

Un'intimità senza storia. Lettura estetica del Primo Capitolo de "Il Gattopardo" intesa come completamento ermeneutico del libro di Francesco Orlando "L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo" [2004].

Premessa sulle metodologie e gli intenti del presente lavoro.

Ogni cosa può (o deve) trattare ogni cosa. Il punto sta nel "come"; "come" che in quanto tale qualifica la prima e la seconda cosa, la trattata e la trattante; trattata e trattante peraltro in perpetuo e reciproco scambio dei rispettivi ruoli.

Il presente lavoro costituisce un trattamento filosofico sopra un testo pubblicato nel 1959 come "romanzo". Il presente lavoro, poi e quindi, stabilisce o inquadra il suo e proprio "come", prendendo le distanze sia da sé stesso in quanto filosofico sia dal suo oggetto in quanto romanzo: poiché il tipo di filosofia qui perseguito è quello estetico ed il modo di trattare l'oggetto-romanzo non è quello consueto della "critica letteraria" ma proprio questo, più apocrifo, della filosofia estetica. Tuttavia il presente lavoro trova la sua ortodossia esattamente in tale stato apocrifo: perché per esso la chiave della filosofia è l'estetica e della letteratura la filosofia.

Suppongo fecondo distinguere due possibilità d'essere dell'estetica in filosofia: una parafrastica o filologica ed una ermeneutica o teorica. Tali "estetica filologica" ed "estetica teorica" corrispondono, in critica letteraria, alle categorie di "parafrasi" e "commento". E come non si dà critica letteraria senza parafrasi o senza commento (perché la parafrasi senza il commento è cieca ed il commento senza parafrasi vuoto: e quindi una parafrasi è già in parte commento ed un commento fu già in parte parafrasi), così non si dà estetica senza entrambe le sue fasi, la filologica e la teorica. Mentre in critica letteraria però, parafrasi e commento, tendono a rimanere, per esseri tali - di critica letteraria appunto -, entro il rispetto della lettera del testo (entro la letteratura, specie nel suo darsi ed essere storico); in estetica una voragine insanabile tiene confinate la filologia dalla teoria, la critica letteraria dall'estetica vera e propria, la storia dai concetti, la logica dalla poesia, il testo dall'interpretazione che da esso parte ma che non indispensabilmente ad esso ritorna (interpretazione che potrebbe anche, dal testo, essere rifiutata).

Ora, se in critica letteraria si trovano molti più "parafrasatori" (o filologi) che commentatori (od ermeneuti), in estetica si trovano molti più teorici che filologi (o esteti parafrasatori).

Fin qui abbiamo tracciato una linea bipartita e poi, all'interno di ogni parte, bipartita ancora: è una linea quadripartita. Il suo primo segmento è la critica letteraria filologica o parafrastica, il secondo la critica letteraria commentatrice od ermeneutica, il terzo l'estetica filologica, il quarto l'estetica teorica. Il punto di contatto tra il secondo ed il terzo segmento significa come la critica letteraria ermeneutica tenda a farsi estetica e l'estetica filologica parta dalla critica letteraria. D'altra parte la distanza tra il primo segmento ed il quarto significa l'irriducibilità dell'estetica teorica ad ogni forma di critica letteraria, anche la più ermeneutica, ed in definitiva dell'estetica vera e propria alla critica letteraria come è di fatto.

Vedasi tale linea anche come progressione conoscitiva, secondo l'esempio del VI libro della "Repubblica" platonica, al quale essa si rifà.

Seguendo tali principi intendo esaminare il primo capitolo de *Il Gattopardo*. L'aspetto filologico, della mia indagine estetica, sarà rappresentato dalla puntualità dei riferimenti al testo, che per ciò verrà integralmente riportato. L'aspetto teorico troverà soddisfazione in un commento testuale concepito come avente nel testo il suo punto di partenza ma, nel concetto, nel significato esistenziale, nell'aurea estetica, nel darsi estetico dell'esistenza, o in quello esistenziale dell'estetica, il suo mirino di riferimento.

Ogni capitolo de *Il Gattopardo* è diviso in sezioni; si tratterà di occuparci (per il primo capitolo, ma con la possibilità di farlo per tutti i capitoli) di ciascuna di queste sezioni, e di ogni paragrafo di ogni sezione: come in un poema si analizza, di un canto, ogni ottava e, di un'ottava, ogni verso.

È statistica nota quella relativa alla notazione per la quale gli studiosi d'arte e di letteratura si occupino d'opere che loro considerano "grandi" mentre il pubblico di opere che, i medesimi studiosi, considerano "commerciali", non degne di fregiarsi del titolo di arte. E per mantenere vivo

il ricordo di certe opere gli studiosi devono fare una gran fatica di contro alla riluttanza del vasto pubblico. *Il Gattopardo* costituisce il più eclatante esempio di “ragione del pubblico” e “torto della critica”; ossia di best-seller artistico; o ancora di opera d’arte, non si sa perché, invisita alla critica e, altro “non si sa perché”, cara e carissima al pubblico. È mezzo secolo che sostanzialmente la critica letteraria, specie italiana, continua, quasi programmaticamente o secondo congiura, ad ignorare *Il Gattopardo*. Come è mezzo secolo che la cultura popolare lo ha fatto proprio e dal cinema ai proverbi ne è intrisa. Talora si incontra un lettore non specialista imbattersi in libri “di nicchia” per il grande pubblico ma ben noti alla critica. Si può dire che, circa la ricezione de *Il Gattopardo*, in tutto lo scorso mezzo secolo questa è stata allo stesso tempo “di massa” e “di nicchia”; nell’invertito modo però per cui essa è stata “di massa” per il grande pubblico e “di nicchia” per gli specialisti. *Il Gattopardo* è un classico del pubblico e non della critica.

Classico significa anche che, chiedendo in giro, molti sapranno de *Il Gattopardo* e molti lo avranno letto e ancora molti ne avranno introiettati, per trasmissione popolare, certi contenuti. E il film di Visconti sarà di ciò causa ed effetto. Soprattutto poi molti, forse i più, tenderanno a collocare l’autore dell’opera in un imprecisato tempo andato, in un tempo da classici, in un romantico Ottocento. E se di ciò causa potrà essere il film, ciò può essere solo per via della trama e dell’ambientazione stessa dell’opera, così originale e spiazzante (così anacronistica; e per il rapporto inattualità-classicità bastino le sentenze di Nietzsche); così irriducibile il salto 1960-1860. Perché è sempre il passato prossimo il più inquietante e disarmante, perché ancora non “rielaborato” o compreso.

Bisogna attendere addirittura il 1998 e la riconoscenza di una ex allievo perché *Il Gattopardo* possa vedere l’istituzione di una “lettura professionale”. È meno esagerato che illuminante dire che in mezzo secolo tutti hanno comprato *Il Gattopardo* ma nessuno lo ha letto.

A Francesco Orlando, *L’intimità e la storia. Lettura del “Gattopardo”*, Torino, Einaudi, 1998 qui ci rifacciamo. Ma ci rifacciamo soprattutto per continuare un discorso (una lettura) a nostro avviso monca. Deficiente non per mancanze intrinseche ma metodologiche. Non perché è una cattiva opera di critica letteraria, tutt’altro, ma perché è solo un’opera di critica letteraria. Si tratta cioè di applicare quel metodo di partenza (in un’applicazione che servirà così non solo per lavorare su *Il Gattopardo* ma anche per sperimentare esemplificativamente questa stessa metodologia), quel metodo della linea quadripartita, linea percorsa da Orlando solo per il primo, massimo secondo segmento, ma lasciata scoperta nella zona estetica. Si tratta di occuparci del terzo e quarto segmento. Quindi si tratta, soprattutto, di dare un saggio circa il dove si può giungere a partire dalle righe de *Il Gattopardo*. Perché l’ “estetica teorica” è quella disciplina che non si occupa della lettera del testo, che non si interessa all’autore e a ciò che costui voleva dire, ma che si interessa solo a sé stessa, che ignora tutto all’infuori del proprio percorso ermeneutico-esistenziale, alla ricerca di quell’ aforisma che sia sintesi dell’uomo come del tutto.

In virtù di tale intento il titolo “Un’intimità senza storia”, che dovrebbe esattamente significare la differenza con il lavoro di Orlando “L’intimità e la storia”: il primo sarà estetica, o quel segno al di fuori del tempo e dello spazio; il secondo sarà la corruzione, di questo medesimo segno, nel tempo e nello spazio, la forza dei quali finisce per occultare in modo irrecuperabile il segno stesso. Ed il tempo e lo spazio di Orlando sono la filologia ed il commento all’interno della critica letteraria; mentre il tempo e lo spazio in un’intimità senza storia sono quelli eterni della poesia o dell’estetica come bastante a sé stessa o interpretazione non interpretante ma auto-interpretante. Nella coincidenza poesia-estetica, estetica-filosofia, filosofia-ermeneutica esistenziale.

Come due sono i sensi del processo estetico, così due sono i sensi della poesia de *Il Gattopardo*: uno formale ed uno sostanziale, corrispondenti all’estetica filologica ed all’estetica teorica.

La poesia formale de *Il Gattopardo* sta nella costruzione dei periodi, nella ricercatezza ed impeccabilità dei vocaboli, nella musicalità pittorica dell’insieme. Si ha la sensazione che basterebbe rinchiudere in uno schema metrico un paragrafo a scelta dell’opera per averne una poesia vera e propria. Questa medesima sensazione, dal suo punto di vista formale, già indica come inadeguata o stretta la categoria di “romanzo” per *Il Gattopardo* (del resto ogni “grande romanzo”

non è solo un “romanzo”, come ogni “grande quadro” non è solo un “quadro”: si tratta, ora che c’è, di dare un significato a quel “grande”).

La poesia sostanziale de *Il Gattopardo* sta nella sua filosofia. Ossia nel suo comunicare significati, talora in modo esplicito, talora secondo rappresentazione. Significati esistenziali ed universali che se non hanno la veste dimostrativa della filosofia non hanno nemmeno quella ermetica di tanta poesia. Ecco come *Il Gattopardo* è la quintessenza di una “estetica filosofica”, ossia di una poesia che tale non è se non è filosofia (significativa) e di una filosofia che tale non è se non è poesia (esistenziale). Non solo: come la sostanza della filosofia regge la forma della poesia, qualora questa, per qualsiasi motivo (cambiamento della moda, del linguaggio, del gusto) venga meno, così la forma della poesia salvaguarda con il suo solo valore il valore dell’opera qualora i contenuti filosofici di questa siano invalidati.

Dalla categoria di “poesia sostanziale de *Il Gattopardo*” (eco del titolo “un’intimità senza storia”) risulterebbero così derivabili due nuove piste seguendo le quali si potrebbe giungere a peculiari concezioni della “poesia” e della “filosofia”, termini così originalmente ri-semantizzati.

Nota. La mia edizione di riferimento de *Il Gattopardo* è quella del “Club degli Editori di Milano – I Grandi premi letterari italiani – I Premi Strega” del 1969; che riproduce però quella di Feltrinelli del 1959. Da qui in avanti lo scritto *in corsivo* sarà da intendersi come citazione testuale da *Il Gattopardo* in tale edizione.

Maggio 1860. Rosario e presentazione del Principe

“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.”

In questo esordio si trovano già molti dei modi e dei contenuti di tutta l’opera. Appare una semplice frase di circostanza, per un semplice inizio in medias res. Invece, anche perché collocata in posizione incipiente, è tanto meno una frase di circostanza quanto più dà un significato profondo al proprio aspetto banale. Ovviamente la lettura “profonda” della frase non esclude quella “banale”, di certo necessaria per la fluidità del discorso. La “lettura profonda”, o ermeneutica, o estetica della frase, inizia con la domanda “che cosa, ora e nell’ora della nostra morte?” A questa domanda poi dovrà darsi, prima della sostanziale, una risposta modale. La domanda stessa difatti già ci dice esservi “qualcosa”, ora e nell’ora delle nostra morte. Potremmo quindi supporre essere il resto dell’opera a svelarci in che cosa consista questa fatalità che ci ha con sé sempre ed inevitabilmente. Ma potremmo, più sagacemente, ritenere anche che all’autore sia premuto intanto metterci a conoscenza di una condanna, di una inevitabilità, comunque imprescindibile; e solo poi, e casomai, indicarci quale sia questa condanna. Come se fosse più importante sapere di essere condannati rispetto all’ “a che cosa” si è condannati. Come se ognuno avesse una propria, diversa, condanna (es. il sé stesso) e la cosa importante (in quanto comune alla specie umana o degli esseri, che in tale comunanza così identifica) sia quella di soggiacere ad una condanna-inevitabilità. Tanto più che il proseguo dell’opera può anche apparire come un exemplum di questo essere umani, di questo essere e perciò stesso di questo essere condannati (o soggiacenti all’inevitabile: nell’incipit ribadito dall’*Amen*). Un exemplum non esclusivo, dunque. Perché unico (ed importante, in quanto caratterizzante) è il principio e non le contingenti modalità in cui questo viene a manifestarsi.

Questo incipit rivela subito una caratteristica fondante dell’opera: ossia il suo reggersi per contrapposizioni e contraddizioni (“coincidentia oppositorum” come unico principio esistenziale, “coincidentia oppositorum” come principio pre-socratico ed anti-aristotelico). Non a caso l’opera inizia con una fine: fine del Rosario, Rosario che nelle sue 150 Ave Marie può costituire anche una vita di 150 epoche o 150 vite comunque finite. Non solo. La fine del Rosario e la fine dell’Ave Maria trattano loro stessi della fine e della morte. Morte e fine (ma col significato di stato ed inevitabilità) bollate da quell’*Amen* che non indica adesione o volontà all’indirizzo di uno stato di cose, ma presa di coscienza della sua comunque ineluttabilità.

Infine, il medesimo sottotitolo accomuna il Rosario (la morte, l’inevitabile) al Principe: sintomo della prossimità dei due; del Principe come vittima sacrificale della morte, ma, ancor più, come

soggetto impotente al comune ed impietoso destino. Destino dalle tinte tutte cosmiche e per nulla, se non contingentemente, storiche. È così che inizia quell' "intimità senza storia", significato e proposta significante de *Il Gattopardo*.

Per dirla con Montale: "L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che se i fatti fossero stati diversi anche la mia poesia avrebbe avuto un volto totalmente diverso".

Parallelamente, nel *capitolo sesto* del *Gattopardo* troviamo: *Non era lecito odiare altro che l'eternità.*

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

Il primo verbo dell'opera è un passato prossimo ed è un verbo desolato: *era finita*. Ad essere finita la *recita quotidiana* che, se non vi fosse la precisazione *del Rosario*, potrebbe anche dirsi una sorta di buonanotte alle convenzioni giornaliera nelle quali siamo pirandellianamente impastoiati. Invece ad essere una *recita quotidiana* è proprio il *Rosario*; ad essere avvertito come finzione (*recita*) è l'unica cosa che, per quanto fatta di *Misteri*, pare essere l'unica cosa vera o validamente vitale: se *amore* e *morte* sono i due estremi della vita naturale, scanditi dalla *verginità*. Ma *amore* e *morte* sono *parole inconsuete* perché, nel 1860 come nel 1960, non si ama e, conseguentemente (amore uguale vita e vita opposto di morte ed ogni contrario essendo tale per il proprio contrario), non si muore neanche più. La domanda adesso è: *amore* e *morte* sono storicamente impossibili o naturalmente impossibili? Per l'intimità (o estetica) sarà valida la seconda alternativa; per la storia (o critica letteraria) la prima.

Il Gattopardo inizia adagio, come rifacendo - da qui il passato prossimo - il punto della situazione dei cinque minuti precedenti; in un mini-flashback che da una parte ricomponga gli squilibri di un inizio ex abrupto e dall'altra introduca alla cronaca della vicenda, vicenda narrata passo passo, in contemporanea, eppure sempre al tempo imperfetto (tempo dallo squisito valore modale, e di un modo raffinato, irrisolto tra passato e presente, tra concluso e continuità). L'imperfetto esprime al meglio l'equilibrio tra il distaccato ed il partecipe che caratterizza la figura dell'autore durante la narrazione. Distaccato e partecipe che richiedono all'autore di percorrere tutte le più sottili sfumature nell'oscillazione tra narratore onnisciente e narratore di volta in volta interno ai personaggi dei quali è reso il punto di vista.

E durante quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto. Introdotta qui un'altra costante dell'opera: come (vedi l'imperfetto) si confondono i tempi, così (vedi, a vari livelli, la "coincidentia oppositorum") si confondono le cose: e non vi è paesaggio che non sia anima come non vi è anima che non sia paesaggio. Qui, come i protagonisti del racconto si prodigano in *parole inconsuete* (*inconsuete* nonostante la *recita quotidiana*), così *il salone rococò* muta *aspetto*, anche lui vittima di quell'inconsueto e più prossimo ai comunque inconsueti abitatori del 1860 (*rococò* significa '700 e '700 significa apice della nobiltà, almeno di quella dei Salina), che ad un *Rosario* fuori dal tempo. La deliziosa metamorfosi del *salone rococò*, con i suoi *pappagalli* e la sua *Maddalena* inquadra subito l'opera come irriducibile tanto al verismo quanto al neo-realismo; opera che con calibrato ed affettato demodé, qui, può dirsi anche surrealista (ed in questo, di respiro europeo).

Adesso, taciutasi la voce, tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto. Dalla porta attraverso la quale erano usciti i servi, l'alano Bencidò, rattristato dalla propria esclusione, entrò e scodinzolò. Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui la tonaca di padre Pirrone, attardato in sue orazioni supplementari, impedì per un bel po' di rivedere l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso e al bacio.

Ancora due antinomie: all'*adesso* (avverbio per eccellenza di azione determinata e conclusa), segue, anziché il presente, un imperfetto (verbo per eccellenza di azione indeterminata ed inconclusa); poi la sentenza *tutto rientrava nell'ordine, nel disordine, consueto*. Ad interessare non è tanto la disvelata essenza dell'*ordine* quale *disordine*, ma la sistematica logica delle antinomie. Illogica in quanto antinomica e logica in quanto sempre confermata e dimostrata vera. Ma se la verità o la realtà è esprimibile solo attraverso tale logica antinomica allora la filosofia (Aristotele) non potrà essere in grado di comprendere, come invece lo sarà quella poesia la quale si sforzi di logicizzarsi all'insegna di un'espressione dal significato compiuto. Da qui la scelta di Lampedusa per la forma romanzo, romanzo o poesia dialettica.

Fa poi la sua comparsa *l'alano Bencidò* (surrealisticamente quasi sempre accompagnato da verbi al passato remoto, che servono anche per una estraniante rima, quasi a voler dire che con *Bencidò* le cose "tornano", riescono, ma che questo tornare è comunque di scarso valore; qui i verbi-rima sono *entrò e scodinzolò*). *Bencidò*, come una persona, è *rattristato dalla propria esclusione*. Ma soprattutto, *Bencidò*, è il principio di realtà, è la natura quale significato ultimo: è la natura del Principe, è la natura de *Il Gattopardo* (è *Bencidò* quel *tutto* che alla fine dell'opera troverà *pace in un mucchietto di polvere livida*).

Altra antinomia. Il *Rosario* si è recitato in un ambiente, non solo magicamente vivo (o comunque suggestivo), ma anche pagano; e non solo pagano ma anche di una qualche peccaminosità (*nudità, bacio*). Del resto di amore si era anche parlato nel *Rosario* stesso.

Sono le *sottane* a coprire le *nudità mitologiche* (le quali, vive come sono, è da credere abbiano potuto vedere sotto le sottane, in un'altra antitesi o eterogenesi dei fini tra decenza ricercata o tentata ed indecenza ottenuta). *Nudità mitologiche* che come i *pappagalli* hanno una propria vita (ed è da chiedersi: che differenza c'è tra uomini in carne ed ossa e figure dipinte? se i primi come le seconde si trovano a disagio dinanzi a cose come il *Rosario* e se i primi come le seconde sono vittima, tra l'altro, del tempo storico?). Vivono in un *fondo latteo* che non può non ricordare la via latteata investigata da Don Fabrizio.

Nell'affresco del soffitto si risvegliavano le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi, che dai monti e dai mari fra nuvole lampono e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito tanto colme di esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo scudo azzurro col Gattopardo. Essi sapevano che per ventitré ore e mezza, adesso, avrebbero ripreso la signoria della villa. Sulle pareti le bertucce ripresero a far sberleffi ai cacatoés.

Qui culmina il surrealismo panico e da ateismo panteistico d'inizio opera. Lo stile è di un umorismo particolarmente garbato e classico (e tanto più classico quanto più zeppo di eccezioni). Anche grazie allo stile non si capisce la distinzione di cose reali da cose che reali non sono, come se non si capisce, se non labilmente, il punto di vista del narratore onnisciente da quello dei discorsi diretti, indiretti o pensati dei personaggi. Non si distingue il dire dal fare. E così via: l'essere dal non-essere, il prima dal dopo, sino ad apparire gratuita ed ingiustificata la stessa distinzione tra reale e no. Per inciso, gli uomini stanno male perché sono costretti a tali distinzioni (e, o le distinzioni non servono a niente o, se servono alla vita, è la vita a non servire o a non valere niente: in tutto *Il*

Gattopardo non si trova la pienezza di nulla se non del nulla stesso; non si trova alcuna cosa vista in modo pienamente positivo o apprezzabile in toto).

Questa, per quanto il suo valore finale sia nullo, è la parte del tutto. È la parte di Eraclito, dello scorrere ma secondo un principio. Dirà Montale nel 1979: “Non credo al tempo, al big bang, a nulla / che misuri gli eventi in un prima e in un dopo”. Le cose, al loro livello profondo, ontologico, sono nulle perché sono questo tutto fluido, fluido indistinto ed indistinguibile. Anche al livello umano-convenzionale, le cose sono un tutto: nulle perché sono questo tutto fluido, nel senso che sono scontate, senza peso, in quanto convenzionali e per i fruitori convenzionali. Il problema è per chi è nel mezzo, tra natura e convenzione. Come sono per lui le cose? Come le esperisce? Non potranno essere il nulla-tutto naturale in quanto questo, all’umano, è inattuabile pienamente e significativamente. Né il nulla-tutto convenzionale, smascherato dalla nozione del suo corrispondente naturale. “Maudit” significa quello stato si troppo naturali per essere umani e troppo umani per essere naturali. È quello stato per il quale si vive a forza di shock. Lampedusa, ridendo beffardo, diceva: “Chi non ha letto Pascal non è un uomo”. E Pascal dice: “Il volgo rispetta l’ordine costituito per ignoranza, i filosofi perché ne vedono la necessità, solo i semi-addottrinati, non abbastanza ignoranti per seguire i pregiudizi, né abbastanza sapienti per scorgerne la necessità, si ribellano.”

È, questo della vita shockata, “occasionale”, uno dei temi fondanti della modernità novecentesca. Tutto partì da Baudelaire (1821-1867), passando per Maupassant (1850-1893) e Proust (1871-1922), sino a Montale (il suo libro del 1939, “Le Occasioni”, è interamente dedicato a questo tema). Lampedusa lo fa proprio così - è il capitolo sulla morte del Principe - : *Faceva il bilancio consuntivo della sua vita, voleva raggranellare fuori dall’immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d’oro dei momenti felici ... “Ho settantatré anni, all’ingrosso ne avrò vissuto, un totale di due ... tre al massimo”. E i dolori, la noia, quanti erano stati? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant’anni”* . Dirà Eugenio Montale nel 1972: “Vissi al cinque per cento”.

Altra distonia sta nelle *schiere di Tritoni e di Driadi* che per *esaltare la gloria di casa Salina* avevano dovuto *trascurare le più semplici regole prospettiche*; come se per essere qualcosa si debba illudersi: ossia, come se per essere si debba non essere. Ancora: nemmeno gli dei riescono o possono conciliare essere e non essere, *l’esaltare la gloria* e il rispetto delle *regole prospettiche*.

Gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida non possono non richiamare una corrispondenza con i protagonisti della storia gattopardesca: e non perché gli uomini siano Dei, ma perché gli Dei sono uomini (non a caso la descrizione degli Dei e del loro paesaggio si confonde con quella degli uomini e del loro paesaggio, del resto, misto, in un continuum, a quello degli Dei, se non talora identificato con esso stesso, pur in maniera diversa vissuto). Tanto più che quegli Dei (ma sono possibili altri Dei) furono letteralmente fatti da uomini (sono pitture di artigiani). E se paiono animati, anche l’umana fantasia lo è. *I Principi fra gli Dei* (in un’amara ironia che identifica gli Dei con gli uomini: uomini Dei perché possono fare tutto quello che vogliono ed uomini perché tanto il loro fare non cambierà nulla) sarebbero i Salina; Giove Fabrizio, Marte Tancredi (?), Venere Angelica (?), ma non ha importanza; importanza ha la resa simbolica e stilizzata di attitudine e fini umani.

Essi sapevano che per ventitré ore e mezza, adesso, avrebbero ripreso la signoria della villa. Nel proseguo dell’identificazione allegorica uomini-dei, questi *essi* sarebbero i Salina, che *per ventitré ore e mezza* sarebbero potuti rientrare nelle proprie (vitali in quanto mortifere e mortifere perché mediocri, storiche, non naturali, non paniche) convenzioni: *per ventitré ore e mezza* non sarebbero stati minacciati da *parole inconsuete*. Vedremo come anche questa comoda-ignoranza, suo malgrado, e specie nei più coscienti (come il protagonista) dovrà sfaldarsi.

Sulle pareti le bertucce ripresero a far sberleffi ai cacatoés. È l’estrema strizzata d’occhio dell’autore al lettore per spiazzarlo surrealisticamente da una parte e farlo filosoficamente dotto di comprensione dall’altra (*le bertucce* e i *cacatoés* significano tutta la gratuità e meccanicità degli istinti naturali).

Al di sotto di quell'Olimpo palermitano anche i mortali di casa Salina discendevano in fretta giù dalle sfere mistiche. Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine e parole in gergo di educando; da più di un mese, dal giorno dei "moti" del Quattro Aprile, le avevano per prudenza fatte rientrare dal convento, e rimpiangevano i dormitori a baldacchino e l'intimità collettiva del Salvatore. I ragazzini si accapigliavano di già per il possesso di un'immagine di S. Francesco di Paola; il primogenito, l'erede, il duca Paolo, aveva già voglia di fumare e, timoroso di farlo in presenza dei genitori, andava palpando attraverso la tasca la paglia intrecciata del portasigari. Nel volto emaciato si affacciava una malinconia metafisica: la giornata era stata cattiva, Guiscardo, il sauro irlandese, gli era sembrato giù di vena, e Fanny non aveva trovato il modo (o la voglia?) di fargli pervenire il solito bigliettino di mammola. A che fare, allora, si era incarnato il Redentore?

La prima menzione di Palermo (della Sicilia, dello spazio della storia) è sottoforma aggettivale (con valore, per la logica o comprensione della storia, di sostantivo) cui si accompagna, o aggettivo che accompagna, un sostantivo (con valore, per la logica o comprensione della storia, di aggettivo): Olimpo. Abbiamo dunque Palermo o l'Olimpo o una Palermo olimpiaca, di un Olimpo non classico ma neo-classico: manieristicamente rococò. Perché il rococò è una sorta di manierismo post-barocco; opposto e speculare al manierismo pre-barocco. Mentre il manierismo pre-barocco è tale perché esaspera stilemi rinascimentali, il manierismo post-barocco è tale perché, come esasperato, abbandona gli stilemi barocchi (a loro volta esacerbazione di quelli pre-barocchi).

L'occhio da telecamera de *Il Gattopardo* si posa, come primo personaggio, su di una comparsa: *il primogenito, l'erede, il duca Paolo* è qualificato qui e poche altre volte. Subito in opera la drammaturgia lampedusiana: dalla visione a tutto campo ci si concentra su di un primo piano, dalla narrazione onnisciente se ne abbraccia una capace di immedesimarsi mimeticamente con il soggetto di volta in volta esaminato. *Nel volto emaciato si affacciava una malinconia metafisica*: è la frase tra oggettività e soggettività dove avviene il passaggio dalla narrazione onnisciente a quella calata nel personaggio (tra l'altro, l'unica volta che si usa il termine *metafisica*, sinonimo di filosofia, è proprio per significare l'assenza di questa – nel volto di Paolo – e per irridere la filosofia spicciola; filosofia non spicciola che invece *Il Gattopardo* ubiquamente fa senza mai dirlo). Quanto segue riporta, come discorso indiretto (e senza mai tralasciare gustose e discretissime punte di ironia), il punto di vista (la weltanschauung) di Paolo: *la giornata era stata cattiva, Guiscardo, il sauro irlandese, gli era sembrato giù di vena, e Fanny non aveva trovato il modo (o la voglia?) di fargli pervenire il solito bigliettino di mammola. A che fare, allora, si era incarnato il Redentore?*

Per Paolo gli unici valori (o scopi di vita) sono un passatempo (*il sauro irlandese*) ed un amore (*Fanny*) entrambi mediocri, meschinamente vissuti. Mancanti questi si può dire *la giornata* essere stata cattiva.

A che fare, allora, si era incarnato il Redentore? Dopo aver giustamente riso per la smagliante ironia del narratore, che qui, rilascia (e proprio a mezzo dell'ironia) il punto di vista del personaggio per quello onnisciente, conviene prendere sul serio la frase. Perché l'uomo, se il male? Perché vivere se la vita è una non-vita? Perché essere se conta solo il non-essere? (Leopardi). Che il male, il non-essere, abbia per protagonisti un *bigliettino di mammola* o i "moti" del Quattro Aprile sembra essere secondario. Abbiamo qui, sottoforma di ulteriore domanda, una risposta, esemplificativa, a quanto già si è notato nell'incipit: "*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*". Abbiamo una risposta alla domanda circa il "che cosa, ora e nell'ora della nostra morte?" e questa risposta è totalmente negativa (negatività che si aggiunge a quella, che è negatività già di per sé, dell'inevitabilità, dell'ineluttabilità del nostro stato: stato di prigionia).

La prepotenza ansiosa della Principessa fece cadere seccamente il rosario nella borsa trapunta di jais, mentre gli occhi belli e maniaci sogguardavano i figli servi e il marito tiranno verso il quale il corpo minuscolo si protendeva in una vana ansia di dominio amoroso.

In modo onnisciente viene presentata la moglie del Principe e, pian piano si illuminano tutti i punti lasciati oscuri dall'inizio ex abrupto.

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

È la volta adesso della presentazione del Principe, lunga come si confà ad un protagonista, per di più *gigante*. Il suo *signoreggiare su uomini e fabbricati* viene subito accostato all'aggettivo "effimero". Se il *signoreggiare* è effimero significa che ogni atto umano (di cui il *signoreggiare* dovrebbe essere al vertice) è effimero, e che quindi la storia (spazio-tempo), entro cui tali atti si compiono, è essa stessa effimera. Da qui l'intimità senza storia. Dal fatto che non è che non sia importante per gli uomini il *signoreggiare*, ma che a non essere importante è proprio ciò che per gli uomini è tale. Per inciso, ancora non sappiamo nulla della decadenza di casa Salina.

Adesso posava lo smisurato Messale rosso sulla seggiola che gli era stata dinanzi durante la recita del Rosario, riponeva il fazzoletto sul quale aveva poggiato il ginocchio, e un po' di malumore intorbido il suo sguardo quando rivide la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del panciotto.

Dopo l'uso dei tempi, la logica delle antinomie, i sottili livelli di narratore interno e narratore esterno, abbiamo qui palese un'altra componente assai feconda nell'estetica stilistica del *Gattopardo*; componente che in quanto estetica avrà anche dei risvolti contenutistici o significativi. Questo paragrafo è gravido di termini realistici orchestrati in modo da rendere figurativamente solida la scena rappresentata (lo *smisurato Messale rosso*, la *seggiola*, il *fazzoletto sul quale aveva poggiato il ginocchio*, la *macchiolina di caffè*, la *vasta bianchezza del panciotto*). Basti ciò ad autorizzare la seguente digressione.

È incredibile o capzioso che Orlando non citi nel suo libro Alessandro Manzoni (1785-1873). Sono i "Promessi sposi" il libro più simile a *Il Gattopardo*. Eminentemente per l'estetica, ivi compresi stile e contenuti. Se i "Promessi sposi" sono il più grande romanzo italiano dell'800, *Il Gattopardo* potrebbe esserlo del '900 (di sicuro *Il Gattopardo* è l'ultimo romanzo italiano del '900 a potersi fregiare del titolo di opera d'arte). Di fatto, per quanto la grandezza stia nella popolarità, tali, questi due romanzi, lo sono già. Se *Il Gattopardo* è l'opera-unica di Lampedusa, anche i "Promessi sposi" sono l'opera-unica di Manzoni (che prima difatti si era occupato di poesia). Se *Il Gattopardo* si pone come romanzo europeo perché derivato dalla frequentazione da parte dell'autore della materia europea, i "Promessi sposi" programmaticamente nacquero come la risposta italiana all'inglese Walter Scott (1771-1832). La strettissima parentela che intercorre tra *Il Gattopardo* ed i "Promessi sposi" sta così nell'intrinsechezza delle due opere da risultare talvolta invisibile a livello esplicito. Se lo stile ha una "forma mentis" (e l'estetica questo dimostra), possiamo dire che lo stile delle due opere ha una medesima "forma mentis". Soprattutto per le sfumature che incorniciano la prassi e il ruolo del narratore: narratore che ora riporta discorsi diretti, ora indiretti, ora trapassa dall'enunciare il pensiero o il punto di vista di un personaggio in modo implicito, ora al fonderlo quasi e formalmente con il proprio punto di vista: come in una compassione (o giudizio) universale senza mai comprometersi in prima persona e senza mai rendere stridente il flusso della narrazione, che anzi trascorre fluidissimo. Diversamente dai veristi siciliani, Lampedusa, come Manzoni, ha, verso i propri personaggi, quell'attrazione-repulsione tra mimesi e distacco che è insieme universale compassione ed elitaria insufficienza. È così eclatante il rapporto *Gattopardo* – "Promessi sposi" che notazioni quali la sfrenata passione per la storia da parte dei due autori, oppure il loro cimentarsi in un romanzo non solo storico e verisimile ma anche formalmente convalidato (la immaginata tradizione scritta di Manzoni, quella orale e in parte altrettanto immaginata di Lampedusa) paiono passare in secondo piano. Poi, e così si giunge al merito di questo paragrafo e alla giustificazione della digressione, sia Lampedusa sia Manzoni trovano la loro grandezza di narratori nel risvegliare, a parole, tutti e cinque (sei se si aggiunge l'estetico) i sensi del lettore: sublimano infine nel rendere la tangibilità tridimensionale degli oggetti. Ma ciò, non mero espediente, deriva da una visione del mondo che, nella sua "pars costruens", è disposta a recepire le

cose nella loro interezza e pregnanza, dando così la sensazione che le cose trattate da Lampedusa e Manzoni siano più pesate, più vere, più cose di quelle trattate dagli altri. Ciò è dovuto anche ad una “humanitas” e “pietas” generali che, nel comprendere e giustificare, fanno, bonariamente e indistintamente, soppesare tutto all’interno di una cassa di risonanza amplificatrice di spessori, umori, colori ed odori. Questa estrema disponibilità all’espressionismo e realismo della vita (vedasi, in storia dell’arte, i “quadri di genere”) non impedisce, in fase “destruens”, a Lampedusa e Manzoni, dopo aver eretto barocche cattedrali, di denunciarne, a livello di fondamenta, l’inconsistenza (da qui il pessimismo ed il nichilismo, religioso e romantico dell’uno e ateo ed illuminista dell’altro, che li accomuna). Non a caso basta leggere una volta una pagina di Lampedusa o Manzoni, perché si imprima come una preziosa, non ossessiva (da qui il neo-classicismo) immagine nella memoria e non vada più via ed alla sorpresa e senso di completezza e sazietà della prima volta si associ un senso di déjà vu e di ritorno a casa o di grembo materno in tutte le altre.

Va da sé il *malumore per la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del panciotto* e per il quale non rimane che rinviare alle considerazioni circa la *giornata cattiva* di Paolo.

Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari; le sue dita sapevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato; e fra villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni per la riparazione di forchette e cucchiari che la sua contenuta ira, a tavola, gli faceva spesso piegare in cerchio. Quelle dita, d'altronde, sapevano anche essere di tocco delicatissimo nel carezzare e maneggiare, e di ciò si ricordava a proprio danno Maria Stella, la moglie; e le viti, le ghiere, i bottoni, smerigliati dei telescopi, cannocchiali, e “ricettori di comete” che lassù, in cima alla villa, affollavano il suo osservatorio privato, si mantenevano intatti sotto lo sfioramento leggero. I raggi del sole calante ma ancora alto di quel pomeriggio di maggio accendevano il colorito roseo, il pelame color di miele del Principe; denunciavano essi l’origine tedesca di sua madre, di quella principessa Carolina la cui alterigia aveva congelato, trent’anni prima, la Corte sciattona delle Due Sicilie. Ma nel sangue di lui fermentavano altre essenze ben più incommode per quell’aristocratico siciliano, nell’anno 1860, di quanto potessero essere attraenti la pelle bianchissima ed i capelli biondi nell’ambiente di olivastri e di corvini: un temperamento autoritario, una certa rigidità morale, una propensione alle idee astratte che nell’habitat morale molliccio della società palermitana si erano mutati rispettivamente in prepotenza capricciosa, perpetui scrupoli morali e disprezzo per i suoi parenti e amici, che li sembrava andassero alla deriva nei meandri del loro fiume pragmatistico siciliano.

Primo (ed ultimo) di un casato che per secoli non aveva mai saputo fare neppure l’addizione delle proprie spese e la sottrazione dei propri debiti, possedeva forti e reali inclinazioni alle matematiche; aveva applicato queste all’astronomia e ne aveva tratto sufficienti riconoscimenti pubblici e gustosissime gioie private. Basti dire che in lui orgoglio e analisi matematica si erano a tal punto associati da dargli l’illusione che gli astri obbedissero ai suoi calcoli (come, di fatto, sembravano fare) e che i due pianetini che aveva scoperto (Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e un bracco indimenticato) propagassero la fama della sua casa nelle sterili plaghe fra Marte e Giove e che quindi gli affreschi della villa fossero stati più una profezia che una adulazione.

Continua la descrizione del Principe che alterna parti più storiche e contingenti a parti più esistenziali. Continua anche la logica delle antinomie, più o meno sfumate: il Principe non è grasso ma immenso e fortissimo; le sue dita sapevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato, ma sapevano anche essere di tocco delicatissimo, nell’amore e nello studio; la sua ira è contenuta; il sole è calante ma ancora alto; l’origine tedesca della madre di Fabrizio contrastò con la Corte sciattona delle Due Sicilie; essere aristocratico nel 1860 (antinomia implicita) è antistorico; la pelle bianchissima ed i capelli biondi di Fabrizio nell’ambiente di olivastri e di

corvini della Sicilia; la *Corte sciattona delle Due Sicilie* e il *fiume pragmatistico siciliano*. Se *Il Gattopardo* si regge sulla logica della antinomie, tanto più, su questa logica, deve reggersi, il suo protagonista; Fabrizio è: di *temperamento autoritario* e *prepotenza capricciosa*, di *rigidità morale* e *perpetui scrupoli morali*, di *propensione alle idee astratte* e portatore di *disprezzo per i suoi parenti e amici* (questa è poi un'ulteriore contraddizione in quanto parenti e amici sono per definizione proprio coloro che non si disprezzano); il tutto *nell'habitat morale molliccio della società palermitana*. Infine Fabrizio è *primo (ed ultimo) di un casato*.

Estremo paradosso: mentre i precedenti Salina non sapevano tenere la contabilità di casa non solo perché non interessava loro ma anche perché non ne erano capaci, Fabrizio è insigne matematico e come coltello nella piaga (o suicidio) prima di fare i conti della propria casa preferisce fare quelli delle stelle (conti delle stelle che, tanto più, fa per ammazzare il tempo ed in modo fine a sé stesso, non certo per elevarsi ad entità para-metafisiche o trascendentali; al più trascendenti in quanto smemoranti). È un umorismo tragico. Più da bestie viviamo (inconsciamente), meglio viviamo. È lezione di Leopardi. Il tragico è che l'umano dovrebbe identificarsi proprio con quella coscienza che ne è sì la delizia ma soprattutto la croce.

Fabrizio può vedersi come l'eroe decadentista di Lampedusa: ossia come avrebbe dovuta essere la fine, in qualche modo gloriosa, della dinastia dei Lampedusa: invece, allo scrittore non è toccato nemmeno questo: non la vita, ma nemmeno una buona morte. Da qui una sorta di autobiografia non del vero ma del verisimile a cui viene, per così dire, cambiata la trama ogni volta che questa non torna.

Sollecitato da una parte dall'orgoglio e dall'intellettualismo materno, dall'altra dalla sensualità e faciloneria del padre, il povero principe Fabrizio viveva in perpetuo scontento pur sotto il cipiglio zeusiano, e stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancor minor voglia di porvi riparo.

Esplose adesso tutta la carica esistenziale delle contraddizioni interne ed esterne al Principe; dopo la constatazione delle ultime inconciliabilità (*l'intellettualismo materno* e la *sensualità e faciloneria del padre*, il vivere *in perpetuo scontento* e il *cipiglio zeusiano*) non può che restare un *principe che è povero*. E il *povero principe stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancor minor voglia di porvi riparo*; facendo proprio come i viventi in quell'*habitat morale molliccio* che disprezzava. Ma lo faceva per ragioni diverse (da qui il disprezzo verso chi non seguiva queste medesime ragioni, pur sortendo i medesimi effetti: per questo principio i fatti non contano ma solo le intenzioni o la coscienza). Le ragioni di Fabrizio sono cosmiche ed esistenziali, non storiche o contingenti. Sono le ragioni che proprio la sua *propensione alle idee astratte* gli ha consentito di trovare, e che la sua *rigidità morale* gli impone di seguire. Come se l'unica dignità dell'uomo – dell'uomo conscio della sua posizione nell'Universo (e Fabrizio, visto anche il suo status di astronomo non può non esserlo) - stia nel suicidio.

Si prenda il *capitolo sesto* per vedere a tutt'ondo la figura di Fabrizio. Egli è nichilista a livello ontologico e filantropo a livello sociale, come dimostrano le seguenti affermazioni: *Non era lecito odiare altro che l'eternità; La considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo turbava quella della morte degli altri*. L'umano è la compassione del nulla.

La lacerazione finale, implicita, sta in questo: chi lavora non si può permettere di avere passatempo come quello dell'astronomia; eppure proprio questo passatempo, se è anch'esso a farci consci della nostra posizione nell'Universo – e quindi ad indicarci nel suicidio l'unica soluzione possibile – annienta, con la vita, quel tempo che non passa e che non significa più. Ed è il lavoro, allora, a divenire passatempo o conserva-ignoranza.

Antinomico è lo stesso titolo *Il Gattopardo*. Titolo dalla forte valenza fonica e figurativa, parola perfetta per quella poetica manzoniana o di realismo artificioso e vellutato che abbiamo riscontrato in Lampedusa. Ed antinomia significa anzitutto non-essere. Essere insieme e *gatto* e *pardo* è più vicino al non-essere che l'essere o *gatto* o *pardo*. Quindi, se la chiave de *Il Gattopardo* è

l'antinomia e questa significa non-essere, il significato ultimo de *Il Gattopardo* sarà proprio il non-essere.

Quella mezz'ora tra il Rosario e la cena era uno dei momenti meno irritanti della giornata, ed egli ne pregustava ore prima la pur dubbia calma.

In questa sorta di intermezzo proustiano, abbiamo tutto l' "ottimismo" de *Il Gattopardo*: massima speranza della giornata (della vita) sono i *momenti meno irritanti* (per cui non si dà bene, ma al massimo un non-male); e la *calma* di questi è quantomeno *dubbia*. Non rimane, se rimane, che la sindrome da "sabato del villaggio", che pregustare. Ma, se il "pregustare" consiste nell' "essere", il "pre-gustare" consisterà in un "pre-essere" ossia in un "non-essere". Ancora una volta non rimane che il non-essere, ancora una volta l'essere potrà darsi solo come non-essere; e si è quando non si è, mentre quando si crede di essere non si è.

Il giardino e il soldato morto

Preceduto da un Bencidò eccitatissimo discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso come era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticciuoli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sull'argilla rossiccia le piante crescevano in fitto disordine: i fiori spuntavano dove Dio voleva e siepi di mortella sembravano poste lì più per impedire che per dirigere i passi. Nel fondo una Flora chiazzata di lichene giallo-nero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; dai lati due panche sostenevano cuscini trapunti rinvoltolati, anch'essi di marmo grigio; ed in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia.

Ma il giardino, costretto e macerato fra quelle barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi, come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofanini sovrapponevano il loro odore pepato a quello protocollare delle rose ed a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella; e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zagare.

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa: ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte, benché non delicato. Le rose Paul Neyron, le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi, erano degenerate; eccitate prima e rinfrollite poi dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un aroma denso quasi turpe, che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera. Bencidò, cui venne offerta pure, si ritrasse nauseato e si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte.

Questo è il momento di contatto più esplicito tra i "Promessi Sposi" e *Il Gattopardo*. La descrizione del giardino di villa Salina è ricalcata su quella della vigna di Renzo nel capitolo XXXIII dei "Promessi Sposi". Questa come quella è una digressione senza alcuna ragione narrativa; è allegorica (e quindi con molte ragioni concettuali); è costruita con sovraffollamento di termini (vedasi lo "scialo di triti fatti" di Montale e non solo la reazione alla "mancanza di concretezza della nostra letteratura" a suo tempo rilevata da Lampedusa); ed è costruita con l'associazione di termini del mondo delle piante e di quello umano, come fossero lo stesso mondo. Anche il significato complessivo è il medesimo: decadentismo cronico, cattedrali nel deserto, barocco povero, tutto per nulla.

Si prenda, per avere una descrizione botanica di valore opposto, il racconto di Calvino "Un pomeriggio, Adamo" (1947). Si prenda invece per avere un corrispondente culinario *La Cena* nel capitolo sesto de *Il Gattopardo*.

Come prima cosa il giardino ha un *aspetto cimiteriale*, poi è caratterizzato da *fitto disordine*, e le piante sono *lì più per impedire che per dirigere i passi*. Soprattutto da ogni zolla emanava la

sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia: è la cattedrale che si ritrova nel deserto, il barocco che si ritrova povero, il tutto che si ritrova nulla; insomma, è l'essere a non essere. *Da ogni zolla*: da ogni parte o cosa del mondo, da ogni essere; *emanava la sensazione di un desiderio di bellezza*: si sussiste e finanche si vive, per impulso, istinto, necessità che ci fa credere o essere anche quando non v'è nulla da credere o da essere; *desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia*: infatti ogni tentativo d'essere subito si converte in non-essere; è la tragedia dell'uomo e dell'universo: non poter non esistere quando è questo "non poter non" a fare per primo, dell'esistere, una cosa indifferente ed insignificante.

Il giardino, l'umanità, l'universo (ed anche la vigna di Renzo rappresenta l'umanità, l'universo) è *costretto e macerato*.

I profumi untuosi, carnali e lievemente putridi, come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante, rappresentano il vertice di questa implosione universale contestualizzata in Sicilia (da mettere in parallelo ai *cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un aroma denso quasi turpe*: scena tra "Alice nel paese delle meraviglie" e il "bubbone" di Don Rodrigo nei "Promessi sposi"). È poi uno dei vertici dello stile (specchio di significato) di Lampedusa: barocco entro una cornice neo-classica; surrealismo retto dalla legge di gravità del realismo. E se l'ultimo significato è la contraddizione, anche lo stile, rappresentante per eccellenza, non potrà che rappresentare questa.

Il dove Dio voleva e le *reliquie di certe sante*, servono come serve l'essere per spiegare il non-essere, come serve la parola per indicare il silenzio: è la storia (o l'umanità) quale incarnazione esemplificativa della sussistenza generale.

Se il giardino è un inferno *contenuto* (come l'*ira* di Don Fabrizio), è, in quanto essere, retto da contraddizioni (in una reggenza che da sé vale un non-essere), proprio come Don Fabrizio, il titolo *Il Gattopardo*, ed ogni altra cosa. Già che un *giardino* abbia un *aspetto cimiteriale* stride (stridore parallelo al titolo di questa sezione: *Il giardino e il soldato morto*); ma poi: è *racchiuso* (sotto controllo) e allo stesso tempo *in fitto disordine*; i suoi metaforici *giganti* sono *smilzi*; i suoi *fiori* sono *lì più per impedire che per dirigere i passi*; la sua *Flora* è *rassegnata* e un *albero di gaggia* allegro; il *desiderio di bellezza di ogni zolla* è *fiaccato dalla pigrizia*; un *odore pepato* si sovrappone ad uno *protocollare* e ad uno *oleoso*; un *profumo di menta, infantile, confetturiero, di alcova* deve fare i conti col complessivo *aspetto cimiteriale*.

Ma il culmine della logica antinomica si ha nell'ultimo paragrafo. Il *giardino* è *per ciechi* (ciò significa anche che per conoscere adeguatamente le cose bisogna avere delle adeguate categorie interpretative; nella fattispecie, mentre i più penserebbero che per carpire i segreti di questo giardino sia appropriata un'ottima *vista*, apprendiamo invece che la *vista* si rivela strumento inadeguato e che ci vuole, invece, un sensibile e forte *odorato*): *la vista è offesa*; e se *l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte*, comunque questo *non* era *delicato*, e quindi non pienamente piacevole. Inoltre l'ambiente siciliano e le sue piante contrastano con *le rose Paul Neyron e Parigi*, come la natura con l'artificio (perché è artificioso che quelle piante siano a Palermo, come che Parigi sia a Palermo). Da questo peccato mortale, da piante tanto *eccitate* quanto *infrollite*, comunque *degenerate* (da qui, e dal conseguente e osceno *color carne*, l'associazione con le ballerine dell'Opera) l'allevare qualcosa che *nessun allevatore francese avrebbe osato sperare* (e non a caso questo qualcosa non è allevato né in Francia né da un allevatore francese, anzi, propriamente, non è neanche allevato, ma lasciato a sé stesso). Del resto i *succhi della terra siciliana* sono *vigorosi e indolenti*. Unica ed estrema sintesi (mentre nella fabula siamo a maggio) i *lugli apocalittici*, sintesi, ovviamente, più per l'apocalittico che per il luglio.

Ancora più importante *Bendicò* che, apparentemente di sfuggita, apre e chiude la descrizione: all'inizio è *eccitatissimo*; poi dinanzi a quello che al *Principe* pareva *odorare come la coscia di una ballerina dell'Opera*, il cane si *ritrasse nauseato e si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte*. Che significa? Ancora non ci è spiegato perché *Bendicò* sia *eccitatissimo*; viene casomai addotto un motivo per il quale non dovrebbe esserlo: i gusti degli animali diversi da quelli dell'uomo (così ai cani non piace l'odore delle ballerine dell'Opera). Ma anche qui la risposta alla domanda inizia a darlo lo svelamento di un'ulteriore contraddizione: dopo

aver saputo che *l'odorato poteva trarre dal giardino un piacere forte, benché non delicato*, ci viene detto che si hanno *sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte*. Semplice ed implicito cambio del punto di vista, prima quello umano, poi quello animale? Di sicuro non solo. Se il regno animale è più vicino a quello vegetale del regno umano, e qui il regno animale si oppone ad un giardino, significa che tale giardino va ricondotto non tanto al regno vegetale ma a quello umano (si veda l'allegoria già notata sopra e già manzoniana). Dunque: da un punto di vista umano il giardino ha significato e valore (per quanto sia nel deserto una cattedrale rimane sempre una cattedrale); dal punto di vista animale no, o almeno ha un valore negativo. Ma se il giardino è umano allora l'opposizione non è tra i tre regni animale, vegetale ed umano, ma è tra uomo e natura. Bencidò è il principio di realtà e la realtà si identifica con la natura. Sono *sensazioni più salubri* quelle *fra il concime e certe lucertoluzze morte* perché sono sensazioni più naturali; e la natura, ci viene così detto, è *concime e morte*. Il giardino, Fabrizio, sono già a buon punto verso la natura, ossia verso il *concime* e la *morte*, ma non vi si sono ancora integrati (altrimenti vi sarebbe suicidio e reificazione e nessun pensiero circa ballerine dell'Opera o soldati morti). Ci vuole Bencidò, Bencidò che è *eccitatissimo* perché sta per scendere in guerra contro il giardino, e distruggere il giardino, uccidere il padrone, sa essere cosa buona, l'unica cosa buona possibile. O, se non buona, almeno giusta, vera, reale, essenziale. Non a caso alla fine della scena vedremo il Principe *inerte a contemplare le devastazioni che Bencidò operava nelle aiuole*; e *il cane rivolgere a lui gli occhi innocenti come per chiedergli una lode per il lavoro compiuto*. Se "la vita" è "male", bisogna ringraziare chi è in grado di annientarci. E bisogna, poi, chiedersi: ma è possibile, ed in che misura, è possibile, essere annientati?

Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni di idee. "Adesso qui c'è buon odore; ma un mese fa ..."

Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del quinto Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli, se ne era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a coprirla col suo fazzolettone rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a correre poi la ferita con le falde blu del cappottone: sputando continuamente, per lo schifo, non proprio addosso ma assai vicino alla salma. Il tutto con preoccupante perizia. "Il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte," diceva. Ed era stato tutto quanto avesse commemorato quella morte derelitta.

Quando i commilitoni imbambolati lo ebbero poi portato via (e, sì, lo aveva trascinato per le spalle sino alla carretta cosicché la stoppa del pupazzo era venuta fuori di nuovo), un De Profundis per l'anima dello sconosciuto venne aggiunto al Rosario serale; e non se ne parlò più, la coscienza delle donne di casa essendosi rivelata soddisfatta.

Dopo che la precedente sezione ci ha illustrato la morte come unica possibile soluzione, approdo, genuinità, verità, e la morte quale morte dell'umano in virtù di un ritorno alla natura indistinta e ignorantemente sussistente, adesso scopriamo come, anche la morte (almeno tradizionalmente o foscolianamente intesa: quello della sepoltura è il tema "Dei Sepolcri") non sia pace, ma deturpazione, male, schifo essa stessa (non a caso è definita *derelitta*; un po' come quella, autobiografica, di Lampedusa stesso: sottotono persino rispetto a quella di Fabrizio in una camera d'albergo, sottotono, più che altro, la decadenza – e la decadenza è morte - di Lampedusa rispetto a quella di Fabrizio). L'esistenza non dà scampo (e per quello che può la società acuisce, per di più, questa mancanza di scampo), perché è inevitabile; e vivere e morire, nell'indifferenza, o nell'uno-zero universale, valgono lo stesso: mere categorie umane. L'unica contabilità, nell'economia universale, circa l'essere, la detiene il non-essere. L'essere pesa, cosmicamente, in tanto in quanto non è.

Questa negazione d'importanza e significato della morte stessa (che non significa e non importa se non perché esplica la mancanza di importanza e significato) interessa inoltre per l'architettura stilistica de *Il Gattopardo*, infatti costituisce la prima digressione spazio/temporale che abbandona il livello cronachistico (tempo della storia uguale al tempo del racconto) per accogliere un tempo passato ed uno spazio non immediatamente presente. Ma perché? Perché là è qui ed il prima ora. E viceversa. Altrimenti non si sognerebbe, né si ricorderebbe, né ci si sbaglierebbe, ma neanche si riconoscerebbe. Come Lampedusa passa inavvertitamente dal discorso diretto all'indiretto, dal punto di vista di questo o di quello, dalla descrizione alla sensazione, così, altrettanto inavvertitamente, passa dall'ora al prima al dopo, al qui al lì al là (e ancora: dal dire al fare, dalla morte alla vita, dall'essere al non-essere).

Un po' per contrasto (*l'odorato poteva comunque trarre dal giardino un piacere forte, benché non delicato*) e un po' per similitudine (ciò che accomuna *il giardino profumato e le zaffate dolciastre* è lo status di odore; inoltre il giardino è simbolo di morte mentre il soldato è la morte attuata; non solo: il giardino è anche quel cimitero, o tomba, che il soldato non ha avuto) don Fabrizio ha delle proustiane *associazioni di idee* che, in quanto *cupe*, tolgono ogni dubbio circa *la pur dubbia calma di quella mezz'ora tra il Rosario e la cena*, così che la *giornata* (la vita) non può avere nemmeno qualcuno di quei *momenti meno irritanti*.

Il proseguo del flashback è intriso di manzonianesimo o di "Promessi Sposi": la *zuffa di S. Lorenzo*; quel venire *a morire, solo, sotto un albero di limone* (ancora antinomia tra morte, ed il suo colore, e limone, ed il suo colore, in una "coincidentia oppositorum" che pare l'unica verità, un po' come, anche, nel contrasto tra i vestiti dei manzoniani monatti e i corpi degli appestati: ma si veda anche il *fazzolettone rosso* di sotto), che pare la sopportazione di un don Abbondio (perché proprio qui? perché proprio a me? – vedasi i guai che gli procura Lucia) il quale non fa male a nessuno ma nemmeno aiuta nessuno per timore di far male, così, a sé stesso; sono tutte, per così dire, onomatopée di Manzoni. Lo status di *bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto dai formiconi*, se permane nei "Promessi Sposi" si dirà che sono dei "Promessi Sposi" con una spietatezza alla Tozzi o alla Verga (*e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera*: ma si noti anche la raffinatezza di quest'ultima costruzione, con quel *pozzanghera*, senza articolo indeterminativo che, così, si assolutizza panicamente).

Il fatto che, con la morte, non si rimanga che *quella cosa spezzata*, la dice lunga su di una concezione materialistica e pessimistica dell'esistenza. Non solo: *quella cosa spezzata* fa *schifo* e costringe, chi gli stia vicino, a sputare *continuamente*. È l'essenza della vita (coi suoi *intestini* e le sue *viscere*) a fare *schifo*; è il non-essere a fare *schifo* (ad essere disumano) ed a costringere, chi ci convive (in una convivenza inevitabile), a sputare *continuamente*. L'umano essere è questo sputare *continuamente* (per questo la nostra vita può avere, solo ed al massimo, *momenti meno irritanti*).

La morte-vita o la vita che è morte, la "coincidentia oppositorum", trova il suo acme in *commilitoni* che, vivi, sono detti *imbambolati*, come il morto detto *pupazzo* (e si tengano presenti qui i pupi siciliani).

Se è vero che per il principio della mimesi della voce narrante in quella dei personaggi di volta in volta narrati, gran parte della spietatezza nella descrizione del morto (rivissuta in flashback da Fabrizio) va attribuita a *Russo, il soprastante* (tanto che, dopo essersi immedesimato nel flashback di Fabrizio, il narratore, più che onnisciente onnipotente, si immedesima senza soluzione di continuità in Russo), e che quindi il narratore (come dimostra poi con il punto di vista di Fabrizio) avrebbe avuto più umanità e pietà nei rispetti della salma, è anche vero che l'ignoranza popolare pare più prossima a quella della natura e quindi, più vera, reale: dice come le cose, malgrado la filosofia di Foscolo sulla morte, vadano. Parlare de *la stoppa del pupazzo che era venuta fuori di nuovo* è tanto cinico o spietato quanto vero. Noi siamo dei pupazzi costretti nel gioco di tirarci fuori *la stoppa* a vicenda; pupazzi in un teatrino senza spettatori; costrizione operata senza il divertimento di nessuno. Nichilismo, pessimismo e materialismo divengono sinonimi etici del mero imprinting

naturale. Da qui all'umorismo pirandelliano (ed a come questo umorismo rivive il verismo di Verga) il passo è breve.

Il Principe andò a gettar via un po' di lichene dai piedi della Flora e si mise a passeggiare su e giù: il sole basso proiettava immane l'ombra sua sulle aiuole funeree.

Del morto non si era parlato più, infatti; ed alla fin dei conti, i soldati sono soldati appunto per morire in difesa del Re.

L'immagine di quel corpo sbudellato riappariva però spesso nei ricordi, come per chiedere che gli si desse pace nel solo modo possibile al Principe: superando e giustificando il suo estremo patire in una necessità generale. Ed altri spettri gli stavano intorno, ancor meno attraenti di esso. Perché morire per qualcheduno o per qualche cosa, va bene, è nell'ordine; occorre però sapere o, per lo meno, esser certi che qualcuno sappia per chi o perché si è morti; questo chiedeva quella faccia deturpata; e appunto qui cominciava la nebbia.

Dopo la reverie e l'associazione proustiana, il ritorno ad un presente che così è sempre meno netto dal passato e dal futuro. Quindi, messa da parte la rimembranza, le osservazioni, fatte dal sognatore solitario in questa sua semi-statica passeggiata, circa il deducibile da quel ricordo: ricordo da capire, dialettizzare, dopo averlo rievocato: come per non rimanerne succubi, passivi: come per tornare ad una realtà, quella socio-convenzionale, in cui, se non ci si sente più al sicuro, pare almeno doveroso rientrare. Prima però *il Principe andò a gettar via un po' di lichene dai piedi della Flora*, come, più che per lavorare, per evidenziare il lavoro non fatto; ma anche per ridestarsi dal sogno o, almeno meccanicamente, sentirsi cosciente; o, ancora, per prendersela con qualcosa di tangibile (di una tangibilità, del resto, equivoca: essendo, la *Flora*, tangibile come statua, ma non come personaggio mitologico). Il mettersi *a passeggiare su e giù*, dà poi proprio la sensazione del topo in gabbia. Mentre, *il sole basso che proiettava immane l'ombra sua sulle aiuole funeree*, è una sorta di morte con la mano nella mano: *l'ombra*, qui del vivo e vegeto Fabrizio, è il medesimo termine che, da Omero in poi, designa le anime morte; tanto più che quest'ombra, questo vivo, si proietta *sulle aiuole funeree* (e non è tanto la morte ad essere inevitabile ma la natura o la morte in quanto natura e in quanto irrilevanza dell'umano: è non a caso *il sole basso*, quale fonte di vita e di morte, quale Natura, ad accomunare *l'ombra* e le *aiuole funeree*). È allora possibile dire di avere un vivo in quanto morto, ossia un umano in quanto disumano o naturale.

Mentre de *l'anima dello sconosciuto*, dopo che un *De Profundis* fu aggiunto al *Rosario serale*, non se ne parlò più, la coscienza delle donne di casa essendosi rivelata soddisfatta, il Principe, certo l'ultimo ad averne parlato allora (ossia il più distante dal ruolo delle *donne di casa*; ma anche, e per conseguenza implicita, colui che ufficialmente non ha una *coscienza*, essendo questa roba da *donne* e da *De Profundis*) è il primo e l'unico a ricordarsene poi (*l'immagine di quel corpo sbudellato – forse solo immaginato e mai visto – riappariva spesso nei ricordi*).

Fabrizio avvia così il proprio romanzo di formazione che consiste nel rendersi noti e spiegarsi i propri sentimenti, in una introspezione che funga da seduta psicanalitica auto-inferta. Ne risulterà una psicanalisi che ha per oggetto non l'io del singolo ma dell'uomo e degli esseri; ne risulterà una filosofia esistenziale bordata di estetica.

Fabrizio si fa la domanda e la risposta, in lui si agitano varie voci e vari Fabrizi, mentre quello più autentico è sempre quello più profondo, meno normale e meno civile (meno normale e meno civile nei rispetti della nostra, o umana, normalità o civiltà: ma più normale e più civile nei rispetti di quella della natura).

Ed alla fin dei conti, i soldati sono soldati appunto per morire in difesa del Re: questa è una delle tante voci (l'ortodossa, la popolare) che si agitano in Fabrizio; come prima quella di Russo nel narratore (o, visto l'inserito nel suo flashback, anche in Fabrizio?). Per Fabrizio non vale nulla (in quanto voce che vale per la società: è allora quest'ultima, in quanto umanità-vita-essere, a non valere nulla).

Per Fabrizio conta la *necessità generale* ed il sapersi come l'unico in grado di dare, in questa, *pace* a partire da un *estremo patire*, patire che esso per primo parte da questa medesima *necessità generale*. Per Fabrizio conta la metafisica, non la storia (si ricordi ancora la montaliana

affermazione del *capitolo sesto*: *Non era lecito odiare altro che l'eternità*). Il *corpo sbudellato* è sconosciuto nei particolari (nella storia); per questo ci si sente autorizzati a riconoscerlo nella generalità di una condizione (la umana) all'interno di quella cosmica (in questo senso il *soldato morto* è Fabrizio; o anche *Il giardino e il soldato morto* rappresentano due poli dell'animo di Fabrizio tra i quali si compie la sua indagine esistenzialistica). E Fabrizio è l'unico a poter far questo perché, come tutti gli "eroi esistenziali", dai pirandelliani ai dannunziani ai kafkiani ai tozziani, non vive ma si vede vivere. Dimostrazione si tragga dal *capitolo settimo* (con consistenti anticipi ne *Il ballo* del precedente), l'unico diviso in una sola sezione: *La morte del principe*; ed in particolare nella figura della *giovane signora dal vestito marrone*.

Infine la frase capitale: *morire per qualcheduno o per qualche cosa, va bene, è nell'ordine; occorre però sapere o, per lo meno, esser certi che qualcuno sappia per chi o perché si è morti; questo chiedeva quella faccia deturpata; e appunto qui cominciava la nebbia*.

Il sapore sapienziale (dissimulato in popolare) di questa massima, può ritrovarsi da Machiavelli a Pirandello, passando per Manzoni; la sua mole contenutistica è tanto fondante quanto lieve, in nonchalance la sua forma. Alla domanda esistenziale non si risponde (vedasi la figura retorica novecentesca per eccellenza: l'allegoria vuota). La *nebbia* non potrebbe ovviamente essere dissolta da motivi terreni, storici, politici; del resto Dei o strati iperuranici non ve ne sono. Rimane quella domanda. Monito, causa e fine dello status umano, che sembra fatto a posta per porsi certe domande e, altrettanto costitutivamente, per non potervi rispondere. Nessuno sa il *per chi o perché si è morti* perché non c'è né il *qualcheduno* né il *qualche cosa*. La filosofia dell'oggetto (e del soggetto) si rivela inadeguata e meschina. Come le categorie di spazio, tempo, essere (nei passi precedenti, assieme, è ovvio, al principio di contraddizione, ampiamente messe in discussione). Il prezzo per giungere a certe domande è farsi deturpare la faccia; il prezzo per aver alzato certi problemi, non ricevere risposta. Chi interroga l'essere finisce per trovarsi senza essere (Kafka, Tozzi, Pirandello; ma anche Manzoni: la frase *e appunto qui cominciava la nebbia* potrebbe essere dei "Promessi sposi"). Del resto pare sciocco farsi domande e far cominciare nebbie (vivere, essere umani), quando dalla nebbia (morte, natura, non essere) non si è mai usciti (per il binomio morte-natura basti il solo riferimento a Leopardi).

"Ma è morto per il Re, caro Fabrizio, è chiaro", gli avrebbe risposto suo cognato Màlvica, se il Principe lo avesse interrogato, quel Màlvica scelto sempre come portavoce della folla degli amici. "Per il Re, che rappresenta l'ordine, la continuità, la decenza, il diritto, l'onore; per il Re che solo difende la Chiesa, che solo impedisce il disfaccimento della proprietà, mèta ultima della setta". Parole bellissime, queste, che indicavano tutto quanto era caro al Principe sino alle radici del cuore. Qualcosa però strideva ancora. Il Re, va bene. Lo conosceva bene, il Re, almeno quello che era morto da poco; l'attuale non era che un seminarista vestito da generale. E davvero non valeva molto. "Ma questo non è ragionare, Fabrizio," ribatteva Màlvica, "un singolo sovrano può non essere all'altezza, ma l'idea monarchica rimane lo stesso quella che è."

Vero anche questo; ma i Re che incarnano una idea non devono, non possono scendere, per generazioni, al disotto di un certo livello; se no, caro cognato, anche l'idea ci patisce.

Questa parte è innanzitutto un saggio elevato di narrativa manzoniana, dove la compenetrazione e la mimesi tra il narratore e le voci dei personaggi – come tanti grilli parlanti nella testa di Fabrizio – è godibilissima ed impeccabile (classicamente impeccabile). Ma è anche un saggio di mentalità da "Promessi sposi", specie nella locuzione (e specie nel *se no, caro cognato, anche l'idea ci patisce*): *"un singolo sovrano può non essere all'altezza, ma l'idea monarchica rimane lo stesso quella che è."* Vero anche questo; ma i Re che incarnano una idea non devono, non possono scendere, per generazioni, al disotto di un certo livello; se no, caro cognato, anche l'idea ci patisce. Lampedusa e Manzoni non narrano in modo semplicemente bipartito (per Lampedusa tra l'onniscienza e Fabrizio); bensì, calandosi in ogni personaggio ed in ogni realtà hanno un approccio ed una resa di questa potenzialmente infiniti.

Seduto su un banco se ne stava inerte a contemplare le devastazioni che Bendicò operava nelle aiuole; ogni tanto il cane rivolgeva a lui gli occhi innocenti come per chiedergli una lode per il lavoro compiuto; quattordici garofani spezzati, mezza siepe divelta, una canaletta ostruita. Sembrava davvero un cristiano. “Buono, Bendicò, vieni qui”. E la bestia accorreva, gli posava le froge terrose sulla mano, ansiosa di mostrargli che la balorda interruzione del bel lavoro compiuto gli veniva perdonata.

Con “aurea mediocritas” si conclude la sezione intitolata *Il giardino e il soldato morto*. Aurea mediocrità che completa, con calibrato distacco, tutti i temi trattati: il suicidio-masochismo di derivazione esistenziale-metafisica e non patologica (*seduto su un banco il Principe se ne stava inerte a contemplare le devastazioni che Bendicò operava nelle aiuole*: dove le aiuole, con il giardino, sono il cuore del principe, l’anima dell’umanità); il buon senso popolare mantenuto più per compassione o ignavia che per partecipazione o convinzione (“*Buono, Bendicò, vieni qui*”); Bendicò come portatore simbolico ed enigmatico del messaggio finale o come oggettivazione dei pensieri del Principe, anch’egli alla ricerca (e questo è il romanzo di formazione che lo porterà alla morte: morte ancor prima filosofica che biologica) del medesimo messaggio, in un’inversione dei ruoli dove il cane perdona al padrone, come la morte alla vita, o la natura all’umano, o il non-essere all’essere (*ogni tanto il cane rivolgeva a lui gli occhi innocenti come per chiedergli una lode per il lavoro compiuto; e la bestia accorreva, gli posava le froge terrose sulla mano, ansiosa di mostrargli che la balorda interruzione del bel lavoro compiuto gli veniva perdonata*).

Le udienze reali

Le udienze, le molte udienze che Re Ferdinando gli aveva concesse, a Caserta, a Capodimonte, a Portici, a Napoli, a casa del diavolo.

A fianco del ciambellano di servizio, che lo guidava chiacchierando, con la feluca sotto il braccio e le più fresche volgarità napoletane sulle labbra, si percorrevano interminabili sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole (proprio come la monarchia borbonica), ci si infilava in anditi sudicetti e scalette maltenute e si sbucava in un’anticamera dove parecchia gente aspettava: facce chiuse di sbirri, facce avide di questuanti raccomandati. Il ciambellano si scusava, faceva superare l’ostacolo della gentaglia, e conduceva verso un’altra anticamera, quella riservata alla gente di Corte: un ambientino azzurro e argento dei tempi di Carlo III; e dopo una breve attesa, un servo grattava alla porta e si era ammessi alla Presenza Augusta.

Inizia così una sezione tutta dedicata a denudare la dovizia di alcuni princìpi retorici che nella loro apparente gratuità e melensaggine finiscono per significare, anche loro (come ogni cosa), insospettiti contenuti esistenziali. Ed una volta di più contraddittori.

La descrizione delle *udienze reali* (peraltro non meglio precisate: in un continuum reso benissimo dall’imperfetto) procede anch’essa come un flashback di Fabrizio causato, senza soluzione di continuità, dal precedente flashback sul *soldato morto*. E si passa alle *udienze reali* gratuitamente, pur senza considerare queste, cioè il sistema di cui fanno parte, come la causa della morte del soldato in particolare e dell’uomo (nonché, la futura, di Fabrizio) in generale. È l’associazionismo libero di Proust. L’espedito del flashback, peraltro appena pronunciato, consente all’autore di ridurre ogni differenza spazio-temporale ad una sorta di monologo rigorosissimo e polifonico quanto riducibile ad uno “stream of consciousness” più proustiano che joiceiano.

La “coincidentia oppositorum” inizia con le *interminabili sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole*, che, da una parte, sono *proprio come la monarchia borbonica* (e così, anch’essa, inocula il principio gattopardiano universale), dall’altra, in quanto contraddizione ed in quanto *interminabili*, paiono riferirsi ad ogni esperienza che parli col linguaggio dell’essere (ed è costitutivo, ad ogni non-essere, se vuole parlare, parlare col linguaggio dell’essere: da qui la contraddizione universale; formalizzabile anche dicendo essere costitutivo ad ogni essere che vuole essere o che è, non-essere). Altra contraddizione nella promiscuità tra il *Re* e gli *anditi sudicetti* e le *scalette maltenute*; tra l’*anticamera della gentaglia* (per le cui *facce chiuse di sbirri, facce avide di*

questuanti raccomandati, rimando alla novella pirandelliana “C’è qualcuno che ride”, del 1934) e l’anticamera della gente di Corte.

Lo studio privato era piccolo e artificiosamente semplice: sulle pareti imbiancate un ritratto del Re Francesco I e uno dell’attuale Regina, dall’aspetto inacidito e collerico; al di sopra del caminetto una Madonna di Andrea del Sarto sembrava stupita di trovarsi contornata da litografie colorate rappresentanti santi di terz’ordine e santuari napoletani; su di una mensola un Bambino Gesù in cera col lumino acceso davanti; e sulla modesta scrivania, carte bianche, carte gialle, carte azzurre: tutta l’amministrazione del Regno giunta alla sua fase finale, quella della firma di Sua Maestà (D.G.).

Si affollano le contraddizioni: *lo studio è artificiosamente semplice; una Madonna di Andrea del Sarto (1496-1530: il pittore “senza errori”) è tra litografie colorate rappresentanti santi di terz’ordine e santuari napoletani (in un “errore” che, forse causato da certa permanente e popolare diacronia ottocentesca, nel ‘900, il secolo per il quale Lampedusa scrive, non ci sarebbe stato nemmeno tra le classi più umili ed incolte: ed il Re a queste, con un’altra contraddizione, va ricondotto).*

La notazione circa *tutta l’amministrazione del Regno che è giunta alla sua fase finale*, sta tra il surrealismo calviniano (che surrealisticamente e ironicamente ci introduce alla “stanza dei bottoni”), ed un manzoniano azzeccagarbugli seicentesco (barocco, spagnolo).

Inoltre *lo studio privato dove giunge alla sua fase finale tutta l’amministrazione del Regno*, pare indicare che in Sicilia le cose si risolvano privatamente.

Dietro questo sbarramento di scartoffie, il Re. Già in piedi per non essere costretto a mostrare che si alzava; il Re con il suo faccione smorto tra le fedine biondicce, con quella giubba militare di ruvido panno da sotto la quale scaturiva la cateratta violacea dei pantaloni cascanti. Faceva un passo avanti con la destra già inclinata per il baciamano che avrebbe poi rifiutato. “Ne’, Salina, beate quest’uocchie che te vedono.” L’accento napoletano sorpassava di gran lunga in sapore quello del ciambellano. “Prego la Vostra Real Maestà di voler scusarmi se non indosso la divisa di Corte; sono soltanto di passaggio a Napoli; e non volevo tralasciare di venire a riverire la Vostra Persona.” “Salina, tu vo’ pazziare; lo sai che a Caserta sei come a casa tua.” “A casa tua, sicuro,” ripeteva sedendo dietro la scrivania e indugiando un attimo a far sedere l’ospite.

Dopo le nuove contraddizioni (tutte riguardanti il nuovo personaggio, il Re, con il suo faccione ma smorto, con la giubba militare e la cateratta violacea dei pantaloni cascanti, con la destra già inclinata per il baciamano che avrebbe poi rifiutato; il Re che dice al Principe di essere come a casa propria e poi indugia a farlo sedere), si noti come sia questa la prima ed unica volta in cui Fabrizio non è lui: e non tanto perché è al di sotto e non al di sopra dell’interlocutore, ma perché sembra aver smesso tutta la sua forza introspettiva ed autocritica a favore di un’etichetta estraniante, fine a sé stessa ed impacciata.

“E e ‘ppeccerelle che fanno?” Il Principe capiva che a questo punto occorreva piazzare l’equivoco salace e bigotto insieme. “Le peccerelle, Maestà? alla mia età, e sotto il sacro vincolo del matrimonio?” La bocca del Re rideva mentre le mani riordinavano severamente le carte. “Non mi sarei mai permesso, Salina. Io domandavo d’e ‘ppeccerelle toie, d’e principessine. Concetta, la cara figlioccia nostra, dev’esse granne ora, ‘na signorina.”

Il Principe (mentre il lettore, per la vivacità della scena, si dimentica di essere dentro un flashback) cerca di esorcizzare tutte le contraddizioni di cui è cosciente con una battuta basata essa stessa sull’equivoco. Battuta innocente in quanto superficiale ed in quanto fa apparire agli occhi del Re, il Principe, quasi uno sciocco (un inferiore e quindi modesto: un vero suddito).

Due nuove contraddizioni meritano interesse: *la bocca del Re rideva mentre le mani riordinavano severamente le carte*: quest’antitesi è costruita sulla spersonalizzazione, nell’essere a sé stante di

ogni atto o cosa. *Non mi sarei mai permesso, Salina*: il Re torna all'italiano per acquistare serietà; ciò significa che quando il Re usa il dialetto, se lo fa per bonarietà, lo fa per bluffare.

Dalla famiglia si passò alla scienza. “Tu Salina, fai onore non solo a te stesso, ma a tutto il Regno! Gran bella cosa la scienza, quando non si mette in testa di attaccare la religione!” Dopo, però, la maschera dell'Amico veniva posta da parte, e si assumeva quella del Sovrano Severo. “E dimmi, Salina, che si dice in Sicilia di Castelcicala?” Salina ne aveva inteso dir corna da parte regia come da parte liberale, ma non voleva tradire l'amico, si schermiva, si manteneva sulle generalità. “Gran signore, gloriosa ferita, forse un po' anziano per le fatiche della Luogotenenza.” Il Re si rabbuiava: Salina non voleva far la spia. Salina quindi non valeva niente per lui. Appoggiate le mani alla scrivania, si preparava a dar congedo. “Aggio tanto lavoro; tutto il Regno riposa su queste spalle.” Era tempo di dare lo zuccherino; la maschera amichevole rispuntò fuori dal cassetto: “Quanno ripassi da Napoli, Salina, vieni a far vedere Concetta alla Regina. Lo saccio, è troppo giovane pe' esse presentata a Corte, ma un pranzetto privato non ce l'impedisce nisciuno. Maccarrune e belle guaglione, come si dice. Salutamo, Salina, statte bbuono.”

Gran bella cosa la scienza, quando non si mette in testa di attaccare la religione! Questa sentenza, se ad un primo livello (storico e manzoniano: anche questo potrebbe stare tra i proverbi dei “Promessi sposi”; non a caso *Il Gattopardo*, come i “Promessi sposi”, è classico anche perché divenuto, in certi luoghi, proverbiale) è palesemente denunziante la meschinità ipocrita e reazionaria del Re (e del “sistema” sociale tutto), ad un secondo (oggettivo ed inaudito allo stesso tempo) può scetticamente segnare i limiti anche della *scienza*, rimandando la *religione* all'ambito esistenziale-filosofico. Ovviamente è il genere letterario del romanzo che può consentire all'autore (come a chi tira il sasso e nasconde la mano) di fare affermazioni ad uno stato mai deciso e sempre decidibile.

Dallo status di *Amico* il Re (personaggio barocco, spagnolescente: rimasto, con la sua corte, due secoli indietro, come una vecchia rivoltella che pur è ancora capace, a suo modo, di uccidere) passa a quello di *Sovrano Severo*. Se era una *maschera* (come si dirà subito dopo) quella dell'*Amico*, potrebbe esserlo anche quella del *Sovrano Severo* (si noti la maiuscola, umoristica, in questi termini): difatti si rivelerà tiranno.

Il Re si rabbuiava: Salina non voleva far la spia. Salina quindi non valeva niente per lui. Questa è la frase del perverso principio politico (“verità effettuale”) per cui “vale ciò che non dovrebbe valere”.

L'invito *a far vedere Concetta* (sopra detta *la cara figlioccia nostra*) *alla Regina* non è necessariamente uno *zuccherino* (termine che Lampedusa/Fabrizio usa quale immedesimazione nel pensiero del Re); potrebbe essere l'intimidazione del coinvolgimento della famiglia, del fior fiore della famiglia, a condizionare i rapporti tra Principe e Re.

Una volta però il congedo era stato cattivo. Il Principe aveva già fatto il secondo inchino a ritroso quando il Re lo richiamò: “Salina, stammi a sentire. Mi hanno detto che a Palermo hai cattive frequentazioni. Quel tuo nipote Falconieri ...perché non ci rimetti la testa a posto?” “Maestà, ma Tancredi non si occupa che di donne e di carte.” Il Re perse la pazienza: “Salina, Salina, tu pazzii. Responsabile sei tu, il tutore. Digli ca si guardasse 'o cuollo. Salutiamo.”

Nel flashback di secondo grado (flashback nel flashback) in cui ci troviamo, lo “stream of consciousness” è appena smorzato dalla notazione temporale *una volta però*; ma il lettore disattento (o opportunamente coinvolto?) tenderà a non accorgersi di questo come non si è forse accorto dei flashback, che vive in prima persona (proprio come l'autore d'essi: Fabrizio), e dai quali (con Fabrizio) si ridesta di tanto in tanto per tornare all' “histoire événementielle” del presente, di quel preciso e cronometrato 12 maggio (12, come si ricava dalla sezione *In osservatorio con padre Pirrone*) 1860 all'interno del quale (come nell' “Ulisse” di Joyce) si svolge tutto il *primo capitolo* de *Il Gattopardo*.

Ripercorrendo l'itinerario fastosamente mediocre per andare a firmare sul registro della Regina, lo scoramento l'invadeva. La cordialità plebea lo aveva depresso quanto il ghigno poliziesco. Beati quei suoi amici che volevano interpretare la familiarità come amicizia, la minaccia come possanza regale. Lui non poteva. E, mentre palleggiava pettegolezzi con l'impeccabile ciambellano, andava chiedendosi chi fosse destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto. Il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuori di mano? Non sarebbe stato lo stesso? Dialecto torinese invece che napoletano. E basta.

Nella sezione sulle *udienze reali*, narratologicamente Lampedusa si è comportato così. Ha descritto un'unica udienza (fatta di arrivo, anticamera, udienza vera e propria, congedo, ritorno), ma lo ha fatto con estrapolati di più udienze: l'arrivo più caratteristico, l'anticamera più caratteristica ecc. Questo paragrafo si ricollega al precedente, ma il lettore sarà portato a ricollegarlo agli altri ancora precedenti (a cui manca il congedo ed il ritorno dall'udienza), da una parte comprendendo e impersonando lo "stream of consciousness" della narrazione (di cui però così finisce per esser vittima), dall'altra non riuscendo ad apprezzare gli sforzi di correttezza e rigore fabulistico-formale compiuti dall'autore.

Si era giunti al registro. Firmava: Fabrizio Corbera, Principe di Salina.

Oppure la Repubblica di don Peppino Mazzini? "Grazie. Diventerei il signor Corbera".

E la lunga trottata del ritorno non lo calmò. Non poté consolarlo neppure l'appuntamento già preso con Cora Danòlo.

Qui è da apprezzare come vi sia scacco non solo tra la prima narrazione (quella della fabula, quella del giardino) e la seconda e la terza (i due flashback: quello sul soldato morto e quello sulle udienze reali), ma anche all'interno dello stesso flashback, dove si alternano parti narrate o azioni a parti pensate o pensiero nel pensiero (essendo in un flashback che già di per sé è pensiero). Sintomo in più della labilità dei confini tra essere e pensare; allontanamento del lettore, con un flashback troppo reale per essere sognato, dalla fabula principale (che così, forse, tanto principale, non è: proprio come il tempo, lo spazio, l'essere, la vita).

Stando così le cose, che restava da fare? Aggrapparsi a quel che c'è senza far salti nel buio? Allora occorre i colpi secchi delle scariche, così come erano rintronati poco tempo fa in una squallida piazza a Palermo, ma le scariche anch'esse a cosa servivano? "Non si conchiude nulla con i pum! pum! È vero Bencidò?"

"Ding, ding, ding," faceva invece la campanella che annunciava la cena. Bencidò correva con l'acquolina in bocca per il pasto pregustato. "Un piemontese tale e quale!" pensava Salina risalendo la scala.

Aggrapparsi a quel che c'è senza far salti nel buio è massima esistenziale del Gattopardo; ma in tanto in quanto quel che c'è pare essere il nulla (e se già questo è buio, come far salti in altro buio?: non a caso la base del principio della "coincidentia oppositorum" è l'inevitabilità).

Ma le scariche anch'esse a cosa servivano? "Non si conchiude nulla con i pum! pum! Da interpretarsi anche come "un'intimità senza storia", per cui è con quest'ultima che non si conclude nulla (essendo il principio universale non storico ma intimo o esistenziale: Non era lecito odiare altro che l'eternità). Il fatto che se ne chieda conferma a Bencidò (alla natura ignorante e vera) ne è una prova di più.

pum! pum! ... Ding, ding, ding Nulla meglio delle onomatopee per solcare quella terra di nessuno tra sogno e realtà (o tra convenzione e non-convenzione; tra essere e non-essere: rimane la domanda circa quale sia l'essere e quale il non-essere; domanda alla quale risponde il principio della "coincidentia oppositorum" ed il nulla che ne deriva). Dopo la risposta della diretta (*Ding, ding, ding*) alla registrazione (*pum! pum!*), del presente al passato, del reale al pensato, che così non si distinguono più, il velo è infranto e, in un continuum (contraddittorio come il flashback ed il presente, le *scariche* e la *cena*; contraddittorio e interessante come tutte le opposizioni associate), si ritorna alla realtà in diretta.

Benedicò correva con l'acquilina in bocca per il pasto pregustato: si veda in questo un futuristico principio di Pavlov più che una semplice notazione realistica.

“Un piemontese tale e quale!” pensava Salina risalendo la scala, come dandosi l'ultima stropicciata agli occhi prima di ridestarsi definitivamente (in un risveglio che però conserverà, concettualmente, sempre i postumi del sogno; in un male/bene o contraddittorio qual è la concettualizzazione dei sogni).

Si noti come questa sezione (*Le udienze reali*) abbia un titolo diverso dalla precedente, pur continuando a svolgersi *in giardino*. Ciò esemplifica l'arte mimetica di Lampedusa (abile quanto quella cacciatrice di un gattopardo) nel passare da tempi, spazi e personaggi diversi eppure tutti così collegati tra loro ed entranti l'uno nell'altro. La sezione ha un altro titolo perché il tempo (*quella mezz'ora tra il Rosario e la cena*) e lo spazio (*il giardino*) non hanno più importanza - forse nemmeno ontologica - dei pensieri (*Le udienze reali* è il titolo di un pensiero; di un pensiero o meta-storia che serve a far capire la storia), del resto anch'essi incentrati sullo spazio e sul tempo (che quindi di pensiero paiono fatti).

La cena

La cena, a villa Salina, era servita con il fasto sbrecciato che allora era lo stile del Regno delle Due Sicilie. Il numero dei commensali (quattordici erano, fra padroni di casa, figli, governanti e precettori) bastava da solo a conferire imponenza alla tavola. Ricoperta da una rattoppata tovaglia finissima, essa splendeva sotto la luce di una potente carsella precariamente appesa sotto la ninfa, sotto il lampadario di Murano. Dalle finestre entrava ancora molta luce, ma le figure bianche sul fondo scuro delle sovraccoperte, simulanti dei bassorilievi, si perdevano già nell'ombra. Massiccia l'argenteria e splendidi i bicchieri, recanti sul medaglione liscio fra i bugnati di Boemia le cifre F.D. (Ferdinandus dedit) in ricordo di una munificenza regale; ma i piatti, ciascuno segnato da una sigla illustre, non erano che dei superstiti delle stragi compiute dagli sguatterri e provenivano da servizi disparati. Quelli di formato più grande, Capodimonte vaghissimi con la larga bordatura verde-mandorla segnata da ancorette dorate, erano riservati al Principe cui piaceva avere intorno a sé ogni cosa in scala, eccetto la moglie.

Dopo averlo visto tante volte all'opera, è giunto il momento di concettualizzare e generalizzare quello che può dirsi il principio fondante la weltanschauung del *Gattopardo*: “il principio di contraddizione”. Principio che, se pur si chiama allo stesso modo, è proprio l'opposto del principio di contraddizione o non contraddizione aristotelico. O almeno ritiene questo come non vero. “Principio di contraddizione” nel *Gattopardo* significa “principio delle antinomie”, “logica antinomica” “coincidentia oppositorum”. Come l'Essere di Parmenide, il principio di contraddizione o la “coincidentia oppositorum”, nel *Gattopardo*, riguarda tanto la sfera linguistica, quanto quella logica, quanto quella ontologica. Non solo: ma anche quella morale. Come ogni espressione del *Gattopardo* è in pratica costruita su di due termini contrapposti (in un continuo gioco di pieni e vuoti, luci ed ombre, opulenza e miseria), così il discorso logico, le argomentazioni, procedono (specie quelle di Fabrizio, e, in generale, quelle dell'autore tramite i punti di vista discordanti dei personaggi) negando subito dopo ciò che si è appena affermato; ma se si parla e pensa in modo contraddittorio questo non potrà che voler dire che, oltre a noi, le cose, il mondo, sono contraddittori. Sono essere (sono umane) in quanto non-essere (in quanto essenzialmente disumane o naturali o biologiche). Ma allora, come agire secondo essere (umanamente) quando questo di continuo si rivela essere un non-essere (disumanità, bestialità, impulso, meccanicità: da intendere senza alcuna latente, machiavelliana “filosofia del sospetto”)? La morale è una contraddizione in termini. Perché la vita stessa è tale. Perché è contraddizione che la Natura ci faccia umani quando rimaniamo naturali; perché è contraddizione che l'umano si riduca a convenzione e che questa sia natura, la natura umana appunto.

Non rimane che vedere come questo principio si applichi a *La cena*. Ossia come *La cena* sia una contraddizione. E cosa risulti da questo.

Riassuntivo della sezione e dell'esperienza-cena è l'espressione *fasto sbrecciato*, parallela alle *sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole*, che stanno alla *monarchia borbonica* come la cena allo *stile del Regno delle Due Sicilie*. La *tovaglia* è *finissima ma rattoppata*. Segue quella che potremmo chiamare la doppia contraddizione della luminosità: non solo nell'ambiente è acceso un *lampadario* mentre *dalle finestre entrava ancora molta luce*, ma questa doppia illuminazione non è sufficiente ad evitare che *le figure bianche* "si perdessero" - superfluo notare la significatività del verbo - *già nell'ombra*. Se *l'argenteria* è *massiccia* e i *bicchieri splendidi* (ed è uno dei rarissimi apprezzamenti oggettivamente e totalmente positivi che si trovano nel *Gattopardo*) compensano ciò *piatti* che *provenivano da servizi disparati*. Se il rito de *La cena* rinfocola la nobiltà rimasta ed è un'eco delle *udienze reali* (qui il Re sarebbe Fabrizio); e se il parallelismo cena-Corte ce lo ricordano i *bicchieri*, a loro volta *ricordo di una munificenza regale*, i *piatti*, che *provenivano da servizi disparati* a causa *delle stragi compiute dagli sguatterri*, sembrano contrapporre gli *sguatterri* alla *munificenza regale*, al Re, e suggerire come bastino degli *sguatterri* (in cui si veda la nascente borghesia dei Sedara) per annullare quella (e con essa la nobiltà, i principi - qui, come i *piatti*, dei *superstiti*, i Salina). E gli *sguatterri*, con le loro *stragi*, non saranno banalmente (storicamente) i nuovi borghesi; ma anche, profondamente (cosmicamente), il principio di realtà o di natura: principio distruttore, livellatore, ingrato ed inesorabile (il primo *sguattero* entrato in scena può anche dirsi Bencidò, con *le devastazioni* - sinonimo del presente *stragi* - che compie in giardino - nel cuore della nobiltà, del Principe, dell'umanità). Quando si dice che Lampedusa si è occupato, nel *Gattopardo*, della decadenza della propria classe (e per questo costituirebbe l'unicum dell'osservatore interno all'aristocrazia), se si è filosofi si intenda con "classe" la "specie umana" (e per questo *Il Gattopardo* è un classico, perché come tutti i classici ha come oggetto il tema e la questione per eccellenza: l'esistenza).

Se l'arte moderna è l'arte del nichilismo (vi accenna sotto, con consapevolezza e distacco, l'espressione *la malinconia di moda*), tutto si giocherà sul modo in cui si maschera questo nichilismo. E quella del *Gattopardo* è una tra le maschere più preziose.

Alla notazione del contraddittorio domestico per cui *al Principe piaceva avere intorno a sé ogni cosa in scala, eccetto la moglie*, va aggiunta una notazione che splende di luce propria: le espressioni *verde-mandorla* ed *ancorette dorate*, che da sole valgono tutta quella sublime raffinatezza (naïf quanto retrò) su cui si costruisce la parte positiva dell'estetica lampedusiana.

Quando egli entrò in sala da pranzo tutti erano già riuniti, la Principessa soltanto seduta, gli altri in piedi dietro alle loro sedie. E davanti al suo posto, fiancheggiati da una colonna di piatti, si slargavano i fianchi argentei dell'enorme zuppiera col coperchio sormontato dal Gattopardo danzante. Il Principe scodellava lui stesso la minestra, fatica grata, simbolo delle mansioni altrici del pater familias. Quella sera, però, come non era avvenuto da tempo, si udì minaccioso il tinnire del mescolo contro la parete della zuppiera: segno di collera grande ancor contenuta, uno dei rumori più spaventevoli che esistessero, come diceva ancora quaranta anni dopo un figlio sopravvissuto: il Principe si era accorto che il sedicenne Francesco Paolo non era al proprio posto. Il ragazzo entrò subito ("scusatemi papà") e sedette. Non subì rimprovero, ma padre Pirrone che aveva più o meno le funzioni di cane da mandria, chinò il capo e si raccomandò a Dio. La bomba non era esplosa. Ma il vento del suo passaggio aveva raggelato la tavola e la cena era rovinata lo stesso. Mentre si mangiava in silenzio, gli occhi azzurri del Principe un po' ristretti tra le palpebre semichiusure, fissavano i figli uno per uno e li ammutolivano di paura.

Questo paragrafo è prezioso (più che per la contraddizione tra un *Principe pater familias* messo in crisi dalla trascuratezza di un *sedicenne non al proprio posto*; più che per la dinamica degli equilibri che si ha in una *collera tanto grande quanto contenuta* e che vale come *bomba non esplosa, vento che aveva raggelato la tavola*, e per cui *si mangiava in silenzio*) per delle qualità apparentemente marginali. Qualità che, forti di quella forma che vale un contenuto, esprimono così la pienezza della categoria detta "estetica".

Come diceva ancora quaranta anni dopo un figlio sopravvissuto. Questa notazione, a prima vista parentetica, ha né più né meno la funzione dell' "Introduzione" nei "Promessi sposi" laddove si tratta del "buon secentista" e del suo "dilavato e graffiato autografo". Come i "Promessi sposi" – romanzo storico e verisimile – si baserebbero su di una tradizione manoscritta contemporanea ai fatti narrati, così *Il Gattopardo* si baserebbe su di una tradizione orale contemporanea anch'essa ai fatti. Nel 1900, quaranta anni dopo quella cena, il *figlio sopravvissuto* avrebbe una sessantina di anni, Lampedusa (e con lui il lettore-medio degli anni Cinquanta), nel 1900 ne aveva quattro. E quattro, cinque, sei sono proprio gli anni giusti per sentire e ricordarsi delle storie e dei particolari che poi, da grandi, si approfondiscono e con ciò, spesso, si perdono tra le mani (*Il Gattopardo* sarebbe, in questa prospettiva, il tentativo di non perdere tra le mani una storia sentita nell'infanzia: tentativo che necessariamente risente di tutto il peso della malizia e dello scetticismo dell'età adulta).

Il ragazzo entrò subito ("scusatemi papà") e sedette. Questa frase è notevole invece per la serie delle inserzioni e degli espedienti in alcun modo riconducibili al Manzoni e precipui della più moderna letteratura europea. La breve parentesi in cui è addirittura inserito un discorso diretto, per squisitezza è riportabile soltanto alla virgola (cara a Lampedusa) con cui Stendhal riesce a far passare dal prima al dopo di una notte d'amplessi nella "Certosa di Parma".

Invece! "Bella famiglia," pensava. Le femmine grassocce, fiorenti di salute, con le loro fossette maliziose e, fra la fronte e il naso, quel cipiglio, quel marchio atavico dei Salina. I maschi sottili ma forti, con sul volto la malinconia di moda, maneggiavano le posate con sorvegliata violenza. Uno di essi mancava da due anni, quel Giovanni, il secondogenito, il più amato, il più scontroso. Un bel giorno era scomparso da casa e di lui non si erano avute notizie per due mesi. Finché non giunse una rispettosa e fredda lettera da Londra, nella quale si chiedeva scusa per le ansie causate, si assicurava sulla propria salute, e si affermava, stranamente, di preferire la modesta vita di commesso in un deposito di carbone anziché l'esistenza "troppo curata" (leggi: incatenata) fra gli agi palermitani. Il ricordo, l'ansietà per il giovinetto errante nella nebbia fumosa di quella città eretica pizzicarono malvagiamente il cuore del Principe che soffrì molto. S'incupì ancora di più.

Invece! "Bella famiglia," pensava: è la massima esplicitazione del contrasto tra il pensare e l'essere di Fabrizio: come Fabrizio non è fra le donne a compiangere il soldato morto ma, tempo dopo, è l'unico a ricordarsene ed a trarne le considerazioni che ne trae, così ora pensa "Bella famiglia" proprio mentre ammutolisce i figli di paura. Il resto de *La cena* sarà una carrellata di contraddizioni, nel Principe, tra il pensare ed il fare.

"Troppo curata" (leggi: incatenata): per quest'espressione vale quanto detto circa *il ragazzo entrò subito ("scusatemi papà") e sedette.*

Di *Giovanni*, specie di alter-ego dell'alienato Fabrizio abortito dalla penna di Lampedusa che vi accenna solo, è più interessante la contraddizione tra l'essere contemporaneamente *il più amato* ed *il più scontroso*, della sua stessa fuga a Londra (*il più amato* ed *il più scontroso* che Fabrizio cercherà in Tancredi). Se Londra fosse, fino in fondo, come il giardino dell'autodistruzione (ed autocoscienza) di Fabrizio egli non la definirebbe (pur influenzato dalla logica popolare) *eretica*. Si incupirebbe solo esteriormente se sapesse che il figlio se n'è andato per dire no, con *gli agi palermitani*, alle catene sì, ma a quelle della vita, dell'esistenza, non (estremo fallimento ed illusione) a quelle di un modo piuttosto che di un altro di questa. Come Giovanni, pur o proprio per questa mancanza, è *il più amato*, per i medesimi motivi lo sarà Tancredi.

S'incupì tanto che la Principessa, seduta accanto a lui, tese la mano infantile e carezzò la potente zampaccia che riposava sulla tovaglia. Gesto improvvido che scatenò una serie di sensazioni: irritazione per esser compianto, sensualità risvegliata ma non più diretta verso chi l'aveva ridestata. In un lampo al Principe apparì l'immagine di Mariannina con la testa affondata nel cuscino. Alzò seccamente la voce: "Domenico", disse a un servitore, "vai a dire a don Antonio di attaccare i bai al coupé, scendo a Palermo subito dopo cena". Guardando gli occhi della moglie

che si erano fatti vitrei si pentì di quanto aveva ordinato; ma poiché era impensabile il ritiro di una disposizione già data, insistette, unendo anzi la beffa alla crudeltà: “Padre Pirrone, venga con me; saremo di ritorno alle undici; potrà passare due ore a Casa Professa con i suoi amici”.

Andare a Palermo la sera, ed in questi tempi di disordini, appariva manifestamente senza scopo, se si eccettuasse quello di un'avventura galante di basso rango; il prendere poi come compagno l'ecclesiastico di casa era offensiva prepotenza. Almeno padre Pirrone lo sentì così, e se ne offese; ma, naturalmente, cedette.

Questi ultimi paragrafi da una parte denudano impressionisticamente la figura del Principe (riassunta dalla *zampaccia*, incarnazione del *Gattopardo danzante*, e contrastante con la *mano infantile* della Principessa), dall'altra la sublimano in sottile psicologia (la carezza compassionevole della Principessa suscita la contraddizione di una *sensualità* tuttavia *non più diretta verso chi l'aveva ridestata*; gli *occhi vitrei* della moglie fanno contraddittoriamente pentire il Principe *circa quanto aveva ordinato*; infine, siccome al Principe non è dato pentirsi, ritirare *una disposizione già data*, egli deve insistere e unire *la beffa alla crudeltà*).

L'ultima nespola era stata appena ingoiata che già si udiva il rotolare della vettura sotto l'androne; mentre in sala un cameriere porgeva la tuba al Principe e il tricorno al Gesuita, la Principessa, ormai con le lacrime agli occhi, fece un ultimo tentativo, quanto mai vano: “Ma, Fabrizio, di questi tempi ... con le strade piene di soldati, piene di malandrini ... può succedere un guaio.” Lui ridacchiò. “Sciocchezze, Stella, sciocchezze, cosa vuoi che succeda, mi conoscono tutti; uomini alti una canna ce ne sono pochi a Palermo. Addio.” E baciò frettolosamente la fronte ancor liscia che era al livello del suo mento. Però, sia che l'odore della pelle della Principessa avesse richiamato teneri ricordi, sia che dietro di lui il passo penitenziale di padre Pirrone avesse evocato ammonimenti più, quando giunse dinanzi al coupé si trovò di nuovo sul punto di disdire la gita. In quel momento, mentre apriva la bocca per dire di rientrare in scuderia, un violento grido: “Fabrizio, Fabrizio mio!”, giunse dalla finestra di sopra, seguito da strida isteriche. “Avanti,” disse al cocchiere che se ne stava a cassetta con la frusta in diagonale sul ventre. “Avanti, andiamo a Palermo a lasciare il Reverendo a Casa Professa.” E sbatté lo sportello prima che il cameriere potesse chiuderlo.

Questo paragrafo è importante soprattutto per come esplica l'incomprensione di cui è vittima il Principe (*si trovò di nuovo sul punto di disdire la gita*) e che costringe questi a fare a sua volta gli altri delle vittime di un attacco, in profondità valevole come autodifesa (*pecco, è vero, ma pecco per non peccare più oltre, sentenzierà tra poco Fabrizio*).

Se la contraddizione è l'essenza universale ed il Principe è particolarmente preso nel vortice della contraddizione, significa che il Principe è una persona eccezionale, una persona del destino, un eroe a cui è data una sensibilità sovrumana capace di sentire così cocente l'essenza, e quindi la contraddizione, universali. Peccato, per le categorie di eroe e persona eccezionale, che nella modernità queste portino il nome di Enrico (Tozzi), Serafino (Pirandello), Gregor (Kafka).

In vettura per Palermo

Non era ancora notte e, incassata fra le alte mura, la strada si dilungava bianchissima. Appena usciti dalla proprietà Salina si scorgeva a sinistra la villa semidiruta dei Falconieri, appartenente a Tancredi, suo nipote e pupillo. Un padre scialacquatore, marito della sorella del Principe, aveva dissipato tutta la sostanza ed era poi morto. Era stata una di quelle rovine totali durante le quali si fa fondere financo l'argento dei galloni delle livree; ed alla morte della madre il Re aveva conferito la tutela del nipote, allora quattordicenne, allo zio Salina. Il ragazzo, prima quasi ignoto, era divenuto carissimo all'irritabile Principe che scorgeva in lui un'allegria riottosa, un temperamento frivolo a tratti contraddetto da improvvise crisi di serietà. Senza confessarlo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui, come primogenito, anziché quel buon babbeo di Paolo. Adesso, a ventun'anni, Tancredi si dava bel tempo con i quattrini che il tutore non gli lesinava rimettendoci anche di tasca propria. “Quel ragazzaccio, chissà cosa sta combinando per ora,” pensava il Principe mentre si

rasentava villa Falconieri cui l'enorme bougainvillea che faceva straripare oltre il cancello le proprie cascate di seta episcopale conferiva nell'oscurità un aspetto abusivo di fasto.

Saranno le 20.00. Lo deduco dalla sosta di *due ore* a Palermo che, per consentire un ritorno in villa per le *undici*, dovrà avvenire tra le 20.30 e le 22.30, ammettendo mezz'ora per il viaggio d'andata e mezz'ora per quello di ritorno; la cena si sarà consumata a partire dalle 19.00; *quella mezz'ora* in giardino *tra il Rosario e la cena* si collocherà quindi dalle 18.30, con coincidenza tra il tempo della *fabula* e quello della *narrazione*: la mezz'ora che il Principe passa in giardino è proprio la mezz'ora di cui abbisogna il lettore per leggere dei pensieri del Principe; infine, *il Rosario*, anch'esso con la propria *mezz'ora*, sarà iniziato alle 18.00, l'ora in cui, quindi, va supposta iniziare la vicenda del romanzo: sin qui *Il Gattopardo* – flashback a parte – si è svolto nell'arco di due ore (e due ore ci vogliono per leggere le pagine che abbiamo letto fino a questo punto).

L'interpretazione più conseguente del passo sarà quella che si avvierà dal considerare anche questo passo sostenuto dal solito schema: sistema delle contraddizioni, più, conclusioni, deduzioni, di volta in volta ad hoc, a partire da questo peculiare sistema, ennesima esemplificazione concreta dal generale. Già tra *notte* (ed importa meno che *non lo era ancora*) e *bianchissima* v'è procedura se non contraddittoria almeno oppositiva (ed il punto per il messaggio, diciamo pure ontologico, del *Gattopardo* è mostrare non tanto la contraddizione alla base del tutto ma, anche attraverso la contraddizione, oppure solo con un'opposizione, che alla base del tutto v'è perplessità, confusione, disagio; da qui il malessere: e la maledizione o tragedia deriva dallo status necessario od inevitabile proprio di tali perplessità, confusione e disagio). Stesso dicasi dell'apposizione *villa semidiruta*; così del *fasto* che è *abusivo* da una parte perché dinanzi alla *villa semidiruta* (e indirettamente alla "rovina totale"), dall'altra perché le *cascate di seta episcopale* contrastano con l'*oscurità* (tanto più le prime concernendo un vecchio e la seconda un giovane). E poi del medesimo procedimento ci si avvale anche per segnalare la labilità e promiscuità dei confini tra tutto e niente, essere e non-essere: *Tancredi* passa repentinamente dallo status di *quasi ignoto* (e non solo era figlio della *sorella del Principe* ma viveva *appena usciti dalla proprietà Salina*) a quello di *carissimo*: a chi poi? Ad un *irritabile* (e ci si chieda, allora: può un *irritabile* avere qualcuno per *carissimo*? od una delle due qualifiche deve cedere all'altra?). *Tancredi* poi ha un'*allegria riottosa*, è *frivolo* ma *contraddetto* (è la parola che abbiamo preso come più significativa per tutta l'opera e che adesso, finalmente, si ritrova nell'opera stessa) *da improvvise crisi di serietà* (e si noti come sia la *serietà*, dal punto di vista di *Tancredi*, una *crisi*, e non la frivolezza e l'*allegria* che così, in una sorta di ribaltamento del senso comune, divengono la normalità). *Tancredi*, in corso d'opera, da una parte sarà come *quel Giovanni che mancava da due anni* (per inciso: *Tancredi* è nato nel 1839, se ha *ventun'anni* nel 1860; il Principe si vede conferire dal Re *la tutela del nipote* quando questi è *quattordicenne*, ossia nel 1853, cinque anni prima la partenza di *Giovanni*, avvenuta nel 1858), *il più amato* (tanto che il Principe vorrebbe aver *Tancredi* - formalmente detto, per una formale contraddizione, *quel ragazzaccio - come primogenito*), *il più scontroso*; dall'altra, e conseguentemente, come il Principe apprezzava inconsciamente lo "spleen" di *Giovanni* (se si sta male significa essere a conoscenza dell'essenza universale, che è male) ma se ne dispiaceva (in una sorta di disillusione) per le sue origini storico-contingenti (non esistenziali: proprio come, ad altri livelli, *la malinconia di moda sul volto dei maschi* di casa *Salina*); così *Tancredi* è un alter ego del Principe con il quale egli condivide un certo malessere (o maledettismo) latente che tuttavia si smorza in banalità storiche peraltro all'interno di una concezione storico-temporale ottimistico-progressivamente vissuta a partire proprio da un esistenziale ottimismo (del resto tutto incentrato, e perciò possibile, sull'ignoranza delle problematiche esistenziali stesse: conoscere le quali immobilizza ed aliena) e fondamentale adesione alla vita.

Senza confessarlo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui, come primogenito, anziché quel buon babbeo di Paolo. Questa osservazione ci dice molto sulla complessa psicologia del Principe. Principe che tanto si discosta dal comune senso della realtà interiormente (nei pensieri), quanto se ne attiene esteriormente (nei fatti). E ciò sia detto in senso neutro, e non per affermare che il Principe quando pensa è totalmente alieno dalla realtà e quando agisce è totalmente integrato in

essa. Difatti tra esterno ed interno, pensiero ed azione, v'è (e figuriamoci se questo non fosse stato rivelato da un'opera basata sul principio della contraddizione) un continuo cortocircuito. A certi livelli la personalità di Fabrizio è scissa (ancora il principio della contraddizione), ed in lui parlano le voci del senso comune, quelle voci che qui gli impongono il pregiudizio o la pudicizia (e se si vuole, almeno in tale disamina, ci si veda pure qualche concetto-base di Freud) di non confessare *a sé stesso* (in privato, all'interno; o anche nel non-essere) cose inconfessabili agli altri (in pubblico, all'esterno; o anche nell'essere).

Del resto, e di contro a questa personalità scissa, domandiamoci: ma per Fabrizio è davvero importante il *primogenito*? Alla sua morte (*Capitolo VII, luglio 1883*) Tancredi è presente sì, ma insignificante ed uno fra i tanti (*le solite maschere dei familiari*) proprio perché è presente eppure impotente ed incosciente: e non dinanzi alla morte, ma alla rappresentazione di essa (*come delle particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar sul nel cielo a formare le grandi nubi leggere e libere*). Fabrizio *si era inorgogliato di esser quasi solo ad avvertire questa fuga continua, mentre attorno a lui nessuno sembrava avvertire lo stesso; e ne aveva tratto motivo di disprezzo per gli altri*. Se Tancredi avesse saputo, avrebbe potuto; se avesse saputo dell'essenza universale, degli *spazi stellari* (come Fabrizio) avrebbe potuto essere lo specchio in cui Fabrizio, nell'attimo finale, avrebbe visto oggettivarsi tanti suoi pensieri; invece a Fabrizio (intanto sempre più solo) non rimane che costruirselo da sé stesso questa oggettivazione (*aveva organizzato per sé quel tanto di morte che è possibile metter su continuando a vivere*): ed una costruzione è la *giovane signora dal vestito marrone*, allucinazione, casomai, non epifania.

Un personaggio, checché ne dicano i vari teorici di critica letteraria propugnanti l'autonomia dell'opera romanzesca rispetto al suo autore, è tale, e si distingue così dall'autore, perché è inferiore a questo. Nessun figlio, alla nascita, è più grosso del genitore. Allorché è più grosso lo è perché ha lasciato il ruolo di figlio ed ha preso egli stesso quello di genitore. Solo che i personaggi dei romanzi non possono divenire genitori, non possono scrivere libri. Fabrizio rimane un burattino di Lampedusa. Rispetto a Lampedusa è limitato ed intellettualmente inferiore. Se Lampedusa ha già scelto (ed è dopo questa scelta che ha potuto parlare ossia scrivere, essendo l'oggetto della sua trattazione questa medesima scelta), Fabrizio è il protagonista del romanzo perché è il soggetto che deve (lui cinquantenne già formato) compiere la propria formazione. *Il Gattopardo* è il romanzo di una scelta senile; senile ma non tardiva: difatti prima di scegliere è stato necessario conoscere i termini della scelta e per far questo è occorsa tutta una vita precedente.

Fabrizio, prima ancora che scisso circa la liceità o meno di preferire un figlio al nipote (o, parallelamente, un'amante alla moglie, ed ancora, un re ad un altro) è scisso circa il senso o l'importanza di questa medesima scissione. Se è questo insomma il campo a cui dedicarsi oppure se è un altro, ed allora al primo bisogna rimanere indifferenti. E, terza ipotesi, se il secondo campo servisse da norma per il primo; o, quarta ipotesi, se il primo costituisse l'induzione per il secondo? Il problema non è essere o non-essere, ma se dedicarsi alla sfera dell'essere (che implicherà anche il suo contrario, il non-essere; come la vita la morte) o, in quanto possibile, ad altro. Al non-essere inteso però come Natura, al di là dell'essere e del non-essere; alla morte intesa però come non-vita (giacché a rigori il contrario di vita non è morte, ma non-vita).

La vera scissione in Fabrizio sarà allora quella circa la priorità di queste due importanze: se si sa che l'essenza dell'essere è il non-essere si vive (perché si deve, perché è l'umana forma, l'essere, per non-essere, per mantenere il disumano, la Natura) quella non-vita dei vari Enrico, Serafino, Gregor. Se non si sa che l'essenza dell'essere è il non-essere (che l'essenza dell'umano è il disumano o la Natura; ancora: dell'intelligenza la stupidità e della materia organica l'inorganica) si vive senza sapere che, per quanto cara, è pur sempre e per forza una non-vita. Conclusione (che non risolve ma esaspera questa ed ogni contraddizione): è il sapere a non contare ed a non valere: perché non cambia nulla. Difatti comunque si vive (ossia si mantiene quella sussistenza universale senza inizio e senza fine dicibile non-essere), sia questa la vera vita o un'illusione. Ecco allora come il principio di contraddizione aristotelico viene annientato dal principio della contraddizione lampedusiano, capace di trovare (nella contraddizione appunto) un assurdo minimo comun

denominatore tra essere e non-essere. Ancora una domanda: perché, questa contraddizione nella compresenza tra essere e non-essere non può dirsi risolvibile nel concetto e categoria di nulla? Risposta: perché questo di nulla, come quello di tutto, o anche quello vita, o di Dio, non è un concetto di cui ci si può servire (potendocene servire indistintamente per ogni cosa). E non ci si può servire perché non significa niente. E non significa niente perché non significa quell'unico significato (o evidenza inevitabile: evidenza fornita da tutta la storia del romanzo: storia che in ogni suo frangente si sostenta a contraddizioni) che sta in una contraddizione capace di imprigionarci, di renderci la sussistenza inevitabile, di farci passare dalla vita alla morte, dall'essere al non-essere, e viceversa (e allo stesso tempo indifferentemente perché ogni opposto vive nell'altro) proprio perché qualcosa.

Se ci si domanda allora che cos'è la vita, la vera vita, non si potrà rispondere altro che, per taluni, è quella del realismo quotidiano e la non-vita è quella di chi si guarda vivere, per altri che la vera vita è quella di chi si guarda vivere e la non-vita quella del realismo quotidiano. Se si è non si conosce, se si conosce non si è. Conoscere essendo o essendo conoscere pare impossibile. Proprio perché contraddittorio il concetto di vita è un falso e tautologico concetto (vi si può infatti derivare tutto e il contrario di tutto). Il minimo comun denominatore tra vita e non-vita (categorie convenzionali e relative) sarà l'inevitabile della sussistenza o, per noi, vita biologica.

“Chissà cosa sta combinando.” Perché re Ferdinando, quando aveva parlato delle cattive frequentazioni del giovanotto, aveva fatto male a dirlo ma aveva avuto, nei fatti, ragione. Preso in una rete di amici giocatori, di amiche, come si diceva, “scondottate”, che la sua esile attrattiva dominava. Tancredi era giunto sul punto di aver simpatie per la “setta”, relazioni con il Comitato Nazionale segreto; forse prendeva anche dei quattrini da lì, come ne prendeva d'altronde dalla Cassetta Reale. E c'era voluto del bello e del buono, c'erano volute visite sue a Castelcicala scettico ed a Maniscalco troppo cortese per evitare al ragazzo un brutto guaio dopo il Quattro Aprile. Non era bello tutto ciò, d'altra parte Tancredi non poteva aver mai torto per lo zio, la colpa vera era dei tempi, di questi tempi sconclusionati durante i quali un giovanotto di buona famiglia non era libero di fare una partita a faraone senza inciampare in amicizie compromettenti. Brutti tempi.

Le contraddizioni, ad ogni livello di discorso, si sprecano e fanno passare in secondo piano il soggetto a cui sono riferite, come se l'identità di ognuno si basasse su di un fascio di contraddizioni focalizzato verso un punto piuttosto che verso un altro (ma, con inevitabili promiscuità con i fuochi di tutte le altre identità e con le contraddizioni di tutti gli altri fasci): il *male* del dire e la *ragione* dei fatti, gli *amici* che sono una *rete* (prigione), il dominare anche se *esile*, il prendere *quattrini* dal *Comitato Nazionale segreto* e dalla *Cassetta Reale*.

D'altra parte Tancredi non poteva aver mai torto per lo zio viene detto subito dopo per equivocare l'altra constatazione per cui *non era bello tutto ciò* (e nel *tutto ciò* deve rientrare anche il comportamento una volta di più contraddittorio del Principe ora *scettico* ora *troppo cortese*). Il vero *d'altra parte* sta però in altro: nel fatto che nonostante tutte le contraddizioni, alla fine di queste (ma anche durante ed anche nel formalizzare queste), alla fine dell'opera, si ha appunto una fine, netta. Al di là del significato di questa fine, di cui abbiamo già parlato (e che va applicato al capitolo di *Concetta*, l'*ottavo*, - dove non si prova *assolutamente alcuna sensazione* e non rimane, se rimane, che un *mucchietto di polvere*), è la forma argomentativa (ed in quanto forma estetica) ad interessare: contraddizioni sì, contraddizioni dappertutto, ma nessuno sfociare nel nulla, anzi, magari, sembrerebbe sentir esclamare, si sfociasse nel nulla! Le contraddizioni sono rette, loro per prime, loro in quanto proda essenziale, da quel principio dell'inevitabilità (o sussistenza, contrario appunto di nulla: il nichilismo sta casomai a livello di convenzione umana e quindi d'essere) che in tanto consiste in loro in quanto, formalmente (o in linea di principio), le trascende.

Tancredi, per quanto con referenze in quella più intima, fa sostanzialmente parte della vita pubblica di Fabrizio (vita pubblica che Lampedusa non dovrebbe avere più, essendo tutto riverso sull'esistenziale e sui problemi di questo); di conseguenza sarà il Fabrizio pubblico a trattare con

Tancredi anche quando Fabrizio pensa al nipote tra sé e sé: come prima si dice che Fabrizio *senza confessarlo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui, come primogenito, anziché quel buon babbeo di Paolo*; ora, con altrettanta mediocrità popolare (quella che Lampedusa non poteva avere e che così stigmatizza in un Fabrizio ancora tra la carne ed il pesce) si dice (molto secondo il gusto seicentesco dei “Promessi Sposi”) che *la colpa vera era dei tempi* (implicitamente Fabrizio, che aveva chiamato Tancredi *quel ragazzaccio*, pare giustificare, in virtù dei tempi, anche l’attuale sua scappatella).

“Brutti tempi, Eccellenza.” La voce di padre Pirrone risuonò come un’eco dei suoi pensieri. Compresso in un cantuccio del coupé, premuto dalla massa del Principe, soggiogato dalla prepotenza del Principe, il Gesuita soffriva nel corpo e nella coscienza, e, uomo non mediocre com’era, trasferiva subito le proprie pene effimere nel mondo durevole della storia. “Guardi Eccellenza,” e additava i monti scoscesi della Conca d’Oro ancor chiari in quest’ultimo crepuscolo. Ai loro fianchi e sulle cime ardevano diecine di fuochi, i falò che le squadre ribelli accendevano ogni notte, silenziosa minaccia alla città regia e conventuale. Sembravano quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme notti.

“Vedo, Padre, vedo,” e pensava che forse Tancredi era attorno a uno di quei fuochi malvagi ad attizzare con le mani aristocratiche la brace che ardeva appunto per svalutare le mani di quella sorta. “Veramente sono un bel tutore, col pupillo che fa qualsiasi sciocchezza gli passi per la testa.”

Il *brutti tempi* (pensato; non-essere) del paragrafo precedente è in eco col presente *“Brutti tempi, Eccellenza.”* (detto; essere). Abbiamo già trovato un simile passaggio dal mondo del pensiero a quello della realtà nella sezione *Le udienze reali*, flashback di quella de *Il giardino e il soldato morto*. Ed abbiamo già detto che tra il *pum! pum!* (pensiero) ed il *ding, ding, ding* (realtà) non c’è soluzione di continuità. Adesso, ritrovando un medesimo espediente, possiamo elevarlo a norma e considerarlo qualcosa di più dal semplice artificio stilistico (è il passaggio dalla letteratura all’estetica). Si dirà che il pensiero sta alla realtà come il non-essere all’essere; ed allora che v’è tanta contraddizione quanta indistinzione tra i quattro stadi. È ancora, all’opera, il principio della contraddizione (annullante quello di contraddizione e con esso quello d’identità); principio che soggiace però, a sua volta, a quello dell’inevitabilità, dell’inevitabilità d’esso stesso (che così si qualifica, per quanto informe, come qualcosa e non come nulla). Vi sono tanti mondi quante sono le contraddizioni e tante contraddizioni quante sono le possibili associazioni tra i termini (termini del resto fatti da quelle medesime contraddizioni). Il principio dell’inevitabilità rende però ogni mondo indistinguibile (per valore) dall’altro. Da qui un nichilismo che non si dirà ontologico ma disumano (per cui tutto ciò che conta per l’umano non conta e viceversa). È così poco ontologico questo nichilismo che per essere operante nell’umano (per distruggerlo e farlo passare al disumano o Natura) deve appunto, oltre a far essere, essere qualcosa esso stesso.

Mentre il Gesuita soffriva nel corpo e nella coscienza, e, uomo non mediocre com’era, trasferiva subito le proprie pene effimere nel mondo durevole della storia; di Fabrizio si dirà: soffriva nel corpo (è inoltre questa la causa del tradimento della moglie, *troppo anziana anche per un uomo vigoroso ancora*) *e nella coscienza, e, uomo non mediocre com’era, trasferiva subito le proprie pene effimere* (storiche, umane) *nel mondo durevole delle stelle* (della disumana esistenza cosmica: *Non era lecito odiare altro che l’eternità*).

Se la *Conca d’Oro* introduce uno stato apocalittico (ed Apocalissi è prima di tutto Gerusalemme celeste) il *crepuscolo* che è *ultimo* lo conferma. La *notte* poi con la sua *silenziosa minaccia* ha qualcosa di quella di Renzo sull’Adda nel capitolo XVII dei “Promessi sposi”. Vi si aggiungono danteschi *fuochi* che sono (con poetico realismo manzoniano) come *quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme notti*: è l’inizio della malcelata metafora storica dell’esistenza o politica della vita. Infatti chi sono gli *ammalati gravi* e quali le *estreme notti* (eco dell’*ultimo crepuscolo*, espressione che ovviamente non ha mera valenza temporale)? Cosa rappresenta, infine, la *città regia e conventuale*? e quale suicida valore ha *attizzare con le mani la brace che arde appunto per svalutare le mani di quella sorta* (atto, il metaforico suicidio,

dinanzi al quale Fabrizio, antifrastico, commenta: *veramente sono un bel tutore*)? A tutte queste domande risponde il prossimo paragrafo, che difatti inizia con *la strada che è in discesa*.

La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicinissima completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalle smisurate moli dei conventi. Di questi ve ne erano diecine, tutti immani, spesso associati in gruppi di due o di tre, conventi di uomini e di donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di gesuiti, di benedettini, di carmelitani, di liguorini, di agostiniani ... Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più alte; ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro, ed insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. A quell'ora poi, a notte quasi chiusa, essi erano proprio i despoti del panorama. Ed era contro di essi che in realtà erano accesi i fuochi delle montagne, attizzati del resto da uomini assai simili a quelli che nei conventi vivevano, fanatici come essi, chiusi come essi, come essi avidi di potere, cioè, com'è l'uso, di ozio.

La descrizione (allegorica o allegorizzabile) di Palermo (che *si vedeva*, che è *vicinissima* e che pure è *completamente al buio*, come la verità, dea nuda ma invisibile o inafferrabile) è costruita con i medesimi rapporti di forza presenti nella descrizione del giardino. È, per Fabrizio, un nuovo paesaggio dell'anima. Un nuovo eclatante paesaggio dell'anima; perché ogni paesaggio, in quanto tale, è dell'anima, altrimenti non sarebbe avvertito né sentito (discutibili poi le percentuali per cui un paesaggio senz'anima è cieco e un'anima senza paesaggio è vuota). Come *il giardino* è *costretto e macerato tra barriere*, così le *case* di Palermo sono *opprese*, *opprese dalle smisurate moli dei conventi*. E come *il giardino* (che riportiamo all'animo di Fabrizio) è vittima di *fiori* che spuntano *dove Dio vuole* (sono i pensieri contraddittori che assillano l'animo di Fabrizio), ossia come *il giardino* non si identifica con i suoi *fiori*, così *Palermo* e le sue *case* sono vittima dei *conventi* e con essi non c'è identificazione. I *conventi* poi offrono una gamma (come al solito costruita sulla dialettica delle opposizioni) pari solo ai *fiori* (e soprattutto ai *profumi* e ai *liquami*) del giardino ed ai *dolci del buffet* a *Palazzo Ponteleone*; sono *conventi di uomini e di donne, ricchi, poveri, nobili, plebei, di gesuiti, di benedettini, di carmelitani, di liguorini, di agostiniani*.

Mentre i puntolini di sospensione danno l'idea, più che dell'infinito, dell'indefinito, degli "oppressori", dei *despoti* (come dei *fuochi malvagi dei ribelli* si era detto che *sembravano quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme nottate*) si dice che si affiancano a *smunte cupole simili a seni svuotati di latte*, per intendere *svuotati* di una linfa tanto di senso quanto di vita.

Come la *reclusione* conferiva al *giardino* un *aspetto cimiteriale*, ed il suo *aroma*, ribollito nei *lugli apocalittici*, era *turpe*, così sono i *conventi* a conferire alla città il *senso di morte* che *neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere*. *Senso di morte* che ("coincidentia oppositorum") va di pari passo con qual *decoro* che comunque c'è; come *l'odorato* che *poteva trarre* dal giardino un *piacere forte benché non delicato*.

Si giunge quindi alla chiave interpretativa della sezione *In vettura per Palermo* ed alla possibilità, così, di rispondere alle domande precedentemente lasciate in sospeso.

Ed era contro di essi che in realtà erano accesi i fuochi delle montagne, attizzati del resto da uomini assai simili a quelli che nei conventi vivevano, fanatici come essi, chiusi come essi, come essi avidi di potere, cioè, com'è l'uso, di ozio.

Questa frase spiazza e spazza via ogni titubanza circa la ricerca squisitamente esistenzialista di Lampedusa. Le problematiche storiche, come sempre accade nell'arte (che per questo è studiata dall'estetica), sono effimero pretesto. Che *i fuochi delle montagne* siano accesi contro i *soldati bivaccanti nelle piazze* di Palermo è tanto ovvio e superfluo dirlo quanto non interessante (riguardando il tempo e la storia, non l'esistenza che di quelli, almeno al loro stato umano, non è fatta). *In realtà* (che significa "contro ogni realtà" oppure "secondo la realtà profonda, non quella apparente, che è illusione") *i fuochi delle montagne* erano accesi contro i *conventi* (del resto *questo* era ciò che *pensava il Principe*, il più cosciente portatore della disamina sull'esistenza del romanzo

di cui, solo per questo, è protagonista). Rispondendo ora alla domanda che “cosa sono i conventi?” si risponderà anche alle domande di inizio questione. In parte abbiamo però già risposto: i *conventi* sono l’equivalente del *giardino* ed il *giardino* è il luogo, specchio dell’anima, dove, chi ne ha la profondità, può vedere oggettivata simbolicamente la condizione umana nell’universo. E quindi, in quanto uomo, la propria condizione.

Le *squadre ribelli* sono gli *ammalati gravi* perché sono l’umanità giunta alle *estreme nottate* (si ritorni a considerare quel senso di apocalisse, tutta esistenziale, precedentemente suggerito); *estreme nottate* che si riflettono in una *città regia e conventuale* dove il *senso di morte* pare trascendere la prima (peraltro ridotta ad un esercito prossimo a rovinare) e la seconda categoria. *Attizzare con le mani la brace che arde appunto per svalutare le mani di quella sorta*, significherà allora: ad un primo livello letterale di sicuro compromettere quella classe sociale che è l’aristocrazia e di cui noi si fa parte; ma ad un secondo livello allegorico, finire per darsi la morte con la coscienza che quella chiamata vita è una non-vita, quello detto essere è non-essere: in questo senso *Il Gattopardo* è sì il decadente romanzo sul disfacimento di una classe e di una civiltà, ma lo è solo in quanto si serve di tale contingenza storica o referente figurativo per esprimere una concettualità tesa ad illuminare e significare l’essenza ultima dell’umano e del cosmo. Il principio della contraddizione trova tipicamente in questi due termini – umano e cosmo – la propria origine e fine: ciò che è tutto per l’umano è nulla per il cosmo e ciò che è nulla per il cosmo è tutto per l’umano. L’inevitabilità sta nell’irriducibilità della prospettiva umana a quella cosmica e viceversa; sebbene, l’umano, sia, naturalmente ed essenzialmente, parte del cosmo. Quando il Principe, umoristico, si dice su Tancredi *veramente sono un bel tutore*, significa “veramente sono un bel maestro di vita”; il Principe doveva essere il maestro di vita per Tancredi, non ha potuto rappresentarne che quello di morte. Per metà (l’umana) ha così fallito il suo compito. Ma per l’altra metà (la disumana o cosmica) no. La vita infatti è morte, non-vita; l’organico è fatto d’inorganico; l’essere di non-essere; l’umano di cosmo.

Gli *uomini delle montagne* sono *assai simili a quelli nei conventi* perché l’essenza umana, come la cosmica, è una; e soprattutto perché i primi nei secondi si specchiano. Siamo in un punto di congiuntura e riconoscimento, senza il quale non vi sarebbe comprensione, che è, per quello che possono valere gli umani, il massimo nostro traguardo.

Il fanatismo, la chiusura, l’avidità, ossia tutta le categorie che, in una visione pessimistica dell’essere e dell’essere umano, com’è quella di Lampedusa, conferiscono identità all’individuo, a termine del rispecchiamento, dell’auto-presenza di coscienza, non si riconvertono che in *ozio*, che in nulla dunque. L’espressione *cioè, com’è l’uso*, significa che ogni cosa, in quanto umana in quel buco senza fondo finisce. Ma l’*ozio* è qualcosa in più che l’indifferenza, il senso di nullità, l’ignavia. È la consapevolezza di un’impotenza. Ed è questa la chiave di lettura che deve usarsi per comprendere la “sicilianità” del *Gattopardo*. Lampedusa ha ambientato il suo romanzo in Sicilia non, era banale, per criticare uno stato di cose. Non per offrire un esempio negativo. Bensì per offrirne uno inevitabile. Insomma: la Sicilia è male, ma la verità è male. La verità è che l’umano ha un essere e che non può farci nulla (nulla di non-umano) perché al di là dell’umano conta solo il non-essere (la categoria disumana o materialistico-naturale). Non rimane che oziare. E non rimane che “contemprarci con disgusto” nonostante non si faccia che aderire alla necessità universale. Quello del Principe, di contro a quello del siciliano-medio, è un *ozio* intellettuale; e questo può impreziosirne lo status: ma nei fatti è lo stesso (del resto, a partire dall’inevitabilità di cui sopra, anche una iper-attività, ce lo testimonia la desolazione dell’ultimo capitolo dell’opera e le figure di Tancredi, Angelica e Tassoni, non avrebbe esiti migliori): *stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancor minor voglia di porvi riparo*.

Ma è la vita di ognuno (perché tale è la vita dell’umano) ad essere una continua *rovina* e, con *voglia* o meno (ossia con consapevolezza o meno: chi non ha voglia sa; chi ha voglia ancora non sa), è impossibile, costitutivamente impossibile, *porvi riparo*.

Questo pensava il Principe, mentre i bai procedevano al passo nella discesa; pensieri in contrasto con la sua essenza veritiera, partoriti dall'ansia sulla sorte di Tancredi e dallo stimolo sensuale che lo induceva a rivoltarsi contro le costrizioni che i conventi incarnavano.

Adesso infatti la strada attraversava gli aranceti in fiore, e l'aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa come il plenilunio annulla un paesaggio: l'odore dei cavalli sudati, l'odore di cuoio della imbottitura della carrozza, l'odor di Principe e l'odor di Gesuita, tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urì e carnali oltretomba.

La *essenza veritiera*, ed il conseguente, immancabile – inevitabile - *contrasto* (contraddizione) con quanto fin qui pensato, paiono ambigui. Le alternative (del resto convergenti in una sola a più sfumature): o fin qui la voce dell'autore ha preso il sopravvento su quella del Principe (come spesso accade allorché il Principe pensa: per cui l'autore può anche dirsi il pensiero del Principe); o l'*essenza veritiera* è proprio il contrario di *veritiera* essendo solo quella adesso creduta tale dal Principe che, secondo una coerente contraddizione, prima sprofonda nelle spelonche dell'esistenza e poi, per risollevarsi, non trova niente di meglio che negare – dimenticandolo – quella discesa. *Tancredi* e lo *stimolo sensuale* saranno da intendersi come esorcismi dai veri pensieri peccaminosi, quelli disumani, quelli suicida.

Adesso infatti: il paesaggio, continuando nel suo essere specchio dell'anima, sembra anche lui, assecondare il nuovo corso dei pensieri e degli stati del Principe (quello, si dirà, da cui l'autore prende le distanze, quello non-lampedusiano, cioè non-esistenzialistico). *Gli aranceti in fiore* e *l'aroma nuziale delle zagare*, finanche come musicalità ed evocatività delle parole, annullano *ogni cosa*. Estremo paradosso: il tutto presente alla mente di Fabrizio sinora era stato proprio il nulla (nulla umano, tutto disumano o naturale). Quindi *aranceti* e *zagare* (la versione positiva delle del *giardino*; *aranceti* e *zagare* non a caso fuori dal *giardino* del Principe, come prodotti da un altro, più sereno, animo) annullano il nulla. L'essere è efficace o vitale finché ci fa dimenticare il non essere (Leopardi): il *plenilunio* che *annulla* il *paesaggio* (la *Palermo* – anima, umanità - tra *conventi* e *fuochi*) significa questo. *Tutto era cancellato*, dimenticato (e quel *tutto* è il nulla); peccato che, per tale dimenticanza (per essere) non basti un principio di realtà o un ritorno alla vita materiale (*l'odore dei cavalli sudati*, *l'odore di cuoio della imbottitura della carrozza*, *l'odor di Principe* e *l'odor di Gesuita*), ma serva (come se tutto si decidesse qui) ancora un pensiero (e fino adesso proprio i pensieri erano stati a far piombare il Principe nell'abisso); pensiero questa volta positivo – ma non meno soggetto a tramutarsi in negativo, trattandosi di uno stesso piano - *urì e carnali oltretomba*; e si noti che ancora la positività passi proprio per l'*oltretomba*. Come, se solo dal pensiero viene il bene o il male, così dall'*oltretomba* il paradiso o l'inferno (ulteriore svalutazione della realtà del senso comune).

Padre Pirrone ne fu commosso anche lui. “Che bel paese sarebbe questo, Eccellenza, se ...” “Se non vi fossero tanti gesuiti,” pensò il Principe che dalla voce del prete aveva avuto interrotti presagi dolcissimi. E subito si pentì della villania non consumata, e con la grossa mano batté sul tricorno del vecchio amico.

*Come il Gesuita soffriva nel corpo e nella coscienza, e, uomo non mediocre com'era, trasferiva subito le proprie pene effimere nel mondo durevole della storia, mentre il Principe soffriva nel corpo e nella coscienza, e, uomo non mediocre com'era, trasferiva subito le proprie pene effimere nel mondo durevole delle stelle; così padre Pirrone ne fu commosso anche lui, ma per motivi opposti all'Eccellenza. Per padre Pirrone Palermo sarebbe un paese bellissimo se non vi fossero problemi storico-sociali – gli unici che è in grado di comprendere – se non vi fossero, in mero senso letterale, i *ribelli*. Per il Principe (che così avvertirà anche una bellezza di struttura diversa) la vita sarebbe una cosa bellissima se fosse vita e non quel misto di convenzione ed istinto a cui inevitabilmente si riduce. Se la *malinconia* fosse davvero una *moda* e non quello stato esistenziale che è lo “spleen”, Fabrizio avrebbe ancora qualche speranza circa l' “idéal”. Da questa incomprensione di fondo (ben oltre il gesuitismo o meno) l'indignazione del Principe nei confronti di Pirrone. È il medesimo motivo del *disprezzo* (*villania* comunque mai *consumata*, per quel*

residuo anti-lampeduasiano di adesione alle norme sociali che permane in Fabrizio: del resto è la società a farlo Principe e Principe decadente, ossia a dargli un pretesto, anche materiale, per quell'insoddisfazione e spleen che è conoscenza e vera nobiltà) da parte di Fabrizio *per i suoi parenti e amici*.

All'ingresso dei sobborghi della città, a villa Airoidi, una pattuglia fermò la vettura. Voci pugliesi, voci napoletane intimarono l'alt, smisurate baionette balenarono sotto l'oscillante luce di una lanterna; ma un sottufficiale riconobbe presto il Principe, che se ne stava con la tuba sulle ginocchia. "Scusate, Eccellenza, passate." Ed anzi fece salire a cassetta un soldato perché non venisse disturbato dagli altri posti di blocco. Il coupé appesantito andò più lento, contornò villa Ranchibile, oltrepassò Torrerosse e gli orti di Villafranca, entrò in città per Porta Maqueda. Al Caffè Romeres ai Quattro Canti di Campagna gli ufficiali dei reparti di guardia ridevano e sorbivano granite enormi. Ma fu il solo segno di vita della città: le strade erano deserte, risonanti solo del passo cadenzato delle ronde che andavano passando con le bandoliere bianche incrociate sul petto. Ed ai lati il basso continuo dei conventi, la Badia del Monte, le Stimate, i Crociferi, i Teatini, pachidermici, neri come la pece, immersi in un sogno che rassomigliava al nulla.

"Fra due ore ripasserò a prendervi, Padre. Buone orazioni."

Ed il povero Pirrone bussò confuso alla porta del convento, mentre il coupé si allontanava per i vicoli.

In un acquerello apparentemente chiuso nella propria, per quanto deliziosa, cornice, gli "strappi" nel "cielo" di "marionette" mai "beate", seguono gli squarci operati dalla sentenza, tutta concettuale, e tanto più stridente con una pagina descrittiva come l'attuale: *immersi in un sogno che rassomigliava al nulla*. Noi uomini, noi esseri siamo *immersi in un sogno che rassomiglia al nulla*: nulla in quanto sogno (convenzione umana) ma qualcosa in quanto vi siamo immersi (inevitabilità naturale).

Facendo un passo indietro notiamo come dopo l'*alt* (allegoricamente intendibile quale verifica circa lo stato esistenziale di Fabrizio: e cos'altro esamina l'Antinferno dantesco se non lo stato esistenziale?) si abbia un "*Scusate, Eccellenza, passate*" seguito da una progressiva agevolazione per portare il Principe alla meta (allegoricamente intendibile come verità esistenziale, conservata nel grembo di una Palermo specchio dell'anima). Le *smisurate baionette* indicano la rigida selezione prima di essere ammessi nell'alveo dei "maledetti", degli "alienati", dei filosofi della modernità, dei Serafino Gubbio.

Le *granite enormi* quali *solo segno di vita della città* danno il meglio di Lampedusa nell'eccellere in realismo e (dopo essersi immedesimato) nel sublimare (ironicamente, come Manzoni) questo realismo in surrealismo (ciò che manca invece a Manzoni).

Le *strade deserte, risonanti del passo cadenzato delle ronde, il basso continuo dei conventi, pachidermici, neri come la pece, immersi* creano uno stato di tensione spasmodica smorzato solo da tutta la mediocre, pragmatica ironia della frase "*fra due ore ripasserò a prendervi, Padre. Buone orazioni*", dove, se due sono i personaggi ed uno va a fare *orazioni*, per completezza ci si deve chiedere che cosa va a fare l'altro. Sapendo cosa andrà a fare Fabrizio ne sortiamo una salace ironia. Questo a un primo livello. Ad un secondo, senza malizia, possiamo dire che effettivamente anche Fabrizio va a pregare. Se la preghiera è ciò che mantiene in vita, possiamo tranquillamente dire che Fabrizio va a pregare. Egli stesso ce lo dirà: *pecco, è vero, ma pecco per non peccare più oltre ... per non essere trascinato in guai maggiori*; ed il peccato più grave, la bestemmia più grave, è il suicidio, il no alla vita. Che poi questo sia possibile o meno, dato che il vero no è solo quello all'esistenza o sussistenza o natura (essendone la vita forma e parte), e questa è retta dal principio di inevitabilità (*come delle particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar sul nel cielo a formare le grandi nubi leggere e libere*), è altra questione.

Andando da Mariannina

Lasciata la vettura al palazzo, il Principe si diresse a piedi là dove era deciso ad andare. La strada era breve, ma il quartiere malfamato. Soldati in completo equipaggiamento, cosicché si capiva

subito che si erano allontanati furtivamente dai reparti bivaccanti nelle piazze, uscivano con gli occhi smerigliati dalle casette basse sui cui gracili balconi una pianta di basilico spiegava la facilità con la quale erano entrati. Giovinastri sinistri dai larghi calzoni litigavano nelle tonalità basse dei siciliani arrabbiati. Da lontano giungeva l'eco di scoppiettate sfuggite a sentinelle nervose. Superata questa contrada, la strada costeggiò la Cala: nel vecchio porto peschereccio le barche dondolavano semiputride, con l'aspetto desolato di cani rognosi.

È da tenere presente, nel considerare quest'ingresso a piedi del Principe a Palermo, quello di Renzo a Milano nel capitolo XXXIV dei "Promessi sposi". A Palermo *le strade erano deserte*; a Milano "da nessuna parte, nessun segno d'uomini viventi". A Palermo il quartiere dove era deciso ad andare il Principe è *malfamato*; a Milano per Renzo ogni passo è nella "costernazione" e nell'"inquietudine". A Palermo *da lontano giungeva l'eco di scoppiettate sfuggite a sentinelle nervose*; a Milano si sentiva "un tintinnio di campanelli, che cessava e ricominciava ogni tanto, e poi qualche voce d'uomo". A Palermo *soldati in completo equipaggiamento si erano allontanati furtivamente dai reparti*; a Milano "il capo de'gabellieri" temeva "meno" "la peste" "di quel che amava i mezzi ducatonì". A Palermo *i soldati uscivano con gli occhi smerigliati dalle casette basse sui cui gracili balconi una pianta di basilico spiegava la facilità con la quale erano entrati*; a Milano "monatti ch'entravan nelle case, monatti che n'uscivan", come allegri "in tanto pubblico lutto". A Palermo *giovinastri sinistri dai larghi calzoni litigavano*; a Milano "alcuni" monatti "con la divisa rossa .. molti ... con pennacchi e fiocchi di vari colori" ai "pigionali che brontolavano ... rispondevano con bestemmie".

Rilevare tutte le diversità di contesto, significato e forma tra la pagina del Manzoni e quella di Lampedusa pare meno interessante che notarne le comunanze.

Alla fine della descrizione cittadina (con relativa valenza metaforica per la quale rimandiamo alle precedenti considerazioni fatte) e prima di passare dal concreto (descrizione) all'astratto (pensiero), Lampedusa segna quest'esatto passaggio con la seguente immagine di fortissima impronta allegorica: *nel vecchio porto peschereccio le barche dondolavano semiputride, con l'aspetto desolato di cani rognosi.*

Palermo, l'anima di Fabrizio, ma anche la condizione umana, è un porto e vecchio; porto peschereccio le cui barche semiputride segnano la fine del suo essere peschereccio: al porto non giungono nuove mercanzie (significati, sensazioni, valori); dal porto non salpano nuove mercanzie. Il porto è rimasto un cimitero (spleen, alienazione). Cimitero desolato; per di più non di persone ma di bestie (stadio intermedio verso la reificazione), di cani; cani per di più rognosi, quindi non solo repellenti ma anche contagiosi (Fabrizio, con la sua apatia suicida ha contagiato Tancredi, che attizza con le mani la brace che arde appunto per svalutare le mani di quella sorta: veramente sono un bel tutore, ha avuto modo di dirsi il Principe).

"Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all'affetto umano di Stella. Non vi è dubbio, e domani mi confesserò a padre Pirrone." Sorrise dentro di sé pensando che forse sarebbe stato superfluo, tanto sicuro doveva essere il Gesuita dei suoi trascorsi di oggi. Poi lo spirito di arzigogolio riprese il sopravvento: "Pecco, è vero, ma pecco per non peccare più oltre, per non continuare ad eccitarmi, per strapparmi questa spina carnale, per non essere trascinato in guai maggiori. Questo il Signore lo sa." Fu sopraffatto da un intenerimento verso sé stesso. "Sono un pover'uomo debole," pensava mentre il passo poderoso comprimeva l'acciottolato sudicio, "sono debole e non sostenuto da nessuno. Stella! si fa presto a dire! il Signore sa se la ho amata: ci siamo sposati a vent'anni. Ma lei adesso è troppo prepotente, troppo anziana anche." Il senso di debolezza gli era passato. "Sono un uomo vigoroso ancora, e come fo ad accontentarmi di una donna che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio, e che, dopo, nei momenti di maggiore emozione, non sa dire che: "Gesummaria!". Quando ci siamo sposati, quando aveva sedici anni, tutto ciò mi esaltava; ma adesso ... sette figli ho avuto da lei, sette; e non ho mai visto il suo ombelico. È giusto questo?" Gridava quasi, eccitato dalla sua

eccentrica angoscia. “È giusto? Lo chiedo a voi tutti!” E si rivolgeva al portico della Catena. “La peccatrice è lei!”

Questa rassicurante scoperta lo confortò e bussò deciso alla porta di Mariannina.

Il suicida è *doppiamente peccatore: dinanzi alla legge divina* (perché da questa deriva la vita che il suicida rinnega) e *dinanzi all'affetto umano* (perché chi priva sé stesso della vita, in parte priva di vita anche coloro della cui vita fa parte integrante: è una delle giustificazioni che Schopenhauer ha dato contro il suicidio). *“Pecco, è vero, ma pecco per non peccare più oltre”*, per non uccidere altri, ad esempio.

Da questa lettura del passo, ancor più speculativa e gratuita, si discosta in parte quella, già speculativa di suo, data in precedenza. Ripartendo da quella (per la quale Fabrizio *pecca*, ossia tradisce la moglie, *per non peccare più oltre*, ossia per non alienarsi e deprimersi ulteriormente, magari sino al suicidio) rimangono da segnare almeno tre punti.

Primo. La nuova, estrema, casistica delle contraddizioni: il peccare *per non peccare più oltre*; *l'intenerimento verso sé stesso* (che, tra Pirandello e Michelstaedter, fa palese una sensibilità sconfinata e sempre mascherata dalla “rettorica” del proprio ruolo sociale) un attimo dopo già *passato*; il pensarsi *un pover'uomo debole mentre il passo poderoso comprimeva l'acciottolato* (contraddizione nella contraddizione quella tra pensare e dire, essere ed apparire); *il sono debole e non sostenuto da nessuno* (che cozza con *il numero dei commensali* (quattordici erano, fra padroni di casa, figli, governanti e precettori) *bastava da solo a conferire imponenza alla tavola*), cancellato da un ego che si impone così: *sono un uomo vigoroso ancora, e come fo ad accontentarmi ...*

Secondo. Il rapporto di Fabrizio col *Signore*. Per ben due volte in poco spazio (e poi quasi più per tutta l'opera) si trova: *questo il Signore lo sa; il Signore sa se ...* Il *Signore* è ora l'interlocutore immaginario di Fabrizio (come Bencidò in giardino). Ma, se Bencidò lo abbiamo visto che cosa significhi per Fabrizio (significato da cui si capisce tutta la sua reverenza per il cane); chi è il *Signore* per il Principe? La risposta non potrà discostarsi dal campo in cui trova la sua anche Bencidò. *Il Gattopardo* inizia con un *Rosario*; ed è il Principe che *durante mezz'ora* ricorda con *voce pacata i Misteri Gloriosi e Dolorosi*. Ma il *Rosario* è innanzitutto un rito, un protocollo; quelle che vi si pronunciano sono *parole inconsuete*. Il Principe la sera stessa bacia *la fronte ancor liscia* della moglie *deciso ad andare* da Mariannina. Il rapporto con il *Signore* di Fabrizio non è né quello *delle donne di casa* che si conclude nell'aggiungere al *Rosario serale* un *De Profundis per l'anima* di uno *sconosciuto*, cosicché la *coscienza* si riveli *soddisfatta*; né quello di padre Pirrone *che aveva più o meno le funzioni di cane da mandria* in casa Salina e che *cane da mandria* (Papa, Chiesa) considera Dio, al quale suole chinare il capo e raccomandarsi; né quello di Stella *che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio*. Il diverso rapporto dei vari personaggi con il *Signore*, indica il diverso rapporto con l'esistenza. Abbiamo trovato che il rapporto di Fabrizio con l'esistenza è fondamentalmente duplice: da una parte conformistico (dr. Jeckyl) – l'esistenza è quella decisa dai rapporti di forza in ambito sociale; dall'altra anticonformistico (mr. Hyde) – l'esistenza è il tutto umano che per la natura è niente e il tutto naturale che per l'umano è niente. Di questa duplicità risentirà la concezione di Fabrizio circa il *Signore*: ora il *Signore* (come Bencidò è un cane) è l'oppio dei popoli che si deve pubblicamente onorare (indipendentemente da ciò in cui il popolo lo identifichi) se si vuole essere noi gli spacciatori (i Principi) di quei popoli; ora il *Signore* (come Bencidò che è, a questo livello, il principio distruttore e livellatore della natura) è quell'inevitabilità naturale *come un ronzo continuo all'orecchio, come il battito di una pendola che s'impongono quando tutto il resto tace; ed allora ci rendono sicuri che essi sono sempre stati lì, vigili, anche quando non li udivamo* (capitolo settimo).

Terzo punto. Il significato di Stella per Fabrizio ed il ruolo della moglie nell'alienazione del marito. *Stella! si fa presto a dire! il Signore sa se la ho amata: ci siamo sposati a vent'anni. Quando ci siamo sposati, quando aveva sedici anni, tutto ciò mi esaltava; ma adesso ...* Scopriamo da queste righe che Fabrizio non è sempre stato pessimista, scettico, apatico. Come succede ai giovani (ma le età della persona corrispondono, secondo il fecondo stilema classico, a quelle del genere umano),

specie d'epoca romantica (Fabrizio era nato – è l'unica svista dell'attentissimo Lampedusa alla verosimiglianza della narrazione - nel 1810 o nel 1815), il Principe ha avuto un trascorso da "idealista". È stata una micidiale combinazione di deludenti esperienze (fra le quali si inserisca pure l'esempio di chi, come il *marito della sorella*, aveva dissipato tutta la sostanza ed era poi morto; e più in generale la doppia cattiva notizia rappresentata dalla sopraffazione della propria classe da parte di una nuova classe tuttavia non in grado di garantire un ricambio valevole) e di *decenni* in cui *sentiva il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere, uscire da lui lentamente ma continuamente*, a fare di Fabrizio quello che è, o meglio, quello che non è (*sono debole e non sostenuto da nessuno*). Stella, suo malgrado, ha rincarato la dose. Adesso *troppo prepotente, troppo anziana*, più che altro troppo insipida e superficiale, per Fabrizio, Stella è lei *la peccatrice* perché è lei che compie il peccato mortale di condurre una vita alienata, una vita che non è vita. Quel "*La peccatrice è lei!*", rivalsa sul "*Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore*", è rivolto a tutta la comunità umana. A quella comunità che disapproverebbe il diniego di Fabrizio per la vita e specie per quel tipo di vita e poi, essa per prima, pronuncia un sì alla vita così sconfortantemente meschino, così immancabilmente convenzionale da far risultare la non-vita del "maudit" (di Serafino che non vive perché si guarda vivere) più vita (forte almeno dell'autocoscienza) di quella "rettorica" spacciata quale "persuasione". Il non potersi accontentare *di una donna che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio, che nei momenti di maggiore emozione, non sa dire che: "Gesummaria!"*, che *dopo sette figli* non ha concesso al marito la vista del proprio ombelico, è il non potersi accontentare di una vita sociale persa nei suoi limitati interessi, nelle sue nauseanti maschere, nei suoi valori e nelle sue promesse di cartapesta, nel suo essere che non è. "*È giusto? Lo chiedo a voi tutti!*" (*E si rivolgeva al portico della Catena*: vedasi il "Pastore errante dell'Asia" leopardiano). È giusto che il buono (il suicida, il non-essere), passi per cattivo (l'integrato, l'essere)? Che siano i medesimi ad aver costruito le categorie di giusto e di ingiusto e quindi ad assegnarle? Che l'unica risposta stia nelle cose, negli oggetti i quali, come il *portico della Catena*, non possono darcela perché non umani (o, se umani, non capaci di risposta veritiera ed esaustiva)? E soprattutto è giusto l'umano dovere di farsi domande senza risposta? È giusta la giustizia?

Il ritorno a S. Lorenzo

Due ore dopo era già in coupé sulla via del ritorno insieme con padre Pirrone. Questi era emozionato: i suoi confratelli lo avevano messo a giorno della situazione politica che era molto più tesa di quanto non apparisse nella calma distaccata di villa Salina. Si temeva uno sbarco dei piemontesi nel sud dell'isola, dalle parti di Sciacca, e le autorità avevano notato nel popolo un muto fermento: la teppa cittadina aspettava il primo segno di affievolimento del potere; voleva buttarsi al saccheggio ed allo stupro. I Padri erano allarmati e tre di essi, i più vecchi, erano stati fatti partire per Napoli, col "pacchetto" del pomeriggio, recando con sé le carte del convento. "Il Signore ci protegga e risparmi questo regno santissimo."

La religiosità (se non l'esistenza) di *padre Pirrone* stanno tutte in quell'emozionato. Egli è emozionato (vivo) per la *situazione politica* (e la Chiesa è la politica della religione cristiana) e non per le *orazioni* che avrebbe dovuto fare. La religiosità (se non l'esistenza) di *padre Pirrone* non è troppo dissimile a quella di Don Abbondio (il personaggio dei "Promessi sposi" più legato alla dimensione carnale e fisica della vita; pur avendo anche uno spessore pirandellianamente "umoristico"). E gli altri *Padri*, i suoi *confratelli*, non paiono diversi.

Il Principe lo ascoltava appena, immerso com'era in una serenità sazia, maculata da ripugnanza. Mariannina lo aveva guardato con grossi occhi opachi di contadina, non si era rifiutata a niente, si era mostrata umile e servizievole. Una specie di Bendicò in sottanino di seta. In un attimo di particolare deliquescenza, le era anche occorso di esclamare: "Principone!" Lui ne sorrideva ancora, soddisfatto. Meglio questo, certo, che i "mon chat" od i "mon singe blond" che rivelavano i momenti omologhi di Sarah, la sgualdrinella parigina che aveva frequentato tre anni fa, quando

per il Congresso di Astronomia gli avevano consegnato in Sorbona la medaglia d'oro. Meglio di "mon chat," senza dubbio; molto meglio poi di "Gesummaria"; niente sacrilegio, almeno. Era una buona figliola, Mariannina: le avrebbe portato tre canne di seta ponzò, la prossima volta che sarebbe andato da lei.

I grossi occhi opachi di contadina, quel non si era rifiutata a niente, sono l'apice della sensibilità e compassione tanto di Lampedusa quanto di Fabrizio. Compassione e sensibilità che, come in Lampedusa non impediscono l'inesorabilità della narrazione, così nel *Principone* non impediscono di chiedere prima ciò a cui poi *Mariannina* – e i grossi occhi opachi di contadina sono il suo epiteto - non si era rifiutata. Perché, in Lampedusa e in Fabrizio, sensibilità e compassione vengono abortite? Gli altri non hanno sensibilità e compassione, e non patiscono, perché non devono abortire niente. Perché chi ha tale merito deve rinnegarlo? Per lo stesso motivo per il quale Rosso Malpelo (1897) ci dice: "Per noi che siamo fatti per vivere sotterra dovrebbe essere buio sempre e dappertutto" (eco di "è meglio che tu crepi presto! se devi soffrire a quel modo, è meglio che tu crepi!"); Leopardi nel 1830: "Se la vita è sventura, / Perché da noi si dura?"). È il tema dell'artista che, "avendo perso l'aureola", nella società moderna è costretto ad essere un "diverso" (alienato); direbbe un critico letterario. È il tema dell'esistenzialista (filosofo, esteta o poeta che si voglia chiamare) che, avendo trovato l'essenza dell'esistenza nel nulla, nella società umana è costretto ad essere un "diverso" (alienato). Mentre per il critico letterario l'alienazione riguarda l'uomo nell'umanità; per il filosofo l'alienazione riguarda l'umanità nell'universo-natura. Lampedusa e Fabrizio devono far finta di non essere sensibili e compassionevoli perché, comportandosi da tali, non sortirebbero altro effetto che la ridicolaggine ed il fallimento. Davanti alla natura perché questa non ha valori che non siano bruti e quantitativi; dinanzi alla società perché questa non ha valori che non siano bruti e quantitativi per le sue convenzioni (denaro, potere; si noti quanto è vicina la parola *squaldrinella* a quella, apparentemente opposta, *Sorbona*). E come la natura è inevitabile per l'uomo in quanto animale, così la società è inevitabile per l'uomo in quanto convenzione. Il non mostrarsi sensibili e compassionevoli di Lampedusa e Fabrizio, mostra la coscienza della contraddizione essenziale (ed esiziale): l'uomo vede il bene ma non può perseguirlo; l'uomo è fatto di non essere ma deve vivere come se fosse essere; l'uomo è sola natura, ma concepisce e percepisce solo convenzioni.

Mariannina è "come quei cani (*una specie di Bencidò*) che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello (segue: *quella carne giovane troppo maneggiata, quella impudicizia rassegnata*), finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono". *Mariannina* non capirebbe atti sensibili e compassionevoli, più di quanto lo stomaco di una bambino di Auschwitz non digerirebbe il pane del soldato liberatore.

Rosso Malpelo è *Mariannina* e Fabrizio, perché Fabrizio (*debole e non sostenuto da nessuno*) si sente (anche, nelle sue varie spersonalizzazioni) *Mariannina*. *Mariannina* conduce alla verità Fabrizio, come a suo tempo ce lo aveva condotto Bencidò. Ogni cosa conduce alla verità l'esistenzialista (l'essenzialista, filosofo) Fabrizio. Ma certe cose in modo particolarmente rappresentativo. "Bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa, bella o brutta", continua Rosso Malpelo che, tra Sileno e Leopardi, conclude: "Ma se non fesse mai nato sarebbe stato meglio". Così potrebbe dire Fabrizio di *Mariannina* (e di sé stesso). E non perché la sua, come quella di *Mariannina*, sia una vita ed una natura mediocre: nemmeno quella di Rosso Malpelo lo è; Fabrizio, *Mariannina* e Rosso Malpelo, a condizioni diverse, sarebbero stati i migliori rappresentanti del genere umano. Il fatto è che, anche se *Mariannina* e Rosso Malpelo sono allo stadio-base della ricerca di condizioni diverse (le materiali, sociali, convenzionali), Fabrizio il quale è allo stadio superiore (relativamente senza problemi economici) non sta bene lo stesso; la cosa è patologica. Perché lo stare bene (lo stare) è impossibile (ossia la vita è contraddizione). Fabrizio vede in *Mariannina* (come nel declino del proprio casato) la rappresentazione storica di una verità naturale. Stesso dicasi di Rosso Malpelo.

Ma che tristezza, anche: quella carne giovane troppo maneggiata, quella impudicizia rassegnata; e lui stesso, che cosa era? un porco, e niente altro. Gli ritornò in mente un verso che aveva letto per caso in una libreria di Parigi, sfogliando un volume di non sapeva più chi, di uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana. Rivedeva la colonna giallo-limone degli esemplari invenduti, la pagina, una pagina dispari, e riudiva i versi che stavano lì a concludere una poesia strampalata:

« ... *donnez moi la force et le courage
de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût.* »

Tristezza, carne giovane troppo maneggiata, impudicizia rassegnata, un porco: sono questi i termini con i quali Lampedusa fa passare Fabrizio (in una sezione intitolata *Il ritorno*, ed ogni “ritorno” è “ri-flessione”) dalla *serenità sazia* alla *ripugnanza*, dalle decisioni e considerazioni circa il proprio atteggiamento pubblico (nel quale rientra anche il prediligere il “*Principone!*” di Mariannina al “*mon chat*” di una *sgualdrinella parigina* od al “*Gesummaria*” della moglie), alla riflessione esistenzialista tutta introversa e senza più alcun valore pratico (e per questo libera e possibile: in quanto innocua, fine a sé stessa; in quanto prossima al non-essere quale essenza del tutto, ma essenza non considerata dal tutto dell’essere che così va però detto nulla; sul principio sociale del libero finché innocuo si ricordi: *Gran bella cosa la scienza, quando non si mette in testa di attaccare la religione!*).

Segue, come pensiero a sostegno del proprio, come espressione del proprio pensiero, l’unico esplicito riferimento letterario presente in tutto *Il Gattopardo*.

Nel 1857 (il Principe era stato a Parigi *tre anni fa*) Baudelaire era *uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana*; i suoi libri erano tra gli *esemplari invenduti*. “*Les Fleurs du Mal*” (la maiuscola in “*Mal*” è fondamentale) furono pubblicate nel giugno del 1857 (in vendita il 21: e questa è anche la data ante quem Fabrizio non può essere stato a Parigi) con una tiratura di 1100 copie. Il fatto che Lampedusa, a metà Novecento, ponga l’indice sul fatto che un secolo prima Baudelaire era *uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana*, pare avere un significato più presente (o sempre attuale) che passato (o circoscritto). Da una parte la frase *uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana*, indica il punto di vista di Fabrizio, per metà conscio del valore dello status di poeta, per l’altra metà del suo essere fatalmente violentato ed incompreso dalla società (è questo il senso in cui Fabrizio è poeta, e per cui la sua personalità è scissa tra il poeta-filosofo ed il Principe-conformista). D’altra parte la frase indica che sempre, il vero poeta, è vittima di una società od umanità (*la Francia*) che tanto lo *sforna* quanto *dimentica*. L’umanità crea i presupposti per i Fabrizio, per i Lampedusa, per i Baudelaire, per i Rosso Malpelo. Costoro sono l’autocoscienza della società. Ma siccome sono l’autocoscienza cattiva, ossia quella buona e vera ma che non si vuol sentire, vengono rimossi (metafora del rimosso psicanalitico). Del resto l’autocoscienza non coincide con l’auto-conservazione della società; società che si conserva in quanto piena d’ignoranza ed illusione (Leopardi nel 1830: “O greggia mia che posi, oh te beata, / Che la miseria tua, credo, non sai!”). Non a caso l’autocoscienza di Fabrizio è suicidio, alienazione, depressione. Perché la verità è male (e perché la verità è male lo stesso Leopardi dice “A me la vita è male”). È male perché ci fa sapere nullità. Infine tra *quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana* c’è anche Lampedusa, in vita non capace di trovare un editore pur avendo scritto un’opera come *Il Gattopardo* (al funerale di Baudelaire, il cui libro di poesie liriche avrà un ineguagliato successo di massa, erano presenti 60 persone).

Il fatto che Baudelaire (1821-1867) sia pressoché l’unico artista considerato in tutto *Il Gattopardo* richiede una digressione.

Con un’enfasi di non molto dissimulante il vero, qualcuno ha detto che “la peggiore poesia di Baudelaire è al pari della migliore poesia di qualsiasi altro poeta”. Il problema della ricezione e diffusione di Baudelaire è stato che questa è avvenuta secondo due estremi entrambi, se chiusi in sé stessi, erronei: sono la cecità del materialismo storico (per cui “non solo l’opera di Baudelaire si lascia definire storicamente, come ogni altra, ma essa si è voluta ed intesa così”) e quella, più grave, del lettore medio per cui il sommo poeta sarebbe un satanico alcolizzato, drogato e maniaco

sessuale. Se “Les Fleurs du Mal” sono innanzitutto frutto di estrema perizia, tecnica, cultura, dottrina filologica e metrica (ecco perché è inammissibile l’interpretazione del lettore medio), sono anche frutto di un’interiorità profonda quanto angosciata la cui sensibilità poetico-esistenziale necessariamente deve andare oltre la contingente necessità storica.

Immortale ed ineguagliabile come ogni poesia di Baudelaire, “Un voyage à Cythère” (*poesia strampalata*, dice Fabrizio, come per conservare ancora quel tanto di convenzionalità popolare, prima di concentrarsi su riflessioni esistenziali) trova nell’episodio di Fabrizio a Palermo precise e non casuali “corrispondenze”, sia strutturali che contenutistiche. È possibile far corrispondere ognuna delle 15 strofe in cui è divisa la grande poesia ad una fase (pensata o agita) della visita notturna di Fabrizio a Palermo.

La prima strofa (« Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux / Et planait librement à l’entour des cordages; / Le navire roulait sous un ciel sans nuages; / Comme un ange enivré d’un soleil radieux. ») corrisponde a: *Adesso infatti la strada attraversava gli aranceti in fiore, e l’aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa come il plenilunio annulla un paesaggio: l’odore dei cavalli sudati, l’odore di cuoio della imbottitura della carrozza, l’odor di Principe e l’odor di Gesuita, tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urì e carnali oltretomba*; ed al relativo commento che ne abbiamo fatto. Al “navire” di Baudelaire corrisponde il *coupé* di Fabrizio.

La seconda strofa (« Quelle est cette île triste et noire? — C’est Cythère, / Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons / Eldorado banal de tous les vieux garçons. / Regardez, après tout, c’est une pauvre terre ») corrisponde alla descrizione di Palermo (*La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicinissima completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalle smisurate moli dei conventi ... Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più alte; ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro, ed insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. A quell’ora poi, a notte quasi chiusa, essi erano proprio i despota del panorama.*)

La terza strofa (« — Ile des doux secrets et des fêtes du coeur! / De l’antique Vénus le superbe fantôme / Au-dessus de tes mers plane comme un arôme / Et charge les esprits d’amour et de langueur ») corrisponde a Mariannina (« Vénus ») ed a *gli aranceti in fiore con l’aroma* (« arôme ») *nuziale delle zagare* il cui profumo *annullava ogni cosa* (« Et charge les esprits d’amour et de langueur »). Venere/Citera è simbolo tanto della voluttà (Mariannina) quanto del matrimonio (*l’aroma nuziale*): le matrone romane la festeggiavano ogni 1° aprile.

La quarta strofa (« Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses, / Vénérée à jamais par toute nation, / Où les soupirs des coeurs en adoration / Roulent comme l’encens sur un jardin de roses ») continua nella corrispondenza della precedente (specie tra « un jardin de roses » e *gli aranceti in fiore*). Ma si riferisca anche a “*Il Signore ci protegga e risparmi questo regno santissimo.*”

La quinta strofa (« Ou le roucoulement éternel d’un ramier! / — Cythère n’était plus qu’un terrain des plus maigres, / Un désert rocailleux troublé par des cris aigres. / J’entrevois pourtant un objet singulier! ») fa corrispondere la differenza meta-temporale tra il passato (« Eldorado ») ed il presente (« une pauvre terre », « un terrain des plus maigres », « Un désert rocailleux ») di Citera, a quella meta-spaziale tra *la strada* per Palermo (con *gli aranceti in fiore* e *l’aroma nuziale delle zagare*; ma soprattutto con gli *urì* ed i *carnali oltretomba*, traduzione di « Eldorado ») e la Palermo *completamente al buio* e oppressa *dalle smisurate moli dei conventi*.

La sesta strofa (« Ce n’était pas un temple aux ombres bocagères, / Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs, / Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs, / Entre-bâillant sa robe aux brises passagères; ») e la settima (« Mais voilà qu’en rasant la côte d’assez près / Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches, / Nous vîmes que c’était un gibet à trois branches, / Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès. ») fanno corrispondere l’attuale Citera (il « gibet à trois branches », il « noir », il « cyprès ») alla Palermo *completamente al buio*, alla sua *cupezza*, al suo *senso di morte* che *neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere* (come il « temple aux ombres bocagères, / Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs, / Allait, le corps brûlé de secrètes

chaleurs » non riesce a far dimenticare il presente « gibet à trois branches »). Palermo è *vicinissima*: il « gibet à trois branches » (in Lampedusa le *smisurate baionette*) è « d'assez près ».

L'ottava strofa (« De féroces oiseaux perchés sur leur pâture / Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr, / Chacun plantant, comme un outil, son bec impur / Dans tous les coins saignants de cette pourriture; ») corrisponde ai *giovinastri sinistri* (« De féroces oiseaux »), alle *scoppiettate* (« Détruisaient ») alle *barche semiputride* (« un pendu déjà mûr »), all'*aspetto desolato di cani rognosi* (« Dans tous les coins saignants de cette pourriture »).

La nona strofa (« Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré / Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses, / Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices, / L'avaient à coups de bec absolument châtré. ») esaspera la precedente corrispondenza (corrispondenza : la corrispondenza tra “Un voyage à Cythère” ed *Il Gattopardo* potrebbe a sua volta corrispondere alla lettura di Lampedusa delle «corrispondences» baudelairiane, ad una resa filosofica di quelle – non a caso l'atmosfera del passo lampedusino è tanto più distesa e distaccata quanto più riflessiva e meno espressionistica, rispetto a Baudelaire).

La decima strofa (« Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes, / Le museau relevé, tournoyait et rôdait; / Une plus grande bête au milieu s'agitait / Comme un exécuté entouré de ses aides. ») corrisponde a *la teppa cittadina* (« un troupeau de jaloux quadrupèdes ») ed al suo *buttarsi al saccheggio ed allo stupro* (per cui si veda anche nella strofa precedente: « Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices, / L'avaient à coups de bec absolument châtré. »). Parallelamente anche Fabrizio è *un porco* (la metafora dell'animalità è costante in “Un voyage à Cythère”, titolo che doppia quello *In vettura per Palermo*), approfitta di quella *carne giovane troppo maneggiata* (« Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses, / Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices » potrebbe esserne una deformazione espressionistica), e di quella *impudicizia rassegnata*.

L'undicesima strofa (« Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau, / Silencieusement tu souffrais ces insultes / En expiation de tes infâmes cultes / Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau ») introduce il parallelo Fabrizio/Palermo, « Habitant de Cythère » / Citera ; la distruzione di Palermo è la distruzione di Fabrizio, come già quella del giardino (anche lì completata da un animale, Bencidò; come qui da uomini, che però sono come bestie) lo era stata dell'essere umano. “La colpa che esclude dalla tomba” potrebbe essere l'autocoscienza di Fabrizio, iubris del sapere, sapere che, come la Medusa guardata negli occhi, pietrifica. Sapere che l'uomo è nulla significa uscire dal consorzio umano (da qui l'alienazione e il suicidio; ovviamente, data la prima, che poi quest'ultimo atto sia materialmente compiuto o meno non ha alcuna importanza; così i lebbrosi nel Medioevo, la cui reclusione nei lebbrosari equivaleva alla morte sociale, erano, per questo, morti anche se vivi).

La dodicesima strofa (« Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! / Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants, / Comme un vomissement, remonter vers mes dents / Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes; ») corrisponde a Lampedusa ed alla sua sim-patia o com-passione per Fabrizio – e, indirettamente, per sé medesimo – (« Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes! ») ; ma anche a Fabrizio ed alla sua sim-patia o com-passione per Palermo, e Mariannina – e, indirettamente, per sé medesimo. Ce lo conferma la tredicesima strofa: « Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher, / J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires / Des corbeaux lancinants et des panthères noires / Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair. »

La quattordicesima strofa (« — Le ciel était charmant, la mer était unie; / Pour moi tout était noir et sanglant désormais, / Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais, / Le coeur enseveli dans cette allégorie. ») è capitale e concettuale quanto l'ultima, di cui costituisce l'introduzione. Mentre *Mariannina non si era rifiutata a niente e si era mostrata umile e servizievole* ed il Principe *sorrideva ancora, soddisfatto*, mentre c'è una *serenità sazia* (e tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urì e carnali oltretomba; per questo *Il Principe*, Pirrone, il principio convenzionale di realtà, lo ascoltava appena); questa è *maculata da ripugnanza* (il sacco di Palermo; *le squadre ribelli* nella medesima *Conca d'Oro* degli *aranceti in fiore* e dell'*aroma nuziale delle zagare*; la tristezza di una *carne giovane troppo maneggiata*). Mentre “Il cielo era un incanto, un olio il mare” invece “per me tutto era nero, tutto sangue”. Per un'anima alienata quando

il paesaggio non le rassomiglia non può più dirsi paesaggio dell'anima. Il "cuore", "sepolto nel rigido sudario di quell'allegoria", non lascia dubbi sulla portata filosofica della poesia di Baudelaire e sul considerare questa frase riassuntiva di tutta l'arte moderna incentrata sul nichilismo alienato di chi si guarda vivere e non può per questo vivere. È uno shock, quello che va da Leopardi, a Baudelaire, a Kafka, a Pirandello, a Verga, a Tozzi, a Sbarbaro. A Lampedusa (in modo più languido perché in epoca manieristica) il cui Principe (in modo più stridente ed eclatante, rispetto agli impiegati di Kafka, Pirandello e Tozzi che nella propria condizione sociale, come Rosso Malpelo, trovano già oggettivata ed anticipata quella esistenziale) ha il "cuore" (la volontà di vivere), "sepolto nel rigido sudario di quell'allegoria" che è stata Palermo.

La quindicesima ed ultima strofa (« Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique où pendait mon image... / — Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût ») dalla quale siamo partiti, è un tentativo di raccogliere i cocci: nel *Gattopardo* si concretizzerà in altri sei capitoli, nella biografia di Fabrizio (assente nell'ottavo capitolo-appendice) in altri ventitré anni di vita mondana. Ma la *povera otre che lo sdrucio della mulattiera aveva liso, e che spendeva senza saperlo le ultime gocce d'olio* del capitolo su *La morte del Principe*, passando per *La sala da ballo* (e la sua allegoria così sciolta: *il suo disgusto cedeva il posto alla compassione per tutti questi effimeri esseri che cercavano di godere dell'esiguo raggio di luce accordato loro fra le due tenebre, prima della culla, dopo gli ultimi strattoni. Come era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire? ... Non era lecito odiare altro che l'eternità*) sono già qui.

E mentre padre Pirrone continuava ad occuparsi di un certo La Farina e di un certo Crispi, il "Principone" si addormentò, in una sorta di disperata euforia, cullato dal trotto dei bai, sulle cui natiche grasse i lampioncini della vettura facevano oscillare la luce. Si risvegliò alla svolta dinanzi alla villa Falconieri. "Quello lì pure, un bel tipo, che attizza la brace che lo divorerà."

Quando si trovò nella camera matrimoniale, il vedere la povera Stella con i capelli ben ravviati sotto la cuffietta, dormire sospirando nel grandissimo, altissimo letto di rame, lo commosse ed intenerì. "Sette figli mi ha dato, ed è stata mia soltanto." Un odore di valeriana vagava per la camera, ultima vestigia della crisi isterica. "Povera Stelluccia mia," si rammaricava scalando il letto. Le ore passarono e non poteva dormire: Dio, con la mano possente, mescolava nei suoi pensieri tre fuochi: quello delle carezze di Mariannina, quello dei versi francesi, quello iracondo dei roghi sui monti.

Verso l'alba, però, la Principessa ebbe occasione di farsi il segno della croce.

Ancora il parallelismo, in gran parte irriducibile, tra la storia (la convenzione umana) e l'esistenza (la comunanza umana con la natura a-convenzionale); ancora la contraddizione nella non-convenzione (non-essere) che causa – unica causa – la convenzione, l'essere; come la natura causa l'umano. Da una parte *La Farina* e *Crispi*, dall'altra il sonno (*si addormentò*), il panismo (*una sorta di disperata euforia*). Pirrone è l'uomo-convenzione; Fabrizio l'uomo-natura.

L'attizzare la brace che divorerà è speculare a l'attizzare con le mani la brace che arde appunto per svalutare le mani di quella sorta: la brace e l'attizzare, il divorare e lo svalutare come avevano aperto il viaggio così lo chiudono. Con la medesima, programmatica autodistruzione. Il viaggio per Palermo si origina e si spegna in un'autodistruzione, perché la vita umana, l'essere umano si origina e si spegne in un'autodistruzione. Esistendo solo il non-essere, l'essere (in primis l'umano), non può darsi che convenzionalmente. Ma una nascita convenzionale è una prima autodistruzione, in quanto nascita inautentica, contraddittoria, tragica (il fatto poi che la convenzione sia l'umana natura acuisce ciò). Autodistruzione è poi anche la presa di coscienza circa ciò. Autodistruzione è quello che fa Fabrizio. Mentre Tancredi si auto-distrugge nascendo (precludendosi la consapevolezza); Fabrizio si auto-distrugge morendo (conoscendo). L'inevitabilità viene a configurarsi come autodistruzione, giacché vivere o non vivere è comunque auto-distruggersi. Auto-distruggersi in quanto individui, esseri, umani; non in quanto esistenza o sostanza dalla quale

si diparte quest'auto-distruzione, nei suoi confronti apparente. Esistenza o sostanza da identificare nello stato cosmico-naturale-biologico.

L'incontro tra Fabrizio e *Stelluccia* chiude circolarmente la serata, dopo averla avviata. Ora la moglie dorme, e quindi è impotente, e quindi il rapporto col marito è a senso unico e tutto incentrato su di lui. Ma quand'è sveglia non è diverso: *sciocchezze, sciocchezze* sono le cose che dice; e le sue *strida* (forse proprio perché) *isteriche* sortiscono un effetto contrario al desiderato. Da sveglia, come dormiente, solo *l'odore della pelle, gli occhi, la mano infantile*, solo la sua natura istintuale possono qualcosa (solo ciò che non è, convenzionalmente); possono far "commuovere" ed "intenerire" il Principe i *capelli ben ravviati, il dormire sospirando, l'odore di valeriana*.

Si consideri. Per l'uzbekistano Avicenna (980-1037 d.C) sei sono "i fattori necessari alla vita": aria, cibo e bevande, sonno e veglia, movimento e riposo, evacuazione e stitichezza, sentimenti. Alle variazioni di tali componenti e fattori (per di più costruiti secondo opposizioni binarie) sono legate le cause delle varie malattie. La domanda è: come fa, anche estrinsecamente, Fabrizio a non essere malato, pur facendo di tutto per curarsi? Se una metafora della riflessione esistenzialistica (dell'arte moderna) può essere la psicanalisi (non già il contrario!); un'altra può essere il concetto di malattia ed il conseguente di medicina. Fabrizio, sin qui, cibo e bevande li serve agli altri, ma non li prende, esplicitamente, per sé. Non dorme. Si muove poco e riposa meno. Ha un'evacuazione sempre sproporzionata alla stitichezza (sessualmente: sempre troppo o troppo poco appetito). I suoi sentimenti sono più un coacervo di compassione e disprezzo, per sé stesso e gli altri (capitolo sesto: *la considerazione della propria morte lo rasserenava quanto lo turbava quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo*). Fabrizio, anche medicalmente, non può vivere così. Ed il medicalmente è metafora dell'esistenzialmente. È malato perché alienato. Come i tiscici romantici (anche se per motivi diversi e più profondi e filosofici anche dell'amore romantico). Per Fabrizio "i fattori necessari alla vita" sono *fuochi*, cioè croci. Il suo respiro gli buca: come le *carezze di Mariannina* lo fanno sentire *porco*, i *versi francesi* lo deprimono, i *roghi sui monti* lo paralizzano.

Verso l'alba la Principessa ebbe occasione di farsi il segno della croce perché Fabrizio doveva scaricare tutta la tensione (suicida) di una notte insonne. Parimenti Fabrizio è stato la sera prima da Mariannina per scaricare tutta la tensione (suicida) di una giornata di torpore.

Conversazione con Tancredi

La mattina dopo il sole illuminò il Principe rinfrancato. Aveva preso il caffè ed in veste da camera rossa fiorata di nero si radeva dinanzi allo specchio. Bendicò poggiava il testone pesante sulla sua pantofola. Mentre si radeva la guancia destra, vide nello specchio, dietro la sua, la faccia di un giovanotto, un volto magro, distinto, con un'espressione di timorosa beffa. Non si voltò e continuò a radersi. "Tancredi, cosa hai combinato la notte scorsa?" "Buon Giorno, zio. Cosa ho combinato? Niente di niente: sono stato con gli amici. Una notte santa. Non come certe conoscenze mie che sono state a divertirsi a Palermo." Il Principe di applicò a radere bene quel tratto di pelle difficoltoso tra labbro e mento. La voce leggermente nasale del nipote portava una tale carica di brio giovanile che era impossibile arrabbiarsi; sorprendersi, però, poteva esser lecito. Si voltò e con l'asciugamano sotto il mento guardò il nipote. Era in tenuta da caccia, giubba attillata e gambaletti alti. "E chi erano queste conoscenze, si può sapere?" "Tu, zione, tu. Ti ho visto con questi occhi, al posto di blocco di villa Airoidi, mentre parlavi col sergente. Belle cose, alla tua età! e in compagnia di un reverendissimo! I ruderi libertini!" Era davvero troppo insolente. Credeva di poter permettersi tutto. Attraverso le strette fessure delle palpebre gli occhi azzurro-torbido, gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi lo fissavano ridenti. Il Principe si sentì offeso: questo qui veramente non sapeva a che punto fermarsi, ma non aveva l'animo di rimproverarlo; del resto aveva ragione lui. "Ma perché sei vestito così? Cosa c'è? Un ballo in maschera di mattina?" Il ragazzo era diventato serio: il suo volto triangolare assunse una inaspettata espressione virile. "Parto, zione, parto fra un'ora. Sono venuto a dirti addio." Il povero Salina si sentì stringere il cuore. "Un duello?" "Un grande duello, zio. Un duello con Franceschiello Dio Guardi. Vado nelle

montagne a Ficuzza; non lo dire a nessuno, soprattutto non a Paolo. Si preparano grandi cose, zio, ed io non voglio restare a casa. Dove del resto mi acchiapperebbero subito se vi restassi.” Il Principe ebbe una delle sue solite visioni improvvisate: una scena crudele di guerriglia, schioppettate nei boschi, ed il suo Tancredi per terra, sbudellato come quel disgraziato soldato. “Sei pazzo, figlio mio. Andare a mettersi con quella gente. Sono tutti mafiosi ed imbroglioni. Un Falconieri dev’essere con noi, per il Re.” Gli occhi ripresero a sorridere. “Per il Re, certo, ma quale Re?” Il ragazzo ebbe uno di quei suoi eccessi di serietà che lo rendevano impenetrabile e caro. “Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?” Abbracciò lo zio un po’ commosso. “Arrivederci a presto, ritornerò col tricolore.” La retorica degli amici aveva stinto un po’ anche su suo nipote; eppure no, nella voce nasale vi era un accento che smentiva l’enfasi. Che ragazzo! Le sciocchezze e nello stesso tempo il diniego delle sciocchezze! E quel suo Paolo in quel momento stava certo a sorvegliare la digestione di Guiscardo! Questo era il figlio suo vero. Il Principe si alzò in fretta, si strappò l’asciugamani dal collo, frugò in un cassetto. “Tancredi, Tancredi, aspetta!” Corse dietro il nipote, gli mise in tasca un rotolino di onze d’oro, gli premette la spalla. Quello rideva. “Sussidi la rivoluzione, adesso! Ma grazie, zione, a presto; e tanti abbracci alla zia.” E si precipitò giù per le scale.

La *Conversazione con Tancredi* è quanto mai un capolavoro dell’ironico e manzoniano realismo lampedusiano. V’è la medesima, tranquillizzante quanto disarmante, atarassia manzoniana; è derivato di saggezza, consapevolezza, esperienza.

La *Conversazione con Tancredi* è prima di tutto una purificazione rispetto al progressivo disfacimento del giorno precedente (*la mattina dopo il sole illuminò il Principe rinfrancato*: se la notte è il parroco e la moglie, la mattina, anche della vita, è un giovane). Purificazione che vale quale paesaggio dell’anima: dell’anima di un Fabrizio che già autonomamente (come autonomamente si era perduto, messo in discussione, afflitto; ma vedasi l’auto-distruzione nella nascita quanto nella morte a commento della precedente sezione) aveva trovato nuova linfa vitale ed ancora una certa qual forza di gravità, *verso l’alba*, quando *la Principessa ebbe occasione di farsi il segno della croce*.

È il medesimo principio di gravità di Lampedusa, la cui esistenza si conclude nell’estetica di un mondo secondo un’arte umoristico-manzoniana rivissuto.

Il *caffè in veste da camera rossa fiorata di nero*, il *testone pesante di Bencidò sulla sua pantofola*, quel *tratto di pelle difficoltoso tra labbro e mento*, l’*asciugamano sotto il mento*, la *giubba attillata*, i *gambaletti alti*, sono i luoghi dove trova concretamente posto un realismo umoristico (e per ora nella sua “*pars costruens*”) che raggiunge la perfezione nell’inquadratura cinematografica del Principe che *mentre si radeva la guancia destra, vide nello specchietto, dietro la sua, la faccia di un giovanotto*, ma *non si voltò e continuò a radersi*.

Più volte abbiamo segnalato come nel narratore Lampedusa, tanto onnisciente quanto mimetizzato, discorso diretto ed indiretto, pensiero proprio e dei personaggi, si confondano e fondino costitutivamente. Il raffinato espediente di non andare a capo per ogni battuta di dialogo ma di continuare sulla stessa riga, ne è la significativa realizzazione grafica.

Gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi lo fissavano ridenti: conferma di Tancredi come l’alter-ego positivo (o umano o storico o convenzionale) di Fabrizio (dell’esistenzialismo). Tancredi è ciò che Fabrizio non può più essere in virtù della sua età (conoscenza).

Anche Tancredi ha le sue fisiologiche contraddizioni (*un’espressione di timorosa beffa, insolente, non sapeva a che punto fermarsi, del resto aveva ragione lui, commosso, con eccessi di serietà, rideva, impenetrabile e caro*), ma lo abbiamo già rilevato. Si aggiunga la frase contraddittoria per eccellenza: *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*.

Tancredi, in potenza un esistenzialista come Fabrizio, è giovane ed è ancora attaccato alla vita ed alle sue convenzioni (*la retorica degli amici aveva stinto un po’ anche su di lui*). Rimane quella potenzialità, che ne aumenta il fascino (il nulla completo, non affascina): *Che ragazzo! Le*

sciocchezze e nello stesso tempo il diniego delle sciocchezze! Le sciocchezze sarebbero le cose umane.

Interpretazione filosofica della frase proverbiale: *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.* Se vogliamo (dobbiamo) che la natura continui ad arricchirsi sottoforma umana, bisogna che l'umano continui ad essere ignorante della propria condizione. Che non faccia come da un po' di tempo in qua, perdendosi in filosofie ed arti nichiliste. Se vogliamo (dobbiamo) che la sostanza rimanga sostanza bisogna che l'apparenza sia libera di fare (apparentemente) ciò che vuole. Il vero punto di rottura e d'incomprensione tra Fabrizio e Tancredi è che Fabrizio non vuole più. È indifferente per lui. Perché alla natura, sostanzialmente, è indifferente un umano che come non può uscirne o danneggiarla, così non può cambiarla o migliorarla. Le categorie di "restare" e di "cambiare", di "essere e di "non essere", cadono impietosamente. Dirà Montale a metà anni '70: "La scomparsa dell'uomo non farà una grinza / nel totale in faccende ben diverse / impelagato".

Venne richiamato Bencidò che inseguiva l'amico riempiendo la villa di urla gioiose, la rasatura fu completata, il viso lavato. Il cameriere venne a calzare e vestire il Principe. "Il tricolore! Bravo, il tricolore! Si riempiono la bocca con queste parole, i bricconi! E che cosa significa questo segnacolo geometrico, questa scimmiettatura dei francesi, così brutto in confronto alla nostra bandiera candida con al centro l'oro gigliato dello stemma? E che cosa può far loro sperare quest'accozzaglia di colori stridenti?" Era il momento di avvolgersi attorno al collo il monumentale cravattono di raso nero. Operazione difficile durante la quale i pensieri politici era bene venissero sospesi. Un giro, due giri, tre giri. Le grosse dita delicate componevano le pieghe, spianavano gli sbuffi, appuntavano sulla seta la testina di Medusa con gli occhi di rubino. "Un gilè pulito. Non vedi che questo è macchiato?" Il cameriere si sollevò sulla punta dei piedi per infilare la rendingote di panno marrone; gli porse il fazzoletto con le tre gocce di bergamotto. Le chiavi, l'orologio con catena, il denaro se li mise in tasca da sé. Si guardò allo specchio: non c'era da dire: era ancora un bell'uomo. "Rudere libertino! scherza pesante quel Tancredi! Vorrei vederlo alla mia età, quattro ossa incatenate come lui."

Il passo vigoroso faceva tinnire i vetri dei saloni che attraversava. La casa era serena, luminosa e ordinata; soprattutto era sua. Scendendo le scale, capì. "Se vogliamo che tutto rimanga com'è ..." Tancredi era un grand'uomo: lo aveva sempre pensato.

Si ultima, compiacendosi, il bozzetto lampedusiano: *la rasatura fu completata, il viso lavato.*

Era il momento di avvolgersi attorno al collo il monumentale cravattono di raso nero. Operazione difficile durante la quale i pensieri politici era bene venissero sospesi. In quest'ironia c'è un velo filosofico: è, in fondo (essenzialmente), più importante, la politica ed il ragionamento, dell'avvolgersi attorno al collo un cravattono (E che cosa può far loro sperare quest'accozzaglia di colori stridenti?)?

Le tre gocce di bergamotto sigillano, come un prezioso tovagliolo accostato alla bocca, la fine di questo banchetto altolocato, abbondante sino all'orlo e pur senza mai straboccare. Ne sono il digestivo balsamico.

Con *passo vigoroso* riprende la vita (*serena, luminosa, ordinata*) e tutto ciò che è possibile apprezzare in essa.

In Amministrazione: i feudi e i ragionamenti politici

Le stanze dell'Amministrazione erano ancora deserte, silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse. Benché fosse quello il luogo della villa nel quale si compissero le maggiori frivolezze, il suo aspetto era di austerità pacata. Dalle pareti a calce si riflettevano sul pavimento, tirato a cera, gli enormi quadri rappresentanti i feudi di casa Salina: spiccanti a colori vivaci dentro le cornici nere e oro si vedeva Salina, l'isola delle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto tinte di spuma, sul quale galere imbandierate caracollavano; Querceta con le sue case attorno alla tozza Chiesa Madre verso la quale procedevano gruppi di pellegrini azzurrognoli; Ragattisi stretto fra le gole dei monti; Argivocale minuscolo nella smisuratezza della pianura

frumentaria cosparsa da contadini operosi; Donnafugata con il suo palazzo barocco, meta di cocchi scarlatti, di cocchi verdini, di cocchi dorati, carichi a quanto sembrava di femmine, di bottiglie e di violini; molti alti ancora, tutti protetti dal cielo terso e rassicurante, dal Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esprimere l'illuminato imperio, sia "misto" che "mero," di casa Salina. Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti però a delimitare i confini, a precisare aree, redditi, cose che infatti rimanevano ignote. La ricchezza nei molti secoli di esistenza si era mutata in ornamento, in lusso, in piaceri; soltanto in questo; l'abolizione dei diritti feudali aveva decapitato gli obblighi insieme ai privilegi; la ricchezza, come un vino vecchio, aveva lasciato cadere in fondo alla botte le fecce della cupidigia, delle cure, anche quelle della prudenza, per conservare soltanto l'ardore e il colore. Ed a questo modo finiva con l'annullare sé stessa: questa ricchezza che aveva realizzato il proprio fine era composta soltanto di oli essenziali e, come gli oli essenziali, evaporava in fretta. E di già alcuni di quei feudi tanto festosi nei quadri avevano preso il volo e permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi. Altri sembravano quelle rondini settembrine ancor presenti ma di già radunate stridenti sugli alberi, pronte a partire. Ma ve ne erano tanti; sembrava non potessero mai finire.

Nella descrizione dell'Amministrazione si ripete (adesso è la volta dei feudi di casa Salina) quell'ammassamento di variazioni sul tema, di cose del medesimo genere ma differenti per specie, che era già stato proprio del giardino, dei conventi palermitani e che lo sarà, ad esempio, del buffet a Palazzo Pantaleone. Ammassamento, affollamento per dar conto di un peso, di una pienezza, di una sazietà, di una consistenza che, per il fatto stesso di essere tanto care, debbono necessariamente essere difficilmente conservabili, garantibili, possedibili. Ogni descrizione, con o senza elenchi, conserva tale ricerca di pienezza ed esaustività. Ogni descrizione di Lampedusa come ogni descrizione di Manzoni. E dopo una descrizione di Lampedusa come di Manzoni abbiamo effettivamente (sia una descrizione del male o del bene) quel senso di appagamento e saturazione. Tutto in esse è pienamente perfetto, eppure la ricerca stessa e l'exasperazione medesima della perfezione, indicheranno che neanche la perfezione basta. Le descrizioni sono descrizioni di esseri. Dopo una descrizione abbiamo un essere; e se la descrizione è lampedusiana o manzoniana, un essere perfetto, pienamente realizzato nel suo specifico modo di essere. Ma se la perfezione descrittiva non basta, sarà come se l'essere, pur perfetto, non basti. Il non bastare, il non soddisfare, il non contraddirsi ed il non bastarsi, risulta allora intrinseco all'essere. Da una parte il nulla; dall'altra quello che Montale nel 1924 chiamò "scialo di triti fatti"; nel mezzo l'estetica; estetica che tanto più conosce il nulla quanto più si prodiga nello scialare fatti, nel tragico tentativo di riempirlo. E siccome questo scialare è tutto ciò che ci distingue, se ci distingue, dal nulla, sarà la cosa più umana, più estetica, più conservatrice. Noi ci si conserva scialando. Si vive morendo. I non-nichilisti, i non-esistenzialisti, i non-Fabrizio, scialeranno di fatto ma senza intenzione, senza accorgersene. Fabrizio, l'esteta, in quanto accorgimento scialerà sì (e le preziosissime descrizioni di Lampedusa/Fabrizio lo confermano), ma scialerà tanto più sapendo della vanità di questo scialo quanto più attaccandosi (finché vorrà essere, vivere) a tale vanità (si ricordi le parole di Pascal: "Il volgo rispetta l'ordine costituito per ignoranza, i filosofi perché ne vedono la necessità, solo i semi-addottrinati, non abbastanza ignoranti per seguire i pregiudizi, né abbastanza sapienti per scorgerne la necessità, si ribellano").

E "scialo di triti fatti" non sono solo gli *ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti a delimitare i confini, a precisare aree, redditi*; ma questi *confini*, queste *aree* e questi *redditi* stessi. Il Principe distingue la *ricchezza* dall'*ornamento*; ma il fatto è che la *ricchezza* stessa è *ornamento* dinanzi all'esistenza. Anche la convenzione considera delle apparenze. E questo non toglie il fatto che la convenzione (l'umano) sia un'apparenza (della natura). Il decadentismo nobiliare è un valore; un valore quale può essere qualsiasi altro trito fatto. *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi* significa, in profondità, il contrario di quello che si crede: decada pure la nobiltà (finisca con *l'annullare sé stessa*), giochi pure la convenzione, sciali pure l'umano, sono i parametri del nulla e del trito l'invariabile. L'unica condizione per cui si continui a poter scialare (e la natura a

sciali con noi) è che sia la convenzione a non *annullare sé stessa* (pur rischiando continuamente di farlo con i vari Fabrizio). All'inizio *ve ne erano tanti; sembrava non potessero mai finire* gli espedienti convenzionali. Nella modernità, la convenzione *come un vino vecchio*, ha *lasciato cadere in fondo alla botte le fecce*. I *feudi tanto festosi* che prendono il volo, sono i credi che se ne vanno, sono gli esseri ed i modi d'essere, le epoche storiche, i costumi, le invenzioni, i principi, già scialati (già scoperti nel loro status convenzionale). La convenzione, l'umanità (inevitabile per l'umano, indifferente per la natura) è *composta soltanto di oli essenziali e, come gli oli essenziali, evapora in fretta*.

Malgrado ciò, la sensazione provata dal Principe entrando nel proprio studio fu, come sempre, sgradevole. Nel centro della stanza troneggiava una scrivania con diecine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani ribaltabili: la sua mole di legno giallo a intarsi neri era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare tranne i ladri. Era coperta di carte e, benché la previdenza del Principe avesse avuto cura che buona parte di esse si riferisse alle atarassiche regioni dominate dall'astronomia, quel che avanzava era sufficiente a riempire di disagio il cuore principesco. Gli tornò in mente ad un tratto la scrivania di Re Ferdinando a Caserta, anch'essa ingombra di pratiche e di decisioni da prendere, con le quali ci si potesse illudere di influire sul torrente delle sorti che invece fluiva per conto suo, in un'altra vallata.

Lo *studio* è il luogo dove Fabrizio deve, suo malgrado, interagire col mondo. Interazione camuffata, anestetizzata il più possibile. L'*astronomia* costituisce un'evasione (al limite mezzo, ma mai coincidente con la riflessione filosofico-esistenziale) nel mondo sbattuta in faccia al mondo stesso; proprio nel momento in cui non si può più protrarre un confronto col mondo. E stare al mondo è lavorare. Prima di tutto secondo la filosofia del lavoro pirandelliana: la maschera è un lavoro. Non a caso qui abbiamo un *palcoscenico*, ed i suoi mille trucchi (i mille modi di mascherarsi, di lavorare, di essere, di convenzionalizzarsi); ma le *trappole*, i *piani scorrevoli*, gli *accorgimenti di segretezza* (tutti termini che significano l'artificiosità e perversione di ogni scelta d'essere o apparire o fare) *nessuno gli sa far funzionare tranne i ladri*. Cioè tutti coloro che si mascherano (*ladri* perché imbroglianti, perché vorrebbero spacciare le loro maschere come verità, e mascherare poi noi rubandoci il volto naturale). Il *palcoscenico* (la morale, la logica, l'estetica umane) sono l'illusione di poter *influire sul torrente delle sorti che invece fluisce per conto suo, in un'altra vallata* (l'esistenziale, la naturale, la non-convenzionale).

Salina pensò a una medicina scoperta da poco negli Stati Uniti d'America, che permetteva di non soffrire durante le operazioni più gravi, di rimanere sereni fra le sventure. Morfina lo avevano chiamato, questo rozzo sostituto chimico dello stoicismo antico, della rassegnazione cristiana. Per il povero Re l'amministrazione fantomatica teneva luogo di morfina; lui, Salina, ne aveva una di più eletta composizione: l'astronomia. E cacciando le immagini di Ragattisi perduto o di Argivocale oscillante, si tuffò nella lettura del più recente numero del Journal des savants. "Les dernières observations de l'Observatoire de Greenwich présentent un intérêt tout particulier ..."

Morfina, stoicismo, rassegnazione cristiana, amministrazione, astronomia sono la stessa cosa: passatempo. Il modo preferito, da ciascuno, per scialare. Talora, come accadrà tra poco a Salina, non è dato neanche uno scialare a piacimento. Del resto, la massima felicità umana, consiste in questo e non in altro (non essendoci altro all'infuori dello scialo, della convenzione, per l'umano).

Si noti poi l'effetto estraniante che fanno gli *Stati Uniti d'America*, simbolo della modernità, in un'opera come *Il Gattopardo*, simbolo dell'eternità. La *morfina* e la chimica (anche come suono di parole) sembrano cose di altro mondo, rispetto al siciliano.

Dovette esiliarsi presto però da quei gelidi regni stellari. Entrò don Ciccio Ferrara, il contabile. Era un ometto asciutto che nascondeva l'anima illusa e rapace di un liberale dietro occhiali rassicuranti e cravattini immacolati. Quella mattina era più arzillo del consueto. Appariva chiaro

che quelle stesse notizie che avevano depresso padre Pirrone avevano agito su di lui come un cordiale. “Tristi tempi, Eccellenza,” disse dopo gli ossequi rituali: “stanno per succedere grossi guai, ma dopo un po’ di trambusto e di sparatorie tutto andrà per il meglio; e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia; non fosse che tanti figli di mamma ci rimetteranno la pelle, non potremmo che essere contenti.” Il Principe grugniva senza esprimere una opinione. “Don Ciccio,” disse poi, “bisogna mettere un po’ di ordine nella esazione dei canoni di Querceta, son due anni che non si vede un quattrino.” “La contabilità è a posto, Eccellenza.” Era la frase magica. “Occorre soltanto scrivere a don Angelo Mazza di eseguire le procedure; sottoporro oggi stesso la lettera alla vostra firma.” E se ne andò a rimestare fra gli enormi registri. In essi con due anni di ritardo erano minutamente calligrafati tutti i conti di Casa Salina, tranne quelli davvero importanti. Rimasto solo, il Principe ritardò il suo tuffo nelle nebulose. Era irritato non già contro gli avvenimenti in sé stessi, ma contro la stupidaggine di don Ciccio nel quale aveva di un subito identificato la classe che sarebbe divenuta dirigente. “Quel che dice il buon uomo è proprio l’opposto della verità. Compange i figli di mamma che creperanno, e questi saranno invece molto pochi, se conosco il carattere dei due avversari, proprio non uno di più di quanto sarà necessario alla compilazione di un bollettino di vittoria, a Napoli o a Torino che è poi lo stesso. Crede invece ai tempi ‘gloriosi per la nostra Sicilia,’ come si esprime lui; cosa che ci è stata promessa in occasione di ognuno dei mille sbarchi, da Nicia in poi, e che non è mai successa. E, del resto, perché avrebbe dovuto succedere? E allora che cosa avverrà? Mah. Trattative punteggiate da scoppiettate innocue, e, dopo, tutto sarà lo stesso mentre tutto sarà cambiato.” Gli erano tornate in mente le parole ambigue di Tancredi che adesso però comprendeva a fondo. Si assicurò e tralasciò di sfogliare la rivista. Guardava i fianchi di monte Pellegrino arsicci, scavati ed eterni come la miseria.

I gelidi regni stellari mentre per i più sarebbero esilio; sono per Fabrizio il suo modo di scialare. *Tristi tempi ... stanno per succedere grossi guai, ma dopo un po’ di trambusto e di sparatorie tutto andrà per il meglio; e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia; non fosse che tanti figli di mamma ci rimetteranno la pelle, non potremmo che essere contenti.* È, in altra forma, il *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.* Il *trambusto* è lo stato intermedio tra una scelta e l’altra; l’umanità sta dandosi una nuova regola o convenzione (è questo il *tutto* che, al massimo, può cambiare); ma, essendo per essa impossibile il contrario, sarà sempre e comunque solo convenzione (ecco come *tutto* rimane, essenzialmente, come è). Il passaggio dalla nobiltà alla borghesia è il passaggio da un tipo di convenzione ad un altro. Poi, come a comandare saranno, nel passaggio storico, sempre gli stessi; così, in quello esistenziale, l’umanità rimarrà sempre nella convenzione; non solo: a livello cosmico la convenzione rimarrà sempre nella natura. Per lo scarto apparenza-realtà si rimanderà convenientemente – prima ancora che allo schopenhaueriano “velo di Maia” - alla distinzione tra “svegli” e “dormienti” nella filosofia di Eraclito (VI-V secolo a.C.) per il quale, tra l’altro, la realtà è sì tensione di contrari, ma soprattutto loro necessaria unità (il “divenire” ha una “legge immutabile”). Da qui i *molto pochi figli di mamma che creperanno, non uno di più di quanto sarà necessario alla compilazione di un bollettino di vittoria*: le guerre, i cambiamenti convenzionali, le scelte sono dirette ad un medesimo fine: far perdurare la convenzione o illusione o essere umani. L’altro, il nemico, non v’è: non tanto perché senza l’altro non vi saremmo noi, ma perché anche l’altro deve far parte di noi, perché così ci arricchisce (è questo il *carattere dei due avversari*; sotto si dirà: *voi non volete distruggere noi, i vostri ‘padri’. Volete soltanto prendere il nostro posto.*). Vedasi in questo senso il rapporto morte-vita. È un serio gioco. Pirandello.

I *fianchi di monte Pellegrino arsicci, scavati ed eterni come la miseria*, sono appunto i casi umani: *arsicci* perché derivati dagli innumerevoli processi naturali, *scavati* perché calibrati dalle convenzioni, *ed eterni* perché inevitabili (doppiamente inevitabili: naturalmente e convenzionalmente; in un’unità nella contraddizione che sta nella nostra natura che è convenzionale). La *miseria* infine indica la vacuità del nostro operare: di fatti, non solo triti – ed è

per prima la storia, ad esserlo – ma anche in scialo. Scialo poi, il nostro o convenzionale, parallelo – come sempre accade – al naturale, di un natura la cui legge è procedere a caso e per tentativi. Quel che dice *don Ciccio Ferrara* è *l'opposto della verità* perché valuta positivamente (come Tancredi e con lui ogni “vivente” integrato nel consorzio umano) un qualcosa che è tragica prigionia: il nostro fare e scegliere, comunque convenzionale, e la nostra convenzione, comunque naturale. Fabrizio, non a caso, è *irritato non già contro gli avvenimenti in sé stessi* (contro cui è inutile irritarsi, data la loro inevitabilità) *ma contro la stupidaggine*, la cecità, la maschera, l'ottimismo, l'ignoranza, la fede: tutte cose che d'altra parte, come insegna Leopardi, sole consentono di vivere, di sopportare anestetivamente (*morfina*) la vita.

Poco dopo venne Russo, l'uomo che il Principe trovava più significativo fra i suoi dipendenti. Svelto, ravvolto non senza eleganza nella bunaca di velluto rigato, con gli occhi avidi al di sotto di una fronte senza rimorsi, era per lui la perfetta espressione di un ceto in ascesa. Ossequioso del resto, e quasi sinceramente affettuoso poiché compiva le proprie ruberie convinto di esercitare un diritto: “Immagino quanto Vostra Eccellenza sarà seccato per la partenza del signorino Tancredi; ma la sua assenza non durerà molto, ne sono sicuro, e tutto andrà a finire bene.” Ancora una volta il Principe si trovò di fronte ad uno degli enigmi siciliani; in questa isola segreta, dove le case sono sbarrate e i contadini dicono di ignorare la via per andare al paese nel quale vivono e che si vede lì sul colle a cinque minuti di strada, in quest'isola, malgrado il suo ostentato lusso di mistero, la riservatezza è un mito.

L'umanità sa la verità, la convenzione, il nulla: ma deve far finta di non sapere, per mantenersi. Finale paradossoso umano è quello di avere per natura un cervello quale organo atto alla conoscenza ed un dovere che è quello di non conoscere abbastanza proprio per mantenere, col resto del corpo, quel medesimo cervello in vita. *I contadini dicono di ignorare la via per andare al paese nel quale vivono e che si vede lì sul colle a cinque minuti di strada.* La verità è banale; ma la banalità non consente di passare del tempo, ossia di vivere umanamente. Va occultata. E con essa la verità. Ancora Pirandello (e la retorica dei vari *Russo*, retorica simile a quella del *Re*).

Accennò a Russo di sedere, lo guardò fisso negli occhi: “Pietro, parliamoci da uomo a uomo. Tu pure sei immischiato in queste faccende?” Immischiato non era, rispondeva, era padre di famiglia e questi rischi sono roba da giovinotti come il signorino Tancredi. “S'immagini se nasconderei qualcosa a Vostra Eccellenza, che è come mio padre.” (Intanto, tre mesi fa, aveva nascosto nel suo magazzino trecento ceste di limoni del Principe, e sapeva che il Principe lo sapeva.) “Ma debbo dire che il mio cuore è con loro, con i ragazzi arditi.” Si alzò per lasciare entrare Bendicò che faceva tremare la porta sotto il proprio impeto amichevole. Si risedé. “Vostra Eccellenza lo sa; non se ne può più: perquisizioni, interrogatori, scartoffie per ogni cosa, uno sbirro a ogni cantone di casa; un galantuomo non è libero di badare ai fatti propri. Dopo, invece, avremo la libertà, la sicurezza, tasse più leggere, la facilità, il commercio. Tutti staremo meglio; i preti solo ci perderanno. Il Signore protegge i poveretti come me. non loro.” Il Principe sorrise: sapeva che era proprio lui, Russo, che attraverso interposta persona desiderava comperare Argivocale. “Ci saranno giorni di sparatorie e di trambusti, ma villa Salina sarà sicura come una rocca, Vostra Eccellenza è il nostro padre, ed io ho tanti amici qui. I Piemontesi entreranno solo col cappello in mano e riverire le Eccellenze Vostre. E poi, lo zio e tutore di don Tancredi!” Il Principe si sentiva umiliato: adesso si vedeva disceso al rango di protetto degli amici di Russo; il suo solo merito, a quanto sembrava, era quello di essere zio di quel moccioso di Tancredi. “Fra una settimana andrò a finire che avrò la vita salva perché tengo in casa Bendicò.” Stropicciava un orecchio del cane fra le dita con tanta forza che la povera bestia guaiva, onorata, senza dubbio, ma sofferente.

Poco dopo, alcune parole di Russo diedero sollievo al Principe. “Tutto sarà meglio, mi creda, Eccellenza. Gli uomini onesti e abili potranno farsi avanti. Il resto sarà come prima.” Questa gente, questi liberalucoli di campagna volevano soltanto avere il modo di approfittare più

facilmente. Punto e basta. Le rondini avrebbero preso il volo più presto, ecco tutto. Del resto, ce n'erano ancora tante nel nido.

Pirandellianamente “ognuno sa che l'altro lo sa” (mi riferisco alla verità-nulla di sopra), ma nessuno ha il coraggio o la convenienza di dirlo all'altro. La convenzione umana si regge su di un tacito, onirico, retorico, accordo.

Galantuomo è parola tipica del lessico seicentesco manzoniano; e lì come qui è regolarmente usata in senso – per il lettore - antifrastico.

Per il resto Russo, dal suo punto di vista, ripete quello sostenuto, dal proprio punto di vista, da don Ciccio (che si chiama così ma è *un ometto asciutto*); e ciò coincide con la sentenza di Tancredi, frattanto divenuta uno scandi-tempo per Fabrizio, *se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*. espressione che ha qui, come suo secondo equivalente dopo don Ciccio, *tutto sarà meglio ... gli uomini onesti e abili potranno farsi avanti. Il resto sarà come prima*.

Lampedusa è reazionario non politicamente o storicamente ma esistenzialmente. E politicamente e storicamente solo in quanto essenzialmente. È inutile cambiare le cose; perché comunque siano, saranno sempre cose. Saremo sempre dentro quell'essenza inevitabile. Per questo possiamo scegliere quello che si vuole. Ma la libertà è sintomo di assoluta prigionia. È possibile ciò che non conta (ciò che non viola il principio universale della conservazione di massa).

“Forse hai ragione tu. Chi lo sa?” Adesso aveva penetrato tutti i riposti sensi: le parole enigmatiche di Tancredi, quelle retoriche di Ferrara, quelle false ma rivelatrici di Russo, avevano ceduto il loro rassicurante segreto. Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia, con qualche macchiolina di sangue sulla veste buffonesca. Questo era il paese degli accomodamenti, non c'era la furia francese; anche in Francia d'altronde, se si eccettua il giungo del quarantotto, quando mai era successo qualcosa di serio? Aveva voglia di dire a Russo, ma la innata cortesia lo trattenne: “Ho capito benissimo: voi non volete distruggere noi, i vostri ‘padri’. Volete soltanto prendere il nostro posto. Con dolcezza, con buone maniere, mettendoci magari in tasca qualche migliaio di ducati. È così? Tuo nipote, caro Russo, crederà sinceramente di essere Barone; e tu diventerai, che so io, il discendente di un granduca di Moscovia, mercé il tuo nome, anziché il figlio di un cafone di pelo rosso, come proprio quel nome rivela. E tua figlia, già prima, avrà sposato uno di noi, magari anche questo stesso Tancredi, con i suoi occhi azzurri e le sue mani dinoccolate. Del resto, è bella, e una volta che avrà imparato a lavarsi ... ‘Perché tutto resti com'è.’ Com'è, in fondo: soltanto una inavvertibile sostituzione di ceti. Le mie chiavi dorate di gentiluomo di camera, il cordone ciliegia di S. Gennaro, dovranno restare nel cassetto, e dopo finiranno in una vetrina del figlio di Paolo; ma i Salina rimarranno i Salina; e magari qualche compenso lo avranno: il Senato di Sardegna, il nastro pistacchio di S. Maurizio. Ciondoli questi, ciondoli quelli.”

Si alzò: “Pietro, parla con i tuoi amici. Qui ci sono tante ragazze. Bisogna che non si spaventino.” “Ero sicuro, Eccellenza; ho già parlato: villa Salina sarà tranquilla come una badia.” E sorrise, bonariamente ironico.

Le convenzioni (l'etica, la logica e il linguaggio umani) sono *enigmatiche, retoriche e false* ma, proprio per questo, *rivelatrici*, rivelatrici appunto del loro essere convenzioni. *Il loro rassicurante segreto* è che “non c'è altra realtà fuori di questa” (Pirandello, 1926). “In certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin de' conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo.” (Pirandello, 1925).

“Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo.” Equivale a *in fondo: soltanto una inavvertibile sostituzione di ceti*; che esprime il concetto dell'umanità che cambia convenzione ma rimane nella convenzione e della convenzione che cambia sé stessa ma rimane nella natura.

Qui ci sono tante ragazze. Bisogna che non si spaventino: e l'indifferente (sia alla convenzione che mantiene la propria inevitabilità sull'umano, sia alla natura che mantiene la propria inevitabilità sulla convenzione) "punto e daccapo" è compiuto.

Don Fabrizio uscì seguito da Bencidò; voleva salire a trovare padre Pirrone, ma lo sguardo supplichevole del cane lo costrinse invece ad andare in giardino; Bencidò infatti conservava esaltati ricordi del bel lavoro della sera prima e voleva compirlo a buona regola d'arte. Il giardino era ancor più odoroso di ieri; e sotto il sole mattutino l'oro della gaggia stonava meno. "Ma i Sovrani, i Sovrani nostri? E la legittimità dove va a finire?" Il pensiero lo turbò un momento, non si poteva eludere. Per un attimo fu come Målvica. Questi Ferdinandi, questi Franceschi tanto disprezzati, gli apparvero come dei fratelli maggiori, fiduciosi, affettuosi, giusti, dei veri re. Ma le forze di difesa della calma interiore, tanto vigili nel Principe, accorrevano già in aiuto, con la moschettiera del giure, con l'artiglieria della Storia. "E la Francia? Non è forse illegittimo Napoleone III? E non vivono forse felici i Francesi sotto questo Imperatore illuminato, che li condurrà certo ai più alti destini? Del resto, intendiamoci bene. Carlo III, lui, era forse perfettamente a posto? Anche la battaglia di Bitonto fu una specie di quella battaglia di Bisacquino o di Corleone o di che so io, nella quale i Piemontesi prenderanno a scoppole i nostri; una di quelle battaglie combattute affinché tutto rimanga come è. Del resto, neppure Giove era il legittimo re dell'Olimpo."

Era ovvio che il colpo di Stato di Giove contro Saturno dovesse richiamare le stelle alla sua memoria.

Dopo quello della convenzione, il richiamo della natura non-convenzionale: *Bencidò e il giardino*. La natura conferma che le battaglie sono combattute affinché tutto rimanga come è; quelle della convenzione per la convenzione e quelle della natura (che incorpora indirettamente anche le prime) per la natura. Battaglie convenzionali o umane sono quelle con *l'artiglieria della Storia*; battaglie naturali quelle delle *nebulose*.

In osservatorio con padre Pirrone

Lasciò Bencidò affannato dal proprio dinamismo, risalì la scala, traversò i saloni nei quali le figlie parlavano delle amiche del Salvatore (al suo passaggio la seta delle sottane fruscì mentre le ragazze si alzavano), salì una lunga scaletta e sboccò nella grande luce azzurra dell'Osservatorio. Padre Pirrone, con l'aspetto sereno del sacerdote che ha detto la messa e preso il caffè forte con i biscotti di Monreale, sedeva ingolfato nelle sue formule algebriche. I due telescopi e i tre cannocchiali, accecati dal sole, stavano accucciati buoni buoni, col tappo nero sull'oculare, come bestie ben avvezze che sapessero come il loro pasto vien dato soltanto la sera.

La veduta che Lampedusa ci offre dell'*Osservatorio* è un altro capolavoro della sua estetica mimetico-realista, tra naif e barocco senza mai impaludarsi in uno dei due. *L'aspetto sereno del sacerdote che ha detto la messa e preso il caffè forte con i biscotti di Monreale*, rende in modo così impeccabile e naturale la situazione, tanto da poter dire che Lampedusa riesce a mettere per iscritto ciò che i nostri occhi sono soliti vedere, ciò che però risulta sempre difficilissimo descrivere per via di quelle sfumature sensoriali ardue da rendere in scrittura (come è arduo, sempre, rendere conto di una facoltà, in questo caso la vista, tramite un'altra, in questo caso il linguaggio; arduo ma non impossibile vista l'integrità della persona da una parte e del cosmo dall'altra). Le espressioni vernacolari *il caffè forte* e *i biscotti di Monreale* risolvono questo problema. Il conforto di tali espressioni, poi, funge da spauracchio (*grande luce azzurra*) per le ultime vestigia della notte passata.

La descrizione antropomorfa – o meglio, animistica - dei *due telescopi* ed dei *tre cannocchiali*, potrebbe essere di Alessandro Manzoni.

La parentesi all'indirizzo della *seta delle sottane* è un sofisticato manicaretto stilistico tutto lampeduasiano (si ricordi alla *Cena: Il ragazzo entrò subito ("scusatemi papà") e sedette*).

La vista del Principe sottrasse il Padre ai suoi calcoli e gli riportò a mente la brutta figura della sera prima. Si alzò, salutò ossequioso, ma non poté fare a meno di dire: “Vostra Eccellenza viene a confessarsi?” Il Principe, cui il sonno e le conversazioni della mattina avevano fatto dimenticare l’episodio notturno, si stupì. “Confessarmi? Ma non è sabato, oggi.” Poi ricordò e sorrise: “Veramente, Padre, non ce ne sarebbe neppur bisogno. Sapete già tutto.” Questa insistenza nell’imposta complicità irritò il Gesuita. “Eccellenza, l’efficacia della confessione non sta solo nel raccontare i fatti, ma nel pentirsi di quanto si sia commesso di male. E finché non lo farete e non lo avrete dimostrato a me, resterete in peccato mortale, che io conosca o no le vostre azioni.” Meticoloso soffiò via un peluzzo dalla propria manica e si rituffò nelle astrazioni.

Tale era la quiete che le scoperte politiche della mattina avevano instaurato nell’anima del Principe, che egli non fece altro che sorridere di ciò che in altro momento gli sarebbe apparsa insolenza. Aprì una delle finestre della torretta, il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: il mare, in fondo era una macchia di puro colore, le montagne che la notte erano apparse terribilmente piene di agguati, sembravano ammassi di vapori sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata attorno ai conventi come un gregge al piede dei pastori. Nella rada le navi straniere all’ancora, inviate in previsione di torbidi, non riuscivano ad immettere un senso di timore nella calma maestosa. Il sole, che tuttavia era ben lontano dalla massima sua foga in quella mattina del 13 maggio, si rivelava come l’autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile, cullata in sogni violenti, in violenze che partecipavano dell’arbitrarietà dei sogni.

“Ce ne vorranno di Vittori Emanueli per mutare questa pozione magica che ci viene versata.”

Il nulla è il “mare magnum” di Fabrizio come di Lampedusa. Da esso deriva tanto il bene quanto il male. Tanto la pace della morte quanto quella della vita. Il nulla è l’ormeggio di tante scorate riflessioni di Fabrizio; ma il nulla, come qui, è anche una culla ove ci si distende dopo tante tribolazioni. Si ricordi: *la strada attraversava gli aranceti in fiore, e l’aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa come il plenilunio annulla un paesaggio: l’odore dei cavalli sudati, l’odore di cuoio della imbottitura della carrozza, l’odor di Principe e l’odor di Gesuita, tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urì e carnali oltretomba. Qui abbiamo: Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: il mare, in fondo era una macchia di puro colore, le montagne che la notte erano apparse terribilmente piene di agguati, sembravano ammassi di vapori sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata attorno ai conventi come un gregge al piede dei pastori. Nella rada le navi straniere all’ancora, inviate in previsione di torbidi, non riuscivano ad immettere un senso di timore nella calma maestosa.*

Come di notte è protagonista il *plenilunio*, di giorno lo è il sole, *l’autentico sovrano della Sicilia*. Ma sono due facce della stessa medaglia. È la medesima natura. È la Natura il nulla. E questo è concetto da panismo dannunziano. Accennando solo al più ovvio referente, “Meriggio”, troviamo nel romanzo del 1894 “Trionfo della morte” (e Giorgio Aurispa, a suo modo, è un altro eroe-alienato della modernità, con Gregor Samsa, Serafino Gubbio ecc.): “Tutto si dissolveva il lei [la diffusa anima dell’Universo], si fondeva, si disperdeva, ritornava alla fluidità originale, all’innumerevole oceano elementare da cui le forme nascevano, in cui le forme sparivano per rinnovellarsi, per rinascere ... Il coro del Gran Tutto copriva l’unica voce umana.” E se è “morte”, è anche “trionfo”. Se è alienazione è anche conoscenza.

La storia, l’uomo, dinanzi alla Natura non può nulla, se non aderire consapevolmente a questo nulla essenza del tutto (*Nella rada le navi straniere all’ancora, inviate in previsione di torbidi, non riuscivano ad immettere un senso di timore nella calma maestosa.*)

Tale era la quiete ... che egli non fece altro che sorridere di ciò che in altro momento gli sarebbe apparsa insolenza; d’Annunzio nel 1902: “Ogni duolo / umano m’abbandona”.

In d’Annunzio il risultato del nulla (che nella sua accezione positiva è panismo) è il “non avere più nome”. Parallelamente in Lampedusa: *il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che*

annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile, cullata in sogni violenti, in violenze che partecipavano dell'arbitrarietà dei sogni.

Il "sole" è così centrale, fin dal titolo ("Meriggio"), nella poesia dannunziana da non esservi mai citato. Lo stesso "mare" ne è uno specchio. Quella di Lampedusa qui è una traduzione, una parafrasi di d'Annunzio. Si aggiunge però un elemento filosofico. *Ogni cosa cullata in sogni violenti* è la componente dannunziana ("forme d'aria nell'aria"). *Le violenze che partecipano dell'arbitrarietà dei sogni* è invece qualcosa di nuovo. Non solo le cose si trasfigurano nel nulla, ma anche il nulla nelle cose (ecco tornare il principio della "coincidentia oppositorum").

"Ce ne vorranno di Vittori Emanueli per mutare questa pozione magica che ci viene versata." È ancora l'impotenza umana dinanzi alla mole onnicomprensiva naturale. Si ricordi la celebre espressione del capitolo XXXIV dei "Promessi sposi": "Va, va, povero untorello, non sarai tu che spianti Milano".

Padre Pirrone si era alzato, aveva raggiustato la propria cintura, e si era diretto verso il Principe con la mano tesa: "Eccellenza, sono stato troppo brusco. Conservatimi la vostra benevolenza, ma, date retta a me, confessatevi."

Il ghiaccio era rotto. Ed il Principe poté informare padre Pirrone delle proprie intuizioni politiche. Il Gesuita però rimase ben lontano dal condividere il sollievo di lui. Anzi ridiventò pungente: "In poche parole, voi signore vi mettete d'accordo coi liberali, che dico coi liberali, coi massoni addirittura, a nostre spese, a spese della Chiesa. Perché è chiaro che i nostri beni, quei beni che sono il patrimonio dei poveri, saranno arraffati e malamente divisi fra i caporioni più impudenti; e chi, dopo, sfamerà le moltitudini di infelici che ancora oggi la Chiesa sostiene e guida?" Il Principe taceva. "Come si farà allora per placare quelle turbe disperate? Ve lo dirò subito, Eccellenza. Si getterà loro in pasto prima una parte, poi una seconda ed alla fine l'intero delle vostre terre. E così Dio avrà compiuto la Sua Giustizia, sia pur per tramite dei massoni. Il Signore guariva i ciechi del corpo; ma i ciechi di spirito dove finiranno?"

Padre Pirrone, in quanto non-alienato, in quanto umano e non disumano, è tutto preso dall'importanza della convenzione, della storia, di una scelta piuttosto che un'altra. Lui pensa che la natura sia convenzione, non sa, come Fabrizio, che è vero il contrario. Che l'umano è nulla perché è natura (le cui categorie non sono umanistico-convenzionali, com'è, ad esempio, quella di "essere"). In altro senso, padre Pirrone rispetta la Natura perché rispetta la sua natura che, convenzionale come è, è comunque parte integrante di quella.

Come si vede padre Pirrone non crede perché è religioso, crede perché è ecclesiastico (il *patrimonio dei poveri* è da sempre una contraddizione della Chiesa).

Chi, dopo, sfamerà le moltitudini di infelici che ancora oggi la Chiesa sostiene e guida? Questa è invece un'interessante notazione storica separabile dalla precedente contraddizione tra *patrimonio* e *poveri*. Nel 1860 è ancora attivo quel fenomeno che ha caratterizzato tutto il Medioevo e che si è protratto in parte sino ad oggi: l'assistenzialismo cristiano, formalmente nato nel 380 d.C. quando una matrona della "gens Fabia" convertita al cristianesimo fondò a Roma una prima "casa ospitale".

L'infelice Padre aveva il fiato grosso: un sincero dolore per il previsto sperpero del patrimonio della Chiesa si univa in lui al rimorso per essersi di nuovo lasciato trascinare, al timore di offendere il Principe, cui voleva bene e del quale aveva sperimentato le collere rumorose ma anche l'indifferente bontà. Sedeva quindi guardingo e sguardava don Fabrizio che con uno spazzolino ripuliva i congegni di un canocchiale e sembrava assorto nella meticolosa sua attività. Dopo un po' si alzò, si nettò a lungo le mani con uno straccetto; il volto era privo di qualsiasi espressione, i suoi occhi chiari sembravano intenti soltanto a rintracciare qualche macchiolina di grasso rifugiata alla radice delle unghie. Giù, intorno alla villa, il silenzio luminoso era profondo, signorile all'estremo; sottolineato più che disturbato da un lontanissimo abbaiare di Bencidò che insolentiva il cane del giardiniere in fondo all'agrumeto, e dal battere ritmico, sordo, del coltellaccio di un cuoco che sul tagliere, laggiù in cucina, tritava della carne per il pranzo non

lontano. Il gran sole aveva assorbito la turbolenza degli uomini quanto l'asprezza della terra. Il Principe poi si avvicinò al tavolo del Padre, sedette e si mise a disegnare puntuti gigli borbonici con la matita ben tagliata che il Gesuita nella sua collera aveva abbandonato. Aveva l'aria seria, ma tanto serena che in padre Pirrone svanirono subito i crucci.

“Non siamo ciechi, caro Padre, siamo soltanto uomini. Viviamo in una realtà mobile alla quale cerchiamo di adattarci come le alghe si piegano sotto la spinta del mare. Alla Santa Chiesa è stata semplicemente promessa l'immortalità; a noi, in quanto classe sociale, no. Per noi un palliativo che permette di durare cento anni equivale all'eternità. Potremo magari preoccuparci per i nostri figli, forse per i nipotini; ma al di là di quanto possiamo sperare di accarezzare con queste mani non abbiamo obblighi. Ed io non posso preoccuparmi di ciò che saranno i miei eventuali discendenti nell'anno 1960. La Chiesa sì, se ne deve curare, perché è destinata a non morire. Nella sua disperazione è implicito il conforto. E credete voi che se potesse adesso o se potrà in futuro salvare sé stessa con il nostro sacrificio non lo farebbe? Certo che lo farebbe, e farebbe bene.”

Padre Pirrone era talmente contento di non avere offeso il Principe che non si offese neanche lui. Quella espressione “disperazione della Chiesa” era inammissibile; ma la lunga abitudine del confessionale lo rese capace di apprezzare l'umore disilluso di don Fabrizio. Non bisognava però lasciar trionfare l'interlocutore. “Avrete due peccati da confessarmi sabato, Eccellenza: uno della carne di ieri, uno dello spirito di oggi. Ricordatevene.”

Dopo un altro saggio della grande arte stilistico-scenica lampedusiana, passando per un padre Pirrone meno don Abbondio – ossia più sensibile - del previsto (si noti il *timore di offendere il Principe, cui voleva bene*; si noti anche *l'infelice Padre*, distonia parallela al *povero Principe*, altrove visto), tocca analizzare l'ennesima arringa di Fabrizio. Questa volta ad alta voce e non tra sé e sé, come se don Pirrone fosse un confessore non solo dei peccati ma anche delle riflessioni filosofico-esistenziali. Fabrizio parte con un discorso politico, ma ne deriva una complessa metafora di valore generale.

Non siamo ciechi, caro Padre, siamo soltanto uomini. Viviamo in una realtà mobile alla quale cerchiamo di adattarci come le alghe si piegano sotto la spinta del mare. Questa frase pare riassumere due millenni e mezzo di filosofia. Il tema dei limiti della conoscenza umana, quello di una realtà inafferrabile perché incomprensibile ed incomprensibile perché indomabile, quello dell'adattamento, malgrado tutto, dell'uomo al mondo, non sono problemi di questo o quel filosofo, ma sono “i” problemi della filosofia.

Nella metafora seguente si consideri, per una resa esistenzialistica, la *Santa Chiesa* come l'umanità (immortale perché la convenzione è inevitabile e le categorie di morte e nascita, con quella conseguente di immortalità, sono categorie convenzionali e all'interno della convenzione). Si consideri la *classe sociale* come la scelta di una convenzione piuttosto di un'altra; come una scelta di vita, d'essere, di umanità. È questa soggetta al cambiamento, mentre la *Santa Chiesa* all'immortalità (rimarrà come è: la natura non si abbandona perché è inevitabile)

Ed io non posso preoccuparmi di ciò che saranno i miei eventuali discendenti nell'anno 1960. Questo è un toccante omaggio che Lampedusa fa a se stesso. Lampedusa che non riuscirà a giungere alla scadenza del 1960. Ma questo è anche uno sconcertante riferimento alla concretezza del presente e del contingente (come gli *Stati Uniti d'America* e la *morfina*): insegna come l'esistenza (*Il Gattopardo*) è eterna in quanto quella lì per tutti.

Nella sua disperazione è implicito il conforto. E credete voi che se potesse adesso o se potrà in futuro salvare sé stessa con il nostro sacrificio non lo farebbe? Certo che lo farebbe, e farebbe bene. L'umanità da una parte è nulla o convenzione (*disperazione*) dall'altra è inevitabile che, almeno questo, sia (*conforto*). Le varie modalità vengono regolarmente sacrificate al mantenimento dell'umanità. Il problema grosso, qui non rilevato, è che anche l'umanità è una modalità, e come tale sacrificata e sacrificabile: modalità della natura ed a questa rimessa.

Ambedue placati, si misero a discutere di una relazione che occorreva inviare presto a un osservatorio estero, quello di Arcetri. Sostenuti, guidati, sembrava, dai numeri, invisibili in

quell'ora ma presenti, gli astri rigavano l'etere con le loro traiettorie esatte. Fedeli agli appuntamenti le comete si erano abituate a presentarsi puntuali sino al minuto secondo dinanzi a chi le osservasse. Ed esse non erano messaggere di catastrofi come Stella credeva: la loro apparizione prevista era anzi il trionfo della ragione umana che si proiettava prendeva parte alla sublime normalità dei cieli. "Lasciamo che qui giù i Bencidò inseguano rustiche prede e che il coltellaccio del cuoco trituri la carne di innocenti bestiole. All'altezza di quest'osservatorio le fanfaronate dell'uno, la sanguinarietà dell'altro si fondono in una tranquilla armonia. Il problema vero è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più sublimati, più simili alla morte".

Così ragionava il Principe, dimenticando le proprie ubbie di sempre, i propri capricci carnali di ieri. E per quei momenti di astrazione egli venne, forse, più intimamente assolto, cioè ricollegato con l'universo, di quanto avrebbe potuto fare la benedizione di padre Pirrone. Per mezz'ora, quella mattina, gli dei del soffitto e le bertucce del parato furono di nuovo posti al silenzio. Ma nel salone non se ne accorse nessuno.

Il densissimo passo riassume costipandoli e rivelandoli, tutti i temi allegorico-esistenziali precedentemente trovati ed analizzati. A chi poi pensi che le congetture da noi fatte siano inammissibili e totalmente gratuite, spero bastino le righe conclusive di questa parte: *Per mezz'ora, quella mattina, gli dei del soffitto e le bertucce del parato furono di nuovo posti al silenzio. Ma nel salone non se ne accorse nessuno.*

La *mezz'ora* è la categoria temporale di Fabrizio. Ho calcolato con qualche approssimazione che tutte le principali attività da lui svolte nel primo capitolo si svolgono per una durata di mezz'ora. Dal rosario, alla permanenza in giardino prima della cena (lì la mezz'ora è esplicitamente citata); dall'andata al ritorno da Palermo; dalle conversazioni con i due sottoposti (Ciccio e Russo) sino a quest'ultima, riassuntiva, mezz'ora.

Il nome della moglie, *Stella*: non sarà una coincidenza che proprio un astronomo abbia la moglie di tale nome. Significherà o la metà naturale e non convenzionale della donna, quella metà di cui lei è ignara, tanto più nella sua antipatia per le stelle – come dire per sé stessa, per il vero sé -, stelle che significano natura, e natura che significa verità.

Il "sembrare invisibile" ma l' "essere presente" della Natura (da qui la necessità di decifrarla, anche e soprattutto esistenzialmente) rimanda alla *morte del Principe: come un ronzio continuo all'orecchio, come il battito di una pendola che s'impongono quando tutto il resto tace; ed allora ci rendono sicuri che essi sono sempre stati lì, vigili, anche quando non li udivamo.*

La *sublime normalità dei cieli* e la *tranquilla armonia* significano quello che significa in d'Annunzio: "Non bava / di vento intorno / alita".

Il problema vero è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più sublimati, più simili alla morte significa che una volta che non si ha "più nome né sorte / tra gli uomini", l'eccesso di vita si trasforma in morte umana; l'eccesso di comprensione naturale in mancanza di interesse delle *proprie ubbie di sempre*. Questo è il significato profondo della "Metamorfosi" kafkiana (1915); significato che la distingue da quella di Apuleio (II sec. d.C.) che prima accèta e poi specula sull'esistenza, senza interrogarsi esistenzialmente su di essa, senza mai metterla in discussione nichilisticamente - anzi, ogni metamorfosi è un omaggio alle soluzioni o alchimie della vita.

Distensione al pranzo

Quando la campanella del pranzo li chiamò giù, tutti e due erano rasserenati, tanto dalla comprensione delle congiunture politiche quanto dal superamento di questa comprensione stessa. Un'atmosfera di inconsueta distensione si sparse nella villa. Il pasto di mezzogiorno era quello principale della giornata, e andò, grazie a Dio, del tutto liscio. Figurarsi che a Carolina, la figlia ventenne, accadde che uno dei boccoli che le incorniciavano il volto, sorretto a quanto pare da una malsicura forcina, scivolasse e andasse a finire sul piatto. L'incidente che, un altro giorno, avrebbe potuto essere increscioso, questa volta aumentò soltanto l'allegria: quando il fratello, che era

seduto vicino alla ragazza, prese il ricciolo e se lo appuntò al collo, sicché pendeva lì come uno scapolare, financo il Principe acconsentì a sorridere. La partenza, la destinazione, gli scopi di Tancredi erano ormai noti a tutti, e ognuno ne parlava, meno Paolo che continuava a mangiare in silenzio. Nessuno del resto era preoccupato, tranne il Principe che però nascondeva l'ansia non grave nelle profondità del suo cuore, e Concetta era la sola conservare un'ombra sulla bella fronte. "La ragazza deve avere un sentimentuccio per quel briccone. Sarebbe una bella coppia. Ma temo che Tancredi debba mirar più in alto, intendo dire più in basso." Oggi, poiché il rasserenamento politico aveva fugato le nebbie che in generale la oscuravano, al fondamentale bonomia del Principe riappariva alla superficie. Per rassicurare la figlia si mise a spiegare l'inefficacia dei fucili dell'esercito regio; parlò della mancanza di rigatura delle canne di quegli enormi schioppi e di quanta scarsa forza di penetrazione fossero dotati i proiettili che da esse uscivano; spiegazioni tecniche, in malafede per giunta, che pochi capirono e dalle quali nessuno fu convinto, ma che consolarono tutti. Concetta compresa, perché erano riuscite a trasformare la guerra in un pulito diagramma di linee di forza da quel caos estremamente concreto e sudicio che essa in realtà è.

L'unico modo per "rasserenarsi" (per essere coscienti eppure vivere, nei limiti in cui questo è possibile) è sì comprendere la realtà (o inevitabilità dinanzi alla quale non si può fare niente), ma soprattutto superare questa comprensione, mettendone da parte la sua componente che deprime e paralizza (*Quando la campanella del pranzo li chiamò giù, tutti e due erano rasserenati, tanto dalla comprensione delle congiunture politiche quanto dal superamento di questa comprensione stessa*). Tale distensione è tuttavia *inconsueta*.

Mezzogiorno: da questo preciso riferimento temporale (come dal *saremo di ritorno alle undici* della sera precedente) ricaviamo il decorso della mattinata – al quale Lampedusa, che ci dà tali riferimenti, deve essere molto attento, nel contesto della sua attenzione all'unità di luogo ed azione; unità di luogo ed azione joyceiana, non aristotelica, ovviamente. Il Principe si sarà svegliato alle 7.00; dopo il caffè, avrà visto Tancredi, dalle 7.30 alle 8.00, durante la rasatura; tra le 8.00 e le 9.00 la vestizione, l'ingresso in Amministrazione, lo sguardo ai dipinti dei feudi e l'occhiata al *Journal des savants*; dalle 9.00 alle 10.00 conversazione con Ferrara e Russo: mezz'ora ciascuno; un quarto d'ora in giardino e poi *in osservatorio con padre Pirrone*, un'ora e mezzo abbondante, sino a *quando la campanella del pranzo li chiamò giù*.

Dopo un intermezzo da sceneggiatura, la solita sentenza illuminante: le parole di Fabrizio *erano riuscite a trasformare la guerra in un pulito diagramma di linee di forza da quel caos estremamente concreto e sudicio che essa in realtà è*. Eccole, la *comprensione ed il superamento di questa comprensione stessa*. La guerra, fuor di metafora, sarà l'esistenza umana.

Alla fine del pranzo venne servita la gelatina al rhum. Questo era il dolce preferito del Principe, e la Principessa, riconoscente delle consolazioni ricevute, aveva avuto cura di ordinarlo la mattina di buon'ora. Si presentava minacciosa, con quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare, presidiata da una guarnigione rossa e verde di ciliege e di pistacchi; era però trasparente e tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio. Quando la fortezza ambrata giunse a Francesco Paolo, il ragazzo sedicenne ultimo servito, essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e grossi blocchi divelti. Esilarato dall'aroma del liquore e dal gusto delicato della milizia multicolore, il Principe se la godette davvero assistendo al rapido smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti. Uno dei suoi bicchieri era rimasto a metà pieno di marsala. Egli lo alzò, guardò in giro la famiglia fissandosi un attimo più a lungo sugli occhi azzurri di Concetta e: "Alla salute del nostro Tancredi," disse. Bevve il vino in un solo sorso. Le cifre F.D. che prima si erano distaccate ben nette sul colore dorato del bicchiere pieno non si videro più.

Si giunge qui ad un altro vertice dell'estetica mimetico-ironica lampedusiana. Gli oggetti si animano o partecipano di campi semantici non immediatamente propri. Più che poetici stilemi metaforici, la filosofia americanamente sintetizzata nell'espressione "all in all" (per la quale, oltre ad Eraclito, si rimanderà ai semi di Anassagora: fondamentale l'antiplatonismo e antiaristotelismo o

presocraticismo lampedusiano). Qui il realismo diventa iper-particolarismo e questo si affina in aurea surrealistica e naif. La *gelatina al rhum* ed il *marsala* ne sono gli estremi rappresentativi. Il *dolce preferito del Principe* fatto ordinare dalla *Principessa, riconoscente delle consolazioni ricevute* è la componente filosofica (Stella, in quanto stella o natura, rimane legata, per metà, a principi non-convenzionali). Le *cifre F.D.* che vanno e vengono a seconda che il *bicchiere* sia pieno o no è l'estremo traguardo della raffinatezza e nobiltà, primariamente estetica, di Lampedusa.

Don Fabrizio e i contadini

In amministrazione dove discese di nuovo dopo il pranzo, la luce entrava adesso di traverso, e dai quadri dei feudi, ora in ombra, non ebbe a subire rimproveri. "Voscenza benedica," mormorarono Pastorello e Lo Nigro, i due affittuari di Ragattisi che avevano portato i "carnaggi", quella parte del canone che si pagava in natura. se ne stavano ben ritti con gli occhi stupiti nei volti perfettamente rasati e stracotti dal sole. diffondevano odor di mandria. Il Principe parlò loro con cordialità, nel suo dialetto stilizzatissimo, s'informò delle loro famiglie, dello stato del bestiame, delle promesse del raccolto. Poi chiese: "Avete portato qualche cosa?" E mentre i due rispondevano che sì, che la roba era nella stanza vicina, il Principe si vergognò un poco perché si era accorto che il colloquio era stato una ripetizione delle udienze di Re Ferdinando. "Aspettate cinque minuti e Ferrara vi darà le ricevute." Pose loro in mano un paio di ducati ciascuno, il che era più, forse, del valore di ciò che avevano portato. "Bevete un bicchiere alla nostra salute," e andò a guardare i carenaggi: vi erano per terra quattro caci "primosale" di dodici rotoli, dieci chili ciascuno; li osservò con indifferenza: detestava questo formaggio; vi erano sei agnellini, gli ultimi dell'annata con le teste pateticamente abbandonate al disopra della larga coltellata dalla quale la loro vita era uscita poche ore fa. anche i loro ventri erano stati squartati, e gli intestini iridati pendevano fuori. "Il Signore abbia l'anima sua," pensò ricordando lo sbudellato di un mese prima. Quattro paia di galline attaccate per le zampe si torcevano di paura sotto il muso inquirente di Bendicò. "Anche questo un esempio di inutile timore," pensava; "il cane non rappresenta per loro nessun pericolo; neppure un osso se ne mangerà, perché gli farebbe male alla pancia."

Una prima, formale, contraddizione: il vergognarsi per essersi comportati da *Re* (il che dice molto sulla considerazione di Lampedusa per quest'ultimo). Seconda contraddizione: mentre il Principe richiede *quella parte del canone che si pagava in natura*, poi, agli affittuari, *pose loro in mano un paio di ducati ciascuno, il che era più, forse, del valore di ciò che avevano portato*. Per il Principe i feudi (metaforicamente: *detestava questo formaggio*) ed il suo stesso ruolo di Principe, sono un gioco; un gioco mortale: perché senza di essi non saprebbe come far a passare il tempo, a dimenticarsi dello sgomento esistenziale. Gli altri Principi, i nuovi proprietari dei feudi (i borghesi), giocano anche loro (e cos'altro si può fare, con le convenzioni? che del resto sono tutto ciò che ci è dato); solo che giocano tanto più in quanto si prendono sul serio. Ci si illude, convenzionalizza meglio, così (Leopardi, Pirandello).

Un esempio di inutile timore, la solita, sottile, filosofia finale: la solita allegoria da sciogliere. Ed è questa la differenza tra Pirandello e Lampedusa. Formalmente il primo è scrittore filosofico e moderno; formalmente il secondo è scrittore poetico e classico. Sostanzialmente sono, entrambi, scrittori-filosofi sempre attuali (e tali in quanto filosofi: filosofo è colui che tratta argomenti universali).

Le *galline attaccate per le zampe* siano gli esseri umani. Questi *si torcono di paura sotto il muso inquirente* del naturale. Perché lo vedono come non-convenzionale e perciò anti-convenzionale o disumano. Ma la natura *non rappresenta per loro nessun pericolo* (e si noti come sia le galline sia il cane fanno parte del mondo animale, così sia le convenzioni-uomini sia la natura-istinto, fanno parte del Cosmo-Natura); *neppure un osso se ne mangerà, perché gli farebbe male alla pancia*.

Lo spettacolo di sangue e di terrore, però, lo disgustò. "Tu, Pastorello, porta le galline al pollaio, per ora non ce n'è bisogno in dispensa; e un'altra voglia gli agnelli portali direttamente in cucina;

qui sporcano. E tu, Lo Nigro, vai a dire a Salvatore che venga a far pulizia ed a portar via i formaggi. E apri la finestra per far uscire l'odore."

Poi entrò Ferrara che redasse le ricevute.

Per una volta Fabrizio preferisce l'associazione non-sapere/non-essere. Se le *galline* e gli *agnelli* non si vedono non se ne conosce la sofferenza, e ci pare che essa non ci sia. Qui non è il filosofo, ma l'uomo (che ha un'indifferente bontà)

Don Fabrizio e il figlio Paolo

Quando risali, il Principe trovò Paolo, il primogenito, il duca di Querceta, che lo aspettava nello studio sul cui divano rosso soleva far la siesta. Il giovane aveva raccolto tutto il proprio coraggio e desiderava parlargli. Basso, esile, olivastro, sembrava più anziano di lui. "Volevo chiederti, papà, come dovremo comportarci con Tancredi quando lo rivedremo." Il Principe capì subito e cominciò ad irritarsi. "Che intendi dire? Cosa c'è di cambiato?" "Ma, papà, certamente tu non puoi approvare: è andato a unirsi a quei farabutti che tengono la Sicilia in subbuglio; queste sono cose che non si fanno."

La gelosia personale, il risentimento del bigotto contro il cugino spregiudicato, del tonto contro il ragazzo di spirito, si erano travestiti in argomentazione politica. Il Principe ne fu tanto indignato che non fece neppure sedere il figlio. "Meglio far sciocchezze che restare tutto il giorno a guardare la caccia dei cavalli! Tancredi mi è più caro di prima. E poi non sono sciocchezze. Se tu potrai farti fare i biglietti di visita con Duca di Querceta sopra, e se quando me ne andrò erediterai quattro soldi, lo dovrai a Tancredi ed agli altri come lui. Vai via, non ti permetto più di parlarmene! Qui comando solo io." Poi si rabbonì e sostituì l'ironia all'ira. "Vai, figli mio, voglio dormire. Vai a parlare di politica con Guiscardo, v'intenderete bene."

E mentre Paolo raggelato richiudeva la porta, il Principe si tolse la redingote e gli stivaletti, fece gemere il divano sotto il proprio peso e si addormentò tranquillo.

*Meglio far sciocchezze che restare tutto il giorno a guardare la caccia dei cavalli! È il precetto filosofico (esistenziale) di turno. Precetto dettato tuttavia sulle ali dell'entusiasmo (si legga: compassione) del pranzo, ma riscontrato sin dal risveglio con Tancredi. È la sentenza della filosofia Fabrizio-lampedusiana sì, ma non di quella ontologica, bensì di quella morale: questa si esplica nell' *indifferente bontà* (la cui profonda motivazione si comprende solo con questi versi del 1821 di Leopardi: "Men duro è il male / Che riparo non ha? dolor non sente / Chi di speranza è nudo?"), ed è in ogni caso un derivato pragmatico della base filosofica più ontologico-esistenziale. La vita non conta nulla, ma, una volta che si deve vivere tanto vale, questo nulla, almeno contarlo (e contando lui si conta noi: nel duplice senso del numerarci e del valere).*

Si tolse la redingote e gli stivaletti, fece gemere il divano sotto il proprio peso e si addormentò tranquillo: così inizia un altro tratto dove avrà modo di esprimersi tutta la discreta e doviziosa capacità mimetica lampedusiana. L'ora, i gesti, gli oggetti: tutto reso con prodigiosa nitidezza cinematografica.

La notizia dello sbarco e di nuovo il rosario

Quando si risvegliò, il suo cameriere entrò: sul vassoio recava un giornale e un biglietto. Erano stati inviati da Palermo da suo cognato Màlvica, ed un servo a cavallo li aveva recapitati poco prima. Ancora un po' stordito dal suo pisolino pomeridiano, il Principe aprì la lettera: "Caro Fabrizio, mentre scrivo sono in uno stato di prostrazione senza limiti. Leggi le terribili notizie che sono sul giornale. I Piemontesi sono sbarcati. Siamo tutti perduti. Questa sera stessa io con tutta la famiglia ci rifugeremo sui legni inglesi. Certo vorrai fare lo stesso; se lo credi ti farò riservare qualche posto. Il Signore salvi ancora il nostro amato Re. Un abbraccio. Tuo Ciccio."

Ripiegò il biglietto, se lo pose in tasca e si mise a ridere forte. Quel Màlvica! Era stato sempre un coniglio. Non aveva compreso niente, e adesso tremava. E lasciava il palazzo in balia dei servi; questa volta sì che lo avrebbe ritrovato vuoto! "A proposito, bisogna che Paolo vada a stare a Palermo; case abbandonate, in questi momenti, sono case perdute. Gliene parlerò a cena."

Aprì il giornale. “Un atto di pirateria flagrante veniva consumato l’11 maggio mercé lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. Posteriori rapporti hanno chiarito esser la banda sbarcata di circa ottocento, e comandata da Garibaldi. Appena quei filibustieri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro con le truppe reali, dirigendosi per quanto ci viene riferito a Castelvetro, minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni, etc ... etc ...”

Il brano è interessante soprattutto per il mimetismo ed eraclitismo filosofico-stilistico lampedusiano. Eraclitismo e stile perché qui “il tutto” è interpretato stilisticamente, secondo la mimetica dello stile. In questo brano, oltre ad altri vertici di continuum tra narrazione e dialogo, tra autore e personaggio (*Quel Málvica! Era stato sempre un coniglio*: di fatto lo dice il personaggio-Principe; formalmente – mancano le virgolette – lo dice l’autore-Lampedusa), inauditi per i prosatori ottocenteschi e molto joyciani, adesso anche le parole e gli stili di una *lettera* e di un *giornale* vengono immolati e fagocitati dall’onnicomprendente ed onnivoro *Gattopardo*. L’essenza racchiude tutto.

Il nome Garibaldi lo turbò un poco. Quell’avventuriero tutto capelli e barba era un mazziniano puro. Avrebbe combinato dei guai. “Ma se il Galantuomo lo ha fatto venire quaggiù vuol, dire che era sicuro di lui. Lo imbroglieranno.”

Si assicurò, si pettinò, si fece rimettere le scarpe e la redingote. Cacciò il giornale in un cassetto. Era quasi l’ora del Rosario, ma il salone era ancora vuoto. Sedette su un divano mentre aspettava, notò come il Vulcano del soffitto rassomigliasse un po’ alle litografie di Garibaldi che aveva visto a Torino. Sorrise. “Un cornuto.”

La famiglia si andava riunendo. La seta delle gonne frusciava. I più giovani scherzavano ancora fra loro. Si udì da dietro l’uscio la consueta eco della controversia fra i servi e Bendicò, che voleva ad ogni costo prender parte. Un raggio di sole carico di pulviscolo illuminava le bertucce maligne. S’inginocchiò. “Salve Regina, Mater misericordiae.”

L’ora del Rosario: sono passate esattamente 24 ore dall’inizio del capitolo. Se *l’ora del Rosario* significa le 18.00 ed il pranzo è avvenuto a partire dalle 12.00, possiamo, anche questa volta, ripercorrere cronometricamente il pomeriggio di Fabrizio. Dalle 12.00 alle 13.00 pranzo. Dalle 13.00 alle 14.30 conversazione con i contadini. Dalle 14.30 alle 15.00 conversazione col figlio. Dalle 15.30 alle 16.30 riposo pomeridiano. Dalle 16.30 alle 17.30 la ricezione della lettera, la lettura del giornale ed il rivestimento. Giusto in tempo per arrivare in anticipo al salone del Rosario.

Il capitolo, in pratica un libro a sé, non solo si conclude, significativamente, come era iniziato (la verità è circolo: Nietzsche: l’eterno ritorno dell’uguale; e per il tempo come circolo si veda ancora tanto Nietzsche quanto i presocratici ed i sapienti dell’Estremo Oriente), ma anche secondo i medesimi rintocchi stilistici. All’inizio i personaggi erano particolarmente stilizzati, non v’era nell’autore quella partecipazione che vi sarà invece in seguito. Qui, come all’inizio la regia è a campo lungo, non procede per primi piani. V’è distacco. Ne trova giovamento il classicismo e l’impeccabile formalismo.

La *seta delle gonne* è una costante simbolica non meno delle *bertucce* e del *Rosario*. La costante esplicita, o almeno non figurale, *se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi*, spiega le altre. All’insegna di una *comprensione* e del *superamento di questa comprensione stessa*. *La notizia dello sbarco* finisce per risultare parentetica.