

Ilaria de Seta

Ironia e dissacrazione attraverso l'ekphrasis nel Gattopardo

1. Un'alternanza di icone sacre e profane costella il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: gli arabeschi sui parati, nonché la Maddalena da un lato e gli dèi dall'altro, nel salone rococò in villa; il crocifisso nell'appartamento del duca-Santo nel Palazzo di Donnafugata; gli dèi sul soffitto e la *Madonna* del Dolci della sala da ballo nel palazzo Ponteleone; le pitture patriottiche dipinte a fresco sui pannelli del carretto con cui Pirrone va a S. Cono e le incisioni butterate di soggetto sacro in casa del prelado; i dipinti dei feudi nelle stanze dell'Amministrazione.¹ L'esile corporalità delle immagini bidimensionali di santi e dèi testimonia il disperato tentativo di opporre al nichilismo imperante un'alternativa di segno «fantastico», la facoltà immaginativa della mente umana.

Ma è negli studi, spazi «anti-storici»² e *habitat*³ dei personaggi a cui si accompagnano, che emerge con forza la peculiare venatura ironica e dissacrante che l'*ekphrasis* assume nel *Gattopardo*. Basti pensare alla biblioteca di palazzo Ponteleone, dove don Fabrizio osservando la *Morte del giusto* del Greuze anticipa la propria morte; allo studio del re a corte dove campeggiano un ritratto di Re Francesco I e uno dell'attuale Regina, la *Madonna* di Andrea del Sarto, circondata da litografie colorate rappresentanti santi di terz'ordine e santi napoletani, un Bambino Gesù in cera col luminoso acceso davanti; e infine allo studio di don Calogero Sedara, dove si brinda all'annessione del Regno delle due Sicilie all'Italia dei Savoia, con rosolio verde bianco e rosso, in presenza dell'oleografia di Garibaldi e quella di Vittorio Emanuele, «bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo».

Procedendo dal privato al pubblico come per cerchi concentrici, seguendo la falsariga di Perec,⁴ dopo gli ambienti intimi per antonomasia, le camere da letto e i servizi, si possono considerare gli studi in quanto stanze private appartenenti a un singolo, ma con una funzione pubblica: fare da tramite tra chi li abita e la società. Gli studi del Principe in villa e a Palazzo, quello del Re e quello del Sindaco di Donnafugata, come anche, in un'accezione più ampia del termine, la biblioteca di Ponteleone, le stanze dell'amministrazione del Principe e infine il suo osservatorio, interni a dimore

¹ Sui rapporti del romanzo con le arti si veda: Salvatore Silvano Nigro, *Il Principe fulvo*, Sellerio, Palermo, 2012.

² Cfr. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Milano, 1990. Si rimanda in proposito a Ilaria de Seta, *La dissacrazione dei luoghi di culto. Anticlericalismo ne I viceré, I vecchi e i giovani e Il gattopardo*, in «Pirandelliana», 2011, n. 5, pp. 95-104.

³ Philippe Hamon, a proposito di un certo tipo di descrizioni presenti nel romanzo realista, parla di rapporto «habitat – abitante» (*Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche, 1977, p. 80). In Zola ci sarebbe «Influenza degli ambienti sull'uomo, contaminazione dell'uomo ad opera della cornice o dell'atmosfera in cui vive» (Id., p. 200, n. 47).

⁴ Perec impianta la sua trattazione degli spazi su un movimento centrifugo, dal letto, spazio individuale, al mondo, passando per camera, appartamento, palazzo, strada, quartiere, città, campagna e paese. George Perec, *Specie di spazi* [1974], tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1989. In AA.VV., *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Bruno Mondadori, Milano, 2003, la suddivisione in una trentina di spazi è presentata in ordine alfabetico. Non vi è una voce per studio, ma *Biblioteca e Stanza della scrittura*.

private, costituiscono un canale specifico di contatto con la società. Pur non essendo luoghi in cui si esercita una professione – nella società rappresentata da Tomasi nessun personaggio a cui uno studio sia attribuito esercita una vera professione – forniscono le generalità della posizione nella società di chi li abita con la svalutazione attraverso l'ironia di tali rispettive funzioni.

2. Lo studio del Principe nella villa ai colli si trova, per quanto si può dedurre, in fondo alle stanze dell'Amministrazione. Eccone la descrizione, modellata sul punto di vista di chi lo frequenta.

la sensazione provata dal Principe entrando nel proprio studio fu, come sempre, sgradevole. Nel centro della stanza torreggiava una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati. La sua mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare all'infuori dei 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 suo. 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 d'influire sul torrente delle sorti che invece irrompeva per conto suo, in un'altra vallata.⁵

La spiacevolezza della sensazione del Principe viene convogliata sulla presenza della scrivania, unico oggetto descritto, e – a esclusione di quelle di astronomia – alle carte che la sovrastano. L'associazione del proprio studio con quello di Re Ferdinando costituisce uno dei passi da «scrittore grasso», in cui il narratore suggerisce esplicitamente le associazioni al lettore.⁶ Ma altrove lo «scrittore magro» lascia al lettore maggiore libertà facendo vaghe allusioni: stimolati dall'aggettivazione utilizzata, «torreggiava una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati», si è indotti a ripensare alla gelatina al Rhum;⁷ peraltro, «La sua

⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1997, p. 43. D'ora in avanti il numero di pagina seguirà in parentesi la citazione.

⁶ Questo il passo della prima parte a proposito della scrivania di Re Ferdinando: «Sulla immensa 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.)» (29). Sulla celebre distinzione tra scrittori grassi e magri si veda il saggio di Luca Serianni, *Tomasi di Lampedusa. Note di lettura*, in «Stilistica e metrica italiana», 2003, n.3, pp. 285-301.

⁷ Guardando alla rappresentazione spaziale della decadenza, alcune immagini particolarmente eloquenti potrebbero essere lette *sub specie ekphrasis*: la *gelatina al rhum* e il *timballo di pasta*. La gelatina al rhum merita attenzione in quanto rappresentazione simbolica di uno spazio architettonico, come una gigantesca roccaforte: «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 ciliegie e di pistacchi; era però trasparente e tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio. Quando la roccaforte ambrata giunse a Francesco Paolo [...] essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e di blocchi divelti. Esilarato dall'aroma del liquore e dal gusto delicato della guarnigione multicolore, il Principe se la era goduta assistendo allo smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti» (52). L'assedio al castello che questa scena ripropone sotto forma di insolita *ekphrasis* sembra simbolizzare la voracità dei nuovi ricchi nei confronti dei beni della ormai vecchia classe nobiliare. L'impugnabilità del torrione, con pareti impossibili da scalare e con doppia guarnigione a presidio, come quella dei nobili siciliani, appare tale solo per un'illusione ottica e cede, molle come solo la gelatina può esserlo, ad ogni vorace attacco. La consistenza dei torrioni simbolizza una casta destinata all'imminente crollo e l'elganza dell'aspetto è davvero l'ultimo baluardo di una futile resistenza. Oggetto della narrazione nella seconda parte è il pranzo a cui partecipano don Calogero Sedara e la figlia Angelica. Più che alla sala si accenna al cerimoniale («Da sotto i paralumi di merletto i lumi a petrolio spandevano una gialla luce circoscritta; gli smisurati ritratti equestri dei Salina trapassati non erano che delle immagini imponenti e vaghe come il loro ricordo» (78)) e alle pietanza servite, tra cui il «timballo di maccheroni» (81):

mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza», induce l'associazione con l'«appartamento enigmatico».⁸

Se parte delle carte ammonticchiate sulla scrivania sollevano il Principe dalla realtà contingente («buona parte di esse si riferisse alle atarassiche regioni dominate dall'astronomia»), la restante parte («sufficiente a riempire di disagio il cuore suo») allude alla perdita dei beni e con ciò di potere. Ecco perché l'associazione con lo studio del Re, la cui funzione sarà a brevissimo destituita; ecco perché la somiglianza con la gelatina al rum, immagine simbolica del crollo sotto assedio della nobiltà; ecco perché la vicinanza con la descrizione dell'appartamento enigmatico, luogo desueto fermo a un tempo passato, in cui si possono tentare di decifrare i segni misteriosi della fine.⁹

Nello studio del Principe si svolge l'incontro con il figlio Paolo e l'impersonalità dell'ambiente emerge in contrasto all'intimità della camera da letto dove poco prima il Principe aveva incontrato il figlio eletto, il nipote Tancredi: «Quando risali Don Fabrizio trovò Paolo, il primogenito, il duca di Querceta che lo aspettava nello studio sul cui divano rosso egli soleva fare la siesta [...]. E mentre Paolo raggelato richiudeva la porta, Don Fabrizio si tolse la *redingote* e gli stivaletti, fece gemere il divano sotto il proprio peso e si addormentò tranquillo» (53).

«tre servitori in verde, oro e cipria entrarono recando ciascuno uno smisurato piatto d'argento che conteneva un torreggiante timballo di maccheroni [...]. Buone creanze a parte, però, l'aspetto di quei babelici pasticci era ben degno di evocare fremiti di ammirazione. L'oro brunito dell'involucro, la fragranza di zucchero e di cannella che ne emanava non erano che il preludio della sensazione di delizia che si sprigionava dall'interno quando il coltello squarciava la crosta: ne erompeva dapprima un vapore carico di aromi, si scorgevano poi fegatini di pollo e di tartufi impigliate nella massa untuosa, caldissima dei maccheroncini corti cui l'estratto di carne conferiva un prezioso color camoscio» (81). Il timballo non assume forme architettoniche, ma la foga di alcuni commensali fa ripensare all'assedio della gelatina-fortezza. L'Arciprete «si lanciò a capofitto senza dir parola» (83); Angelica dimenticò «parte delle proprie buone maniere e divorava con l'appetito dei suoi diciassette anni e col vigore che la forchetta tenuta a metà dell'impugnatura le conferiva» (83). Inoltre i modi rozzi di Angelica, figlia del massimo emblema dei nuovi ricchi e ella stessa rappresentante del ceto in ascesa, funzionano da anticipazione - Angelica sarà moglie di Tancredi e signora della Villa Falconeri - e alludono oltre che, su un piano letterale, alla mancanza di raffinatezza che pure al Principe spiace, più sottilmente alla mancanza di nobiltà di spirito dei nuovi ricchi. Il principe in fin di vita, paragonandosi al nipotino Fabrizio, riflette: «Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perché il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie» (221). Nel coltello che squarcia la crosta di «oro brunito» si può vedere l'attacco fin dentro gli organi vitali (fegatini di pollo, massa untuosa, estratto di carne) dell'organismo che rappresenta la classe nobiliare. Il timballo è poi simbolo della ricchezza del casato, tanto che l'organista «pensava che col solo prezzo di uno di quei timballi lui e Teresina avrebbero campato un mese» (83). Cioè è una delle tante dimostrazioni dei fasti di un casato che tutto può permettersi, proprio come le terre sconfinite e le dimore dalle stanze innumerevoli. Come i dipinti dei feudi esse alludono allo sfaldamento dei confini, cioè alla perdita di quei beni materiali che testimoniano la supremazia di classe. Se nel primo caso i confini delle terre di famiglia sono pittoricamente sfocati, le due composizioni culinarie sono descritte attraverso una metafora architettonica l'una, attraverso una metafora organicistica, l'altra. Sulle metafore gastronomiche si veda Silvana Ghiazza, *Il cibo come metafora nell'opera di Tomasi di Lampedusa*, in «La nuova ricerca», 2005-2007, nn. 14-16, pp. 203-219.

⁸ «un armadio a muro del salotto; lo schiuse lui stesso. Era profondissimo e conteneva bizzarre cose: rotolini di corda di seta, sottile; scatolucce di argento impudicamente ornate con sul fondo esterno etichettine minuscole [...]; bottigliette dal contenuto evaporato; un rolo di stoffa sudicia, ritto in un angolo; dentro vi era un fascio di piccole fruste, di scudisci in nervo di bue, alcuni con manici in argento, altri rivestiti sino a metà da una graziosa seta molto vecchia, bianca a righine azzurre, [...]; attrezzi metallici inspiegabili» (148).

⁹ Cfr. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993.

L'intimità della scena è interrotta da un'improvvisa incursione della storia: «Quando si risvegliò il suo cameriere gli recò su un vassoio un giornale e un biglietto» (54).¹⁰ La notizia dello sbarco di Garibaldi, data dal cognato con grande allarmismo, è ridimensionata e dissacrata dai pensieri di Don Fabrizio: «Quel Malvica! Era stato sempre un coniglio. Non aveva compreso niente, e adesso tremava» (54). La successiva lettura del giornale, in cui si parla di «atto di pirateria flagrante» (54) al comando di Garibaldi, lo turba, ma, grazie alla potente immaginazione, gli elementi dell'arredo gli consentono di ridurre eventi e personaggi della Storia alla dimensione fantastica: «Notò come il Vulcano del soffitto rassomigliasse un po' alle litografie di Garibaldi che aveva visto a Torino. Sorrise. 'Un cornuto'» (55).

3. Un ambiente contiguo per posizione e funzione allo studio del Principe in villa sono le cosiddette «stanze dell'Amministrazione». Quando il Principe vi entra: «erano ancora deserte silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse. Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivoltà, il suo aspetto era di austerità severa» (42). La funzione implicita nel nome, l'amministrazione delle terre, è pertanto subito svalutata dalla voce narrante che parla di «frivoltà». Come per la camera di Concetta poi, il narratore ci avverte che l'«austerità» dell'ambiente è solo una maschera per l'ignaro visitatore. Introducendoci alle stanze dell'Amministrazione, il narratore ci introduce anche ai feudi di casa Salina. Dopo aver fornito l'indicazione sulla posizione sociale del Principe e parenti, tramite la descrizione di una serie di dipinti, il narratore illustra i possedimenti di famiglia. In tal senso la rappresentazione pittorica ha funzione prolettica.

Le stanze dell'Amministrazione erano ancora deserte silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse. Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivoltà, il suo aspetto era di austerità severa. 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 dalle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto trine di spuma, sul quale galere pavesate caracollavano; Querceta con le sue case basse attorno alla 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 di 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 altri ancora, tutti protetti sotto il cielo terso e rassicurante dal Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l'illuminato imperio tanto «mesto» che «mero» di casa Salina. Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote (42).

Oltre all'isola di Lampedusa, primo feudo, Querceta, Ragattisi e Argivocale, che non saranno luoghi della narrazione, compare qui per la prima volta il feudo di Donnafugata con il palazzo barocco. Di Donnafugata si lascia intendere la mondanità che contrassegna la vita di chi la frequenta. Più importante ancora è la notazione del

¹⁰ Si veda il significato attribuito a «intimità» da Francesco Orlando in *L'intimità e la storia: lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino, 1998.

narratore che segue: «Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inadatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote» (42). Attraverso l'approssimazione pittorica riguardo ai confini, e quindi all'estensione dei possedimenti e ai redditi, il narratore sembra alludere alla difficoltà di tracciare i limiti, ma anche di pensare i possedimenti della famiglia in un momento in cui la terra inizia a perdere il valore e soprattutto passa dalla classe nobiliare ai nuovi ricchi.

Guardando la rappresentazione spaziale della decadenza, i dipinti dei possedimenti di famiglia, immagini, in scala ridotta rispetto alle dimore di famiglia o ai paesaggi siciliani, sono particolarmente eloquenti. Si tratta, dal punto di vista narrativo, forse in modo più esplicito che nei precedenti casi, di *ekphrasis*.¹¹ I dipinti – in cui i confini delle terre di famiglia sono pittoricamente sfocati – alludono alla perdita di quei beni materiali che testimoniano la supremazia di classe.

Dopo la descrizione dell'ambiente e della rappresentazione pittorica che esso accoglie, l'ultimo segmento girato nelle stanze dell'amministrazione è una singolare scenetta narrativa, in cui è rappresentato l'incontro tra il Principe proprietario terriero e due affittuari. Chiusa la parentesi descrittiva, con il consueto sguardo immaginifico del protagonista, che antropomorfizza le rappresentazioni artistiche, «In Amministrazione dove Don Fabrizio 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» (52), si torna alla narrazione con l'arrivo dei due affittuari che hanno portato «carnaggi» al Principe. Dunque, i quadri dei feudi lo avevano rimproverato; tale notazione sembra avvalorare quella difficoltà – di cui si è parlato poco sopra – a pensare i feudi e i relativi confini.

4. Lo studio del Principe a Donnafugata nella terza parte è teatro dell'incontro tra «il Gattopardo» e «la iena» per gli accordi del fidanzamento tra Tancredi e Angelica e sembra sancirne la rilevanza a carattere di affare: «Traversando le due stanze che precedevano lo studio si illuse di essere un Gattopardo imponente dal pelo liscio e profumato che si preparasse a sbranare uno sciacalletto timoroso» (118). Dello studio in sé non ci sono indicazioni.

Dopo aver liberato Tumeo dalla breve prigionia per evitare la fuga di notizie sul matrimonio tra Tancredi e Angelica, si dice: «l'ultimo fedele di casa Salina se ne andò alle sue povere stanze» (126), passando per lo studio e il soggiorno per poi dirigersi verso la camera da letto.

¹¹ A partire da Lessing (cfr. Gotthold E. Lessing, *Laocoonte, ovvero sui confini tra poesia e pittura* [1766], Rizzoli, Milano, 1994), lo «scudo di Achille» del canto XVIII dell'Iliade è considerato il prototipo della descrizione narrativizzata, nonché del procedimento retorico che consente l'incontro tra letteratura e arti visive. A Curtius - che indica come esempio di «elaborata ekphrasis (descrizione)» (Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], tr. it. La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 640) il passo del VI libro dell'*Eneide* sulle porte del tempio di Apollo a Cuma istoriate da Dedalo - si deve poi il recupero del termine greco *ekphrasis*, mutuato dalla retorica, e l'introduzione nella critica letteraria moderna. Curtius ne parla di come di «'descrizione artistica' [...] di uomini, contrade, edifici e opere d'arte» (*Idem*, p. 81) e anche «descrizione retorica dettagliata» (*Idem*, p. 216).

Veniamo a conoscenza della struttura e dell'arredo dello studio del Principe nel Palazzo di Donnafugata solo nella parte quarta, in occasione dell'incontro del Principe con Chevalley:

Alle quattro del pomeriggio il Principe fece dire che lo aspettava nello studio. Era questo una piccola stanza con ai muri sotto vetro alcune pernici imbalsamate, di quelle grigie a zampe rosse stimate rare, trofei di cacce passate; una parete era nobilitata da una libreria alta e stretta colma di annate di riviste matematiche; al di sopra della grande poltrona destinata ai visitatori, una costellazione di miniature di famiglia [...] Al sommo della costellazione, però, in funzione di stella polare, spiccava una miniatura più grande: Don Fabrizio stesso (158).

Di seguito i ritratti di tutti i membri della famiglia, una sorta di albero genealogico per immagini. Come nelle stanze dell'amministrazione i dipinti dei feudi servono a focalizzare l'attenzione sulla ricchezza della famiglia Salina, così nello studio la costellazione di miniature serve a porre l'accento sulla nobiltà del casato. Ancora una volta la presenza di dipinti è funzionale a dirigere l'attenzione verso un elemento importante del romanzo.

5. Un altro luogo in cui il Principe si apparta e riflette è l'osservatorio. Tale luogo ha la funzione di anticipare e riprodurre tutte le scene notturne a cielo aperto in cui egli rivolge il proprio sguardo al cielo.¹² L'astronomia è per il Principe l'esercizio più alto dello spirito, giacché attraverso di essa egli entra in contatto con l'aldilà. In osservatorio il Principe afferma la superiorità della scienza rispetto a religione e mito. In quel luogo svolge la sua occupazione intellettuale, realizza il suo interesse scientifico per l'astronomia, e tende, con lo sguardo e il pensiero, a un mondo remoto e fantastico, distante dalla realtà e dalla storia, prossimo al mito, specchio e poi tramite con l'aldilà. In fin di vita: «ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere» (220). E ancora, facendo «il bilancio consuntivo della sua vita» (223), una delle «pagliuzze d'oro» è: «molte ore in osservatorio assorto nell'astrazione dei calcoli e nell'inseguimento dell'irraggiungibile; ma queste ore potevano davvero essere collocate nell'attivo della vita? Non erano forse un'elergizione anticipata delle beatitudini mortuarie? Non importava, c'erano state» (223). Inoltre la figura della viaggiatrice vagheggiata in punto di morte è l'incarnazione della stella Venere oggetto di studio, attraverso l'osservazione con il telescopio.¹³

Allo scorrere del tempo, ai cambiamenti della storia e ai rivolgimenti politici sembra sottrarsi non tanto, come potrebbe apparire dal discorso di Don Fabrizio con Chevalley, la Sicilia, in quanto terra che sfugge per natura ai cambiamenti, quanto inoppugnabilmente la dimensione celeste. L'occupazione del Principe indica fin dall'inizio la sua propensione a guardare al di sopra degli accadimenti terreni, della

¹² Sull'astronomia si veda Mercedes Rodriguez Fierro, *La Historia y las estrellas en 'Il gattopardo'*, in «Cuadernos de filologia italiana», 2000, n. 7, pp.799-807.

¹³ Per Venere da figurina sul parato a compagna di viaggio, si veda inoltre Ilaria de Seta, «Una impressione globale nello spazio» e alcune presenze fantastiche nel *Gattopardo*, in «La libellula», anno 2, n. 2, dic. 2010, pp. 86-95. <http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/wp-content/uploads/2010/12/10.De-seta.pdf>.

storia e della politica. Indica la sua consapevolezza dell'impossibilità di frenare il tempo e la storia e il desiderio di rifugiarsi in un altrove che da nulla è intaccato. Oggetto di studio da parte dell'uomo, la volta celeste non è condizionata dalle leggi generali dell'umanità, ma è una sorta di eden primigenio.

Facendo un salto indietro nella narrazione, nella prima parte, ritroviamo insieme al Principe, Padre Pirrone, intento «ai suoi calcoli». Il Principe: «salì una lunga scaletta e sboccò nella grande luce azzurra dell'Osservatorio. Padre Pirrone [...] sedeva ingolfato nelle sue formule algebriche» (47-48). Durante le ore diurne gli strumenti di osservazione astronomica non sono utilizzati e, come le bertucce del salone, vengono visti in atteggiamenti e fattezze di esseri viventi. «I due telescopi e i tre cannocchiali, accecati dal sole, stavano accucciati buoni buoni, col tappo nero sull'oculare, bestie bene avvezze che sapevano come il loro pasto venisse dato solo la sera» (47-48). Data la luce del sole e cioè l'impossibilità di mirare il cielo, il Principe rivolge lo sguardo altrove: «Aprì una delle finestre della torretta» (48). Va sottolineato che dall'osservatorio astronomico il protagonista getta lo sguardo sul paesaggio e cioè verso il basso, verso la terra, piuttosto che verso l'alto, ovvero verso il cielo.¹⁴ Se l'aggettivazione «astronomico» è defunzionalizzata dall'orario, il sostantivo «osservatorio» indica la funzione vigente. Da quel luogo si osserva il cielo di notte e la terra di giorno. E si noti anche l'attenzione alla luce solare che contrasta, in assenza, con quella stellare.

6. L'*ekphrasis* più celebre del romanzo è senz'altro la «morte del Giusto» del Greuze. In casa di Diego Ponteleone il narratore inserisce un'altra tipologia di 'studio': la biblioteca. Durante il ballo, il Principe, irritato e stanco,

Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi. Lo trovò presto: la biblioteca, piccola, silenziosa, illuminata e vuota. Sedette poi si rialzò per bere dell'acqua che si trovava su un tavolinetto [...]. La biblioteca gli piaceva, ci si sentì presto a suo agio; essa non si opponeva alla di lui presa di possesso perché era impersonale come lo sono le stanze poco abitate: Ponteleone non era un tipo da perdere il suo tempo lì dentro. Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della «morte del Giusto» di Greuze (202).

Scopriamo un tratto vagamente misantropo del principe di Salina, subito appagato, nel suo desiderio di solitudine, dalla scoperta della biblioteca. È una biblioteca di un privato, uno studiolo, un ambiente piccolo e silenzioso. Dopo averci informato che «nella biblioteca si sentì presto a suo agio [perché] essa non si opponeva alla di lui presa di possesso» (Ivi), l'autore ci spiega che ciò è possibile «perché era impersonale come lo sono le stanze poco abitate» (Ivi). Come ci dice il narratore, seguendo il filo del ragionamento di Fabrizio, «Ponteleone non era tipo da perdere il

¹⁴ «La sintagmatica interna degli elementi all'interno del testo diventa lingua di simulazione spaziale [...]. Di qui la possibilità di simulare in senso spaziale concetti che di per sé non hanno una natura spaziale. In parecchi casi [...] il 'basso' [si identifica] con la 'materialità' e l' 'alto' con la 'spiritualità'». (Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico* [1970], Mursia, Milano, 1976, pp. 262-263). Al concetto: «alto-basso», Lotman attribuisce, fra gli altri, il significato di «prezioso-non prezioso». (Ibidem). Per i concetti di alto e basso si consulti anche Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], tr. it. Dedalo, Bari, 1975.

suo tempo lì dentro» (Ivi). Come a dire che Ponteleone pensa a vivere e non si perde in letture o meditazioni. Il Principe ribadisce questa sua supposizione – che la biblioteca sia poco frequentata – quando, dopo aver osservato un quadro che ritrae una scena di morte, si domanda come faccia Ponteleone «ad avere sempre dinanzi agli occhi [... quella] scena malinconica» (Ivi). La risposta che si dà, e che lo conforta, è «che egli doveva entrare in questa stanza sì e no una volta all'anno» (Ivi). Questo studiolo è disabitato, ma viene menzionato solo quando un personaggio lo scopre e lo rende visibile al lettore, come palcoscenico delle sue meditazioni. Accoglie il protagonista che fugge dagli uomini, dalla bella società, in un momento di stanchezza. Lo studiolo si presta, in questo senso e soprattutto grazie al quadro che porta su una parete, alle meditazioni malinconiche del principe. Quello della biblioteca è un momento di raccoglimento per il Principe, che, guardandosi attorno, trae spunto per una esplicita meditazione sulla propria morte.

Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano carine, procaci, il disordine delle loro vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore; si capiva che erano loro il vero soggetto del quadro.

Segue la proiezione di sé in analoga scena, che è poi anticipazione della morte che occorrerà al Principe nel corso del romanzo:

Subito chiese a se stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe stata meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudice, ci sono le bave, le deiezioni, le macchie di medicine...) e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state più decentemente vestite. Ma, in complesso, lo stesso. Come sempre la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo aveva turbato quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo? (202-203).

Nel presente della narrazione, il novembre del 1862, nella biblioteca di casa Ponteleone, dopo aver osservato la scena rappresentata nel quadro e immaginato le analogie e le differenze con la propria morte, Don Fabrizio fa la riflessione sopra citata sulla propria morte come morte di tutto il mondo. Di pensiero in pensiero, in un intenso monologo interiore, il Principe si figura, in una scena macabra e fortemente simbolica:

Da questo passò a pensare che occorreva far fare delle riparazioni alla tomba di famiglia, ai Cappuccini. Peccato che non fosse più permesso appendere là i cadaveri per il collo nella cripta e vederli poi mummificarsi lentamente: lui ci avrebbe fatto una magnifica figura su quel muro, grande e lungo com'era, a spaventare le ragazze con l'immoto sorriso del volto incartapecorito, con i lunghissimi calzoni di *piqué* bianco. Ma no, lo avrebbero vestito di gala, forse in questo stesso 'frack' che aveva addosso (203).

Nonostante il subitaneo venire meno dell'effetto di realtà, data la precisazione della desuetudine della tradizione, l'immagine del Principe impiccato si staglia dinanzi agli occhi del lettore con forza. Il corpo appeso del Principe avrebbe potuto fare da ammonimento ai posteri ma l'impossibilità della continuazione di tale tradizione suggerisce l'idea che non ci saranno figli o nipoti da ammonire, riaffermando l'idea della morte con lui «di tutto il mondo».

Fabrizio è assorto nei suoi pensieri, finché «La porta si aprì» (*Idem*, p. 203). Le meditazioni di Fabrizio e il suo isolamento in tal modo sono bruscamente interrotte dall'arrivo festoso di Tancredi e Angelica. L'apertura della porta (fine dell'isolamento spaziale) e l'ingresso in scena dei due personaggi (fine della separazione dagli altri) segna la conclusione della pausa narrativa, iniziata con l'ingresso in biblioteca di Don Fabrizio.¹⁵ Avendo seguito le proiezioni del Principe sulla propria morte, viene la curiosità di verificare se il narratore gli dà poi ragione; la dipartita, che effettivamente è trattata dal romanzo, è il soggetto della parte settima. Dopo la visita medica a Napoli, rientrato all'isola natale, Don Fabrizio trascorre gli ultimi confusi segmenti di tempo all'albergo Trinacria. Dopo una sincope si riprende:

attorno vi era una piccola folla, un gruppo di persone estranee che lo guardavano fisso con un'espressione impaurita: via via li riconobbe: Tancredi, Concetta, Angelica, Francesco-Paolo, Carolina, Fabrizietto [...] tutti, tranne Concetta, piangevano; anche Tancredi che diceva: 'Zio, zione caro!' (225).

E perciò il destino di morte, in un letto circondato dai parenti, con le differenze dovute allo scarto tra la fantasia anticipatrice e la realtà della vicenda narrata, è sostanzialmente quello preannunciato dal dipinto osservato ventun anni prima.¹⁶

7. Con la visita allo studio del Re si entra in un ambiente «storico». Della Corte viene data una rappresentazione a tinte stridenti fortemente critica. Il tempo imperfetto della narrazione ci mette sull'avviso della consuetudine del Principe a questo genere di visite. Gli interni del palazzo, con un'alternanza di luoghi e persone incontrate lungo il percorso, rappresentano la Corte napoletana nelle sue contraddizioni di fasto e volgarità.

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

¹⁵ Apertura e chiusura di una porta indicano una pausa narrativa, o se vogliamo un racconto nel racconto. Per descrizione, pause narrative e elementi demarcatori si veda: Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981 e *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993.

¹⁶ Non si può fare a meno di pensare a un passo del racconto *Lighea* [1961], dove è presente lo stesso procedimento narrativo: l'anticipazione della morte nella contemplazione di un oggetto artistico. Sia nel *Gattopardo* che in *Lighea* la descrizione di un oggetto artistico fa da anticipazione a un accadimento successivo e funziona tecnicamente da prolessi narrativa. Lo sguardo di un personaggio che si posa su una raffigurazione pittorica, la descrizione di un manufatto artistico da parte del narratore, sono espedienti narrativi che creano una pausa nel flusso del racconto e danno modo di spiegare o anticipare qualcosa. E l'avvenimento in questione in entrambi i casi è la morte del protagonista. Sia nel romanzo che nel racconto i personaggi che saranno protagonisti di un certo destino di morte si trovano precedentemente a osservare una rappresentazione artistica, che raffigura, con le dovute sfasature, una scena analoga. Come in *Lighea* l'immortalità della sirena è annunciata dalla rappresentazione pittorica su un cratere antico, così nel *Gattopardo* la morte di don Fabrizio è anticipata dalla sua contemplazione del dipinto appeso ad una parete della biblioteca di Ponteleone. Se in *Lighea* la differenza è immediatamente oppositiva (La Ciura irride quella rappresentazione affermando la falsità dei presupposti giacché le sirene non possono morire), nel *Gattopardo* la differenza tra anticipazione e ciò che accadrà, rimarcata dall'osservatore, sta nelle lenzuola in cui giace il morente - candide nel dipinto, supposte sudice nella realtà del romanzo. Se il senatore La Ciura morirà in mare precipitando da una nave, il Principe del *Gattopardo* si troverà negli ultimi attimi effettivamente circondato dai familiari. Per altre similitudini con il racconto *Lighea* si rimanda inoltre a Ilaria de Seta, *Spazi reali e spazi fantastici in Lighea*, in «Arachnofiles: a Journal of European Languages and Cultures», Issue 3 (Spring 2004), DELC Editor, Edinburgh. Sulla continuità tra il romanzo e il racconto fantastico si veda Eduardo Saccone, *Le buone e le cattive maniere*, il Mulino, Bologna, 1992.

mobilio stomachevole (proprio come la monarchia borbonica), ci s'infilava in anditi sudicetti e scalette mal tenute e si sbucava in un'anticamera dove parecchia gente aspettava: facce chiuse di sbirri, facce avidi di questuanti raccomandati. Il ciambellano si scusava, faceva superare l'ostacolo della gentaglia, e lo pilotava verso un'altra anticamera, quella riservata alla gente di Corte: un ambientino azzurro e argento; e dopo una breve attesa un servo grattava alla porta e si era ammessi alla Presenza Augusta (29).

Dopo aver attraversato corridoi e anticamere il Principe e la sua guida giungono allo studio del Re:

Lo studio privato era piccolo e artificiosamente semplice: sulle pareti imbiancate un ritratto di Re Francesco I e uno dell'attuale Regina, dall'aspetto inacidito; al di sopra del caminetto una Madonna di Andrea del Sarto sembrava stupita di trovarsi contornata di litografie colorate rappresentanti santi di terz'ordine e santi napoletani; su di una mensola un Bambino Gesù in cera col luminoso acceso davanti; e sulla immensa 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.). Dietro questo sbarramento di scartoffie, il Re (29).

La critica alla cultura cattolica assume nuove forme: la Madonna dipinta da un artista illustre sarebbe infastidita dalla compagnia di litografie non altrettanto nobili e raffiguranti santi indegni al suo confronto. Un senso di superiorità di natura aristocratica pervade la scena. Perfino i colori delle carte che affollano la scrivania sembrano contribuire al velo di ironia un po' sprezzante che avvolge tutta la scena della corte napoletana.

8. Se quello di Re Ferdinando II è uno studio con funzione pubblica e una traccia spaziale della storia nel romanzo, per contiguità e opposizione (il Re è il massimo rappresentante della classe nobiliare colta nel momento del tracollo, Sedara è il più eclatante esempio della emergente classe dei nuovi ricchi, e con tutti e due il narratore è spietato) anche lo studio del Sindaco di Donnafugata, Don Calogero Sedara, è un interno pubblico in cui viene rappresentato un epocale momento storico. Dopo aver votato:

tutti furono invitati a 'prendere un bicchierino' su, nello studio del sindaco [...]. Dietro la scrivania di don Calogero fiammeggiava una oleografia di Garibaldi e (di già) una di Vittorio Emanuele. Fortunatamente collocata a destra; bell'uomo il primo, bruttissimo il secondo affratellati però dal prodigioso rigoglio del loro pelame che quasi li mascherava. Su un tavolino vi era un piatto con biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto e dodici bicchierini tozzi colmi di rosolio: quattro rossi, quattro verdi, quattro bianchi: questi, in centro; ingenua simbolizzazione della nuova bandiera che vendè di un sorriso il rimorso del Principe che scelse per sé il liquore bianco perché presumibilmente meno indigesto e non, come si volle dire, come tardivo omaggio al vessillo borbonico (107).

I dipinti di Garibaldi e Vittorio Emanuele sottolineano la funzione storica del luogo in cui si celebra l'annessione del vicereame borbonico alla monarchia sabauda. Le rappresentazioni artistiche, in questo come in altri casi, amplificano la funzione narrativa del luogo e il messaggio ideologico. L'ironia che avvolge la scena, attraverso la volgarità dell'arredo e del rinfresco offerto, mette in evidenza la volgarità di Calogero Sedara che è il rappresentante più insigne, in quanto sindaco del paese, del plebiscito con cui la Sicilia scompare come entità autonoma per unirsi alla

penisola. È ironico e perciò significativo che proprio il nuovo ricco, Sedara, sia la personalità politica che celebra il momento storico; come è ironico che nel suo studio campeggino le due immagini di Garibaldi (il personaggio più ritratto nel romanzo¹⁷) e del re Sabauda, e che dei due personaggi si faccia solo un commento estetico (bello il primo, bruttissimo il secondo); ironico ancora soffermarsi sull'aperitivo tricolore e significativo che la scelta del Principe sia travisata dagli altri personaggi.¹⁸ La Storia entra nel romanzo attraverso il filtro dell'ironia, mai celebrativa, sempre dissacratoria e pungente. Le icone rappresentate per i personaggi che agiscono nella trama sono oggetti d'arredo più o meno preziosi, ma per la voce narrante e per il Principe, il cui sguardo spesso vi si posa, costituiscono un'alternativa al disfacimento storico, politico, sociale e familiare.

Université de Liège

¹⁷ Cfr. Renato Bertacchini, *Garibaldi nella narrativa dell'Otto e del Novecento*, in «Le ragioni narrative», I, 6, novembre 1960, pp. 31-65, in particolare alle pagine 45-49. Uno sguardo critico sulla rappresentazione di Garibaldi lo fornisce Natale Tedesco, *La norma del negativo: De Roberto e il realismo analitico*, Sellerio, Palermo, 1981, pp. 101-104.

¹⁸ Cfr. Davide De Camilli, *Il rosolio tricolore*, in «Italianistica», 2011, n. 2, pp. 153-164.