

Giuseppe Lo Castro

Le bertucce e le stelle Situazioni dei «Vecchi e i giovani» nel «Gattopardo»

Che *Il Gattopardo* si collochi in una linea di riflessione della narrativa italiana sul passaggio storico dell'Unità d'Italia in Sicilia e sul destino delle classi sociali, secondo l'esempio dei *Viceré* e dei *Vecchi e i giovani*, è opinione critica conclamata. La diffusa interpretazione di questo genere ha prediletto una lettura in chiave storica dei tre romanzi, a scapito di un'indagine che collochi il tema all'interno di una visione più ampia sulla natura profonda delle relazioni umane e in una prospettiva così lunga da trascendere le vite individuali e persino la storia. Vittorio Spinazzola, che per primo ha istituito a fondo il confronto tra queste opere in un importante volume, vi ha esplorato una teoria dell'immobilismo siciliano e della negazione della profondità delle trasformazioni storiche: «Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza»¹. E giunge alla conclusione: «le prognosi che i tre scrittori traggono da questa diagnosi comune sono molto diverse. Tutti però ne sono indotti a contestare ogni teleologia storica, ed ogni fiducia in una evoluzione positiva delle modalità di convivenza umane».² Francesco Orlando ha provato a spostare questa messa a fuoco per il *Gattopardo*, adducendo una importante serie di riferimenti letterari europei – a suo avviso vera matrice del romanzo – e sminuendo il rapporto di vicinanza con *I Viceré* di De Roberto e in generale con i siciliani.³ In proposito è lo stesso Lampedusa, in una lettera, a prendere preventivamente le distanze, a esibire una differenza ideologica e tuttavia a confermare al contempo una fonte con cui è impossibile non fare i conti: «Mi sembra che [il romanzo] presenti un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860), come egli vi reagisca e come vada accentuandosi il decadimento della famiglia sino al quasi totale disfacimento; tutto questo però visto dal di dentro, con una certa compartecipazione dell'autore e senza nessun astio, come si trova invece nei «Viceré»».⁴ Così il nuovo romanzo sulla «crisi» dell'aristocrazia e del suo ruolo sociale appare legato a un esempio inevitabile come quello derobertiano, sia pure con

¹ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 8.

² Ivi, p. 9.

³ Orlando parla di «pregiudizio» «regionalista» e sottolinea come «si potrebbe dire che [Lampedusa] non appartiene alla tradizione letteraria italiana», concludendo provocatoriamente: «Chissà che la sopravvalutazione della sua sicilianità non sia in qualche modo una risposta, provincialmente deviata ed equivoca, allo stato di cose in questione [e cioè ai «dettami italiani sia ideologico-politici che estetico-critici»]. Anagrafe a parte, l'aver ambientato *Il Gattopardo* in Sicilia non fa di Lampedusa uno scrittore siciliano, cioè sempre italiano, più di quanto non faccia uno scrittore italiano di Stendhal l'aver ambientato tutta in Italia *La Certosa di Parma*» (F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 18 e 10-11).

⁴ G. Tomasi di Lampedusa, Lettera a Enrico Merlo del 30 maggio 1957, riprodotta in G. Lanza Tomasi, *Premessa a Il Gattopardo*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Milano, Mondadori, 2011, p. 18.

molti distinguo da parte dell'autore. Col *Gattopardo*, Tomasi vuole rivendicare una visione più solidale con l'aristocrazia, secondo un punto di vista serio, «senza nessun astio» – ma l'astio è forse di Tomasi verso De Roberto –, ovvero senza le caricature e le sottolineature di manie e di gretto cinismo osservate dal suo predecessore, in difesa al contrario della dignità inoperosa e intellettuale di chi da una parte subisce passivamente la sconfitta, e dall'altra accetta pragmaticamente dei compromessi a tutela del proprio *status*. Come fa notare Merola, del resto, dall'ostilità di De Roberto verso i propri protagonisti aristocratici, si distingue l'atteggiamento di Pirandello ne *I Vecchi e i giovani*: «Se tuttavia Pirandello scrive un romanzo che assomiglia più ai *Viceré* che non a quelli di Capuana e di Verga, bisogna riconoscere che tradisce poi il capolavoro di De Roberto nell'essenziale, volgendo regolarmente in compassione la sua spietata freddezza e in immedesimazione un distacco addirittura increscioso».⁵

Una certa idea immobilista della storia sembrerebbe accomunare i due romanzi. Tuttavia c'è una differenza sostanziale: l'immobilismo dei *Viceré* appare un progetto vincente di trasformismo dell'aristocrazia che consente al principe Consalvo di conservare e rilanciare il proprio prestigio su scala nazionale; in tal modo, secondo un'utopia di rigenerazione, con la negazione del passaggio storico del Risorgimento, si nega anche la possibilità di un rivolgimento sociale in Sicilia. Al contrario, nel *Gattopardo* il discorso si fa più contraddittorio: la strategia di Tancredi non realizza tanto un progetto di rivincita sociale (anche se il giovane nipote del principe si riscatta dalla decadenza di suo padre), quanto piuttosto una tenuta provvisoria – e dunque apparente – del potere aristocratico, mentre nuovi, concorrenziali e vincenti soggetti si fanno largo comprando beni e occupando posizioni con disinvoltura e indiscutibile abilità economica. D'altra parte la borghesia affaristica o agraria emergente manca del tutto nei *Viceré* e gli eventuali esponenti di una nuova classe sono figure mediocri e perdenti come Giulente.

Se il rapporto del *Gattopardo* con *I viceré* è lampante per vicinanza tematica ma divergente sul piano delle conclusioni e del giudizio ideologico, più puntuali, benché meno indagati, sono i punti di contatto con *I vecchi e i giovani*, sia nell'analogia di certe situazioni narrative, che nei sentimenti che accomunano alcuni personaggi, e nello stile o in alcune omologie tematiche: tutte tracce che fanno pensare all'opera di Pirandello come a una fonte che ha agito sul romanzo di Lampedusa.

La scena iniziale del *Gattopardo* ce ne fornisce subito un esempio. Gli ornamenti della cappella principesca, con il ritratto ammiccante della Maddalena penitente, le «nudità mitologiche» del pavimento, gli affreschi degli dei olimpici del soffitto, fra cui «Venere languida», e in ultimo gli «sberleffi» delle bertucce contrastano o minano la sacralità della funzione rituale del rosario pomeridiano. La dissacrazione della recita può forse evocare la novella *Il rosario* di De Roberto,⁶ ma l'ironia del *Gattopardo* al confronto è bonaria e priva di intenzione polemica. Assai più prossima appare, invece, la scena iniziale del capitolo IV dei *Vecchi e i giovani*. Anche qui,

⁵ N. Merola, *L'infatuazione romanzesca. Su I vecchi e i giovani*, in *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 144.

⁶ Il racconto di De Roberto è richiamato in proposito da C.A. Madrignani, *Il romanzo della «terrificante insularità»*, in *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo italiano moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 173-74.

nella cappella principesca di Colimbeta di don Ippolito Laurentano, si sta celebrando un rito, una messa, e, allo stesso modo, la serietà religiosa è turbata dalla presenza della statua acefala di una Venere nuda di fronte all'ingresso da dove il capitano Sciaralla assiste alla cerimonia ed è indotto a pensare: «Vera tentazione del demonio era intanto quella statua nuda lì davanti la cappella, per tutti quegli uomini di guardia che dovevano star fuori», e poco oltre: «Ridevano intanto, fiorenti, le mirabili forme della dea decapitata»⁷.

La chiave di entrambi gli episodi è nella deformazione umoristica che abbassa la scena. Nei *Vecchi e i giovani* la natura dissonante e distraente della nudità mitologica è esplicita e il personaggio stesso di Sciaralla, di cui il narratore riprende i pensieri, se ne fa infastidito interprete. La Venere, frutto delle appassionante ricerche archeologiche del principe don Ippolito, collocata nel vestibolo della cappella a far da incombenza presenza peccaminosa sulla guarnigione dei servitori non ammessi alla sala della cerimonia, consente una visione dall'esterno e dal basso della messa che, come il rosario del romanzo di Lampedusa, «era per finire». L'accostamento fra il diabolico della statua e il religioso della messa finisce col sottrarre credibilità a quest'ultima. Nel *Gattopardo* l'intento è esibire un momento dell'ordine giornaliero della vita del principe, in cui il cerimoniale religioso si svolge ritualmente e serenamente, quasi fuori dal contesto. In un ambiente per mezz'ora sospeso e tacitato, l'occhio esterno, del narratore e del lettore, scopre sorridendo il blasfemo ignorato dall'abitudine distratta degli astanti: un segnale del fondo di convenzionalismo della recita condotta senza coscienza del contesto impudico, e una spia del bigottismo di facciata su uno sfondo di estetica sensualità aristocratica. E, del resto, il rito iniziale del romanzo di Lampedusa si inserisce in un equilibrio abituale che attraversa tutta la parte prima con il racconto di una giornata esemplare, identica a tante altre del principe e della sua famiglia.

Si tratta della rappresentazione di un immobilismo atavico non ancora intaccato dagli eventi; eppure già sbertucciato dalle cose, che si chiuderà con la notizia dello sbarco dei Mille a Marsala. È la distanza di un mondo che si perpetua per consuetudine, mentre intorno si disvela uno iato stridente, destinato a essere smascherato. Così avviene nell'epilogo del romanzo, quando, insieme alle reliquie, viene rimossa anche la presunta Maddalena penitente, – che si paleserà invece una «ragazza che ha ricevuto l'appuntamento e aspetta l'innamorato» –, decisamente inadatta a svolgere la funzione edificante nell'altare della cappella.

Anche sul piano dei personaggi un legame può essere individuato tra don Cosmo e il principe di Salina: entrambi sono contraddistinti da una comune propensione leopardiana a leggere nella dimensione dell'universo la insignificanza e la vanità delle cose umane, da cui ha origine un analogo atteggiamento di distanza dalle vicende contingenti e dai fastidi del presente. Don Cosmo è, in questo, un rigido osservante di una dottrina stoica, mentre il principe è attraversato da impulsi contraddittori e solo una stanchezza senile lo induce a cercare argomenti che plachino

⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi, II*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, [1973] 2005, p. 93. D'ora in poi il rinvio sarà nel corpo del testo con la sigla VG seguita dal numero di pagina.

il malumore per la propria sorte e per le incombenze del vivere in una visione cosmica del destino umano. Il parallelo tra i due personaggi offre qualche aggancio più esplicito in un motivo che hanno in comune: l'osservazione delle stelle.

Nell'episodio finale dei *Vecchi e i giovani*, non appena don Cosmo è avvisato da Lando Laurentano della partenza di Mauro Mortara, il dispiacere per la sofferta fuga del vecchio servitore del padre è stemperato in una dimensione superiore, evocata dalla visione delle stelle, «chiodi del mistero», perché rassicurano sulla natura provvisoria delle passioni terrene e sulla vanità della vita:

Don Cosmo non disse più nulla. Nella tetraggine, solenne e come sospesa, della notte ancora inquieta, rimase a udire il fragore del mare sotto le frane di Valsania e l'abbajare più o meno remoto dei cani; poi, con una mano sul capo calvo, si affisò ad alcune stelle, chiodi del mistero com'egli le chiamava, apparse in una cala di cielo, tra le nuvole squarciate. (VG 511)

Come a don Cosmo le stelle consentono di proteggersi dalle emozioni della vita mondana, così per don Fabrizio l'osservazione astronomica costituisce il desiderato rifugio, lo spazio franco dove riconoscere un ordine razionale superiore che consenta di evadere dalle noie quotidiane e rimuovere le angustie:

L'anima di don Fabrizio si slanciò verso di loro [le stelle], verso le intangibili, le irraggiungibili, quelle che donano gioia senza nulla pretendere in cambio, quelle che non barattano; come tante altre volte fantasticò di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, puro intelletto armato di un taccuino per i calcoli; per calcoli difficilissimi che sarebbero tornati sempre. "Esse sono le sole pure, le sole persone per bene" pensò con le sue formule mondane.⁸

La verità era che voleva attingere un po' di conforto guardando le stelle. Ve n'era ancora qualcuna proprio su, allo zenith. Come sempre il vederle lo rianimò; erano lontane, onnipotenti e nello stesso tempo tanto docili ai suoi calcoli; proprio il contrario degli uomini, troppo vicini sempre, troppo devoti e troppo riottosi. (G 230).

Nel *Gattopardo* la pacificante visione delle stelle è connessa con un'immagine rassicurante della morte, come prossima salvatrice dai fastidi delle passioni vitali. Così, nell'ultimo brano citato, all'osservazione delle stelle segue l'evocazione della «fedele» Venere, attesa portatrice della fine.

L'immagine della morte come liberazione e, d'altra parte, come previsione di un destino confortante in cui si sarà finalmente liberi è una delle cifre del *Gattopardo*, e indica un ordine transumano e cosmico da contrapporre al disordine della storia, nonché la fiducia in un destino metafisico che trascenda gli ostacoli del vivere. Così già nella parte seconda del romanzo «i rintocchi di un 'mortorio'» possono suggerire una riflessione:

«Beato lui, se ne strafotte ora di figlie, doti e carriere politiche». Questa effimera identificazione con un defunto ignoto fu sufficiente a calmarlo. «Finché c'è morte c'è speranza» pensò [...]. (G 84)

⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* in *Opere*, cit., p. 94. D'ora in poi il rinvio sarà nel corpo del testo con la sigla G seguita dal numero di pagina.

Fino alla celebre battuta con cui don Fabrizio, sorpreso durante la scena del ballo a palazzo Ponteleone a isolarsi nella biblioteca per contemplare *La morte del giusto* di Greuze, viene apostrofato da Tancredi, «Ma cosa stai guardando? Corteggi la morte?», inducendo il maturo principe a pensare alla «suprema consolazione» della ormai «più vicina» «uscita di sicurezza» (G 221). L'evocazione della morte pacificatrice, pur non connessa al motivo astronomico, è presente in una scena dei *Vecchi e i giovani*, dove al principe don Ippolito, in più circostanze attraversato dal triste sentimento senile della propria prossima fine, la morte può a un tratto, verso l'epilogo, apparire in tutt'altra, rassicurante, veste:

[...] don Ippolito [...] non aveva pensato più ad altro che alla morte, alla sua scomparsa da quei luoghi, che ormai non doveva essere lontana. Ma, contemplata così, sotto quel sole, in mezzo a tutto quel verde, mentre il corpo si dondolava ai movimenti uguali della placida cavalcatura, la morte non gli aveva ispirato orrore, bensì un'alta serenità soffusa di rammarico e insieme di compiacenza, per la gentilezza e la nobiltà dei pensieri e delle cure, di cui aveva sempre intessuto la sua vita in quei luoghi cari, a cui tra poco avrebbe dato l'ultimo addio. E s'era immerso a lungo in quel sentimento nuovo di serenità, come per mondarsi del terrore angoscioso ch'essa, la morte, gli aveva cagionato finora [...]. (VG 455-56)

La corrispondenza è significativa, tanto più che giunge a conclusione del passo in cui il principe don Ippolito si è appena rifugiato negli studi, estraniandosi dalle pene mondane nella quiete riposante delle ricerche archeologiche, in tutto simili ai calcoli celesti di don Fabrizio.

In questo senso anche la passione di don Ippolito per i fasti dell'antica Akragas e le sue teorie sulla topografia storica della città e l'ubicazione dei suoi luoghi pubblici, analoghe ai precisi calcoli stellari di don Fabrizio, suggerisce un parallelo indicativo. L'apparizione di don Ippolito che, dopo la messa nella cappella di famiglia, si reca a immergersi negli studi antichi nelle sale del suo «Museo», dove viene raggiunto da don Illuminato Lagaipa, il prete di casa, a cui illustra le proprie teorie, è ripresa nella parte prima del *Gattopardo*, quando il principe si ritrova nel suo privato osservatorio astronomico a studiare le stelle insieme a don Pirrone, e in generale richiama il rapporto di confidenza intellettuale tra don Fabrizio e il suo gesuita in relazione agli studi.

La traccia, che si è illustrata, di un'attesa della morte, come destino prossimo, attraversa del resto i protagonisti «vecchi» del romanzo di Pirandello, e in qualche caso torna a configurarsi come possibile evasione dalle amarezze e disillusioni e dagli obblighi faticosi della vita. Così è per Flaminio Salvo che, per un attimo, disilluso da tutto, dopo la morte di Nicoletta Capolino e Aurelio Costa e il probabile impazzimento della figlia Dianella, può pensare: «Lo sterminio della sorte sulla sua esistenza era compiuto; in quel vuoto arido, orrido, restava padrone, senza più nulla da temere. La morte non la temeva.» (VG 405); e poi, quando gli sopraggiunge anche il fastidio di una lettera della sorella, insoddisfatta del matrimonio con il principe don Ippolito, recatosi a colloquio con quest'ultimo, può invidiarlo, immaginando che la sua villa ha la fortuna, «la bella comodità d'esser molto vicina al cimitero»; anzi ancor più, ricordandosi che addirittura «il principe s'era fatto edificare nella stessa

tenuta [...] un tumulto uguale a quello di Terone, e gli sorse una viva curiosità di andarlo a vedere» (VG 487).

È simile la situazione di Francesco D'Atri, la cui vita è segnata dai fallimenti pubblici e privati, talché il personaggio può in un lungo monologo sfogare la propria amarezza, giungendo a prefigurare la propria fine, come uno spiraglio di salvezza: «Ah, il bujo, il bujo, un luogo di riposo: la morte, sì! Tutta quella guerra faceva vincere volentieri il ribrezzo della morte.» (VG 282). Certamente al personaggio pirandelliano la morte arride come una fuga dal disincanto, come un'estrema possibilità di fuoriuscire da una vita irrealizzata, in cui i sogni giovanili sono stati infranti dalle urgenze dei compromessi, fino ad esserne stravolti. E se questo segna in Francesco D'Atri il senso di colpa, per un sostanziale tradimento dei valori risorgimentali, si ripercuote in Flaminio Salvo come fallimento di un sogno privato: l'arrampicatore sociale ha perso tragicamente il desiderato erede maschio e presagisce la fine di una fortuna destinata a dispersione o ad essere accaparrata da chi non la merita (tema ripreso dal *Mastro-don Gesualdo*). Più prossimo al don Fabrizio del *Gattopardo* è però il sentimento di disagio dell'altro principe, don Ippolito: in questi due casi non è in gioco una vera disillusione, quanto una perdita di valore della vita, un desiderio di quiete che finisce con l'incrociare il desiderio di morte, anche se nel romanzo di Lampedusa l'attesa della fine appare da subito come liberazione da una vita indolente, fissata in ritmi ripetitivi e sempre più bisognosa di trascendere le passioni. Questo tema può incrociare in Pirandello, e poi in Lampedusa, anche la prefigurazione di situazioni *post mortem*. Così volge al termine il monologo appena citato di Francesco D'Atri:

Francesco D'Atri si fermò, con gli occhi immobili e vani. Immaginò il tempo dopo la sua fine: il tempo per gli altri... ecco tornata la calma... per gli altri! Rabbonite quelle onde, squarciato l'orrore di quella tempesta; e nessuna pietà, nessun rimpianto, nessuna memoria di chi s'era trovato in quei frangenti e vi era perito. (VG 282)

Qui la prefigurazione della morte agisce, s'è visto, come calmante («ecco tornata la calma»), ma compone anche il presagio che nel tempo lungo il proprio dramma interiore nella storia non lascerà né memoria né simpatie.⁹ L'atteggiamento è non dissimile da quello del principe don Fabrizio che pensa alla propria fine quando nella biblioteca di Palazzo Ponteleone osserva il dipinto di Greuze, e in generale da quello di tutto il romanzo, in cui cose e persone sono egualmente presaghe di un destino futuro di scomparsa: dall'amore fra Tancredi e Angelica («Quei giorni furono la preparazione a quel loro matrimonio che, anche eroticamente fu mal riuscito» G 165), alla sorte delle figlie del principe («“Sono delle stupide: a forza di riguardi, divieti, superbie, finiranno si sa già come”» G 168), al destino della stessa Angelica («La malattia che tre anni dopo l'avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto ma se ne stava acquattata nel suo sangue», G 254), alla fine del cardinale di Palermo menzionata nell'ultima parte («Adesso che da molto tempo non c'è più» G 261), fino

⁹ Nel passo si può anche leggere un'eco del leopardiano *Bruto minore*, una sorta di desiderio ultimo di morire senza aspettativa di gloria, dimenticato dai posteri.

agli affreschi degli dei «sorridenti e inesorabili» (G 218) che crolleranno nella seconda guerra mondiale. La vitalità degli uomini come delle cose, all'occhio disincantato del principe e alla consapevolezza onnisciente dello sguardo postumo del narratore, appare un episodio contingente. Non per niente il romanzo consegna il proprio epilogo al misero disfacimento della figura emblematica di Bendicò, che di un anarchico, dissonante e gioviale vitalismo è protagonista nelle prime parti del romanzo.

La scena appena citata di Francesco D'Atri, stanco e ormai proiettato verso la propria fine, si conclude con una smorzatura umoristica e, con un'allusione a un gioco del destino che si è fatto beffe del personaggio e delle sue passioni:

A un tratto su la mensola, a cui teneva fissi gli occhi, gli s'avvistò una piccola bertuccia di porcellana, che li rideva in faccia sguajatamente. (VG 282)

Siamo molto vicini alla tesi del «demoniaccio beffardo» (VG 509) evocato in un altro, celebre, passo da don Cosmo. Forse non è solo per coincidenza che nel *Gattopardo* le stesse scimmie chiudono la scena iniziale del rosario («Sulle pareti le bertucce ripresero a fare sberleffi ai *cacatoés*», G 28) e ritornano significativamente in altre due circostanze, a conclusione del dialogo distensivo con padre Pirrone nell'Osservatorio nella prima parte («Per mezz'ora quella mattina gli dei del soffitto e le bertucce del parato furono di nuovo posti al silenzio», G 59); e infine nel momento della morte del principe tra le numerose cose che riaffiorano alla mente del moribondo («ripensò [...] alle bertucce del parato», G 237). Si tratta di un senso ben diverso: la bertuccia del *Gattopardo* non sminuisce la tragicità del personaggio, ma ripropone il tema di un antico potere irriverente soggiacente alla tessitura funebre del romanzo di una fine. Lo sguardo impertinente della bertuccia è il segno di un passato vitale cui si va contrapponendo un desiderio di pace e un'accettazione del destino di scomparsa individuale e di ceto. Eppure la bertuccia dall'alto, come gli dei olimpici, può suggerire lo stesso pirandelliano sorriso beffardo sul destino umano. D'altronde la bertuccia di Pirandello si connette, come quella di Tomasi, alla presenza di un tema apocalittico: la fine di un sogno politico e di una possibilità di gloria, oppure la fine di un'epoca in cui la nobiltà poteva dall'alto insieme alle divinità prendersi gioco del mondo.

In entrambi i casi colpisce la soluzione stilistica di presentare lo sguardo dissacrante di un animale raffigurato che si anima quasi a giudicare la scena. Questa modalità è ben presente in molti luoghi dei *Vecchi e i giovani* e ritorna nel *Gattopardo* dove, come è noto, le immagini dei quadri alle pareti e di vere e proprie *ekphrasis* ha una frequenza importante,¹⁰ che talvolta si configura come contrappunto o si anima (ad es. oltre che nella scena iniziale del rosario già ricordata, nella sesta parte, quando durante il ballo, «Nel soffitto gli dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate», G 218); oppure, quando Angelica fa la sua apparizione a Palazzo Salina: «i fiori bicolori di Murano sul loro stelo di curvo

¹⁰ Cfr. Marina Paino, *Nei luoghi del Gattopardo in Il moto immobile. Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del '900*, Pisa, Ets, 2014, in particolare *Immagini e finzioni*, pp. 89-112.

vetro guardavano in giù, ammiravano colei che entrava e le rivolgevano un sorriso cangiante e fragile» (G 145). Già nel romanzo pirandelliano oggetti, sculture, architetture paiono assistere alla scena, come spettatori che la straniano e trascendono. Ne do qualche esempio:

Alzò gli occhi, volse di nuovo lo sguardo attorno e di nuovo dall'immobilità silenziosa di quei vecchi oggetti senz'uso e senza vita si sentì turbato, quasi che essi, per averne egli scoperto le magagne, lo spiassero ora più ostili. (VG 68);

Non se l'aspettava, intanto il vecchio cascione di Valsanìa, nel desolato abbandono in cui da tanti anni viveva, tutti quei fronzoli e quei pennacchi, tutti quei paramenti sfarzosi che i tappezzieri gli appendevano dalla mattina. Pareva se li guardasse addosso, triste e un po' stupito, con gli occhi delle sue finestre [...]. (VG 213)

Le affinità tematiche tra i due romanzi concernono poi una certa visione della Sicilia, come terra di rassegnazione all'impossibilità di reali mutamenti, una rassegnazione che pare in relazione con la natura stessa del suo paesaggio segnato dal sole. La pigrizia siciliana è allora una pigrizia climatica, contraddistinta da una natura violenta e annichilente, secondo un *topos* sull'indolenza meridionale di lunga tradizione, e che entrambi i romanzi riattivano.

Nel *Gattopardo* il clima e la geologia del territorio determinano l'antropologia:

Il sole [...] 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. (G 56)

È un'opzione che poteva trovare nei *Vecchi e i giovani* qualche addentellato, senza però una teorizzazione esplicita del rapporto di contiguità. Così, anche se avversata da pioggia e fango (dichiarata cifra allegorica del romanzo pirandelliano), la natura della campagna appare in relazione con la natura degli uomini e con la loro inoperosità:

L'accidia, tanto di far bene quanto di far male, era radicata nella più profonda sconfidanza della sorte, nel concetto che nulla potesse avvenire, che vano sarebbe stato ogni sforzo per scuotere l'abbandono desolato, in cui giacevano non soltanto gli animi, ma anche tutte le cose. E a Sciaralla parve di averne la prova nel triste spettacolo che gli offriva, quella mattina, la campagna intorno a quello stradone. (VG 12)

E in un altro passo, nelle parole di Corrado Selmi, a imporsi è proprio il ben noto sole che genera inerzia:

ci ostiniamo purtroppo a volere essere ombre noi, qua in Sicilia. O inetti o sfiduciati o servili. La colpa è un po' del sole. Il sole ci addormenta finanche le parole in bocca!. (VG 199–200)

Il tema dell'inoperosità sfiduciata e della convinzione profonda e radicata nell'impossibilità di mutare la perenne natura delle cose in Sicilia è nodo centrale del lungo monologo del principe don Fabrizio con l'emissario piemontese Chevalley, da cui estraggo alcuni passi: «In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che

noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di “fare”» (178); «desiderio di immobilità voluttuosa»; «la nostra [de siciliani] prigrizia» (179); «ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l’ambiente, il clima, il paesaggio» (180); «Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili perché non edificati da noi e che ci stanno intorno come bellissimi fantasmi muti» (180-81); fino alla definizione di «terrificante insularità d’animo» (181).¹¹

L’associazione tra paesaggio siciliano e natura dei suoi abitanti, tra sole e accidia, tra monumentalità passata e archeologica e morte presente, ha un precedente nella lunga descrizione iniziale del VI capitolo della prima parte dei *Vecchi e i giovani*:

L’Akragas dei greci, l’Agrigentum dei Romani, eran finiti nella Kerkent dei Musulmani, e il marchio degli Arabi era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente. Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia.» (163) [...] Era qua ora, il regno della morte. [...] Girgenti era la città dei preti e delle campane a morto. (VG 163)

La scena che si era aperta con l’indicazione di una campagna elettorale senza passioni si concluderà con una dichiarazione di sfiducia atavica del popolo in ogni possibile orizzonte politico:

Nessuno aveva fiducia nelle istituzioni, né mai l’aveva avuta. La corruzione era sopportata come un male cronico, irrimediabile; e considerato ingenuo o matto, impostore o ambizioso, chiunque si levasse a gridarle contro. (VG 164)

È allora una Sicilia ancestrale che si contrappone al progresso e alla storia. L’immutabilità del paesaggio naturale corrisponde all’immodificabilità del carattere dei suoi abitanti. Quello che il passaggio storico nel *Gattopardo* non può conseguire è un livello di trasformazione politica delle coscienze e dell’antropologia del vivere e del sentire. L’ipotizzata «lenta» – ma in realtà ben più celere – «sostituzione di ceti» (G 54) procede senza intaccare la natura profonda, quasi «geologica» dell’uomo siciliano.¹²

Sul piano strutturale il romanzo di Pirandello è caratterizzato da un’originale compresenza dei piani temporali, per cui il 1893 è letto parallelamente alla memoria del 1860 e viceversa. I due tempi convivono e si illuminano a vicenda, così che il Risorgimento rivisitato a trenta e più anni di distanza ha cambiato volto, mentre la miseria del 1893, vista con l’occhio dell’utopia rivoluzionaria del processo unitario appare come un grave tradimento. Gli stessi protagonisti del romanzo, sul piano biografico condividono questi due tempi. Essi non si dividono semplicemente in «vecchi» e «giovani», ma sono insieme vecchi, che sono stati giovani e rievocano

¹¹ Per un’interpretazione del romanzo a partire dal discorso di Chevalley e da questa poco chiara «terrificante insularità d’animo», cfr. C.A. Madrignani, *Il romanzo della terrificante insularità*, in *Effetto Sicilia*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 171-185.

¹² Come ha osservato Madrignani, clima, paesaggio e uomo sono in sintonia: «Al quadro del paesaggio disumano fa da pendant il ritratto dell’*homo sicanus*, contrassegnato anche lui da un destino geologico di autoannientamento (lo schema è quello dello storicismo positivista, che fa capo a clima e ambiente)» (C. A. Madrignani, *Il romanzo della «terrificante insularità»*, cit., p. 181).

nostalgicamente la propria passata vitalità, e giovani, attraversati per effetto dei nuovi tempi da una sfiducia senile. Questa visione prospettica introduce una dimensione narrativa inedita perché è consustanziale al procedere del racconto, in un costante e serrato confronto fra due età storiche e due momenti dell'esperienza biografica. Nel *Gattopardo* la questione del tempo ha aspetti analoghi, fino a presentarsi in una veste poliedrica. Da una parte c'è il presente del 1860, un'età che appare a cavallo tra due tempi («Appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due», *G* 181), e c'è il confronto tra *ancien régime* e nuovo ordine borghese, dall'altra il 1860 è riletto a fine romanzo alla luce di cinquant'anni dopo, con il decisivo capitolo ambientato nel 1910, quando la fine del potere di un ceto si è già irreparabilmente consumata. Ma vi è insieme una continua allusione a un tempo più lungo, quello di cento anni dopo, per approssimazione, quello della stesura del romanzo e del presente dello scrittore («Per noi un palliativo che promette di durare cento anni equivale all'eternità», *G* 58), la cui evocazione getta una luce equivoca sulle speranze di don Fabrizio, come del resto il personaggio stesso teme («Egli notò di nuovo la stupefacente accelerazione della storia», *G* 107) e poi scoprirà. Il narratore così introduce un punto di vista postumo, alludendo al fatto che a cento anni di distanza si sappia come la vicenda secolare del potere aristocratico si sia da tempo esaurita. Il centenario dall'Unità è alluso allora come un remoto termine di paragone per verificare la cattiva tenuta di una strategia («cambiare tutto perché nulla cambi») e decretare l'avvenuto movimento della storia. Il percorso che abbiamo condotto, accostando alcuni episodi e temi significativi dei due romanzi mi sembra consenta di appurare quanto *I vecchi e i giovani* abbiano costituito una lettura importante, ben più dei *Viceré*, che ha fermentato nella mente di Lampedusa fino a lasciare tracce rinvenibili nel *Gattopardo*. Un'attenzione all'opera di Pirandello è del resto attestata in modo significativo nelle lezioni di letteratura inglese e francese, dove il suo nome è ricordato tre volte, mentre De Roberto non compare mai. Una volta si paragona la biografia travagliata di Charles Lamb a quella dello scrittore agrigentino; un'altra volta lo si inserisce tra i frutti importanti dell'eredità del Pickwick di Dickens, in nobile compagnia con «Trollope, Dostoevskij, Maupassant, Flaubert»; infine, caso più significativo, è utilizzato come termine di riferimento per segnalare la grandezza della *Saint-Genest* di Rotrou, «che è davvero magnifica e una delle maggiori tragedie del teatro francese», «tanto da rasentare Pirandello». ¹³ Un autore dunque ben presente e caro a Tomasi, cui è senz'altro attribuita una statura europea.

Alla tradizionale collocazione del *Gattopardo* lungo l'asse di una ripresa di un tema siciliano inaugurato da De Roberto, in cui *I vecchi e i giovani* sarebbero al più un tassello di passaggio, bisogna allora sostituirci un'altra che riconosca la presenza

¹³ Cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., pp. 1094, 1116 e 1668. I riferimenti sono tanto più significativi, in quanto vanno in controtendenza rispetto al ruolo degli scrittori italiani nelle lezioni di letteratura inglese e francese; secondo la lettura che ne ha proposto Francesco Orlando, «in esse, la cultura italiana, piaccia o no, svolge di frequente la funzione contrastiva d'una cultura straniera un po' secondaria» (*L'intimità e la storia*, cit., p. 11) – ma la tesi di Orlando andrebbe sfumata: si pensi al giudizio altamente positivo sui *Malavoglia*, accomunati ai *Fratelli Karamazov* e a quattro drammi di Shakespeare nella capacità di rendere «il paesaggio senza aver scritto un rigo di descrizione [...] cosa che lascia interdetti» (G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 752).

marcata di quest'ultimo significativo sottotesto, da cui lo scrittore palermitano ha tratto spunti situazionali e opzioni tematiche, prima fra tutte una propensione a leggere la storia accanto a una prospettiva cosmica e metafisica di matrice leopardiana che la può trascendere e ridimensionare. Il consueto tema dell'immobilismo siciliano non è allora assenza di storia, mancanza di un rivolgimento politico e/o sociale, ma possibilità che la storia venga letta anche in un orizzonte più lungo. Così *I vecchi e i giovani* registrano a distanza di trenta anni il fallimento di un rivolgimento politico, ma denunciano anche gli esiti di quel fallimento. Questi non provano un'inerzia nel movimento storico, ma registrano un'evoluzione che produce sfiducia negli uomini e nella politica e che invita a guardare con più distacco le passioni giovanili, rivisitandole dal punto di vista della loro disillusione. Così *Il Gattopardo* non nega – come si è voluto credere, affidandosi a una battuta di Tancredi su cui molto c'è da ridiscutere – il cambiamento storico, anche radicale, attestandosi sulla caduta definitiva dell'aristocrazia fino alla registrazione della «fine di tutto» («l'ultimo [dei Salina] era lui», *G* 238; «il prestigio del nome in sé stesso era lentamente svanito», *G* 253), vero e proprio passaggio epocale; vi aggiunge però l'immagine rassicurante di un destino più vasto dell'umanità, le cui sorti nella storia, insieme a quelle della società, si stemperano sul tempo lungo dei movimenti astrali o delle ere geologiche.