

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

*diretta da Cesare De Michelis,
Condirettori Armando Balduino, Saveria Chemotti,
Silvio Lanaro, Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi*

Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali®

Pisa • Roma

XXVII, numero 60, dicembre 2000

RAFFAELE DONNARUMMA

LE CONTRADDIZIONI CONCILIATE.
NARRATORE, PERSONAGGIO E PUNTO DI VISTA NEL
GATTOPARDO

1. Qualcosa non torna nel lungo discorso che padre Pirrone, giunto da Palermo al paese natale, tiene di fronte a don Pietrino, un vecchio erbuario così incapace di comprendere quanto gli viene detto da cadere addormentato. Il gesuita del *Gattopardo* si impegna in un'apologia dell'aristocrazia tanto appassionata quanto narrativamente innecessaria: sia perché la parte in cui è posta, la quinta del romanzo, è vistosamente eccentrica (con l'ottava, è la sola a non essere focalizzata sul principe e, ad abolirla, la vicenda non ne risentirebbe troppo)¹; sia perché, di fronte a un simile uditorio, il religioso potrebbe tranquillamente risparmiarsi le sue fatiche argomentanti ed emotive. Sorpreso perciò dalla madre a concionare, non gli resta che «vergognarsi un poco» [189]².

Non si tratta solo di una siciliana 'mala figura', e men che meno di un supposto tradimento di classe. In quanto gesuita, Pirrone deve sostenere i nobili; e del resto non verrà da una famiglia di signori, ma suo padre, soprastante di feudi ecclesiastici, morendo lo ha lasciato «in condizioni economiche relativamente buone» [179]. Anche se fosse stato un poveraccio, ci si stupirebbe di sorprenderlo in atteggiamenti giacobini. L'erbuario – unico personaggio veramente plebeo del romanzo cui sia concessa la parola – si dimostra anche lui più realista del re e più reazionario del gesuita. Certo, si lamenta delle tasse che il nuovo governo sabaudo ha imposto persino sulla sua misera attività, e arriva a dare del «fesso» al principe di Salina [189]; ma non lo sfiora neppure l'idea di contestare l'ordine feudale. Fermo alla logica delle apparenze, piccina e venale, egli non può certo vedere, come i signori, che «non c'è stata nessuna rivoluzione e che tutto continuerà come prima» [189]. Tutto som-

1. Lo notava già E. MONTALE, *Il Gattopardo* [1958], in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, pp. 2169-2175: a p. 2171. La parte fu in effetti composta dopo la altre, e Tomasi fu tentato di abolirla (G. P. SAMONÀ, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 129-148 e 210-215); il che, naturalmente, non significa che sia strutturalmente inutile.

2. Cito da G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, introd. e premesse di G. LANZA TOMASI, a cura di N. POLO, Milano, Mondadori, 1995. Il numero tra parentesi quadra indica la pagina.

mato, il «fesso» è lui. Siamo insomma – ed è forse questo che non torna – di fronte a un paradosso: nell'unico capitolo in cui, vivente Don Fabrizio, egli sia assente dalla scena, si esprime un'ideologia che è comunque la sua. Il compito di padre Pirrone è semplicemente quello di riferirne e spiegarne i giudizi. Da buon gesuita, come se commentasse un passo delle Scritture poco chiaro o apparentemente in contrasto con la dottrina della Chiesa, egli deve appianare difficoltà, eliminare motivi di scandalo, giustificare. La sua apologia è l'assoluzione di tutto il ceto nobiliare. Padre Pirrone non è uscito davvero dal palazzo di San Lorenzo o di Donnafugata: facendosene portavoce e difensore, egli resta un *alter ego* di Don Fabrizio³, una sua trasposizione su un piano più basso, ma pur sempre una sua trasposizione.

2. Dunque, un romanzo in cui non si dà voce all'altro? È un'ipotesi che sembra avere smentite evidenti. Lasciamo da parte don Ciccio Tumeo: egli riproduce con rabbia la logica di padre Pirrone e, proprio per la sua incapacità di controllo (e di adattamento), diventa uno «stupido» che non sa vedere la resistenza di «secolari consuetudini» dietro i mutamenti [121]⁴. Ma forse Tancredi la pensa come Don Fabrizio? O don Calogero Sedàra? e il buon Chevalley? La forza di un punto di vista altro dovrebbe stare nel suo mantenere resistenza e irriducibilità. Ora, né Tancredi, né Sedàra, né l'inviato piemontese vengono rispettati in quanto soggetti estranei: al contrario, finiscono per essere riassorbiti da Don Fabrizio⁵. Ciascuno di loro potrebbe essere un antagonista; nessuno, di fatto, lo è. È proprio dal nipote che il principe apprende la sua sapienza politica, o almeno è spinto a confrontarsi con i tempi nuovi; e se è vero che lo lega al giovane un rapporto paterno ombreggiato di edipismo, comunque l'ostilità si sublima, come nota la principessa Maria Stella, in una sorta di infatuazione [100]⁶. Quanto a don Calogero, la cui minacciosità è sempre attenuata dal ridicolo, il principe arriva a nutrire una «curiosa ammirazione» per i suoi «meriti» [132],

3. V. BRAMANTI, *Rileggendo «Il Gattopardo»*, in «Studi Novecenteschi», 1988, n. 36, pp. 323-348: alle pp. 333-334 e 345; F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 98.

4. G.P. SAMONÀ, op. cit., p. 121-2.

5. Lo afferma già F. FORTINI, *Contro «Il Gattopardo»* [1959], in F. FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 261-271: alle pp. 261-263 e 271; argomenta più analiticamente V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 191-195 e 215-224.

6. Tancredi è invece «l'Altro» per eccellenza secondo F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., p. 131.

e a trattarlo con benevola condiscendenza. Chevalley, infine: il dialogo con lui è l'occasione più gloriosa, per il principe, di dire quello che pensa; e la sua sapienza è così alta che l'interlocutore ne riconosce le «orgogliose verità» [175], ma senza comprendere «ogni cosa» [171]. Che sia davvero un dialogo, del resto, è vero solo in parte. A un certo punto, Don Fabrizio è «troppo eccitato» «per ascoltarlo» [173]; e nel congedo i due si salutano pensando cose opposte, senza comunicarsele e senza aver cambiato parere. La simpatia e la stima che il principe ha per l'inviato sabaudo non fa che sbalzare la tragicità della sua posizione. Ben presto egli non parla più di politica e di scelte, ma di un destino immutabile: quello di una «generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi» [173] e quello di tutta una terra, in cui il privilegio di essere «perfetti» come «dei» [176] si confonde con la dannazione di «essere segregati nel medesimo pozzo» [175], in un «inferno ideologico» [173]. Alla storia si sostituisce la natura; e le designazioni di realtà acquistano subito il valore di metafore e di categorie dello spirito:

«Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili perché non edificati da noi e che ci stanno intorno come bellissimi fantasmi muti; tutti questi governi, sbarcati in armi da chissà dove, subito serviti, presto detestati e sempre incompresi, che si sono espressi soltanto con opere d'arte per noi enigmatiche e con concretissimi esattori d'imposte spese poi altrove; tutte queste cose hanno formato il carattere nostro che rimane così condizionato da fatalità esteriori oltre che da una terrificante insularità d'animo». [172-173]

Il pensiero di Don Fabrizio è in effetti un pensiero della riconciliazione. In questo sta molto della sua signorilità che è – come è stato sottolineato in vario modo – una signorilità ben diversa dal chiuso orgoglio feudale di casta e dall'antica volontà di separare il nobile dall'ignobile preservandone la purezza. In un certo senso, Don Fabrizio ha già tralignato dai suoi avi⁷. Non ha del tutto torto la moglie a rimproverargli di mescolare il proprio sangue con quello del «farabutto» Sedàra, ingannato dai raggi di Tancredi, «traditore» «come tutti i liberali della sua specie» [100-101]; e lui stesso riconosce in sé qualcosa di «ignobile» [88]. Al di là di una nietzschiana ammirazione per l'energia e la volontà di potenza (simile a quella

7. R. LUPERINI, *Il «gran signore» e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa* [1997], in R. LUPERINI, *Controtipo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 133-146: a p. 140.

dei grandi borghesi manniani)⁸, il principe ha una vocazione nichilista che, se non fosse per i suoi tratti scettici [121, 218] ed epicurei, gli farebbe dare dello schopenhaueriano. Ciò cui tende è la morte come «nirvana» [171]. Contraddizione solo apparente, quella per cui un orgoglioso difensore dell'identità, e dell'aristocrazia come sua vera espressione [230], trovi pace solo nella cancellazione di sé. Perché la morte cancella ciò che è contingente per salvare l'eterno: realizza l'aspirazione a «superare e giustificare il suo estremo patire in una necessità generale» [24]. Di fronte alla quiete delle morte, ogni mutamento terreno è vanificato. L'unica forma di storia che Don Fabrizio può concepire è la storia naturale, ciclica, prevedibile che gli insegna l'astronomia, dove ogni mutamento rivela l'eterno ritorno dell'identico. Essa mostra come esorcizzare il trauma dei capovolgimenti della storia umana⁹. Per il narratore della *Recherche* il *bal des têtes* è la rivelazione del tempo perduto, che solo l'arte potrà vincere. Per il principe di Salina il ballo a palazzo Ponteleone è la conoscenza della morte e della miseria umana, da cui ci si difende sperando nella propria morte, cioè nel proprio eternarsi, e osservando i moti celesti:

La verità era che voleva attingere un po' di conforto guardando le stelle. Ve n'era ancora qualcuna proprio su, allo zenith. Come sempre il vederle lo rianimò; erano lontane, onnipotenti e nello stesso tempo tanto docili ai suoi calcoli; proprio il contrario degli uomini, troppo vicini sempre, deboli e pur tanto riottosi. [222]

Non è l'arte a salvare, ma la scienza: non l'opera degli uomini, ma la contemplazione della natura. Dietro il principe di Salina si intravede il volto di Tomasi: letterato davvero e sino in fondo fedele ai valori umanistici, egli non è però immune da quel senso di inettitudine e dalla consapevolezza dell'inattualità e della marginalità della letteratura propri della sua generazione¹⁰.

In questa fuga dalle miserie della terra si compie l'esorcismo su quel male che è l'alterità. Essa ha due forme: l'umanità, peritura, debole e imprevedibile, e il tempo, che ci aliena da noi stessi; e ha un luogo privilegiato, in cui quelle due forme si incontrano: la storia. Ci scopriamo così di fronte a un romanzo non solo antistorico, ma

8. M. PAGLIARA, *Lampedusa e il romanzo del Novecento*, in *Tomasi e la cultura europea*, Palermo, Real Albergo dei Poveri 25-26 maggio 1996, Atti del Convegno Internazionale, a cura di G. GIARRIZZO, Catania, Università degli Studi, 1996, pp. 169-212.

9. R. LUPERINI, op. cit., pp. 135-139.

10. Ivi, p. 142.

che mette in dubbio le stesse categorie portanti del romanzo: il dialogo con l'altro e il tempo.

3. Alla radice, il nodo del *Gattopardo* sta forse non nel rapporto fra il protagonista e gli altri personaggi, ma in quello fra il narratore e il protagonista. Non è un caso che a questo proposito si sia scritto tanto, e che ancora da questo punto prenda le mosse *L'intimità e la storia* di Francesco Orlando. A ben guardare, il *Gattopardo* non sembra semplicemente un romanzo monologico, in cui le voci eterogenee vengono ammesse per essere ricondotte a una, subordinate a essa e in quella superate¹¹. Tolstoj (che Bachtin indica come modello di questo tipo romanzesco e che Lampedusa rileggeva poco prima di iniziare il suo libro)¹² può costruire i propri personaggi, almeno in certi momenti, come suoi portavoce; ma, sempre e comunque, pone una distanza fra sé e il loro mondo. Così nella *Morte di Ivan Ilič*, spesso accostata all'ultima parte del *Gattopardo*¹³, il protagonista rilutta alla morte e solo alla fine, per una scossa che lo trascende, la accetta. La saggezza prestatagli dal narratore-Dio coincide quindi per lui con l'uscita dai propri limiti e la negazione di sé. È l'esatto contrario di quanto accade a Don Fabrizio, che «conosceva da sempre» [223] il senso della morte, e a cui Lampedusa dà la voce al momento decisivo.

Il rapporto fra narratore e protagonista in Tomasi è in effetti più sfuggente di quanto accada nel romanzo monologico: non basta esaurirlo né, da una parte, la constatazione dell'indubbio accordo simpatetico fra lui il principe di Salina, né, dall'altra, la distinzione narratologica fra i due punti di vista. Non esiste alcuna inconciliabilità fra simpatia per un personaggio – o, al limite, proiezione autobiografica – e onniscienza. Ma non esiste solo se narratore e personaggio sono persone distinte: solo se il personaggio, per proiettivo e autobiografico che sia, è un altro rispetto al narratore. Certo, fra narratore e personaggio c'è nel *Gattopardo* un'evidente ed esplicita distanza. Eppure, essa è di ordine puramente materiale: il narratore vedi spazi che sono preclusi allo sguardo di Don Fabrizio (come nella parte V); oppure preannuncia eventi che si svolgono

11. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 76-77, 94-98, 103-111.

12. G.P. SAMONA, op. cit., p. 230.

13. Cfr. p. es. D. PERRONE, *Silenzi, censure e grandi incontri di Tomasi di Lampedusa*, in *Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, Atti del Convegno Internazionale, Capo d'Orlando 4-6 ottobre 1996, a cura di N. TEDESCO, Palermo, Flaccovio, 1999, pp. 113-138: alle pp. 131-133.

ranno in un tempo in cui Don Fabrizio non vivrà più¹⁴. Questa distinzione narratologica rischia però di avere un significato estrinseco e formale. Sebbene il narratore conosca più cose di Don Fabrizio, non ha affatto una sapienza superiore alla sua, e neppure valori distinti dai suoi. Il suo punto di vista (prendendo alla lettera la metafora) può essere diverso da quello del principe. Ma lo è anche – ciò che più conta – il suo livello di coscienza? Un esempio ci può essere di aiuto:

Don Ciccio si era sfogato; ora alla sua autentica ma rara personificazione del «galantuomo austero» subentrava l'altra, assai più frequente e non meno genuina dello «snob». Perché Tumeo apparteneva alla specie zoologica degli «snob passivi», specie adesso ingiustamente vilipesa. Beninteso la parola «snob» era ignorata nel 1860 in Sicilia, ma così come prima di Koch esistevano i tubercolotici, così in quella remotissima età esisteva la gente per la quale ubbidire, imitare e soprattutto non far della pena a chi si stima di levatura sociale superiore alla propria, è legge suprema di vita: lo «snob» essendo infatti il contrario dell'invidioso. Allora egli si presentava sotto nomi differenti: era chiamato «devoto», «affezionato», «fedele»; e trascorreva via felice perché il più fuggevole sorriso di un nobiluomo era sufficiente a riempire di sole una intera sua giornata; e, poiché si profilava accompagnato da quegli appellativi affettuosi, le grazie ristoratrici erano più frequenti di quel che siano adesso. La cordiale natura snobistica di don Ciccio, dunque, temette di aver recato fastidio a Don Fabrizio e la di lui sollecitudine si affrettava a cercare i mezzi per frugare le ombre accumulate per sua colpa, credeva, sul ciglio olimpico del Principe; il mezzo più immediatamente idoneo era quello di proporre di riprendere la caccia; e così fu fatto. [114-115]

Sembrerebbe che il narratore abbia una coscienza superiore rispetto a quella di Don Fabrizio: addirittura, sottolinea la sua distanza dalla «remotissima età» in cui si svolge l'azione, assumendo i panni ironici del paleontologo. Eppure, non è così. Il narratore conosce una parola che Don Fabrizio, come chiunque nella Sicilia dell'ottobre 1860, non poteva conoscere; ma usa una categoria di cui Don Fabrizio poteva essere in pieno possesso: quella di «devoto», «affezionato», «fedele». E Don Fabrizio la possiede così bene, che regola su di essa il proprio comportamento: solo perché lo sa uno snob passivo, perdona le intemperanze di Tumeo. Il narratore, anzi, scende dalla sua superiorità temporale per mettersi sul piano del personaggio: è il presente a essere ingiusto e dunque a non comprendere cosa sia uno snob, non il passato; è l'«adesso» a non dispensare più

14. F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., p. 88 e nt. 11.

«grazie ristoratrici», mentre una volta si stabilivano rapporti umani equi e dignitosi. In questo modo, egli si libera dei pregiudizi dell'attualità per riassumere il vero sapere del mondo di cui narra.

In effetti, Tomasi non intende giudicare Don Fabrizio ponendosi davvero al di fuori o al di sopra di lui. Ecco un altro, piccolo esempio:

Traversando le due stanze che precedevano lo studio si illuse di essere un Gattopardo imponente dal pelo liscio e profumato che si preparasse a sbranare uno sciacalletto timoroso; ma per una di quelle involontarie associazioni di idee che sono la croce delle nature come la sua, davanti alla memoria gli passò l'immagine di uno di quei quadri storici francesi nei quali marescialli e generali austriaci, carichi di pennacchi e gale, sfilano, arrendendosi dinanzi a un ironico Napoleone [...] [122]

In un primo momento, sembra che il narratore osservi il principe dall'esterno: solo lui, infatti, può giudicare che egli «si illuda». In realtà, questa consapevolezza è subito riversata nella psicologia del personaggio: l'avversativa («ma per una di quelle involontarie associazioni di idee...») ci rivela subito che egli stesso comprende quanto gli sta accadendo.

Persino l'ironia su di lui è una falsa cadenza: il suo scopo non è certo di sminuirlo, ma, al contrario, di prestargli una quarta dimensione. Produce lo stesso effetto che produrrebbe l'autoironia¹⁵. Quando Tancredi rimprovera lo zione di essere un rudere libertino perché, alla sua età, ancora frequenta certe donne, ne sta minando la statura o celebrando la vitalità? Non sta forse al suo gioco, visto che già il principe cerca conferme al suo essere «un uomo vigoroso ancora» [36]? E quando il narratore gli fa citare una «poesia strampalata», attribuita a «uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana» [37] e che è addirittura il Baudelaire di *Un voyage a Cythère*, o gli fa leggere in famiglia un «romanzo moderno» «a puntate» piuttosto che un Balzac rifiutato come «stravagante e "fissato"» [140-141], vuole davvero ridicolizzarne l'incompetenza letteraria? O non ne ricorda la «rigidità morale» [21], sen-

15. Al contrario, l'ironia crea un effetto polifonico secondo F. MUSARRA, *Su alcune marche ironiche nel «Gattopardo»*, in *Il Gattopardo*. Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio, Lovanio, 13 maggio 1990, a cura di F. MUSARRA e S. VANVOLSEM, Leuven-Roma, Leuven University Press-Bulzoni, 1991, pp. 53-75: alle pp. 67 e 74; e ancora più deciso è A.C. VITTI, *Don Fabrizio e Tomasi in contrasto nel romanzo «Il Gattopardo»*, in «Misure critiche», 1989, 68-69. La mia posizione è vicina a quella di M. GUGLIEMINETTI, *Le rotelle del meccanismo (nota sul «Gattopardo»)*, in *Il Gattopardo*. Atti del convegno internazionale dell'Università di Lovanio, cit., pp. 33-40.

za negargli «una certa acutezza» di giudizio [141] e la capacità di aver mandato a mente i versi di uno dei più grandi poeti del secolo, per di più sfogliato casualmente in una libreria parigina?

Tomasi si comporta con il principe proprio come padre Pirrone: può denunciarne gli errori, ma li giudica con le sue stesse categorie; e alla fine, lo assolve¹⁶. L'eccezionalità del *Gattopardo*, cioè l'essere il solo romanzo sul declino dell'aristocrazia scritto da un punto di vista ad essa interno¹⁷, ha il prezzo di questo appiattimento che è la cancellazione dell'altro. A differenza di qualunque personaggio («A casa mia non mi comprende nessuno. È la mia disgrazia» [73]), egli è però l'unico a capirlo e conoscerlo sino in fondo. In questo senso, il vantaggio materiale del punto di vista del narratore sul protagonista rivela che è piuttosto il narratore a essere, letteralmente, una proiezione del personaggio, che non il contrario.

4. La coerenza con cui il *Gattopardo* è costruito risponde a una poetica che si può ricostruire grazie alle lezioni di letteratura inglese e francese tenute da Lampedusa fra il novembre 1953 e il 1955 (quindi, a ridosso se non in contemporanea con la stesura del romanzo). È l'interpretazione di Stendhal, tendenziosa pur nel debito con *La création chez Stendhal* (1951) di Jean Prévost¹⁸, a mostrarsi particolarmente rivelatrice¹⁹. Del *Rosso e il nero* e della *Certosa di Parma* (Tomasi non sa decidersi su quale dei due debba considerarsi «il vertice di tutta la narrativa mondiale» [1824]) sono apprezzati gli aspetti caratterizzanti della tecnica romanzesca: «il modo di esprimere il tempo, di concretizzare la narrazione, di evocare l'ambiente, di trattare il dialogo» [1796]; così come particolare attenzione è posta al «problema cruciale» «del narratore» [1799] e alla sua posizione nei confronti dei personaggi. Eppure, proprio per quest'ultimo aspetto, la chiave di lettura è lirica [1766, 1767, 1768, 1800]. Certo, in Stendhal «vi è una leggera ironia sparsa su tutto» [1814] ed egli fa muovere i suoi personaggi, persino nei momenti più patetici e romanzeschi, «in una calma divina» [1813]. Ma il distacco del classicismo e dell'ironia si unisce alla volontà di narrare «restando sempre nella pelle del proprio protagonista; e poiché il mondo è visto attraverso gli occhi di questi, anche il lettore contempla attra-

16 V. SPINAZZOLA, op. cit., pp. 212-215.

17 F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., p. 19.

18 R. ADAMS MAK, *Le «Lezioni su Stendhal» di Tomasi di Lampedusa*, in «Yearbook of Italian Studies», 1973-1975, pp. 264-271.

19. Il rapporto, naturalmente, non è meccanico, come sottolinea R.M. MONASTRA, *Il «Gattopardo» e la tradizione del romanzo storico*, in Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi, cit., pp. 59-72: a p. 61.

verso quella mente» [1815]. Il lirismo non è una semplice proiezione del narratore nel protagonista, né la redazione di un'autobiografia ideale: esso permette di giungere alla «completa fusione dell'autore, del personaggio e del lettore» [1800]. Ogni distanza è annullata: nuoce, si potrebbe dire, all'effetto estetico. Persino l'amatissimo Dickens, con tutto il suo «*realismo magico*» [1021] e il suo umorismo, «descrive i suoi personaggi «liricamente», mettendosi successivamente nella pelle di ognuno, mentre Thackeray li guarda con un certo distacco, li giudica con serena imparzialità e non si affeziona a nessuno di loro» [1060]. L'ironia o la ridicolizzazione aperta (che nel *Gattopardo* spettano rispettivamente ai primari e ai comprimari) non incrinano insomma il lirismo: il giudizio che esse esprimono o sottendono rimanda ai valori comuni del narratore e del principe; anzi, rinsalda il loro patto e chiama ad aderirvi il lettore.

Tomasi ha infatti le idee molto chiare sul come raggiungere questa «completa fusione»:

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. Il che sembra facile ma non lo è. *Le Rouge et le Noir* è, principalmente, una effusione lirica e un romanzo di analisi psicologica, ma è anche una pittura del tempo e un libro nel quale i fatti incalzano. Quest'ultima necessità non appare di certo nelle opere dei tre autori menzionati cinque righe più su. Da questa necessità di azione deriva uno sforzo di concentrazione dei «monologhi interiori» che non si trova in quegli autori per i quali questo mezzo di espressione si era mutato in fine.

[1800-1801]

Il giudizio la dice lunga sul modernismo classicista di Lampedusa²⁰, che riconduce le innovazioni novecentesche alla misura del romanzo dell'Ottocento, ne neutralizza l'eversività grazie a una categoria tutto sommato tradizionale come quella di lirismo, preferisce di fatto al «monologo interiore» una più praticabile focalizzazione interna. E la dice lunga sul *Gattopardo*, cui è possibile applicare, parola per parola, la definizione del *Rosso e il nero*, compreso il ridimensionamento dell'epiteto di «romanzo storico» attribuitogli poco prima [1765]. Con tutta la simpatia per Stendhal e la volontà di farsene discepolo, o comunque di trovare in lui autorizzazioni alla

20. Cfr. N. TEDESCO, *La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 33; R. LUPERINI, op. cit., p. 146; U. MUSARRA SCHROEDER, *Tomasi di Lampedusa e la poetica della «forma spaziale»*, in Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi, cit., pp. 177-91.

propria scrittura²¹, Tomasi se ne stacca però in qualche punto rilevante. Oltre che nello stile, «grasso» anziché «magro»²², almeno in questo: anche lui, a differenza del maestro, incorre nel «difetto di tanti romanzi (e fra essi alcuni dei massimi!) di rivelare l'animo delle persone attraverso ciò che dicono» [1804]. Non è cosa da poco: non tanto perché esponga a rischi di irrealismo, didascalismo o ideologismo; ma proprio perché sembra mutare l'atteggiamento del narratore nei confronti dei personaggi, cui viene attribuita una lucidità che sembra mancare agli eroi stendhaliani. Ma anche questa è una scelta di poetica: data la «completa fusione dell'autore, del personaggio e del lettore», essi devono godere tutti della stessa consapevolezza. Una sapienza del narratore separata, ed esercitata a danno del protagonista, incrinerebbe quel lirismo in cui la presenza di voci diverse è solo apparenza. Ogni discorso è insieme discorso del personaggio e del narratore (del narratore, non dell'autore), che si «mette nella sua pelle». Indubbiamente, Don Fabrizio «non è Lampedusa», ma «la fantastica riuscita di un appagamento di desiderio»²³ – proprio come accade con Stendhal, Julien e Fabrice. Ma il libro funziona come se lo fosse – proprio secondo quanto volevano Lampedusa²⁴ e, se non Stendhal, lo Stendhal di Lampedusa.

5. Il «monologo interiore» o, più generalmente, la focalizzazione interna sono forse un atto di verità in due casi opposti: quando il personaggio entri in dialogo con un altro punto di vista, sia quello del narratore o di un diverso personaggio; o quando sia abbandonato a se stesso, nella sua creaturalità. *L'Ulisse* di Joyce, per rimanere fra gli autori di Lampedusa, accoglie entrambi i modi; mentre Proust sfugge all'unidimensionalità per la ricchezza dei mondi rappresentati e con la diffrazione dell'io in *agens* e *auctor*. Quanto alla Woolf, i cui *Anni* ispirano in qualche modo la struttura del *Gattopardo*²⁵, la tentazione del lirismo è più forte, ma contrastata dalla

21. Come i personaggi di Stendhal, anche Don Fabrizio ha una «morale di tipo epicureo con l'accento posto sui piaceri spirituali più che su quelli del corpo» [1768]; anche lui ha un «culto dell'energia» di sapore nietzschiano [1771]; anche lui, nei confronti di Tancredi, ha la tendenza a indicare «la responsabilità» delle «malefatte» nella «congiuntura storica» [1806]: tendenza, per altro, che mostra anche il narratore con il principe.

22. F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa* (1962) seguito da *Da diverse distanze* (1996), Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-47 e 75.

23. F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., pp. 13 e 14.

24. «Il protagonista sono, in fondo, io stesso»; «il protagonista, Don Fabrizio, esprime completamente le mie idee», scriveva per lettera Tomasi (in A. VITELLO, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 230). Discute queste affermazioni F. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, cit., pp. 13 sgg.

25. «*The Years* è il libro della Woolf che ha suscitato maggiori controversie e che

pluralità delle persone liriche (basti pensare alla duplice focalizzazione interna della *Signora Dalloway*, su Septimus e sulla protagonista, o a quella multipla delle *Onde* e appunto degli *Anni*). In questo modo, il monologo interiore è una dispersione di sé nell'altro, o nell'atomismo dei pensieri e delle sensazioni di chi parla²⁶. In Tomasi, al contrario, la focalizzazione interna coopera alla costituzione di un personaggio che non perde unità dalle sue sfaccettature, ma, anzi, la acquista. Il progetto di scrivere un romanzo tutto risolto in ventiquattro ore come *l'Ulisse*, subito abbandonato²⁷, sopravvive nella scansione cronologica della parte I a patto di una drastica riduzione. I *flash-back* memoriali, che seguono le «associazioni d'idee» di Don Fabrizio [23], non sono certo la deriva di voci messa in scena da Joyce: essi non esprimono una tensione centrifuga ed enciclopedica verso la vastità del mondo, ma si rinserrano centripetamente sull'interiorità del principe. In questo Tomasi preferisce, alla scandalosa tensione dello *stream of consciousness* di Joyce, la ricomposizione che ne dà la Woolf, normalizzandone il lirismo e adagiandolo in un'ironica unità aristotelica. Anziché gettare fra le cose o decostruire il suo protagonista, egli insomma si stringe a lui, e su di lui modella il mondo.

La verità di un personaggio romanzesco sta anche nell'atto di violenza con cui il narratore ne mostra il carattere parziale e mor-

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 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 eracleito del tempo. Insieme ad essi le stagioni si alternano, immenso orologio cosmico, sottolineano con la loro immutabile varietà la mutevole identità delle generazioni» [1255]. (A differenza della Woolf, Lampedusa recupera i «momenti cruciali», sia pure lasciandoli sullo sfondo dei grandi eventi pubblici: le strutture del romanzo storico smorzano così lo psicologismo novecentista). Cfr. U. MUSARRA-SCHROEDER, *Memoria letteraria e modernità nel «Gattopardo»*, in Tomasi e la cultura europea, cit., pp. 233-255; alle pp. 251-252; M. BERTONE, *Le ragioni del metodo: Tomasi di Lampedusa e i maestri del romanzo europeo*, in Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi, cit., pp. 45-57; R. M. MONASTRA, *Il «Gattopardo» e la tradizione del romanzo storico*, cit.; N. ZAGO, *La strategia narrativa del «Gattopardo»*, in Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi, cit., pp. 227-240; D. FIDANZA, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Virginia Woolf*, in Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal «Gattopardo», Atti del convegno di Palermo, 12-14 dicembre 1996, a cura di F. ORLANDO, Città di Palermo, Assessorato alla Cultura, 1999, pp. 235-257.

26. G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* [1965], in G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 11-49; alle pp. 16-9.

27. G. LANZA TOMASI, *Premessa a Il Gattopardo*, in TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, cit., p. 7.

tale²⁸. Ma Tomasi rifiuta questa violenza. Egli si appoggia alla categoria di lirismo poiché sa che il personaggio lirico è sottratto alla morte. Anche quando riflette sulla propria finitezza, infatti, quest'ultimo si è già subito trasceso. Al contrario, il personaggio romanzesco è sempre sottoposto alla morte (mentre non è impossibile immaginare forme narrative che eludano questa minaccia, come tutte quelle – dall'epica alla fiaba, dalla leggenda all'apologo – che hanno a che fare con il mito). Eppure, anche il romanzo può riservare uno spazio a una voce non toccata dalla morte: quella del narratore, a patto a che egli sia il meno possibile identificato come personaggio e legato alla contingenza. Se la voce del narratore viene da un punto imprecisato, se non ha storia né anagrafe, corpo né nome, allora la sua voce non è mortale e la sua sapienza, qualunque cosa scopra, è più alta di quella di un uomo.

Il narratore del *Gattopardo* sarebbe un narratore di questo tipo giacché, per quanto esprima giudizi, non si rappresenta però mai come personaggio; solo che, in un certo senso, preferisce rinunciare a qualcosa dei suoi privilegi trasferendoli al suo protagonista. Perciò cerca in ogni modo di colmare la distanza fra sé e Don Fabrizio il quale, in quanto personaggio lirico, gode di un privilegio che, altrimenti, dovrebbe essere solo suo: la vittoria sulla morte. A essere sminuito o almeno relativizzato è dunque non il protagonista, salvato per quanto possibile dall'orrore della finitezza, ma proprio il narratore. Tomasi rifiuta così di essere sino in fondo un narratore onnisciente. Lo sguardo del narratore onnisciente è lo sguardo della totalità. Sta qui, in fondo, la specificità del suo livello di coscienza. Anche quando egli ritragga personaggi perfettamente sapienti (cioè, in sostanza, dei personaggi-portavoce), egli gode comunque di un vantaggio su di loro: quello di essere padrone del loro destino e di poter trascendere la loro individualità inserendola in un disegno complessivo. Ciò che invece esibisce il narratore del *Gattopardo* è la frammentazione del tempo. In questo modo, egli si pone al livello del principe e fa in modo che la propria saggezza sia doppiata dalla sua. Alla struttura del libro, esibitamente lacunosa, fa riscontro la ricostruzione della propria vita compiuta da Don Fabrizio agonizzante. L'elenco di cose, persone e attimi che lo hanno reso felice sembra scavalcare l'unità di una coscienza che vuole sanare ogni contraddizione nella conoscenza della morte. La vita vera si stacca come eccezione da un fondo compatto di non-vita di

28. W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in W. BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-274: alle pp. 258-259 e 265-266.

cui non si può narrare nulla: «“Ho settantatré anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due... tre al massimo”» [234]. Ma questa vera vita esiste, e si schiude epifanicamente come lirica pienezza di senso. Al narratore non resta che unire in una collana queste perle: proprio al contrario di Proust, il cui problema è anzi rendere ragione dei vuoti e riscattarli, e semmai seguendo la Woolf, che ricuce negli *Anni* scene e frammenti sottratti al silenzio. Oltre che il frutto di un cosciente novecentismo, l'indebolimento del narratore sembra il necessario e malinconico prezzo pagato ai tempi dal rimpianto di un antico modo di raccontare.

Del resto, di fronte alle figure di contorno Tomasi recupera i privilegi del narratore onnisciente. Qui, l'atto di violenza che pone sul personaggio i segni della morte si compie. Per questo padre Pirrone, Sedara, Chevalley, il colonnello Pallavicino o persino moglie e figli del principe sono oggetto di una rappresentazione che è stata liquidatoriamente tacciata di bozzettismo e che ha, semmai, tratti satirici. La satira schiaccia il personaggio su un tipo e lo priva dello spessore dell'individuo solo per denunciarlo nella sua finitezza. Così Lampedusa interdice a comprimari e figuranti l'accesso alla verità, e la riserva al solo protagonista. Gli altri possono anche cogliere qualcosa del senso della storia e parteciparvi, in modo attivo o passivo; ma nessuno di loro, e nemmeno Tancredi, intuisce quel senso ultimo che Don Fabrizio trova al di là della storia, nella contemplazione delle stelle e nel corteggiamento della morte. In questo modo, si restaura la separazione della *Stiltrennung* fra personaggi nobili e personaggi che non lo sono, magari spostando il criterio dal sangue allo spirito²⁹. La vita quotidiana, sebbene oggetto di contemplazione estetica e di godimento sensuale, viene degradata nella scala dell'essere, e invasa dall'ossessione mortuaria³⁰ che conviene alla vanità dell'inautentico. Il realismo romanzesco è così il velo sotto il quale vive la nostalgia, di origine lirico-tragica, per valori che negano la contingenza.

6. Si può ammirare la coerenza del *Gattopardo*; ma si può anche essere stupiti dalle contraddizioni che lo attraversano, e dalla volontà di conciliarle. Don Fabrizio è insieme sensuale e mistico, come già i suoi avi, che hanno lasciato nel palazzo di Donnafugata una stanza del sadismo e una della macerazione di sé; Tancredi tradisce la

29. G.P. SAMONA, op. cit., p. 108. Il «ritorno alla gerarchia degli stili» è illustrato da V. SPINAZZOLA, op. cit., pp. 202-206.

30. N. ZAGO, *I Gattopardi e le Iene. Il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 26-34.

stirpe ed è il solo che davvero la faccia sopravvivere; don Calogero Sedàra è un uomo volgare, e insieme merita ammirazione; Chevalley è animato dai più nobili propositi ma non comprende la realtà; don Ciccio Tumeo contrasta il principe per esprimere la sua stessa ideologia; la principessa Maria Stella ha scatti isterici di muta ribellione al marito e gode nel sentirsi dominata; la Sicilia è una terra di perfezione e di dannazione; il mutamento della storia c'è e non c'è; tutto cambia e tutto resta uguale.

Se c'è una figura sotto la quale inscrivere il *Gattopardo*, questa è neppure l'antifrasi o l'ossimoro³¹, in cui gli opposti convivono senza essere superati, ma quella loro conciliazione che è l'ambiguità. E segno supremo dell'ambiguità è l'ultima parte del romanzo. A essere esatti, il romanzo ha due finali: la VII parte, con la morte di Don Fabrizio, e l'VIII, con la «fine di tutto». Il dittico si regge in primo luogo sull'opposizione: se il primo elemento è tutto su e di Don Fabrizio, trascende il contingente, si fa poesia, il secondo è tutto dopo e senza Don Fabrizio, non vede nient'altro che cose finite, si chiude in una prosa amara e disincantata, flaubertiana³².

Eppure, Tomasi non doveva ritenere un simile conclusione in contrasto con il progetto di un romanzo lirico. Esso, infatti, è già nel romanzo lirico per eccellenza, *Il rosso e il nero*:

Le non poche pagine che seguono il delitto di Julien sono singolarissime: il mondo non è più visto attraverso Julien ma attraverso una terza persona indifferente e scialba. Come poteva infatti sentire Julien se per l'autore era già morto? [1807-1808]

Del resto, anche le ultime pagine del *Gattopardo* hanno una focalizzazione interna: non più sul principe, ma sulla sola fra i suoi figli che egli sente come «una vera Salina» [233], Concetta; che è anche, lasciando salva la fusione tra personaggio e narratore, la seconda figura del romanzo per autobiografismo³³.

Ma in che senso assistiamo alla «fine di tutto»? Non dobbiamo ricordare che per Don Fabrizio, «stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo» [213]? Senza più il suo protagonista, il narratore riduce la sua voce a quella di un fantasma. Il «vuoto» diventa «completo» [257]. Nel momento in cui lo nega, il

31. S. SALVESTRONI, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 80; E. MATTIODA, *Ironia, tempo e sintassi in Tomasi di Lampedusa e Lucio Piccolo*, in *Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi*, cit., pp. 139-161: alle pp. 139-145.

32. Individua legami con *Un coeur simple* A. SERVELLO, *Ascendenze flaubertiane nel «Gattopardo»*, in «Otto/Novecento», maggio-agosto 1980, pp. 210-215.

33. F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, cit., p. 67.

narratore concede al suo protagonista il tributo più alto: solo lui poteva dare senso al mondo. La tragedia dell'estinzione non è una tragedia storica, ma individuale. Ciò che muore con Don Fabrizio non è l'aristocrazia borbonica, ma il senso reale, profondo, intero dell'identità:

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 sue tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. [230]

Il mondo di dopo se la caverà ancora benissimo: non con tre povere vecchie zitelle, ma prima con Tancredi, poi con l'aggressivo Fabrizio. Ma sarà il mondo della massa, in cui non c'è più lirica perché, ormai, non c'è più io.