

Rosalba Galvagno

Salvatore Silvano Nigro

Il Principe fulvo

Palermo

Sellerio

2012

ISBN: 978-88-389-2610-7

Nel risvolto di copertina del libro di Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, una elegante riscrittura critico-narrativa attorno al *Gattopardo*, al racconto *Lighea*, alle *Lettere dall'Europa*, si legge tra l'altro che «il capolavoro di Lampedusa è raccontato non come il romanzo storico che tutti conosciamo, ma come un segreto romanzo fantastico e allegorico intimamente strutturato dalla trama di un quadro vivente. Dentro *Il Gattopardo* si muovono una mutante creatura di cielo e di mare, sagome di animali che fanno sberleffi o imprecano, due statue, animate: una Venere, determinata e “assassina”; e un Ercole in divisa fulva, da leone, legato all'araldica e alla simbologia dei Borbone». Quanto basta per indagare il capolavoro siciliano attraverso una filigrana artistico-visuale e una filigrana mitologico-metamorfica, anch'essa sovente di origine figurativa e plastica oltre che letteraria. Due filigrane che Nigro esalta e pone a fondamento del delicato «equilibrio fra etica ed estetica» (p. 85) su cui poggia la scrittura di Lampedusa.

L'agile ed elegante racconto consta di un prologo (*Al margen de Lampedusa*), di quattro capitoli (*Il romanzo di un turista, Il mare, la morte, l'immortalità, L'Ercole Farnese, Ultimo viene il cane*), di una indispensabile *Galleria* che propone i più importanti documenti visuali citati nel racconto, di un'Appendice dedicata al film mancato che Mario Soldati avrebbe dovuto girare sul *Gattopardo* e di un *Congedo*.

All'icastico prologo epigrafico, non a caso intitolato, sulla scia di Jorge Guillén, *Al margen de Lampedusa. Vida condenada, vida salvada*, segue il capitolo intitolato *Il romanzo di un turista*, che «riprende e amplia l'introduzione al *Viaggio in Europa* di Tomasi di Lampedusa (Mondadori, Milano 2006)» (pp. 149-150), ricostituendo così, attraverso un rigoroso e intelligente montaggio delle lettere indirizzate da Londra ai cugini Piccolo (gli indimenticabili Piccioliti!), quel modello ideale impensabile, i *Pickwick Papers*, che avrebbe ispirato, secondo la principessa Alessandra Wolff Stomersee Lampedusa, il *Gattopardo*: «Al Circolo *Pickwick* Lampedusa si era sicuramente ispirato. Non è da dubitarne. Ma molto tempo prima del *Gattopardo*, negli anni giovanili: in un “romanzo” inedito, per intimi, davvero involontario, senza trama, a “episodi staccati”: fatto di corrispondenze, di gazzettini e teatrini. Quell'opera dispersa (e tale era per lo stesso Lampedusa) è stata ricostruita nel primo capitolo di questo libro. È un'opera che sta prima e dietro *Il Gattopardo*. Con ragionata approssimazione l'ho chiamata *Il romanzo di un turista*» (p. 151).

Nel secondo capitolo, intitolato *Il mare, la morte, l'immortalità*, il nostro critico-narratore ripercorre l'intero racconto *Lighea* rintracciandone le risonanze nel *Gattopardo* specialmente per quel che concerne il misterioso personaggio della sirena adombrato nelle varianti polimorfe delle divinità dell'amore e della morte presenti nel romanzo di Don Fabrizio Corbèra, Principe di Salina. Il bel titolo di questo capitolo, ritmato dall'allitterazione, mette in risalto la contiguità mitologica dei motivi dell'acqua, della liquefazione e quindi della paradossale metamorfosi equoreo-stellare grazie alla quale il Principe attingerebbe l'agognata immortalità.

E il Risorgimento, Garibaldi, il plebiscito per l'annessione della Sicilia all'Italia di Cavour e di Vittorio Emanuele, Chevalley..., insomma tutti i grandi motivi storici e ideologici su cui si è tradizionalmente soffermata la critica lampedusiana, quale posto occupano nel racconto di Nigro? Essi occupano precisamente il posto di quella piccola e grande storia da cui, per accidente, vengono investite due generazioni dell'aristocratica famiglia dei Gattopardi, quella del Principe Don Fabrizio Salina e quella del nipote e pupillo Tancredi Falconeri. La storia è l'accidente col quale il «Principe fulvo» è costretto

a confrontarsi per una fatalità del destino, una fatalità che accelera d'altronde un appuntamento ben più drammatico: l'incontro di Don Fabrizio con la morte, quella della classe feudale aristocratica cui egli appartiene e quella sua propria. «Il Gattopardo, ha scritto Javier Marías, “è soprattutto un romanzo sulla morte, sul prepararsi ad essa e sull'accettarla, perfino su una certa impazienza sul suo arrivo”» (p. 72-73).

Il problema del Principe è dunque, nonostante il lucido e disincantato scetticismo nei confronti della storia e dell'esistenza, quello di dare un senso alla sua fine, e forse, soprattutto, alla fine del suo ideale aristocratico, che, di fatto, coincide col suo stesso essere. Ecco allora insorgere nel romanzo un'ambigua meditazione – finemente modulata da Nigro, mediante un puntuale parallelismo col racconto *Lighea* –, che sembra opporsi, paradossalmente, alla pulsione di morte del Principe e invocare, oltre «quella parvenza d'“immortalità” garantita dalla memoria attiva del casato», una speranza di autentica «immortalità» (p. 73).

Che cosa allora il bel Principe *désabusé* si augura di divenire oltre la morte, esprimendo così il suo desiderio di non morire del tutto? Una mole più duratura di granellini, o meglio, una grande nube leggera e libera. Siamo decisamente dinanzi a un sogno di metamorfosi-premio, che può consentire l'immortalità fisica attraverso la trasformazione in un altro corpo, non più umano ma naturale o divino, libero e in simbiosi col cosmo (granellino, nube e anche Venere, sirena, stella...). Si potrebbe così ottenere il risarcimento di una «Morte bella» (p. 64) simile a quella che procura, nel romanzo di Herbert George Wells, la Signora del mare. Ora, la figura della sirena descritta in *The Sea Lady*, il romanzo di Wells cui Lampedusa allude con una sorta di sintomatica denegazione nel racconto *Lighea*, è stata sia magistralmente analizzata da Nigro nel racconto scritto a ridosso del romanzo, nell'inverno del 1956-57, che sapientemente decriptata nel *Gattopardo*, dove la Signora del mare assume volti cangianti, simili a quelli ancora antropomorfi di una Venere terrestre (Mariannina, la stessa Angelica, l'Anfitrite della Fontana del Palazzo di Donnafugata, la signora in abito marrone con i guanti di camoscio incontrata alla stazione di Catania); oppure del *memento mori* di un Santo Viatico e perfino dei vestiti indossati dal patriziato palermitano alla celebre festa di palazzo Ponteleone; o ancora, più enigmaticamente, quelli della catastrofe storica, il fatidico «sbarco di Garibaldi» (p. 65), che va letta come una delle grandi proiezioni fantasmatiche, in accordo con la lettura allegorica del romanzo proposta da Nigro, del trauma inferto dalla Storia all'Ideale del Principe, al suo aristocratico Paradiso, una volta colmo solo di bellezza e di antiche «abitudini» (p. 66), ora compromesso se non del tutto cancellato da un pervasivo e inconsolabile lutto.

O, ancora, l'inafferrabile e incorporea Venere si nasconde nei tratti disforici del paesaggio, della luce, del sonno, nella lontananza delle stelle e dunque nella morte stessa, difficile, si sa, da rappresentare. Eppure, sulla scia della grande letteratura siciliana (si pensi alla morte di mastro-don Gesualdo) e, più intimamente, mediante il ricorso spregiudicato alla pittura, Lampedusa riesce in questa ardua scrittura della morte. Alla *ekphrasis* del quadro di Jean-Baptiste Greuse (*Le Fils puni* ma, per il Principe, *La morte del giusto*) e alle originalissime figure dell'amore e/o della morte Nigro dedica pagine dense e bellissime: «Le acque del mare espanse dall'agonia si erano acquetate. L'anonima signora in veletta aveva imperio sul cielo e sulle acque marine. Rendevo equivalenti cieli e abissi. Era una stella ed era una dea. Conciliava mitologia e astronomia, romanzesco storico e genere fantastico. Era Venere d'amore e di conforto» (p. 78).

Ma prima di giungere a quest'ultima e definitiva trasformazione in divinità ctonia o urania, l'oggetto femminile è contrassegnato dall'intera fenomenologia delle mutazioni: minerale, liquida, vegetale, animale, umana. I vari stadi metamorfici possono d'altronde coesistere creando così un essere ibrido dai tratti fantastici, mostruosi o meravigliosi, come già quelli della sirena *Lighea*: «Il suo corpo, che confondeva e rendeva indeterminata la relazione tra la donna e il pesce, tra la divinità e l'animalità, era aromatico: sapeva di salsedine e di alghe; e con l'odore effondeva gli stessi richiami erotici di un riccio di mare aperto sulla propria intimità. La sirena era amabilmente gentile. Dalle sue immersioni non mancava di portare in dono agli amanti, per farsi perdonare le momentanee assenze, ramuscoli di corallo. [...] Le Sirene sono figure faunesche, di sensibilità ferine e di lussuria panica, come le capre con le quali si accoppiano i pastori nelle solitudini dei monti. Era stato Tommaso Landolfi, nel

romanzo *La pietra lunare*, ad accostare per primo le sirene alle fanciulle-capre mannare, che portano le “appendici caprine come le sirene la loro coda”» (pp. 60-61). Di questa affascinante natura faunesca, filtrata attraverso *L'après-midi d'un faune*, si ricorderà Vincenzo Consolo nello splendido capitolo sesto (*La calura*) del romanzo *Nottetempo, casa per casa* (Milano, Oscar Mondadori, 2004 [1992], pp. 73-74).

Come si configura allora nel *Gattopardo* questa equorea figura femminile? «Nel *Gattopardo* è il Principe ad avvertire, fino al turbamento, i sortilegi degli scrosci e sciacqui delle acque, le loro proposte di ebbrezze incorruttibili. Don Fabrizio Corbèra, Principe di Salina, percorre il viale principale del giardino di Donnafugata. Raggiunge, “avido” di rivederla, la fontana di Anfitrite: [...]. La fontana è abitata da divinità marine, che fanno parte del corteggio della regina del mare, Anfitrite. E non manca Nettuno-Poseidone, che abbranca “un’ Anfitrite vogliosa” [...] la fontana d’acqua dolce finge se stessa come spazio marino. È un’abbreviatura d’oceano» (pp. 56-57).

L’insistita e dettagliata *ekphrasis*, nel terzo capitolo, del gigantesco *Ercole Farnese*, del quale viene riprodotta, nella sezione *Galleria* del volume, la copia nella Fontana di Ercole (1801) nella Real tenuta della Favorita di Palermo, si rivela estremamente suggestiva non solo sul piano immaginario, in quanto modello ideale di statua cui Lampedusa si è ispirato per il suo *Gattopardo*, ma anche sul piano testuale, poiché mette in risalto alcuni elementi plastici che ritornano, trasfigurati, come motivi narrativi nell’ultimo capitolo (Parte VIII) del romanzo: il motivo dei tre pomi d’oro del giardino delle Esperidi stretti da Ercole in una mano dietro la schiena e, accanto a questo, sua evidente metonimia, il motivo delle pesche gialline rubate da Tancredi nel giardino di Anfitrite e, *last but not least*, il motivo del «giardino malinconico» nel Monastero di Santo Spirito che, con puntuale richiamo intertestuale, Nigro associa al «malinconico giardino» conventuale del racconto *Le due zittelle* di Landolfi.

In effetti, bisogna andare al quarto capitolo del nostro racconto, *Ultimo viene il cane*, per restituire la logica profonda – allegorica? – a certi passaggi della seconda parte del romanzo (*Conversazione nel bagno, La fontana di Anfitrite, Visita al monastero, Ciò che si vede da una finestra*) cui cripticamente rinviano appunto alcuni passi paralleli dell’ultimo capitolo del *Gattopardo* che Nigro legge, correttamente, come il capitolo della definitiva liquidazione dell’insegna araldica dei Gattopardi, metaforicamente raffigurata nel gesto estremo di Concetta di liberarsi perfino dell’ultimo feticcio del Padre, la pelliccia del cane Bencidò. Di Concetta, Nigro ci restituisce un ritratto isterico e palpitante, al contempo arcaico e modernissimo, ricorrendo ancora una volta alla fonte pittorica: «un pannello narrativo che riprende e sviluppa, dal quadro di Greuze, la rannicchiata solitudine di un figlio “punito” dal suo tardivo ravvedimento nei confronti del padre morto» (p. 99). Il ritratto di Concetta non può essere staccato da quello delle sorelle Carolina e Caterina: tutte e tre appartengono alla tradizione mitica e fiabesca delle Parche, ma anche alla moderna variazione freudiana del *Motivo della scelta degli scrigni* (1913). Si riconoscerà facilmente, nel montaggio narrativo e descrittivo di Nigro, la figura dell’infelice Concetta, che era stata addirittura paragonata dal padre a «una palla di piombo» (p. 105), un piombo negativamente connotato rispetto allo shakespeariano «scrigno di piombo» analizzato da Freud, un’eroina divenuta custode di un falso e ormai inutile reliquiario. In uno slancio di vendetta, o di disperazione, Concetta si libererà dell’ultima reliquia paterna, la pelliccia tarlata di Bencidò, che tuttavia aveva custodito per anni. Come spiegare allora questa incomprensibile contraddizione della figlia del Principe, divisa tra amore e rancore nei confronti del padre, il quale le aveva preferito Tancredi e Angelica. Bisognerebbe forse porre diversamente la domanda al testo di Lampedusa: perché il Principe aveva deciso di non dare ascolto all’amore della figlia nei confronti del cugino Tancredi? Certo non possiamo accontentarci delle spiegazioni razionalizzanti dello stesso Don Fabrizio, che invece, proprio per il suo orgoglio di classe, avrebbe potuto favorire l’amore tra i due cugini. Ci fermiamo per il momento su questo interrogativo, al quale cercheremo di rispondere in altra circostanza, anticipando soltanto che una delle possibili vie ermeneutiche da seguire, evocate dall’originale e affascinante racconto di Nigro, è quella della filigrana mitologica disseminata nell’intero romanzo, in particolare nelle pagine dedicate alla fontana di Anfitrite e dintorni, e, in definitiva, quella dell’ambiguo e misterioso rapporto del Principe con la Morte.