

constatare empiricamente come ogni atto interpretativo, condizionato com'è dal particolare momento storico cui è legato e da specifiche identità ideologico-culturali, porti a mettere in risalto aspetti precedentemente trascurati o a valutare in modo diverso tratti costitutivi dell'opera.

La panoramica offerta non si propone una presentazione diacronica e puntuale dei singoli interventi, ma una rilettura tematica degli stessi, volta a mettere in evidenza le peculiarità di linee d'analisi talora sorprendentemente lontane da quelle che determinarono in Italia (e, almeno in parte, in Francia⁴) la fortuna critica del romanzo. Animato dalla convinzione che «l'opera crea il suo pubblico meno di quanto il suo pubblico non la crei»⁵, lo studio ha voluto ridar voce ad un coro di impressioni, di problematiche, di spunti di riflessione e di accesi entusiasmi dispersi fra le pagine appena deteriorate dei più significativi quotidiani nazionali⁶. Gli anni cui il presente lavoro, per evidente necessità di cernita, ha ristretto la sua attenzione sono quelli relativi al conferimento del premio Strega (1959); alle traduzioni francesi⁷ e tedesche⁸ de *Il Gattopardo*; alla fortuna della

⁴ La critica francese, sebbene infatti distante da quella italiana riguardo alla valutazione negativa del messaggio risultante dal romanzo e dalle posizioni del suo protagonista, è ad essa accomunabile in virtù di un'analoga accentuazione della lettera del testo in senso ideologico-politico. Emblematica, a tal proposito, la posizione di Louis Aragon che, appiattendolo la poliedrica trama de *Il Gattopardo* sulla sola vicenda storica, ebbe a scrivere: «Sono i garibaldini che hanno vinto. Il 'cornuto' non sarà stato Garibaldi. La vittoria dei 'piemontesi' non sarà stata una vittoria come un'altra, ma l'unità d'Italia. Il movimento della storia si è impadronito della Sicilia» (Cfr. Ivo Margoni, «*Il Gattopardo* in Francia», *Belfagor*, XV, 1960).

⁵ Franco Fortini, «Letteratura», in Id., *Nuovi saggi italiani*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1987, p. 304.

⁶ I quotidiani della svizzera romanda consultati alla Bibliothèque Publique Universitaire di Ginevra e all'Archivio svizzero di letteratura, Schweizerisches Literaturarchiv di Berna, sono: *Gazette de Lausanne*, *Le Journal de Genève*, *La Tribune de Genève*, *Feuille d'avis de Lausanne*, *Tribune de Lausanne*, *La liberté*, *Feuille d'Avis de Neuchâtel*. Presso la biblioteca nazionale di Berna è avvenuto anche lo spoglio dei più importanti quotidiani ticinesi dell'epoca: *Corriere del Ticino*, *Giornale del popolo*, *la Regione Ticino*. È invece alla Öffentliche Bibliothek dell'Università di Basilea che ho potuto visionare *Der Bund*, *Neue Zürcher Zeitung* e *Basler Zeitung*. La consultazione di NZZ è stata ulteriormente agevolata dall'esistenza di un funzionale Cd-rom che registra gli articoli a partire dal 1991. La traduzione degli articoli in tedesco è stata curata da Fanny Merker e Leonardo Meini.

È stata inoltre presa in considerazione la seguente serie di riviste, cinematografiche e letterarie, privilegiate fra le altre in base agli anni di pubblicazione e al tipo di studi presentati: *Colloquium Helveticum*, *Cinema*, *Écriture*, *Études des lettres*, *Film Bulletin*, *Gilde du livre*, *Idra*, *Letteratura*, *Rechtschreibung*, *Revue de Belles Lettres*, *Sprachspiegel*, *Versants*.

Le citazioni dalle opere di Lampedusa sono tratte da Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1995 (d'ora in poi *Opere*, seguito dall'indicazione della pagina).

⁷ *Le Guépard*, traduzione a c. di Fanette Pézard, Lausanne, La Guilde du Livre, 1965; Genève, Editions S.R.A.I., 1968; Genève, Editions de Crémille, 1973; Genève, Editions Famot, 1975.

⁸ *Der Leopard*, traduzione a c. di Charlotte Birnbaum, Zürich, Büchergilde Gutenberg, 1962; Zürich, Buchclub Ex Libris, 1962; Genf, Editio-Service, 1970; *Der Gattopardo*, traduzione a c. di Giò Waeckerlin Induri, München-Zürich, Piper, 2004.

trasposizione cinematografica di Visconti (Cannes 1963 – Palma d’Oro); e, infine, al centenario della nascita di Lampedusa (1996) che, venendo casualmente a coincidere con il primo ventennio della morte di Visconti, ha determinato il rinascere dell’interesse per l’argomento.

A tutto questo si affiancheranno gli interventi di studiosi appartenenti all’ambito accademico svizzero⁹.

II. Il dato certamente più significativo è la sobria formulazione, rispetto all’Italia, di giudizi di carattere politico che, se espressi, tendono piuttosto a sottolineare la larghezza di vedute del protagonista e la sua sostanziale apertura alle trasformazioni in corso, che non un fanatico attaccamento ad un mondo fatisciente¹⁰. «Profondamente liberale» viene

⁹ Particolare è la situazione di Nunzio La Fauci e Emanuele Cutinelli-Réndina che, provenienti dall’Italia, si sono trovati ad operare in un contesto svizzero. Alcuni tra i lavori del primo su cui si sofferma il presente saggio (Nunzio La Fauci, «Modi del *Gattopardo*: morfosintassi e interpretazione», in *La sintassi dell’Italiano letterario*, a c. di Maurizio Dardano e Pietro Trifone, Roma, Bulzoni, 1995; Id., «Analisi e interpretazioni linguistiche del *Gattopardo*», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III, 23, 1993), apparsi quando ancora l’autore non insegnava in Svizzera, sono stati richiamati per mettere in luce tratti salienti della ricezione italiana del romanzo e quindi far risaltare, per contrasto, la peculiarità delle letture elvetiche. Nel caso di Emanuele Cutinelli-Réndina, residente a Losanna dal 1992, abbiamo a che fare con due interventi iscrivibili entro il contesto elvetico, e destinati, nel caso dell’elzeviro apparso su *La regione Ticino*, ad un organo di cultura ufficiale. Mi siano consentite due ulteriori precisazioni metodologiche. La prima riguarda la scelta, condizionata dall’esiguo numero di articoli specificamente rivolti al romanzo, di non escludere dall’analisi le recensioni cinematografiche, delle quali sono state peraltro riportate soltanto le osservazioni che esplicitamente chiamavano in causa l’opera di partenza. La seconda intende motivare, attraverso ragioni di carattere pragmatico, la mancata distinzione fra le recensioni apparse sui quotidiani, esprimenti il punto di vista di un lettore non specialista, e gli studi di tipo universitario. Distinzione che, per quanto valida e doverosa sul piano teorico, qualora avesse condizionato una concreta ripartizione degli interventi avrebbe rischiato di conferire frammentarietà all’esposizione, non tenendo oltretutto conto della parziale sovrapposizione dei due ambiti (emblematicamente dimostrata dagli elzeviri di Emanuele Cutinelli-Réndina e di Pio Fontana).

¹⁰ Per quanto riguarda l’acceso dibattito sorto in Italia al momento della pubblicazione del romanzo e le forti riserve espresse soprattutto dalla sinistra italiana, sarà sufficiente riportare alcune tra le più significative posizioni assunte dai critici dell’epoca. Istituendo una stretta corrispondenza tra le idee di Don Fabrizio e quelle del suo autore, molti studiosi rimproverarono a Lampedusa di essersi espresso tramite un personaggio «qualunquista», armato di un «famigerato senno del poi» (Elio Vittorini, «Vittorini confessa: scrivo libri ma penso ad altro», intervista a c. di Roberta De Monticelli, *Il Giorno*, 24 febbraio 1959) e portatore di una «concezione estremamente retrograda della storia» (Enrico Falqui, «Il nichilismo del *Gattopardo*», *La Fiera Letteraria*, 14 giugno 1959). «È un successo della destra» disse a Louis Aragon Alberto Moravia, che inoltre, in occasione di un intervento sulla trasposizione cinematografica di Luchino Visconti, tornerà a parlare di una visione del Risorgimento che «sfiora il qualunquismo sia pure temperandolo di aristocratica eleganza» (Cfr. Louis Aragon, «*Il Gattopardo* e *La Certosa*», *Lettres francaises*, 18 febbraio 1960, citato entro il volume di Giuseppe Paolo Samonà, *Il Gattopardo, I racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 388, e Alberto Moravia, «L’erede rosso del *Gattopardo*», *L’Espresso*, 7 aprile 1963). Se per l’autore degli *Indifferenti* la storia era

definito il principe da Pio Fontana (1959), che ne ricorda l'indignata reazione dinanzi al «plebiscito falsato, annullamento di una prima espressione di libertà della Sicilia e radice di molti mali»¹¹. Il rifiuto di assumere un ruolo attivo all'interno della storia del nuovo regno non viene pertanto letto in rapporto all'attaccamento «a un *ancien régime*», quanto piuttosto alla «stanchezza», al «prevalere di una prospettiva cosmica se non metafisica». Il fatto è che, precisa lo studioso, alla «simpatia, *somme toute*, per il mondo che sorge, si oppone, pertinace, la sua incapacità di ripresa, il suo senso di disagio per la vita [...] più che l'attaccamento ad un mondo che cade»¹². Rappresentativo l'articolo in questione perché rivelatorio della tendenza, comune alla maggior parte degli interventi, di riassorbire le sconsolate considerazioni storiche nel diffuso e ben più ampio scetticismo che pervade il romanzo. «Aperto a comprendere i nuovi tempi», «comprensivo *ma* scettico»¹³ scrive Giannino Zanelli (1959), che riconferma, mediante la coordinazione avversativa, la linea interpretativa generale, volta a definire la posizione del principe sulla base di categorie psicologico-esistenziali, anziché politiche. Una cosa è evidentemente affermare, come fa un articolista anonimo su *Il Giornale del Popolo* del 1963, che il protagonista, «personaggio solitario, [...] non agisce perché crede che sia inutile agire»¹⁴, e ben altra è motivare tale inazione insistendo su una deliberata volontà di difesa del proprio mondo, in una

«negata», agli occhi di Enrico Falqui essa era addirittura «diffamata» (Cfr. Enrico Falqui, «Il Gattomorto», *Il Tempo*, 30 maggio 1959). In polemica con il lusinghiero giudizio espresso da Giorgio Bassani nella prefazione al romanzo, il critico affermò che ad esso sarebbe mancata «proprio l'ampiezza di visione storica» che altri pur vi ha riscontrato; ciò per l'incapacità di Lampedusa di «liberarsi dai suoi preconcetti», distinguendosi dunque l'opera per il «qualunquismo delle sue concezioni storiche» (Id., «Soltanto nella Sicilia del *Gattopardo* non è cambiato né cambierà mai nulla», *La Fiera Letteraria*, 21 giugno 1959). Ma fu soprattutto Mario Alicata a controbattere energicamente il giudizio di Bassani, affermando che «non si può scrivere un romanzo storico realistico [...] quando si ha di quell'epoca una visione non 'ampia', ma anzi particolarmente ristretta e meschina». Troppo parziale l'interpretazione proposta dal Tomasi in quanto incapace, nel suo insistere unicamente sui limiti dell'esperienza risorgimentale, di rendere conto della «somma di idee, di sentimenti, di passioni» che pure erano venute a formarsi. «Una cosa» – affermò contrariato il critico – «è infatti mettere a fuoco i limiti del Risorgimento siciliano (e italiano), un'altra volerne vedere e vederne soltanto i limiti» (Mario Alicata, «Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano», in Id., *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 347). Sugli interventi, altrettanto rappresentativi, di Leonardo Sciascia e di Franco Fortini ci soffermeremo più avanti.

¹¹ Pio Fontana, «*Il gattopardo e la morte*», *Corriere del Ticino*, 8 aprile 1959.

¹² *Ibid.*

¹³ Giannino Zanelli, «Cronache di premi letterari: da Tomasi e da Moretti battuti i giovani in breccia», *Corriere del Ticino*, 19 ottobre 1959 (mio il corsivo).

¹⁴ «L'amara umanità del *Gattopardo*», *Giornale del Popolo*, 30 luglio 1963.

prospettiva di pervicace conservatorismo. «Tutto questo [...] non *dovrebbe* poter durare» (*Opere* 178)¹⁵, aveva del resto pensato il principe dinanzi allo squallore di Donnafugata, intravista all'alba assieme a Chevalley. Dietro al verbo al condizionale si celano tanto l'avvilimento vissuto da chi riterrebbe giusto che le cose andassero diversamente, quanto lo scetticismo con cui si guarda ad un'effettiva possibilità di miglioramento.

Addirittura sconcertante, in rapporto alla generale tendenza italiana ad insistere sul volto reazionario del protagonista, la definizione, certo altrettanto estrema, di principe «rivoluzionario»: come fanno tra loro in sintonia, recensendo nel 1963 il film di Visconti, Martin Schlappner, che mette in luce «un temperamento rivoluzionario e critico verso la società»¹⁶, e Heinrich Burckhardt, secondo il quale il principe, pur parlando come un conservatore, «pensa come un rivoluzionario»¹⁷.

La stessa distaccata superiorità del protagonista non è stata immediatamente riportata ad una ragione classista, bensì alla distanza, alla disillusione e alla saggezza senile che improntano il suo sguardo sul mondo. Essa trae origine dalla condizione di estremo distacco emotivo e di estraneità alla vita, a partire dalla quale don Fabrizio, e certo anche l'autore, giudicano e 'vivisezionano' la realtà. È lo stesso sguardo con cui Swift nei *Viaggi di Gulliver* ritrae la vanità dell'agire umano, giungendo, alla fine del viaggio, «al ribrezzo» e alla «disperazione assoluta» (*Opere* 837); il medesimo sguardo che induce Shakespeare e Montaigne ad accogliere con «scetticismo sereno [...] tutte le opinioni con un 'sì' ironicamente condiscendente» (*Opere* 1463); lo sguardo che porta Pascal, «motteggiatore spietato», a mettere «alla berlina la vanità e le piccinerie dell'uomo» (*Opere* 1539); quel tipo di sguardo, infine, che domina anche nelle *Maximes* di La Rochefoucauld, in cui Lampedusa rintracciava il «tono ironico e amaro» dei «grandi *désabusés*» (*Opere* 1549).

Dalla pubblicazione delle lezioni sulla letteratura straniera, strumento indispensabile per la ricostruzione della visione del mondo dell'autore, siamo indubbiamente sollecitati a rintracciare parallelismi tra il nichilismo

¹⁵ Mio il corsivo.

¹⁶ «Der Roman von Lampedusa [entspricht] revolutionärem, gesellschaftskritischem Temperament und Bekenntnis» (Martin Schlappner, «Das Filmfestival von Cannes 1963», *Neue Zürcher Zeitung*, 1 giugno 1963).

¹⁷ «Er redet wie ein Konservativer, aber er denkt wie ein Revolutionär» (Heinrich Burckhardt, «Festival von Cannes», *National-Zeitung*, 8 giugno 1963).

degli autori a lui cari e quello che si diffonde dalla sua pagina letteraria. Certamente da accogliere, dunque, la proposta interpretativa avanzata da Giovanni Croci (1968), secondo il quale «il disincantato distacco del Gattopardo» è l'espressione di un generale scetticismo. Lungi dall'esaurirsi nel giudizio sulle trasformazioni storiche in corso, esso è avvertibile «in politica come in amore, nella vita pubblica come nei rapporti privati»¹⁸. Nulla, in effetti, sembra salvarsi da esso: dalla religione, spesso oggetto di frecciate blasfeme, all'amore, cinicamente ridotto ad una questione di bassi appetiti carnali e di ben poco più elevati interessi economici; dagli impeti di sensualità che puntualmente si risolvono in un'accresciuta percezione della vanità che grava sulle cose terrene, ai gretti opportunismi che motivano l'intervento umano nel corso degli eventi storici. Illuminante, al fine di comprendere la natura di quella «superiorità coscienziale»¹⁹ che distingue Don Fabrizio dagli altri personaggi del romanzo, la linea interpretativa privilegiata da Lampedusa nel corso di una lezione dedicata all'opera di Swift:

[nei] Viaggi di Gulliver ci vengono mostrate e criticate tutte le attività sociali dell'uomo: la politica, l'esercito, la marina, le Corti, l'economia, le guerre e le paci, e Swift si diverte a mostrarne la vanità e l'estremo ridicolo mostrandocene rimpicciolite e per così dire viste dall'alto...come le vedrebbe Dio. (*Opere* 835, mio il corsivo)

Presuppone implicitamente un tal genere di osservazioni la lettura di Hans Jost Frey (1959), che ha ricondotto proprio alla passione astronomica del protagonista la ragione della distanza a partire dalla quale egli osserva la realtà: «da questo momento il principe acquista una certa distanza dal mondo in cui vive, attraverso un atteggiamento ironico, un ritorno alle proprie posizioni interiori»; così «si spiega la passione del principe per l'astronomia»²⁰. Essere memori dell'esistenza delle stelle significa in effetti portare in sé la coscienza di un mondo lontano da

¹⁸ Giovanni Croci, «Il Gattopardo in musica», *Corriere del Ticino*, 20 gennaio 1968.

¹⁹ Vittorio Spinazzola, «La stanchezza dell'ultimo Gattopardo», in Id., *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 212.

²⁰ «Dadurch wächst der Abstand zur Welt, und es entsteht eine wesentlich ironische Haltung, ein Rückzug auf innerliche Positionen [...] von hier aus erleuchtet sich der Hang des Principe zur Astronomie» (Hans Jost Frey, «Tomasi di Lampedusa und der Drang zur Sprache», *Schweizer Monatshefte*, 1959, pp. 669-674).

quello terreno; tanto lontano da far sì che, mentre i drammi, semplificandosi, si riducono a *gag*²¹, gli slanci più vitali non possono che essere paternalisticamente compatiti da chi ha oramai compreso l'infinita vanità del tutto. Giudicati dall'alto di questo osservatorio è facilmente comprensibile come gli sforzi, le passioni, gli ideali e le lotte, anche politiche, di tutti gli uomini non possano che ridursi, grottescamente, «alle smorfie ed ai capitomboli di [...] povere scimmie bastonate» (*Opere* 1464). Ebbene, tale sprezzante disillusione, che innegabilmente circola nel romanzo, sembra tendenzialmente messa in relazione, in area svizzera, con il distacco del pessimista piuttosto che con l'alterigia del «gran signore»²². Significativo, in tal senso, il contrasto rintracciabile a partire dagli scritti di Leonardo Sciascia (1959) e di Pio Fontana (1959). Mentre l'uno²³ imputava all'origine aristocratica di Lampedusa l'incapacità di osservare «con occhio vigile e benigno gli umili»²⁴, l'altro, appuntando l'attenzione sulla quinta parte del romanzo, volta a «dimostrare come la vita sia sostanzialmente identica dappertutto», risolutamente ribadiva che «contro la vita in generale, più che [...] contro il popolo» s'indirizza «l'odio-amore di don Fabrizio»²⁵. Il fatto, chiarisce Georges Piroué (1959), è che appunto «Tomasi di Lampedusa – voit les choses d'en haut, en sceptique résigné», nell'ottica di «une sagesse un peu sénile»²⁶. E il romanzo – mi sembra – conferisce piena legittimità a questo giudizio: a sottolineare la vacuità delle illusioni giovanili di Angelica e Tancredi (il cui futuro, precisa il

²¹ Romano Luperini, «Il 'gran signore' e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa», *Allegoria*, XXVI, 1997 maggio-agosto, p. 136.

²² Rappresentativo invece della linea interpretativa italiana l'intervento di Fortini che, assumendo una posizione assai discutibile, polemicamente affermò: «e ci si vergogna di dover ricordare che non esistono davvero i grandi signori ma semmai i grandi uomini, che Manzoni non era un 'gran signore' ma qualcosa di più» (Franco Fortini, «Contro *Il Gattopardo*» [1959], in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, vol. 1, p. 267). Pregiudizio ideologico evidentemente alquanto radicato nella cultura italiana se ritorna, a distanza di tanti anni, fin dal titolo dell'intervento di Luperini che pur si distingue per l'acume di molte osservazioni (Luperini, «Il 'gran signore' », *art. cit.*). Che questa superiorità non sia interamente riconducibile ad una ragione classista lo dimostrano tanto lo sprezzo di cui sono oggetto, nel romanzo, quasi tutti gli aristocratici, quanto il poter rintracciare in *Lighea* un analogo senso di nietzschiana superiorità da parte del professore La Ciura, di estrazione piccolo-borghese.

²³ Leonardo Sciascia, «Marx, Manzoni eccetera e il *Gattopardo*», *Libera Stampa*, 27 gennaio 1959. Riportato da Renato Martinoni, «Leonardo Sciascia e il Ticino», in *Sciascia scrittore europeo*, Atti del Convegno internazionale di Ascona, 29 marzo – 2 aprile 1993, a c. di Michelangelo Picone, Pietro De Marchi e Tatiana Crivelli, Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 289 s.

²⁴ *Ibid.*, p. 290.

²⁵ Fontana, «*Il gattopardo* e la morte», *art. cit.*

²⁶ Georges Piroué, «*Le Guépard est-il un bon roman?*», *Gazette de Lausanne*, 21-22 novembre 1959.

narratore, «sarà formato di fumo e vento soltanto» *Opere* 156) è proprio il disincanto senile di Lampedusa²⁷, il quale significativamente ebbe a dire, a proposito della *Chartreuse* di Stendhal, che si trattava di un libro «scritto da un anziano per degli anziani», e che «bisogna aver superato i quaranta anni per capirlo» (*Opere* 1824).

III. Posto in termini problematici è anche il rapporto che lega don Fabrizio alla nuova classe emergente. Significativa, ancora una volta, la posizione di Fontana, secondo il quale «l'autore lascia intendere nel protagonista una buona dose di simpatia per il mondo che sorge, di malinconia per non sapervi o potervi più partecipare, di attrazione insieme e di repulsione»²⁸. Proprio sull'ambivalenza del principe è centrata l'analisi di Frey che mostra come l'atteggiamento con cui egli si dispone nei confronti del nuovo mondo si trovi a mediare tra la spregiudicata disponibilità di Tancredi e la sofferta reticenza di Concetta: «il principe stesso, il protagonista del romanzo, si trova da qualche parte tra questi due mondi, e non sappiamo dove sistemarlo»²⁹. Probabilmente all'orecchio di Frey echeggiano le dolenti parole con cui il principe motiva il rifiuto della nomina a senatore del nuovo regno: «appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due» (*Opere* 173). Da questa complessità, che certo non consente alla sua figura di risolversi compiutamente nell'ideologia feudataria, nasce la scarsa simpatia da lui accordata a molti dei rappresentanti della propria classe che – osserva Henry de Ziegler (1959) – «il juge et souvent méprise» e della quale «il sait bien qu'elle est au bout de son rôle»³⁰.

²⁷ Disincanto che appunto non sembra affatto circoscrivibile al solo piano degli eventi storico-politici, come invece suggerì Vittorini allorché rimproverò a Lampedusa di aver messo «nella bocca» del protagonista quel tanto famigerato «senno del poi» (Vittorini, «Vittorini confessa», *art. cit.*).

²⁸ Fontana, «Il gattopardo e la morte», *art. cit.*

²⁹ «Aus dem Widerspruch, den die Ereignisse in das Verhältnis von äusserer und innerer Welt bringen, entsteht eine Spannung [...]. Don Fabrizio selbst, die Hauptgestalt des Buches, steht irgendwo zwischen den beiden, nirgends einzuordnen» (Frey, «Tomasi di Lampedusa», *art. cit.*, p. 669).

³⁰ Henry de Ziegler, «Le Chat-pard», *Journal de Genève*, 28-29 novembre 1959. (La figura dello studioso è ben delineata da Massimo Danzi, «Henri de Ziegler dalla *Société genevoise d'études italiennes* alle *Rencontres internationales* di Ginevra (con lettere inedite di Montale e Vittorini)», *Archivi del Nuovo*, 4/5, 1999 aprile-ottobre, pp. 101-115). Si sofferma su questo aspetto dell'opera anche lo studio di Claudia Lehmann, che giustamente rileva la presenza di «molti passi» in cui «l'autore esprime un'autocritica della visione feudale della società» (Claudia Lehmann, «Literarische Exkurse: Camus, Benn, Tomasi di Lampedusa», in *Die mittelmeeerische Welt als geistige Landschaft und Geschichtsraum im Frühwerk von Albert Camus*, Frankfurt, P. Lang, 1998, pp. 162-169).

I modelli di lettura implicati dagli interventi in questione sembrano dunque prendere le distanze da quel pregiudizio «immobilistico», responsabile – secondo Francesco Orlando – di aver nuociuto in Italia ad una corretta lettura del testo e tanto radicato da arrivare «a introdurre parole nuove nella vita politica, giornalistica, corrente»³¹. Questi interventi si mostrano cioè esenti dal singolare «paradosso» che ha contraddistinto la ricezione italiana del *Gattopardo*, a causa del quale proprio «una delle rappresentazioni della mistificazione smascherata dal romanzo, e non il suo disvelamento, [è] stata considerata tra le essenze concettuali profonde dell'opera di Lampedusa»³² perché, come giustamente chiarisce in un altro contesto Nunzio La Fauci, il «se vogliamo che tutto rimanga com'è è necessario che tutto cambi» è la chiara origine testuale del senso col quale *gattopardo*, *gattopardesco* e *gattopardismo* sono entrati nel lessico comune e nei dizionari³³. Con sorpresa lo studioso osserva infatti che ad «accompagnare l'emblema del romanzo» non troviamo, nelle analisi italiane, la profetica frase del principe «tutto sarà lo stesso mentre tutto sarà cambiato», bensì lo spregiudicato «ossimoro del mutamento conservatore»³⁴ del nipote, «se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi»³⁵.

³¹ Francesco Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 14.

³² La Fauci, «Modi del *Gattopardo*», art. cit., p. 400.

³³ Id., «Analisi e interpretazioni linguistiche del *Gattopardo*», art. cit., p. 1161. Lo studioso osserva che la prima registrazione di una voce lessicale ispirata al romanzo di Lampedusa risale, secondo il *DELI*, al 1963. Nell'Appendice alla decima edizione del *Panzini*, Bruno Migliorini glossa invece come segue l'aggettivo *gattopardesco*: «detto di chi, a proposito di una certa situazione politica, economica, culturale e sim., asserisce che si deve cambiare tutto, perché in realtà non cambi nulla». Sostanzialmente uniformi le definizioni riportate dall'undicesima edizione, datata 1986, dello *Zingarelli*, dall'edizione del 1987 del *Garzanti della lingua italiana* e dal *Dizionario Italiano Ragionato* del 1988: «Che si ispira a, o proviene da, una politica di tipo conservatore, secondo la quale i rinnovamenti concessi non toccano la sostanza delle cose, ove tutto deve rimanere com'è sempre stato» (*Zingarelli*, s. v. *gattopardesco*); «Concezione e pratica politica di chi è favorevole a innovazioni più apparenti che reali della società, per evitare di compromettere i privilegi acquisiti» (*Garzanti*, s. v. *gattopardesco*); «Detto di atteggiamento politico scettico e conservatore, per il quale si consente che tutto cambi, nella convinzione che, in sostanza, tutto rimarrà come prima» (*DIR*, s. v. *gattopardesco*).

³⁴ Id., «Modi del *Gattopardo*», art. cit., p. 391. Per l'accurata analisi del contrasto morfosintattico e semantico che viene ad allontanare le frasi in questione, solo apparentemente simili, si rimanda alle pp. 390-399 dello studio indicato. La conclusione cui il critico perviene è che, mentre in un caso ci troviamo dinanzi alla formulazione impersonale di una profezia volta a proiettare in un futuro atemporale il nocciolo oggettivo della convinzione tancrediana; nell'altro abbiamo a che fare con l'esplicitazione di un progetto, di una volontà soggettiva e di un'intenzionalità che implicitamente attribuiscono all'agire umano una rilevante capacità di incidenza sugli eventi storici.

³⁵ Da segnalare, fra le variazioni apportate dalla nuova traduzione tedesca del testo (*Der Gattopardo*, traduzione a c. di Giò Waeckerlin Induri, München-Zürich, Piper, 2004) l'adattamento in senso moderno della suddetta frase, significativamente trasformata in 'Wenn alles bleiben soll, wie es ist, muss sich alles ändern', «Se tutto deve restare com'è, bisogna che tutto cambi» (S. Boedecker,

Evitato il rischio di interpretare come portatrice dell'ideologia dell'autore una frase che è invece da intendere come rappresentativa di un trasformismo fondato e ripetutamente smentito dal corso degli eventi romanzeschi, le letture svizzere si mantengono dunque lontane dal supporre che Lampedusa avesse voluto incoraggiare – come ebbe a scrivere Fortini – «l'apologia del sempre uguale a partire dal sempre diverso»³⁶. Esse appaiono, al contrario, inclini ad insistere sulla tragica fine di un'intera civiltà³⁷. Se per Frey (1959) i personaggi «sono esempi che dimostrano come l'ideale aristocratico viene annegato dalla nuova visione del mondo»³⁸, Tranchant (1963), recuperando il profondo significato ideologico della scena del ballo, ne sottolinea l'implicito valore d'investitura, scrivendo che «l'ancien, le prince Salina donne son grand bal pour faire place au nouveau, Tancredi»³⁹.

Sizilianische Buddenbrooks: 'Der Gattopardo', in «SonntagsZeitung», 2 maggio 2004; si segnala, in *extremis*, un ulteriore articolo che tratta della nuova traduzione: M. Ebel, *Noble Melancholie, ewiges Sizilien*, *Tages Anzeiger*, 5 giugno 2004). È il primo sintagma della frase a subire, nella nuova formulazione, le maggiori modifiche, venendo anzitutto a perdere quel *noi*, soggetto implicito di *vogliamo*, rispetto al quale La Fauci aveva rilevato che, «oltre ad essere ovviamente inclusivo dell'emittente, tende con tipico artificio ad includere anche il destinatario». La sostituzione del verbo (*deve* vs *vogliamo*) interviene ad accentuare ulteriormente quella «modalità deontica» che già caratterizzava l'altro predicato. Accentuazione tuttavia compensata dall'assunzione di una «struttura frastica interamente dominata dalla terza persona (la non-persona), neutra anche quanto al genere (tutto)» che sino ad ora si era posta come cifra distintiva delle riflessioni del Gattopardo. Proprio dall'incontro con la frase del principe in effetti la riformulazione tancrediana sembra trarre l'impersonalità che adesso la connota. (Le citazioni di cui sopra sono tratte rispettivamente da La Fauci, «Modi del Gattopardo», *op. cit.*, p. 390 e Id., «Analisi e interpretazioni linguistiche del Gattopardo», *op. cit.*, p. 1181).

³⁶ Fortini, «Contro *Il Gattopardo*», *art. cit.*, p. 264. Con lo sguardo sempre rivolto al dibattito culturale italiano Nunzio La Fauci, richiamandosi alla «prospettiva di Lampedusa lettore», «ben più sofisticata di non pochi dei suoi critici», mostra come il problema del rapporto dello scrittore coi suoi personaggi non sia semplicisticamente risolvibile nell'appiattimento della figura di Fabrizio Corbera a quella di Giuseppe Tomasi. Intervenendo, nella *Letteratura inglese*, sull'autore da lui maggiormente apprezzato, il nobile siciliano aveva infatti scritto: «Il poeta non ha [...] bisogno di far esprimere il suo tormento da una data figura, ma investe di esso tutto il dramma, foggia il mondo intero a immagine del suo dolore; la *vicenda* è diventata Shakespeare e i miseri personaggi esprimono ciascuno una nota separata del suo canto» (Nunzio La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, Pisa, ETS, 2001, p. 16).

³⁷ Non così Fortini che, dimostrando di non aver compreso il messaggio ultimo del testo, afferma: «e non si capisce poi che cosa [Salina] abbia da rimpiangere se tutto seguita come prima» (*Ibid.*, p. 271).

³⁸ «[Die Romangestalten] wären demnach Beispiele dafür, wie die aristokratische Idee von einer neuen Weltanschauung überschwemmt wird» (Frey, «Tomasi di Lampedusa», *art. cit.*, p. 669).

³⁹ P. Tranchant, «Claudia Cardinale a dansé quatre semaines», *Feuille d'avis de Lausanne*, 14 août 1963. Interpretazione forse debitrice dell'analisi di Suso Cecchi D'Amico, che aveva parlato della sequenza del ballo come di «una simbolica investitura», di «una sorta di testamento cavalleresco», di «un passaggio di poteri» («Il film *Il Gattopardo* e la regia di Luchino Visconti», a c. di Suso Cecchi D'Amico, Bologna, Cappelli, 1963). L'influenza ipotizzata è del resto anche cronologicamente confermata dall'apparizione, alla fine di luglio, di una recensione al volume della studiosa (L. C., «*Il Gattopardo* e la regia di Visconti nella collana 'Dal soggetto al film'», *Corriere del Ticino*, 26 luglio 1963).

Evidentemente, agli occhi della maggior parte dei lettori svizzeri il romanzo di Lampedusa non sembrava affatto voler negare la possibilità del cambiamento, quanto, piuttosto, una concezione progressista della storia. «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalotti, le iene» (*Opere* 178), commenta sconsolato il principe alla vista dello spettacolo di miseria in cui appare Donnafugata all'alba, esprimendo la personale convinzione che la storia non avanzi all'insegna del progresso, del miglioramento e della giustizia, ma in virtù di grette ambizioni e di particolaristici interessi di classe. Proprio sulla base di una lettura che si rifiuta di convalidare l'immobilismo, a torto attribuito al testo, Giovanni Croci, intervenendo nel 1968 sul ritorno, «questa volta in musica», del *Gattopardo*, ne giustifica la funzionalità del capitolo conclusivo. Il fatto che il libro non si concluda con la morte del protagonista è da ricondurre alla centralità rivestita, nel messaggio ultimo del testo, dal motivo della scomparsa di un intero universo che trova in Don Fabrizio soltanto uno dei suoi più significativi rappresentanti⁴⁰. L'episodio della consacrazione delle reliquie, «che l'inveterata devozione delle tre sorelle ha accumulato nelle bacheche come in tante urne mortuarie»⁴¹, vuole appunto dimostrare come il cambiamento, continuamente rimosso ed esorcizzato, si sia alla fine verificato. Il capitolo in questione, tornando pateticamente ad insistere sulla «sconfitta», sull'ineluttabile «fine di un mondo»⁴², costituisce pertanto un momento essenziale per il completo disvelamento dell'ideologia dell'autore. L'immagine che rimane maggiormente impressa, in quanto capace di rendere nella sua interezza la malinconia sottesa ad un messaggio di questo tipo, è quella della goffa danza nell'aria del cane imbalsamato,

⁴⁰ «Il Gattopardo – osserva a tal proposito La Fauci – non è una *dramatis persona*. Esso è il simbolo del tema del romanzo, che si riverbera ovviamente sul protagonista esplicito» (Cfr. Nunzio La Fauci, *Del Gattopardo (e dintorni)*, in Id., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, p. 108). È la soluzione che consente allo studioso di sciogliere il problema della funzionalità della parte conclusiva del romanzo, esplicitamente affrontato all'inizio del suo lavoro: «ammettiamo pure che il lettore abbia fatto una ragionevole supposizione, come quella che il tema della narrazione consista nella rappresentazione (della coscienza) del protagonista [...]. Il protagonista muore e la narrazione continua [...]. Prima di cavarsela argomentando che il seguito è sola una glossa [...] ci sono altre ipotesi meno pigre da fare [...]. La narrazione potrebbe avere sì un protagonista, ma il suo tema, celato dietro l'impotenza del protagonista, potrebbe essere diverso e lasciarsi intravedere, per esempio, in modo più o meno velato, attraverso le relazioni tra il protagonista e altri personaggi» (*Ibid.*, pp. 76 s.).

⁴¹ Croci, «*Il Gattopardo in musica*», *art. cit.*

⁴² *Ibid.*

pietoso simulacro di tradizioni e memorie di cui altro non resta, oramai, che «un mucchietto di polvere livida» gettato «in un angolo del cortile» (*Opere* 257). Attraverso di essa Lampedusa visivamente torna a ribadire che la storia, purtroppo, ha vinto.

Sulla coscienza, forte nello stesso protagonista, dell'inevitabilità del mutamento, è basato del resto l'intervento di Frey (1959), il quale proprio nell'instabilità derivante da una tale percezione scorge le ragioni più profonde del vincolo che stringe don Fabrizio alla propria classe. Anche la passione astronomica e il piacere vissuto nei momenti d'immersione nell'uniforme paesaggio siciliano, consentendo a don Fabrizio di raggiungere «uno spazio e un tempo [...] che appaiono irreali»⁴³, sono ricondotti dall'articolista alla medesima tensione verso la fissità; come del resto ben risulta – potremmo aggiungere – dalla recensione di Tomasi all'opera di Federico Gundolf, centrata sugli effetti psicologici delle trasformazioni storiche:

La verità è che in un'età come questa nella quale *la coscienza del divenire di ogni cosa* ha assunto un'acuità senza precedenti, nella quale la rapidità stessa dell'evoluzione conferisce alla vita *un senso di disagiata precarietà*, [...] è desiderio comune e ristoro il poter contemplare *una vita passata, completa e chiusa; una figura che non sia argilla cedevole ma bronzo perenne*. (*Opere* 486)

Avvalora l'idea di una sostanziale omogeneità d'ispirazione dell'opera lampedusiana, la «tridimensionalità temporale» individuata da Antonio Stäuble (1996) come tratto costitutivo di *Lighea*⁴⁴. È la distanza che allontana il tempo della vita umana e della storia da quello del mito a recuperare, in questo caso, il contrasto tra precarietà e perennità. Insistendo sulla medesima antinomia, il critico spiega la stessa ammirazione vissuta da La Ciura per le vecchie famiglie aristocratiche, in possesso di una «memoria, minuscola rispetto all'eternità, ma comunque superiore a quella dei singoli individui»⁴⁵. Ecco in quale senso viene a precisarsi il valore tutto ideale attribuito da Tomasi alla propria origine sociale. Nel racconto fantastico, infatti, l'aristocrazia, definitivamente

⁴³ «ein Raum und eine Zeit [die] unwirklich erscheinen» (Frey, «Tomasi di Lampedusa», *art. cit.*, p. 672).

⁴⁴ Antonio Stäuble, «Tempo e spazio in Lighea (la sirena) di Tomasi di Lampedusa», in Id., *Le Sirene eterne: studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 1996, p. 185.

⁴⁵ *Ibid.*

privata di ogni connotazione storico-sociale, assume un forte valore simbolico-esistenziale e, addirittura, morale⁴⁶. «Di fronte alla nobiltà di nascita – osserva Stäuble – La Ciura rappresenta l'aristocrazia dello spirito»⁴⁷. L'eccezionalità della sua figura è un'ulteriore dimostrazione di come la condizione nobiliare non sia riducibile ad una banale questione di potenza e di ricchezza. Riesce a cogliere l'intimo valore che, al di là dei «latifondi» e «dei diritti feudali» (*Opere* 188), ha per Lampedusa l'essere aristocratici, la distinzione proposta in un articolo anonimo della *Guilde du livre* (1966), tra «un monde [qui] meurt» e uno che «ne veut pas mourir et pactise avec la bourgeoisie d'argent»⁴⁸. Secondo l'aristocratico siciliano, il fatto che alcuni esponenti della vecchia oligarchia poterono salvare, mediante opportunistici stratagemmi, parte dell'antico prestigio, non implica che la classe del protagonista abbia resistito alla prova del tempo. Alla sua effettiva sconfitta allude proprio l'impiego, nell'intervento di Tranchant (1963), dell'aggettivo indefinito, cui l'articolista ricorre per parlare di «grande fresque sur la disparition d'une certaine aristocratie italienne»⁴⁹, evidentemente opponendo ad un'aristocrazia idealmente intesa, una classe storica solo apparentemente vincente.

Il carattere meno pregiudiziale delle letture svizzere, verosimilmente riconducibile al prevalere di una prospettiva meno *engagée*⁵⁰ e assai meno legata alle polemiche politico-culturali italiane, facilita – si direbbe – un'analisi non inquinata da fuorvianti dietrologie nei confronti di un testo che altrove sembrò voler satireggiare, con pochi giri di frase, gli ideali di tutti coloro che avevano anche investito e sacrificato qualcosa di personale perché un cambiamento potesse realizzarsi. Pienamente sottoscrivibile, in tal senso, quanto asserito da Fontana (1968), secondo il quale «il pubblico europeo ha potuto facilmente immedesimarsi nell'universalità [...] del personaggio di don Fabrizio senza bisogno di doversi pronunciare su di

⁴⁶ Su questo aspetto si veda soprattutto l'acuto studio di Nunzio Zago, *I Gattopardi e le iene*, Palermo, Sellerio, 1983.

⁴⁷ *Art. cit.*, p. 187.

⁴⁸ «Le Guépard», in *Guilde du livre*, febbraio 1966.

⁴⁹ Tranchant, «Claudia Cardinale a dansé quatre semaines», *art. cit.* (mio il corsivo).

⁵⁰ Certamente connessa alla minore forza detenuta in Svizzera dal partito comunista. Come ha chiarito lo stesso Sciascia, ritornando a distanza di anni sull'argomento, sarebbe stato inammissibile, a quell'epoca in quanto uomini di sinistra, non «ricusare o tentare di ricusare» tanti «contenuti» del *Gattopardo* (Leonardo Sciascia, «Fatti diversi di storia letteraria e civile», in Id., *Opere 1984-1989*, Milano, Bompiani, 1992. Riportato da Manuela Bertone, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995, p. 99).

una particolare problematica storico-politica, che ha invece attratto subito, e *sviato*, il lettore italiano»⁵¹.

IV. Intimamente legata alla problematica storica è la dibattuta questione dell'attualità ideologico-politica del testo. Nel particolare clima italiano degli anni Cinquanta – osserva Emanuele Cutinelli-Réndina – «era facile leggere in trasparenza un'allusione e una critica implicita ai tempi presenti, all'Italia del dopoguerra». Ad anni «in cui più forte e vivo era il mito della resistenza come guerra di popolo, come secondo e vero Risorgimento» il romanzo di Lampedusa veniva ad opporre «un quadro piuttosto disincantato e sconsolato di come fossero andate le cose» in quel non troppo lontano 1860. Non soltanto il libro stava lì a ribadire la sostanziale estraneità delle masse ad una lotta che mostrava di aver pienamente tradito l'iniziale slancio rivoluzionario, ma rivelava anche come, in virtù di una paradossale «selezione alla rovescia dei ceti dirigenti, ad entrare nella nuova amministrazione unitaria non era stato il colto ed intelligente protagonista, il principe di Salina; ad entrare nella nuova amministrazione era piuttosto lo spregiudicato ed intrigante Calogero Sedara»⁵².

Altrettanto importante è il riemergere, durante gli anni della scrittura, della delicata questione meridionale⁵³. Le dolenti parole con cui il Principe ribatte al fattivo pragmatismo dell'inviato piemontese, con un timbro di voce che viene in questo caso interamente a coincidere con quello dell'autore, sembrano rimandare ad un disincanto che fu anche di Lampedusa, il quale si ritrovò dinanzi, aggravato, il secolare problema del ritardo isolano⁵⁴.

⁵¹ Pio Fontana, «Alcuni scrittori siciliani e la narrativa contemporanea», in Id., *Il noviziato di Pavese*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, p. 178 (mio il corsivo). Risulta in effetti piuttosto arduo negare quanto l'eccessiva ingerenza di questioni extraletterarie abbia nuociuto in Italia ad una corretta interpretazione del testo. Le divergenze segnalate non sembrano infatti interamente riconducibili alla natura polisemica del linguaggio letterario, ma piuttosto ad un suo uso fuorviato da chiare finalità ideologiche. Calzante, a tal proposito, quanto osservato da Bertoni circa «le eventuali aberrazioni ermeneutiche» che sollecitano lo studioso a porre «una distinzione [...] tra interpretazione e uso che vorrebbe fissare i criteri di una valutazione legittima, separando ciò che si basa su dati testuali da ciò che utilizza il testo per fini ideologici» (Bertoni, *Il testo a quattro mani*, op. cit., p. 301).

⁵² Emanuele Cutinelli-Réndina, «Tra reazione e Risorgimento», *La Regione Ticino*, 24 dicembre 1996.

⁵³ Su questo aspetto dell'opera insiste la monografia di Zago, *I Gattopardi e le iene*, op. cit.

⁵⁴ «Non stentiamo certo a riconoscere nella figura del personaggio qualche tratto della figura del narratore: [...] quel modo di guardare e subire gli avvenimenti, così smagato, proprio del principe di Salina si richiama analogicamente, attraverso allusioni e ammiccamenti, a un modo di guardare e subire gli avvenimenti più recenti, proprio del principe di Lampedusa» (Luigi Blasucci, «Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *Il Gattopardo*», *Belfagor*, XIV, gennaio 1959, p. 118).

Proprio in questa corrispondenza fra le problematiche storiche dell'epoca in cui è ambientata la vicenda romanzesca, e quelle relative al momento della scrittura, è possibile scorgere il senso più profondo del carattere autobiografico dell'opera⁵⁵. Non si tratta cioè di supporre in Lampedusa, come mette in guardia Fontana, tutto orientato verso una lettura metastorica del testo, «un impegno civile preminente»⁵⁶; ma piuttosto di scorgere, dietro al giudizio su un passato momento della storia italiana, l'eco di una disillusione ancora bruciante. È assai verosimile che una tale disillusione si rafforzasse proprio con la constatazione della permanenza, a distanza di tanti decenni, di problemi che solo l'attivismo un po' limitato del piemontese, osservatore dall'esterno, poteva ritenere agilmente risolvibili dal nuovo governo.

V. In linea con la minore importanza attribuita in Svizzera alla parte storica del romanzo, è la differenza interpretativa riscontrabile rispetto alla questione del genere letterario. Dallo spoglio degli articoli elvetici emerge una pronunciata e concorde tendenza a valutare come inessenziale la riflessione storica, a tutto vantaggio di una lettura di carattere lirico-esistenziale. Così Piero Chiara, pur partendo dalla considerazione che *Il Gattopardo* «sembra raggiungere e superare [...] le speranze del romanzo storico contemporaneo», successivamente corregge il tiro, precisando che nell'opera «è presente l'umanità intera, con le sue eterne aspirazioni e le sue delusioni obbligate»⁵⁷. La lettura proposta sembra in effetti avallata da quel sofferto scetticismo che intride numerosi passi del testo, in cui l'amaro sapore di una riflessione scopertamente leopardiana tende a conferire al dramma personale di don Fabrizio un respiro più ampio, di tipo cosmico. Si pensi, ad esempio, all'intervento del narratore posto in chiusura dell'episodio del ciclone amoroso:

Quando furono divenuti vecchi ed inutilmente saggi i loro pensieri ritornavano a quei giorni con rimpianto insistente: erano stati i giorni del desiderio sempre presente perché sempre vinto, dei letti, molti, che si erano offerti e che erano stati

⁵⁵ Confermato da una dichiarazione all'amico Enrico Merlo nel corso di una lettera del 30 maggio 1957, in cui Lampedusa scrisse che il romanzo voleva mostrare «un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860)» e «come egli vi reagisca».

⁵⁶ Fontana, «Il ritorno del *Gattopardo*», *Corriere del Ticino*, 28 novembre 1970.

⁵⁷ Piero Chiara, «Una rivelazione? *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *Giornale del popolo*, 3 marzo 1959.

respinti, dello stimolo sensuale che appunto perché inibito si era, un attimo, sublimato in rinuncia, cioè in vero amore. (*Opere* 155 s.)

È da supporre che alludesse proprio alla consumata sapienza che risuona dietro queste parole, alla pungente malinconia derivante dalla consapevolezza dell'aleatorietà cui soggiacciono sentimenti e aspettative umane, l'anonimo articolista che ha visto nel principe «il tipo d'uomo che ha capito tutto [...] e di conseguenza soffre»⁵⁸. Se ne dovrebbe dunque dedurre che lo schema del romanzo storico è sostanzialmente una finzione? Questa la conclusione cui perviene Chiara nel momento in cui sostiene che la vera protagonista del romanzo, l'umanità, «è presente attraverso la raffigurazione emblematica di una società particolare»⁵⁹. La cornice che fa da sfondo alla vicenda romanzesca sarebbe dunque interessata a Lampedusa solo in quanto gli avrebbe consentito di dare maggior risalto ad una serie di pessimistiche valutazioni sulla condizione umana che rimangono valide in senso universale. Anche secondo Frey, Lampedusa avrebbe «scelto il periodo intorno al 1860 come presente del suo romanzo non perché avesse voluto mettere in scena il passaggio da un regime all'altro, ma piuttosto perché sentiva la crisi come una situazione di base degli uomini»⁶⁰. Del resto, quale maggiore importanza potrebbe rivestire l'ambientazione storica se il risorgimento si limita ad essere, nell'ottica dell'articolista, «un attimo di cambiamento fra migliaia di altri?»⁶¹.

Ma è stato soprattutto Fontana a sottrarre centralità alla riflessione storica. Non solo la vicenda d'amore di Angelina e Santino, parallela a quella principale, ma l'intero capitolo del ritorno di padre Pirrone al paese nativo⁶², proprio nel far emergere un atteggiamento che accomuna,

⁵⁸ «L'amara umanità del *Gattopardo*», *art. cit.*

⁵⁹ Chiara, *art. cit.*

⁶⁰ «Es wird deutlich, warum Tomasi die Zeit um 1860 zum Gegenstand seines Romans gemacht hat. Es lag ihm nicht daran, den Sturz einer festen Ordnung zugunsten einer anderen festen Ordnung darzustellen, sondern er empfand den Umbruch selbst als die Grundsituation des Menschen» (Frey, «Tomasi di Lampedusa», *art. cit.*, pp. 669 s.).

⁶¹ «Das Risorgimento ist ein Augenblick des Wechsels unter tausend anderen» (*Ibid.*, p. 670).

⁶² Sulla delicata questione della funzione svolta dalla Parte quinta del romanzo si sofferma anche Nunzio La Fauci che, memore evidentemente delle diatribe italiane, tornando a riaffrontare in altri termini la spinosa questione dell'autobiografismo dell'opera, acutamente osserva: «Una volta che si sia costruito l'idolo che *Il Gattopardo* è il romanzo di Fabrizio, ogni circostanza che non corrisponde a tale idolo è, *ipso facto*, considerata un difetto del testo e non dell'interpretazione, come si dovrebbe. Si accusa così il romanzo di non essere come avrebbe dovuto essere, prima di capire come esso è» (La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, *op. cit.*, p. 49).

al di là dell'estrazione sociale, l'intera umanità, sarebbero lì «a testimoniarcì come contro la vita in generale, più che contro un particolare momento storico o una particolare classe [...] si eserciti l'odio-amore di don Fabrizio»⁶³. L'interpretazione seguita tornerà a precisarsi attraverso la formulazione del messaggio centrale del testo, ricondotto dallo studioso alla

storia della solitudine, del declino verso la morte del Principe, declino in cui oltre gli schemi sociali e storici si affaccia e predomina l'individuo, l'uomo di fronte al suo destino, che ripugna all'accettazione di una nuova parte da recitare sulla scena del mondo [...] per il prevalere di una prospettiva cosmica, se non metafisica⁶⁴.

Posizione evidentemente non soggetta all'usura del tempo se, a distanza di ben undici anni, Fontana ribadisce che «*Il gattopardo* non è un romanzo storico». Pur non negando il ruolo da esso rivestito nel generale «processo di revisione del Risorgimento», è indubbio, secondo lui, che si tratti del «romanzo della fine di ogni illusione, dell'uomo che si allontana dagli altri per morire, e nell'esistenza non vede e non cerca oramai più che gli emblemi della morte». All'interno di tale orizzonte, in cui «le contingenze storiche [...] fanno solo da scenario», viene a precisarsi meglio anche la natura del pessimismo con cui l'autore si accosta alla materia narrata, da intendere, secondo il critico, come «sfiducia di fronte alla realtà, in una dimensione più universale di quanto non avrebbe potuto suggerire un epicedio sulla Resistenza fallita»⁶⁵. Lo stesso Cutinelli, che pure non si dimostra affatto insensibile ad una contestualizzazione storica degli argomenti affrontati dal romanzo e delle ragioni del subitaneo successo, sostiene che

la fonte autentica, il movente davvero intimo e caratterizzante dell'opera lampedusiana non è tanto in un'esperienza storica e sociale pur pregnante e drammaticamente partecipata [...], ma piuttosto nella finale risoluzione di un rapporto quanto mai intenso e lungamente decantato con la letteratura, con le grandi tradizioni delle letterature europee⁶⁶.

⁶³ Fontana, «*Il Gattopardo* e la morte», art. cit.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Fontana, «Il ritorno del *Gattopardo*», art. cit.

⁶⁶ Cutinelli-Réndina, «Recensioni», *Studi e problemi di critica testuale*, vol. 49, ottobre 1994, p. 217.

Convinzione riconfermata poi nell'elzeviro apparso sul quotidiano ticinese, dove lo studioso scrive che «il filo della riflessione storico-politica non era che uno dei molti fili che componeva la sua [del romanzo] ricca trama». Chiara dimostrazione del «fascino più sottile e duraturo» esercitato dal testo è la calorosa accoglienza ricevuta al di fuori dei confini nazionali, dove certo l'aspetto in questione «non poteva suscitare lo stesso interesse che suscitava in Italia»⁶⁷.

La linea interpretativa segnalata, tesa appunto a ridurre l'importanza del momento storico, risulta ulteriormente confermata dalla recensione di Croci apparsa nel 1973 al lavoro di Simonetta Salvestroni. Significativo in questo caso il fatto che l'unico passo del volume ritenuto meritevole di essere citato è quello in cui si legge che «il problema di un uomo in crisi e dei suoi complessi stati d'animo» costituisce il «tema centrale del libro». L'attualità del romanzo consisterebbe dunque nel tentativo di ritrarre «la condizione dell'individuo, incapace di trovare un senso alla propria esistenza e alla realtà che lo circonda»⁶⁸. È un'interpretazione che, dopo tutto, diverge sensibilmente da quella del volume recensito. «L'operazione compiuta da Tomasi» – scrive infatti la Salvestroni in un altro punto della monografia, tralasciato perché evidentemente giudicato meno rappresentativo – «è stata quella di trasferire su un piano esistenziale problemi strettamente legati alla situazione storica in cui egli si trovava a vivere»: il dramma di don Fabrizio (e quello del suo autore) è inscindibile dallo «svolgimento del processo storico che comincia a manifestarsi con segni evidenti nel 1860 e che ha, circa cento anni dopo, al momento della stesura del *Gattopardo*, la sua conclusione»⁶⁹.

Si distingue, nell'esigua schiera dei rappresentanti del versante opposto, la risolutezza con cui Pierre Briquet (1959) inserisce il *Gattopardo* entro la categoria del romanzo storico, assumendo una posizione prevedibile sin dal titolo dell'intervento. «Roman historique?» si chiede l'autore, dopo aver ripercorso i testi più significativi della tradizione. «Sûrement puisque l'époque est si justement décrite»⁷⁰.

⁶⁷ Cutinelli-Réndina, «Tra reazione e Risorgimento», *art. cit.*

⁶⁸ Giovanni Croci, «Ritratto di Tomasi di Lampedusa», *Corriere del Ticino*, 26 maggio 1973. Il libro recensito è quello di Simonetta Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

⁶⁹ Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁰ Pierre Briquet, «Retour au roman historique», *La tribune de Genève*, 16-17-18 maggio 1959.

Altri, come l'anonimo autore di una recensione a *Il Gattopardo* di Visconti apparsa sulla *Gazette de Lausanne* nel 1963, pur sottolineando la capacità di dipingere «avec un très grand réalisme les réactions des [...] personnages face à l'écroulement de l'aristocratie italienne», pone piuttosto in risalto la continua dialettica fra il registro realistico e quello lirico, apprezzando l'abilità con cui Visconti nel suo film «a su jouer sur ces deux plans, sans jamais donner une impression de déséquilibre»⁷¹. Indubbiamente più sfumata un'analisi del genere che, evitando di liquidare come accidentale l'indagine sociale, appare maggiormente capace di far emergere quella 'poliedricità' insita nell'opera stessa, cui è da ricondurre una delle ragioni del suo imperituro fascino. «Roman historique entre autres choses»⁷² è la formula che consente anche a Ziegler di risolvere in termini meno univoci la controversa questione del genere. Riuscita sintesi di questo duplice sguardo è, secondo un suggerimento proveniente dalle pagine del giornale cattolico ticinese, l'incontro fra Angelica e Tancredi, che «senza rendersene conto [...] esprimono la storia del loro tempo, e insieme esprimono quelle certe esigenze o posizioni degli uomini di sempre»⁷³.

Un'analisi come quella compiuta, in area italiana, da Luigi Blasucci, richiamata seppur non condivisa da Fontana⁷⁴, riconduce proprio alla «contraddizione insita nell'atteggiamento stesso, oscillante, del narratore» la motivazione «del pessimismo con cui il protagonista giudica i fatti della realtà», pessimismo costantemente in bilico «tra le ragioni storiche (e anche geografiche) e le ragioni eterne [...] stoico-cristiane del *vanitas* – *vanitatum*»⁷⁵. Con Blasucci potremmo dunque sostenere che risolvere «pacificamente» nel *topos* biblico «il senso dell'intera narrazione», affermando, come in area svizzera non solo Georges Piroué ha fatto, che «sous le faux semblant de mutations dramatiques [...] les hommes passent, les institutions et les habitudes demeurent»⁷⁶, rischia di apparire «un modo

⁷¹ F. R., «Le Guépard de Visconti», *Gazette de Lausanne*, 25-26 maggio 1963.

⁷² Ziegler, «Le Chat-pard», *art. cit.*

⁷³ «L'amara umanità del *Gattopardo*», *art. cit.*

⁷⁴ «L'eco destata» dal romanzo – scrive lo studioso – «l'ha subito immesso in una discussione che tocca la questione stessa [...] della funzione del genere narrativo [...] dei rapporti tra poesia e storia, tra invenzione e documento. Cfr. il saggio di Luigi Blasucci su *Belfagor*, 31 gennaio 1959, con la cui interpretazione, che vede nell'opera un compromesso tra storia e psicologia, non ci sentiamo tuttavia di consentire completamente» (Fontana, «*Il Gattopardo* e la morte», *art. cit.*).

⁷⁵ Blasucci, «Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *art. cit.*, pp. 120 s.

⁷⁶ Piroué, «Le Guépard est-il un bon roman?», *art. cit.*

un po' facile di eludere quel nodo di sottili contraddizioni [...] che si annidano nel fondo del romanzo»⁷⁷. In sostanza, non sembra affatto convincente un'analisi volta a occultare in modo tanto radicale la ricca trama di riflessioni storico-sociali che si succedono ne *Il Gattopardo*.

VI. Interessante inoltre rilevare come la svalutazione della riflessione storico-sociale si associ, negli scritti di area svizzero-tedesca, ad una insistita sottolineatura della componente mitica. È quanto emerge con particolare evidenza dall'analisi di Arnold Künzli (1962) che, da una enfattizzazione tanto unilaterale di questo aspetto dell'opera, viene arbitrariamente sollecitato a rintracciare un contrasto insanabile fra l'immagine dell'isola evocata dal romanzo e quella che emerge dal saggio di Danilo Dolci, *Banditi in Partinico*, in cui troviamo «una Sicilia in cui è assente qualsiasi drappeggio estetico» e dove «invece c'è la verità più cruda, priva di qualsiasi poesia»⁷⁸. Dire che la visione di Danilo Dolci «imbarazza [...] tutti gli amanti del *Gattopardo*»⁷⁹, implica scartare recisamente una delle due antitetiche caratterizzazioni dell'isola offerteci dal testo di Lampedusa: quella «Sicilia storica, sociale e umana» cui dà invece spazio l'intervento di Cutinelli⁸⁰. Il contrasto tra le due opere è semmai riconducibile alla differente natura degli scritti, la quale rende piuttosto arduo lo stesso tentativo di confrontare un romanzo con uno studio sociologico dal forte valore documentario. La minore attenzione riservata da Lampedusa a «i bisognosi, i malati, i poveri»⁸¹ non riduce oltretutto l'incidenza delle riflessioni sulle gravose condizioni dell'isola che costellano la narrazione.

Ad una caratterizzazione che prepotentemente insiste sul senso d'immortalità comunicato dalla terra, il romanzo sempre associa infatti la

⁷⁷ Blasucci, «Giuseppe Tomasi di Lampedusa», *art. cit.*, p. 120. Il problema resta semmai quello di individuare il tipo di legame sussistente tra questo duplice ordine di riflessioni che continuamente vengono ad alternarsi nel testo secondo una variabile priorità. Si segnala, anche in questo caso, la sagacia delle osservazioni dello studioso che a ragione insiste sugli «squilibri» interni alla narrazione per cui, con il procedere della stessa, «il principe Fabrizio [...] diventa sempre più un'espressione lirica dell'uomo che invecchia e che muore, cessando a poco a poco di essere *quell'uomo* che invecchia e muore» (*ibid.*).

⁷⁸ «Hier ist sie [Sizilien], bar jeder ästhetischen Drapierung, schamlos nackt wie nur die Wirklichkeit, nie Poesie sein kann» (A. Künzli, «Die Kehrseite des Leoparden», *National Zeitung*, 1 settembre 1962).

⁷⁹ «peinigt [...] alle Verehrer des *Gattopardo*» (*Ibid.*).

⁸⁰ Cutinelli-Réndina, «Tra reazione e Risorgimento», *art. cit.*

⁸¹ «Eine Art soziologischer Bestandesaufnahme der Armut, der Not, des Leidens» (*Ibid.*).

dolente riflessione sul destino di una Sicilia non civilizzata, regno della violenza, dell'omertà, dell'arretratezza socio-culturale, del disordine e della sporcizia⁸². È lo «spettacolo di miseria, di abiezione, di nera indifferenza» (*Opere* 174) al quale si trova ad assistere, impotente, Chevalley durante il proprio soggiorno. Di qui la tragica similitudine elaborata dal principe nel corso del dialogo con il piemontese: alla luminosa immagine di «una giovane Sicilia che si affaccia alle meraviglie del mondo moderno», cui avevano dato forma le parole del funzionario, l'altro contrappone quella di

una centenaria trascinata in carrozzella alla Esposizione Universale di Londra, che non comprende nulla, che s'impipa di tutto, delle acciaierie di Sheffield come delle filande di Manchester, e che agogna soltanto di ritrovare il proprio dormiveglia fra i suoi cuscini sbavati e il suo orinale sotto il letto. (*Opere* 170 s.)

Se in un passo di questo genere, come nell'indignato smascheramento della mistificazione elettorale di Donnafugata, lo sguardo che l'autore posa sulla propria terra è di tipo storico, in altri casi a prevalere è invece una suggestione metastorica. Sottolineare troppo unilateralmente, come non soltanto Künzli in area tedesca ha fatto⁸³, la dimensione mitica dell'opera, significa mantenersi lontani dalla possibilità di percepire l'amarrezza dello sguardo rivolto da Lampedusa alla propria terra e all'effettivo significato assunto dall'esperienza risorgimentale. Tratti pienamente individuati da un anonimo cronista che, sulle pagine del *Corriere del Ticino*, scrive:

c'è una casta – quella aristocratica siciliana – di cui lo sbarco dei garibaldini affretta il disfacimento: e c'è pure l'immobilismo tragico della Sicilia, che da secoli assiste inerte allo sbarco dei nuovi *conquistatori* e di nuove idee senza che nulla muti nelle strutture essenziali dell'isola. Di tutto questo il principe di Salina

⁸² Orlando, *L'intimità e la storia*, op. cit., pp. 103-105.

⁸³ Anche secondo Matthew Ebel *Il Gattopardo* non «è un romanzo sull'unità d'Italia, che pure ne costituisce lo sfondo politico, ma un romanzo sul carattere eterno della Sicilia con il suo paesaggio scarno e prosciugato, il sole che splende sempre e che dopo venticinque secoli di dominazioni lascia intravedere un popolo stanco e nostalgico» («Es ist ein Roman nicht so sehr über die italienische Einigung von 1860, obwohl diese, mit der Landung Garibaldi in Sizilien, den politischen Hintergrund bildet; ein Roman vielmehr über das ewige Sizilien, mit seiner kargen, ausgedörrten Landschaft, der unter glühender Sonne firrenden Luft, den durch 25 Jahrhunderte Fremdherrschaft misstrauisch und träge gewordenen Menschen – und der Veränderung, die eben doch über das Land kommt wenigstens in die Städte» Cfr. Matthew Ebel, «Noble Melancholie, ewiges Sizilien», *Tages Anzeiger*, 5 giugno 2004).

è il lucido e staccato testimone, cosciente del fatto che neppure l'arrivo dei piemontesi riuscirà a mutare nel profondo la sua terra⁸⁴.

Insomma, il Risorgimento c'era stato, assieme a quella modifica del tessuto sociale che aveva portato alla ribalta una nuova classe e, con essa, nuovi 'valori'. Tale cambiamento, sebbene innegabile, non era stato tuttavia capace di 'redimere' l'isola, di modificare cioè la mentalità degli abitanti, di risollevarla dal secolare stato di arretratezza producendo un effettivo miglioramento delle classi disagiate. Ecco in quale direzione si precisa il celebre «tutto sarà lo stesso mentre tutto sarà cambiato», spesso interpretato nel senso di un metastorico avvicinarsi degli aspetti esteriori della realtà rispetto alla sua natura intrinseca, per cui mentre «les cellules se renouvellent, le corps reste le même»⁸⁵. La profetica frase del principe, mentre riduce l'esperienza risorgimentale ad un «avvicendamento al vertice»⁸⁶ incapace di apportare modifiche sostanziali, sconsolatamente ribadisce il ruolo di secolare subalternità del meridione. Il tanto atteso e promesso cambiamento si sarebbe infatti ridotto ad ulteriore motivo di incomprensione, al pari di tutti i precedenti governi che per ben duemilacinquecento anni non avevano fatto altro che esprimersi «con opere d'arte [...] enigmatiche e con concretissimi esattori d'imposte spese poi altrove»⁸⁷ (*Opere* 173). È la sconsolata conclusione del principe, che ha il valore di «uno sfogo», suggerisce Chiara, di «una confessione nella quale si specchia un'oligarchia in ciò che ha di migliore

⁸⁴ «Il Gattopardo di Visconti ha tutti i titoli per aggiudicarsi il primato», *Corriere del Ticino*, 22 maggio 1963.

⁸⁵ Piroué, «Le Guépard est-il un bon roman?», *art. cit.*

⁸⁶ Samonà, *Il Gattopardo*, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁷ A mostrare ulteriormente l'infondatezza delle accuse di reazionarismo rivolte a Lampedusa concorre l'affinità riscontrabile con l'analisi di Antonio Gramsci. Anche secondo lo storico marxista infatti «l'unità non era avvenuta su una base di uguaglianza, ma come egemonia del nord sul Mezzogiorno [...] cioè il nord concretamente era una 'piovra' che si arricchiava alle spalle del sud» (Antonio Gramsci, *Sul Risorgimento*, a c. di Elsa Fubini, Roma, Editori Riuniti, 1967, pp. 75 s.). La critica alle modalità di annessione della Sicilia al Regno d'Italia si dimostra essenzialmente in linea con il tipo di analisi elaborata da accreditati esponenti della storiografia democratica: Guido Dorso, Gaetano Salvemini, Piero Gobetti. (Per un'analisi più accurata delle fonti storiografiche si rimanda al volume di Andrea Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 363-365). Detto questo, lungi, da parte di chi scrive, l'intenzione di incorrere nel rischio di «fare di Tomasi uno storico invece di un romanziere» (Fontana, «Il gattopardo e la morte», *art. cit.*) Resta il fatto, davvero singolare, che quelle intuizioni, per quanto svincolate da un cosciente programma di ricostruzione storica, non fossero espressione di una visione tanto parziale come invece lascerebbe supporre l'acrimonia degli attacchi della sinistra dell'epoca.

[...] la consapevolezza dell'immutabilità di un costume che è il risultato di troppe rinunce, di troppe occasioni mancate»⁸⁸.

Una significativa accentuazione dell'elemento mitico dell'opera è rintracciabile anche nello studio di Claudia Lehmann, teso a recuperare la centralità rivestita all'interno del romanzo dal sole, l'impietoso sovrano della Sicilia, responsabile di prostrare gli abitanti dell'isola. È la peculiare tendenza a identificare la luce mediterranea con «il sonno profondo dei Siciliani»⁸⁹ a distinguere, secondo la studiosa, il pensiero di Lampedusa da quello di scrittori quali Paul Valéry, Albert Camus e André Benn. Che il calore febbrile penetri nel testo più come elemento annichilente che come fonte energetica, emerge chiaramente dal citato colloquio con l'inviato piemontese, durante il quale don Fabrizio si sofferma a considerare le nefande ripercussioni del torrido clima isolano sulla caratterialità degli indigeni. Il desiderio di «sonno», addirittura di «morte», che sta alla base della cultura siciliana, alimentato dalle secolari conquiste cui la terra è stata soggetta, viene non a caso ricondotto a ragioni di carattere geografico⁹⁰. La «stanca rassegnazione del paesaggio» si pone dunque come correlativo oggettivo della «passività» che tanto a fondo contraddistingue il comportamento dei siciliani.

Ebbene, credo che un'attenzione tanto sistematicamente rivolta verso la componente mitico-paesistica, per quanto in parte testualmente suffragata, debba esser intesa come rivelatoria di una particolare sensibilità intrinseca alla cultura tedesca (o svizzero-tedesca) e ad una certa immagine estetica dell'Italia, tra Goethe ed Hesse, sospesa nell'«enchante-ment que procure la chaleur du soleil»⁹¹.

Lievemente diverso, ma altrettanto rappresentativo, il punto da cui muove l'analisi di Kurt Ringger (1963), che rinviene la presenza della

⁸⁸ Chiara, *art. cit.*

⁸⁹ «Tiefschlaf der Sizilianer, der keinen Raum lässt für kulturelle Schöpfungen» (Lehmann, *Die mittellmeerische Welt*, *op. cit.*, p. 168)

⁹⁰ È ciò che indusse Sciascia a rifiutare con vigore l'immagine dell'isola proposta da Lampedusa, in quanto viziata da un'imperdonabile «astrazione geografico-climatica» (Sciascia, «Marx Manzoni eccetera», *art. cit.*).

⁹¹ Hermann Hesse, *Voyage en Italie*, traduction de François Mathieu, Frankfurt, Suhrkamp, 1983 (1958), p. 16. Nella parte dedicata alla Sicilia anche le *Voyage en Italie* di Goethe si sofferma sul «soleil ardent» e sugli «efforts tout à fait vains de l'espèce humaine pour se maintenir contre la violence de la nature, la malignité perfide du temps et la fureur de ses propres dissensions» (Johann Wolfgang Goethe, *Voyage en Italie*, traduction de Maurice Mutterer, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1930, pp. 284 e 316).

componente mitica non tanto nella caratterizzazione atemporale dell'isola, quanto piuttosto nella descrizione dei «vagabondaggi trasognati» di Angelica e Tancredi fra le inesplorate stanze di Donnafugata. La «malia» e gli «azzardi» di cui sono pieni i giochi in cui eros «trascinava i due fidanzati»; la gioia fanciullesca che si sprigiona da quel loro «inseguirsi, perdersi e ritrovarsi»; l'inebriante desiderio che porta «le cinque dita di lui» ad incastrarsi «nelle dita di lei» (*Opere* 151 s.), sono immagini che, secondo il recensore, testimoniano la memoria degli infantili inseguimenti di Klaus Heinrich e sua sorella Ditlind descritti da Thomas Mann in *Sua Altezza reale*⁹². Recuperando un'altra fonte della cultura europea di Lampedusa, l'articolista si sofferma poi sull'abilità nella resa plastica di figure, sospese in una sorta di incantamento estatico, comune all'arte di Tomasi e di Stendhal. Le parole cui lo scrittore siciliano ricorre nelle sue lezioni di letteratura francese, per evocare la quieta serenità che avvolge il mondo de *La Certosa di Parma*, sono pienamente estensibili, secondo Ringger, al suo stesso romanzo⁹³: «Per me essa [la *Certosa*] è il trionfo dell'atarassia; i suoi personaggi si muovono in una calma divina, cigni aggraziati che solcano la corrente letèa» (*Opere* 1813).

Gabriella REMIGI
Université de Genève

⁹² Ringger identifica "Stöbern" in Thomas Mann con «i vagabondaggi trasognati in Tomasi di Lampedusa»: «Secondo il loro essere queste scorribande sono primariamente un gioco. "Stöbern" è per i bambini in *Sua Altezza reale* un gioco: "Sì Ditlind, ritorniamo senza dubbio nella stanza dei bambini ma non è necessario farlo nella maniera più breve e più noiosa, prima giochiamo un po'." Anche per Tancredi e Angelica queste 'scorribande' hanno un aspetto ludico che affonda nella loro infanzia: Tutti e due vicinissimi ancora all'infanzia prendevano piacere al gioco in sé, godevano nell'inseguirsi, nel perdersi, nel ritrovarsi» (trad. di Kurt Ringger, «Ein Echo aus Thomas Mann in Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Gattopardo*», in *Neue Zürcher Zeitung*, 5. Mai 1963).

⁹³ A proposito dell'ammirazione manifestata da Lampedusa per la facoltà immaginativa di Stendhal, l'articolista osserva: «Diese Form in ihrer musikalisch-farbigen Bidhaftigkeit ist es, die Tomasi so sehr an Stendhal bewunderte; indem er die Gestalten der *Chartreuse de Parme* so sieht, charakterisiert er zugleich die Welt seines eigenen Romans: "Für mich stellt sie den Triumph der stillen Heiterkeit dar; die Gestalten bewegen sich mit göttlicher Ruhe, anmutigen Schwänen gleich, die die letheische Strömung durchmessen » (*ibid.*).