

Collana

Studi di storia e critica delle idee [2]

Il carattere della nazione

Da Hume a Pinocchio

a cura di

Michela Nacci



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Collana
“Studi di storia e critica delle idee”
[2]
diretta da
Salvatore Cingari

IL CARATTERE DELLA NAZIONE
a cura di
Michela Nacci

Collana

“Studi di storia e critica delle idee”

diretta
da Salvatore Cingari

Comitato scientifico

Antonio Allegra –Università per Stranieri di Perugia
Monia Andreani –Università per Stranieri di Perugia
Alessandro Arienzo –Università Federico II di Napoli
Serge Audier – Università Paris IV – Sorbonne
Richard Bellamy –Istituto Universitario Europeo
Guillaume Sibertine –Blanc Università di Tolosa
Gianluca Bonaiuti -Università di Firenze
Carmelo Calabrò –Università di Pisa
Giuseppe Cascione –Università di Bari
Cristina Cassina –Università di Pisa
Patricia Chiantera Stutte -Università di Bari
Alberto De Sanctis –Università di Genova
Franco Di Sciullo –Università di Messina
Federico Lucarini –Università del Salento
Luca Michelini –Università di Pisa
Michela Nacci –Università dell’Aquila
Giovanna Scocozza -Università per Stranieri di Perugia
Xosé Manoel Núñez Seixas – Università L. Maximilian di M. di
Baviera Fausto Proietti –Università di Perugia
Gianfranco Ragona –Università di Torino
Siriana Sgavicchia -Università per Stranieri di Perugia
Alessandro Simoncini –Università per Stranieri di Perugia
Silvia Rodeschini –Università di Firenze
Enrico Terrinoni –Università per Stranieri di Perugia

Publishing Manager / Editor

Antonello Lamanna

Published by

Perugia Stranieri University Press

Università per Stranieri di Perugia
Piazza Fortebraccio 4,
06123 Perugia
www.unistrapg.it

ISBN:978-88-99811-08-2

Copyright © 2018 by
Perugia Stranieri University Press
All rights reserved.

Collana
Studi di storia e critica delle idee [2]

Il carattere della nazione

Da Hume a Pinocchio

a cura di
Michela Nacci



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

INDICE

INTRODUZIONE
di Michela Nacci

pag. 9

«Una strana posizione». David Hume fra simpatia e clima
di Emilio Mazza

» 11

Montesquieu: clima, spirito, istituzioni
di Rolando Minuti

» 37

La concezione della nazione di Jules Michelet
di Aurélien Aramini

» 49

Gustave de Beaumont, Alexis de Tocqueville e la «*grande causa*».
Viaggio nel carattere nazionale
di Michela Nacci

» 63

La folla: principio di costruzione o di dissoluzione della nazione?
Elena Bovo

» 101

Una nazione di Gattopardi? Storia e società italiana
nel romanzo di Tomasi di Lampedusa
di Matteo Di Gesù

» 115

Pinocchio sul piedistallo: identità nazionale e conciliazione politica
di Stefano Jossa

» 131

Una nazione di Gattopardi? Storia e società italiana nel romanzo di Tomasi di Lampedusa¹

Matteo Di Gesù

In un articolo dell'1 aprile del 2015, il quotidiano inglese «The Guardian» includeva *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa tra «The top 10 books about Italy»,² unica opera di finzione in un elenco che annoverava comunque altri tre autori di cittadinanza italiana: Luigi Barzini, Carlo Levi, Alexander Stille. Nulla di sorprendente, naturalmente: il romanzo postumo dello scrittore palermitano, più di ogni altro tra i moderni, a partire dalla sua pubblicazione e grazie soprattutto al suo repentino e inaspettato successo nazionale e internazionale (nel 1959 gli sarebbe stato assegnato il Premio Strega, nello stesso stesso anno sarebbe apparsa la versione francese, l'anno successivo quella inglese e nel giro di pochi anni le traduzioni in varie lingue avrebbero superato la ventina) è stato letto come un palinsesto dell'identità nazionale, come una sorta di paradigma delle tare storiche della società italiana postunitaria: trasformismo delle classi dirigenti, sfiducia nei cambiamenti e in qualsivoglia visione progressiva dei processi storici, una sorta di cinismo disincantato inteso come vera e propria marca culturale e antropologica, la Sicilia “come metafora”, se non sineddouche, dell'intero Paese. Si tratta di una esegesi corriva che si è fatta ben presto senso comune, sebbene, come si dirà, sia stata in buona parte ingenerata e alimentata da una ricezione critica quanto mai ostile e soprattutto equivoca, quando non manifestamente errata, specie negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del libro: non deve suonare come una affermazione apodittica o iperbolica la constatazione, a sessant'anni dalla sua uscita, che *Il Gattopardo* sia stato, oltre che il romanzo italiano del Novecento più letto, quello più assiduamente interpretato (dalla critica militante a quella accademica a quella cinematografica), nonché quello più frequentemente travisato.

Come è stato già osservato,³ finanche la rapida attestazione nella lingua dell'uso del sostantivo ‘gattopardismo’ e dell'aggettivo ‘gattopardesco’ e la loro altrettanto tempestiva registrazione nei dizionari ratificano questa sussunzione nell'immagina-

1 Questo saggio riprende e sviluppa alcuni spunti tratti da M. DI GESÙ, *Un caso editoriale: Il Gattopardo*, in G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Il Romanzo in Italia*, vol. IV, *Il secondo novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 189-204.

2 <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/01/the-top-10-books-about-italy>, consultato il 31.8.2018.

3 Cfr. N. LA FAUCI, *Del Gattopardo (e dintorni)*, in Id., *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 73-149.

rio comune nazionale del romanzo e del suo protagonista, nonché la sua traslazione ad allegorico emblema antonomastico di un aspetto del presunto carattere degli italiani (o quantomeno delle sue classi dirigenti). Ancora più indicativo, ma non meno paradossale, è il fatto che alcune definizioni ripropongano uno dei più grossolani e tenaci equivoci interpretativi (quantomeno nell'opinione corrente, dal momento che la critica si è ormai da tempo affrancata dalle letture più banalizzanti), attribuendo al Principe di Salina la più celebre battuta del romanzo, che invece viene pronunciata dal nipote Tancredi. È il caso, ad esempio, del *Grande Dizionario Garzanti della Lingua italiana*, nel quale, alla voce 'Gattopardismo', si legge:

Concezione e pratica politica di chi è favorevole a innovazioni più apparenti che reali della società, per evitare di compromettere i privilegi acquisiti. | Dal titolo del romanzo "Il gattopardo" di G. Tomasi di Lampedusa (1896-1957), il cui protagonista enuncia questa concezione.⁴

Qualora se ne avesse vaghezza, inoltre, si potrebbe stilare un cospicuo elenco di titoli della pubblicistica nazionale dell'ultimo sessantennio nei quali 'gattopardo', o il plurale 'gattopardi', ricorrono nell'accezione negativa di cui sopra: nel 2018, per esempio, andava per la maggiore il libro scritto da un celebre magistrato calabrese antimafia e da un giornalista, pubblicato da Mondadori, su *Uomini d'onore e colletti bianchi: la metamorfosi delle mafie nell'Italia di oggi*, intitolato per l'appunto *I Gattopardi*.

Tutto ciò, andrà detto, a dispetto di alcune monografie di valore critico davvero euristico, che, indagando anzitutto il testo (i suoi statuti di genere, l'impianto narrativo, la focalizzazione, la lingua, i modelli...) hanno offerto seminali letture del romanzo, rivelandone aspetti e temi rimasti inesplorati per decenni e restituendolo alla tradizione italiana quale grande affresco allegorico della nascita della nazione e puntualmente smentendo i luoghi comuni correnti, pur senza riuscire a sradicarli: si allude in particolare ai saggi di Giuseppe Paolo Samonà, Francesco Orlando, Salvatore Silvano Nigro.

Ma, prima di provare ad abbozzare in questa sede qualche nuova considerazione su come, e quanto a fondo, questo libro abbia riflettuto sulla Storia e la società italiana moderna, forse non è inopportuno riepilogare e riconsiderare, ancorché assai sommariamente, alcune tappe della storia della critica tomasiana. LA controversa e conflittuale ricezione del *Gattopardo*, infatti, restituisce indirettamente un piccolo ma si-

4 *Grande Dizionario Garzanti della Lingua italiana*, Milano, Garzanti, 1994, s.v., corsivo nostro. Per una dettagliata disamina delle definizioni del lemma, nonché per altre acute considerazioni cfr. P. SQUILLACIOTI, *Tutto cambia o tutto resta com'è? Il Gattopardo e la storia*, Orizzonti aperti. Raccontare la storia e la letteratura, Roma, CNR, 28 febbraio 2018, http://www.narrazionidiconfine.it/wp-content/uploads/2018/03/Squillacioti_Il-Gattopardo-e-la-storia_appunti.pdf (ma, sulla questione, di Squillacioti si veda altresì "Gattopardismo" e caso Moro, in V. VECELLIO (a cura di), *L'uomo solo. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia* («Quaderni Leonardo Sciascia», n. 7), Milano, La Vita Felice, 2002, pp. 109-132.

gnificativo campione di come, anche dibattendo di un romanzo e del suo successo, le forze intellettuali e politiche in campo nei decenni successivi al secondo dopoguerra si disputassero l'egemonia della narrazione della costruzione della nazione moderna e della sua identità.⁵ Nel 1959 tra i romanzi in concorso al Premio Strega, oltre al libro di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, c'erano *Primavera di bellezza* di Beppe Fenoglio, *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri, *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini, *La casa della vita* di Mario Praz, *Il ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori. Si tratta di una foto di gruppo piuttosto rappresentativa, un fermo immagine che restituisce con sorprendente efficacia le trasformazioni in corso nel sistema letterario italiano, sul crinale degli anni Cinquanta del Novecento. La stagione del romanzo militante neo-realista volgeva al tramonto (ma non ancora gli equivoci che aveva generato), mentre si andava delineando l'orizzonte di quello che sarebbe stato lo sperimentalismo degli anni Sessanta (il primo numero de «Il Verri» era uscito nel 1956, Pagliarani e Sanguineti avevano esordito in quegli anni con le loro prime raccolte poetiche; la grande letteratura modernista europea della prima metà del secolo cominciava a essere tradotta e a incontrare un più vasto pubblico di lettori – la versione italiana *Recherche* di Proust era apparsa in traduzione nel 1950, ma ci sarebbero voluti altri dieci anni per la prima edizione italiana dell'*Ulisse* di Joyce).

All'apparizione del *Gattopardo*, insomma, la scena letteraria italiana tentava di riprendere fiato dopo vent'anni di asfissia culturale fascista e andava faticosamente provincializzandosi. Tuttavia, il "caso" *Gattopardo*, al suo primo manifestarsi, a ben vedere sembrerebbe nient'altro che l'inaspettato e clamoroso successo editoriale dell'unico romanzo di un autore già defunto e fino a quel momento ignoto, la cui vicenda di grande aristocratico siciliano del tutto estraneo alla vita culturale italiana incuriosisce i lettori non meno della sua stessa opera. Il libro verrà comunque accolto favorevolmente da recensori del calibro di Carlo Bo, Eugenio Montale, Geno Pampaloni, ma ben presto, ad accendere la polemica saranno le violente stroncature che al romanzo riserverà la critica marxista italiana:⁶ l'accusa mossa, tra gli altri, da Salinari, Alicata, Falqui (i quali per lo più consideravano il *Gattopardo* alla stregua di un romanzo storico tradizionale), a ben vedere non troppo diversa nella sostanza da quanto imputavano al romanzo marxisti non allineati quali Fortini o lo stesso Vittorini, era quella di offrire una rappresentazione falsata della «realtà oggettiva di un'epoca», compromessa da velleità decadenti e viziata dall'ideologia reazionaria dell'autore. Naturalmente, anche da una prospettiva di sinistra (che avesse tenuto nel giusto conto una celebre pagina di Engels, verrebbe da dire) e pur volendo forzosamente ostinarsi a considerare *Il Gattopardo* un romanzo storico, specie a proposito

5 Per una dettagliata ricostruzione della ricezione del *Gattopardo* cfr. M. BERTONE, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo, 1995; utile anche O. RAGUSA, *Vita Postuma Del Gattopardo: Recuperi, Commenti e Singolarità*, «Italice», A. 80, N. 1, 2003, pp. 40-52.

6 Sulle reazioni che la pubblicazione del *Gattopardo* suscitò tra gli intellettuali comunisti e di sinistra, in Italia e in Europa, assai utile D. FORGACS, *The Prince and His Critics: the Reception of «Il Gattopardo»*, in D. MESSINA (a cura di), «*Il Gattopardo*» at Fifty, Ravenna, Longo, 2010, pp. 17-42.

del Risorgimento quale “rivoluzione tradita”, non sarebbe stato difficile smentire le stroncature italiane, come avrebbero dimostrato, di lì a poco, gli interventi favorevoli di due letterati marxisti come Aragon e Lukács (nel 1961 sarebbe apparsa la traduzione russa, per paradosso proprio con la prefazione di Alicata). Lo “scandalo” che, agli occhi dei letterati comunisti italiani, aveva prodotto il romanzo di Lampedusa era evidentemente quello di aver profanato il sacrario del Risorgimento, compromettendo con ciò la riappropriazione ideologica delle guerre per l’unificazione nazionale che il PCI andava compiendo in quegli anni, raccordandole con la Resistenza e la lotta partigiana.

Nel novero degli stroncatori meno indulgenti figurò anche Leonardo Sciascia (il quale, nel corso del tempo, ebbe modo di ricredersi, rivedendo profondamente il proprio giudizio sul *Gattopardo*, in principio definito, tra l’altro, espressione di «raffinato qualunquismo»⁷). È utile tenere presente che, giusto nel 1958 e giusto nei “Gettoni”, Sciascia pubblicava la raccolta *Gli zii di Sicilia*, nella quale è compreso *Il Quarantotto* (apparso per la prima volta in rivista l’anno precedente), racconto non certo celebrativo delle vicende risorgimentali, ma comunque più aderente a quell’idea “progressiva” di letteratura perseguita da Vittorini. Immane, licenziare l’«antigattopardo» toccherà allo stesso Sciascia, suo malgrado (dacché lo scrittore avrebbe provato insistentemente a respingere questa etichetta per il suo romanzo): con questa paradigmatica assimilazione per antitesi veniva infatti salutato da buona parte della critica di sinistra, nel 1963, il suo *Consiglio d’Egitto*.⁸

Proprio in quell’anno arrivava sugli schermi l’adattamento cinematografico di Luchino Visconti, che si sarebbe aggiudicato la Palma d’oro al Festival di Cannes. Dal film di Visconti, regista di dichiarata fede politica comunista e vicino al partito, pur non essendovi iscritto, i vertici del PCI si attendevano una trasposizione che riparasse quelli che, a loro giudizio, erano i torti ‘politici’ del lavoro di Lampedusa. Ovviamente, il regista di *Rocco e i suoi fratelli*, affascinato tanto dal romanzo e dalle sue ascendenze proustiane quanto dalla figura del suo autore, fu ben altro che un mero esecutore delle indicazioni del suo partito di riferimento (sebbene perfino Togliatti trovò modo di dire la sua sulla sceneggiatura) e insieme ai suoi sceneggiatori traspose con la consueta autonomia autoriale il romanzo, ottenendo comunque un consenso pressoché unanime a sinistra. Eppure, anche il capolavoro viscontiano concorse a determinare altri fraintendimenti nell’interpretazione del libro da parte della critica e del suo sempre più numeroso pubblico, a quell’altezza ormai internazionale.⁹ Oltre ad aver

7 Cfr. L. SCIASCIA, *Il Gattopardo* [1959], in Id., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 173-187.

8 A proposito delle letture e delle riletture sciasciane del capolavoro tomasiano, cfr. D. LA MONACA, «Ogni volta è diverso»: Sciascia legge *Il Gattopardo*, in D. PERRONE, D. LA MONACA, *Nell’officina del «Gattopardo». Studi sull’opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Marina di Patti, Pungitopo, 2018, pp. 149-163.

9 In quello stesso anno cinque edizioni del romanzo venivano pubblicate nel Regno Unito. Negli anni successivi le lingue straniere nelle quali verrà tradotto il romanzo, come si è detto, saranno più di venti.

dilatato l'episodio del ballo (il quale arriva ad occupare un terzo dell'intera pellicola), il regista inserì nella versione cinematografica ampie scene corali della presa di Palermo, che, tra l'altro, vedevano coinvolta, a fianco delle camicie rosse, la popolazione cittadina, riparando in tal modo l'oltraggio verso la Storia perpetrato da Lampedusa (nel romanzo, invece, gli eventi, pur così cruciali, vengono soltanto evocati, mai raccontati o descritti); e inoltre fece terminare il suo *Gattopardo* con il ricevimento a palazzo Ponteleone, dal quale Don Fabrizio si allontana solitario all'alba, tagliando pertanto dal soggetto la parte della morte del Principe e la macrosequenza conclusiva con Concetta, parti indispensabili per una comprensione piena del romanzo.¹⁰

Merita una menzione quanto scrisse l'anno successivo Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*, anche per dar conto del prevedibile giudizio negativo degli intellettuali che gravitavano intorno al Gruppo 63: il semiologo collocava, non senza arguzia, l'«eccellente bene di consumo», quale a suo dire doveva considerarsi *Il Gattopardo*, a metà strada tra Salgari e Proust (*Il Gattopardo della Malesia* è il celebre titolo del saggio): «un prodotto medio, in cui tuttavia la contaminazione tra i modelli della narrativa di massa, e le allusioni alla tradizione letteraria precedente, non degenerano in un *pastiche* grottesco».¹¹

Se già negli anni Sessanta i vocabolaristi registravano le accezioni dell'antonomasia 'gattopardo' e dei derivati 'gattopardismo' e 'gattopardesco', di cui si è detto, a partire dagli anni Settanta si compie una significativa inversione di tendenza: «l'esegesi tomasiana [...] si sbarazza almeno della ridondanza dei primordi ed acquisisce nuovo respiro, perché incomincia ad orientarsi verso nuove piste di lettura».¹² Cominciavano a venire pubblicate monografie sinottiche sul romanzo, in alcuni casi destinate anche agli studenti delle scuole superiori, tra le quali va segnalata quella di Sergio Zatti, del 1972; ma toccherà due anni dopo a un critico marxista approdato alla Nuova Sinistra, dunque svincolato dalle rigidità ideologiche del Partito Comunista Italiano, Giuseppe Paolo Samonà, offrire un'analisi convincente delle opere di Tomasi di Lampedusa e condurre una requisitoria implacabile contro la critica letteraria italiana coeva all'uscita del libro.¹³ Ad accomunare gran parte degli studi successivi è il tentativo di recuperare finalmente il romanzo di Lampedusa alla dimensione letteraria che gli compete. Così, ad esempio, grazie anche alle prime pubblicazioni degli scritti tomasiani sulla letteratura francese e inglese, negli anni Ottanta Nunzio Zago provava a chiudere la questione del presunto "epigonismo decadente" del *Gattopardo* e Manuela Bertone, nel 1995, poteva licenziare uno dei più esaurienti profili sul suo autore. È il tempo dell'atteso saggio di Francesco Orlando, il quale tornava a occuparsi del maestro degli anni giovanili venticinque anni dopo il suo *Ricordo di Lampedusa*, con

10 Hanno raccontato *Come Visconti trasformò un romanzo di "destra" in un successo di "sinistra"* (questo il brillante sottotitolo del libro), documentando il dibattito critico e ideologico, A. ANILE e M. G. GIANNICE, *Operazione Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2014.

11 Cfr. U. ECO, *Il Gattopardo della Malesia*, in ID., *Apocalittici e integrati* (1964), Milano, Bompiani, 2016, pp. 119-130.

12 M. BERTONE, cit., p. 135.

13 Cfr. G. P. SAMONÀ, *Il Gattopardo, I Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

un magistrale studio tematico (che vuole anche essere, sebbene «formalmente», una «lettura freudiana», precisa il suo autore) su un romanzo considerato estraneo alla tradizione nazionale, ma anche, come si legge addirittura nella quarta di copertina, su «quarant'anni d'ipocrisie della critica italiana». Sarà poi un altro studio decisivo, quello di Salvatore Silvano Nigro, a ricavare, da un'acutissima lettura ravvicinata del testo (attenta, tra l'altro, alle significative tracce iconografiche di cui è disseminato), tutto il portato allegorico del *Gattopardo*.

Per dirla con le parole di Eugenio Montale, tra i pochissimi recensori che, come si è detto, all'apparizione del romanzo, ne compresero statuti formali e discendenze europee, «nulla è più lontano del *Gattopardo* dagli schemi del romanzo storico. Eppure il senso della storia, il trapasso delle generazioni, l'avvento delle nuove classi e dei nuovi miti, il declinare della nobiltà feudale e l'alquanto ipocrita trionfo delle "magnifiche sorti" sono la materia stessa e l'ispirazione del romanzo».¹⁴ Ripartire da questa felice intuizione, per provare a tornare a riflettere sul rapporto tra storia e identità nazionale, ideologia e invenzione nel *Gattopardo*, può essere, forse, ancora produttivo. Il romanzo, «come molti altri del Novecento, non sviluppa in senso tradizionale una trama»: ¹⁵ la focalizzazione interna fa sì che la storia narrata in terza persona si serva del personaggio come «riflettore», per usare una categoria mutuata da Henry James, ricorrendo sovente all'indiretto libero e al monologo interiore (evidentemente, questo non vale per le parti V e VIII, nelle quali il personaggio di Don Fabrizio è assente). Quanto viene raccontato, dunque, è filtrato attraverso lo stato d'animo, la morale, l'ideologia, la percezione di sé e del mondo del protagonista, pur senza derogare dagli statuti di quello che è stato opportunamente definito «realismo modernista». ¹⁶ I fatti, pertanto, privati o pubblici che siano, sono sussunti a una dimensione interiore, pur mantenendo la loro inesorabile oggettività, tragica e ridicola insieme. La Storia, pur incombendo su ogni pagina del *Gattopardo*, di fatto non viene mai "raccontata", quasi dissolvendo la sua evenemenzialità nella vita interiore del soggetto; i suoi avvenimenti, semmai, alimentano e sollecitano l'introspezione di Don Fabrizio; personaggio, oltretutto, che Orlando, con il consueto acume, annovera tra i protagonisti "intellettuali" della tradizione del romanzo europeo otto-novecentesco.

Appare pertanto coerente con questa opzione narrativa la frammentarietà con cui il romanzo è costruito: «Non "capitoli", come recita la prima edizione, ché farebbero pensare a scansioni divise di un tutto omogeneo, ma appunto parti»; ¹⁷ ma ciascuna delle sezioni di cui si compone il romanzo è altresì, come ha fatto notare Lanza Tomasi, «la trattazione da una angolazione diversa, ed in se stessa compiuta, della condizione siciliana». ¹⁸ Così come, a proposito di una Storia della Sicilia e dell'Italia

14 E. MONTALE, *Il Gattopardo* (1958), in Id., *Il secondo mestiere*, in Id. (1996), *Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, p. 2171.

15 F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi 1998, p. 27.

16 Cfr. A. BALDINI, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare. Realismo modernista ed erosione della famiglia patriarcale*, in «Allegoria», a. XXVII, vol. 71-72, 2015, pp. 24-66.

17 M. BERTONE, cit., p. 53.

18 G. LANZA TOMASI, *Introduzione*, in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, Introduzione e Premesse di

filtrata dalla storia interiore del protagonista e dalle storie dei personaggi (e, a sua volta, da queste allegorizzata), si può facilmente desumere che le indicazioni temporali poste in epigrafe a ciascuna parte non sono mere avvertenze sinottiche o cronologiche. In altre parole, come hanno rilevato altri interpreti, anche la diacronia della Storia viene assorbita dalla narrazione dell'esperienza interiore del personaggio e la rappresentazione "realistica" della sua mobilità compromessa da una concezione del tempo che varia nell'immobile, che scorre nella persistenza. Lampedusa, con sicura consapevolezza letteraria, sulla scorta della lezione dei capolavori del romanzo modernista europeo e di autori amati e assiduamente analizzati (Joyce, Proust, Woolf...) rinuncia programmaticamente a dare qualsivoglia forma mimetica "oggettiva" alla realtà storica, mettendo in atto quanto scriveva, nei suoi appunti sulla *Letteratura inglese*, a proposito del fluire del tempo nel romanzo *The Years* di Virginia Woolf:

E gli orologi della casa, che in quei cinquant'anni si guastano, si riaggiustano, si vendono e si comprano, ma sempre in modo che uno ne resti a battere le ore, ritmano attraverso questo mezzo secolo il fluire eracliteo del tempo. Insieme ad essi le stagioni si alternano, immenso orologio cosmico, sottolineano con la loro immutabile varietà la mutevole identità delle generazioni.¹⁹

Questa scelta formale, benché dettata probabilmente più da banali ragioni contingenti che da una scelta estetica (Lampedusa vorrebbe essere un autore del proprio tempo e non un epigono dei pur amatissimi Stendhal o Dickens, o di Balzac, tantomeno di Verga o De Roberto: vorrebbe semmai provare a «rifare Joyce», non *I viceré*), tuttavia si addice al suo protagonista, il cui rifiuto di partecipare alla Storia muove ancora una volta da ragioni esistenziali, più ancora che da presupposti ideologici: istanze che vanno affiorando man mano che la narrazione procede, insieme alla consapevolezza del Principe, la quale, alla fine, si rivelerà nient'altro che coscienza di morte; e solo a quel punto, semmai, ancora allegoria della Storia. Lasciando all'alba casa Ponteleone, alla fine del ballo, in una sequenza densa di segni di disfacimento e di morte (i «volti lividi» delle signore, le «facce gialle e rugose» degli uomini, i pitali traboccanti, sulla strada un carretto che trasporta dal macello i buoi fatti a quarti gocciolanti sangue), alla contingente, angosciosa mutevolezza della Storia d'Italia, presente e futura, evocata poco prima dal colonnello Pallavicino, l'astronomo Don Fabrizio opporrà la persistenza delle stelle, invocandole:

G. LANZA TOMASI, a cura di N. POLO (per *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese*), Milano, Mondadori, 1995, p. 12.

19 G. TOMASI DI LAMPEDUSA, cit., p. 1255. Si continueranno a citare da questa edizione le opere di Lampedusa.

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

Da una viuzza traversa intravide la parte orientale del cielo, al disopra del mare. Venere stava lì, avvolta nel suo turbante di vapori autunnali. Essa era sempre fedele, aspettava sempre Don Fabrizio alle sue uscite mattutine, a Donnafugata prima della caccia, adesso dopo il ballo.

Don Fabrizio sospirò. Quando si sarebbe decisa a dargli un appuntamento meno effimero, lontano dai torsoli e dal sangue, nella propria regione di perenne certezza? (p. 222).

«Tutti i registri stilistici del testo [...] sono alternativamente mobilitati dal discorso sulla morte», ha osservato Francesco Orlando;²⁰ discorso, si potrebbe aggiungere, che si dispiega, crescendo di frequenza e di intensità, man mano che l'intreccio si sviluppa, disseminando via via più fittamente le sue tracce nel testo, fino alla penultima parte, *climax* ed epilogo della vicenda umana di Salina, per concludersi nell'ultima, quasi un postumo referto autoptico, un corollario riepilogativo di tutte le altre morti (di un casato, di una classe sociale, di una monarchia e di uno stato) alle quali il trapasso del Principe allude con evidente allegorismo. E, nel concludersi, rimanda circolarmente alle parole latine dell'*incipit*, «Nunc et in hora mortis nostrae amen», *mise en abyme* dell'intero romanzo. Anche in questo caso, l'allegorismo quasi "figurale" praticato da Lampedusa realizza i propri presupposti: il tema della morte attiene alla vita interiore, nonché biologica, del suo personaggio e varrebbe, per così dire, in sé: si pensi a Don Fabrizio che osserva la copia del quadro di Greuze, erroneamente chiamato "La morte del Giusto", nello studio di palazzo Ponteleone, durante il ballo; contemporaneamente esso produce per traslato i sovrasensi che, a loro volta, rimandano al piano storico della vicenda narrata (per esempio, il cadavere del soldato borbonico trovato nel giardino di villa Salina, i cui intestini sono violacei, proprio come la cataratta dei pantaloni cascanti del re, ultimo esponente di una «monarchia che aveva i segni della morte sul volto».²¹

Alla morte del protagonista, tuttavia, non corrisponde la fine del romanzo: a licenziare il lettore sarà la «mortuaria»²² Concetta, nella "Parte Ottava", l'ultima del romanzo. Si tratta di un finale "postumo" inaspettato, apparentemente pleonastico, che sembrerebbe compromettere l'impianto stesso della narrazione e contraddire l'assunto del *Gattopardo* quale romanzo dell'interiorità di Fabrizio Salina al cospetto dei rivolgimenti della Storia: nel 1910 il Principe è morto da un pezzo e la "Storia" si è compiuta (si celebra addirittura il suo anniversario: i festeggiamenti per il cinquantesimo dell'impresa dei Mille vedranno sfilare Fabrizio, il nipote del Principe di Salina,

20 F. ORLANDO, cit., p. 74.

21 S. S. NIGRO, *Il Principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 90-91.

22 F. ORLANDO, cit. p. 78.

«in palamidone per via Libertà davanti a un bel carretto con tanto di 'Salina' a lettere di scatola»). In realtà si tratta di un *explicit* denso di significati, indispensabile all'economia del romanzo, nel quale, in un calibratissimo gioco di allegorie e di rimandi interni, si scioglie la cifra più profonda del testo. Non è un caso, evidentemente, che per molti anni la critica lo abbia trascurato, se non ignorato del tutto, quando non maldestramente misinterpretato.

In questo estremo congedo dei personaggi del romanzo, la figlia del Principe (uno dei tanti *alter ego* del protagonista, come ha intuito Orlando; anzi, a suo dire, il più autobiografico di tutti) sembra dover scontare il contenuto di un motteggio macabro un tempo rimuginato dal padre: «finché c'è morte c'è speranza», quasi che la continuazione della vita fosse «peggiore della morte». ²³ Toccherà alla quasi settantenne, nubile Concetta, trafficante di false reliquie, liquidare definitivamente, con un sovrappiù di risentito rimpianto personale, la memoria del Principe, di Tancredi, e, con essa, in qualche modo, la Storia. Nell'ultima Parte del romanzo, la primogenita di Don Fabrizio apprenderà dall'ormai anziano senatore Tassoni, compagno d'armi garibaldino di Tancredi, che quel «fatterello un po' audace» raccontato a tavola dall'amato cugino a Donnafugata cinquant'anni prima, storiella che allora l'aveva turbata e fatta incollerire, era una frottola. L'episodio ha svariate implicazioni, ovviamente. Qui quella che ci interessa mettere in rilievo è quella che attiene all'allegorismo dell'opera. Abbiamo ripetutamente osservato che nel *Gattopardo* la narrazione degli episodi storici è sapientemente omessa, salvo che in rare eccezioni; ovvero devoluta a un narratore di secondo grado intradiegetico: è il caso, a cui già si è fatto cenno, del colonnello Pallavicino che racconta dello scontro tra le truppe dell'esercito regio e i garibaldini in Aspromonte e del conseguente ferimento di Garibaldi. Ma, a ben vedere, anche la vicenda dell'irruzione del drappello di garibaldini nel convento durante i combattimenti in città (e la battuta salace di Tassoni) è l'unico resoconto, ancorché minimale e di nessuna rilevanza, della presa di Palermo concesso al lettore. Il fatto che nella chiusura del romanzo ne venga rivelata la falsità, oltre a incrinare una volta di più l'immagine del personaggio di Tancredi, concorre a compromettere la credibilità della Storia:

Ma era poi la verità questa? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso, annientato dalla fantasia e dagli interessi; il pudore, la paura la generosità, il malanimo, l'opportunismo, la carità tutte le passioni le buone quanto le cattive si precipitano sul fatto e lo fanno a brani; in breve è scomparso (p. 252).

A disfarsi dell'ultimo, logoro ed enervato simulacro del Principe di Salina sarà sempre Concetta: il cane Bencidò imbalsamato, il quale, volando giù dalla finestra,

23 N. LA FAUCI, cit. p. 81.

riacquista per un momento, danzando nell'aria, le sembianze del felino rampante emblema della casata e sembra imprecare: il Gattopardo fa le fiche alla Storia e alla sua discendenza. È davvero «la fine di tutto».²⁴

Nemmeno al paesaggio siciliano è riservata una rappresentazione oggettiva: anch'esso è una proiezione della coscienza infelice e retrospettiva del principe, quasi un suo correlativo, sia nei suoi squarci più violenti e inospitali che nelle sue immagini più voluttuose e sensuali. E anch'esso, nella sua maestosa immobilità, sembra opporsi, con la sua persistenza senza tempo, alla marea della Storia. Il cronotopo della Sicilia del Risorgimento, pertanto, va anzitutto interpretato come una complessa macchina scenica che concorre a saturare i significati più profondi del testo. Nondimeno, è comunque indubbio che, come hanno indicato studiosi quali Spinazzola e Onofri,²⁵ il capolavoro di Lampedusa vada incluso in nella linea del romanzo «antistorico» e «controstorico» siciliano, tracciata da Verga, De Roberto e dal Pirandello de *I vecchi e i giovani*, che sarebbe proseguita fino a Sciascia, Consolo e al Camilleri di alcuni romanzi storici: un controcanto letterario, ora disincantato e pessimistico, ora rabbioso e indignato, delle retoriche risorgimentali e della narrazione oleografica della storia nazionale, intonato dagli scrittori del lembo più meridionale della penisola. Tuttavia l'epigonismo che numerosi recensori hanno imputato al romanzo, specie nei mesi immediatamente successivi alla sua pubblicazione, non va oltre questa mera genealogia geoletteraria: interpretazioni liquidatorie come quelle di chi leggeva il *Gattopardo* come una tardiva replica delle tematiche del romanzo storico risorgimentale siciliano, nient'altro che un rifacimento del *Viceré* imbevuto di novecentismo (o addirittura di «rondismo», come ebbe a dire Vittorini, stavolta nelle vesti di critico militante) rivelano, a distanza di qualche decennio, – è il caso di ribadirlo ancora – tutta la loro debolezza. Così come le accuse di schematico e velleitario ideologismo reazionario, sollevate all'uscita del romanzo. Non solo perché ottusamente schematico, oltre che infondato, sarebbe attribuire al protagonista le posizioni politiche dell'autore;²⁶ ma anche perché l'apporto fornito dal capolavoro tomasiano, in termini di riflessioni critiche e di prospettive ideologiche, alla riflessione critica sul Risorgimento in Sicilia si rivela assai prezioso, anche rispetto alla pur cospicua tradizione pregressa: sempre a Orlando è toccato far notare, tra l'altro, che si tratta del «solo romanzo scritto da un

24 Indispensabili, per l'interpretazione dell'ultima parte del *Gattopardo*, le pagine di Salvatore Silvano Nigro, specialmente il cap. *Ultimo viene il cane* (cfr. S. S. NIGRO, cit., pp. 98-112), nelle quali, tra l'altro, si analizza il riferimento al XXIV canto dell'*Inferno* dantesco e a Vanni Fucci, ladro di arredi sacri e autore del gesto osceno allusivamente citato nel testo; preziose altresì le osservazioni di N. LA FAUCI, cit.

25 Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990 e M. ONOFRI, *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 2003.

26 Basti qui quanto ha scritto al riguardo Francesco Orlando (cit., p. 119): «L'autore non ha inventato un adeguato protagonista per fargli esprimere le proprie idee – checché ne dicesse lui stesso –; forse ha inventato le proprie idee, con tutto il testo, per darle adeguatamente da esprimere a quel protagonista».

aristocratico, sul passato recente della propria classe, con punto di vista totalmente interno ad essa».²⁷

La “rivoluzione” garibaldina, tanto temuta dalla vile aristocrazia siciliana (il giudizio di Don Fabrizio sul cognato Málvica, un «coniglio», vale, per sineddoche, per l'intera classe nobiliare isolana e finanche per il suo stesso casato, se è vero che il nipote Fabrizio, apprenderà il lettore proprio durante l'agonia del Principe, oltre a essere «tanto odioso» agli occhi del protagonista morente, ha una «doppia dose di sangue Málvica»: evidentemente trasmessagli dai lombi della coniuge di uno dei figli di Don Fabrizio – deduzione lasciata all'inferenza del lettore 'cooperante', oltretutto –) e l'annessione della Sicilia al neonato Regno d'Italia si rivelano nient'altro che una «lenta sostituzione di ceti», che comunque consentirà all'aristocrazia più spregiudicata (ai Tancredi, insomma) di conservare i propri privilegi di censo nel nuovo stato, di cui rimarrà classe dirigente, e di prosperare. Si tratta di una transizione che il personaggio di Lampedusa asseconda, addirittura propizia, avallando la scelta di Tancredi di unirsi alle bande garibaldine e favorendo il suo matrimonio con la figlia di Calogero Sedàra, ma che nello stesso tempo aborrisce, per orgoglio di classe (che si manifesta ora come dovere di lealtà verso la corona borbonica, ora come ironico disprezzo, finanche di gusto, verso i *parvenu* borghesi), nonché per una profonda sfiducia nelle reali possibilità di progresso che la svolta risorgimentale prospetta. La storia, insomma, per Fabrizio Corbera principe di Salina, è tutt'altro che immobile: non solo nel 1910, ma già alla sua morte è cambiato tutto, e il Principe ne è ben consapevole («Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto» (p. 230); il punto è, semmai, che non si muove affatto lungo una traiettoria diritta e sicura, verso quelle *magnifiche sorti evocate da Montale*.

Quanto alle classi subalterne, il tradimento delle loro aspettative e il loro mancato riscatto è già allegorizzato nei brogli con i quali viene alterato il risultato del plebiscito sull'annessione:

Don Fabrizio non poteva saperlo, allora, ma una parte della neghittosità, dell'acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata (p. 114).

Anche alla luce di queste sommarie considerazioni, pertanto, dovrebbe risultare evidente che l'assunto proverbiale dell'*irredimibilità* della Sicilia che si ricaverebbe dal *Gattopardo* andrebbe tutt'al più inteso come «dato storico originato da una sconfitta politica»,²⁸ piuttosto che come presunto carattere identitario metastorico o come marca ideologica reazionaria di un romanzo a tesi. Ad attestarlo, del resto, è

27 F. ORLANDO, cit., p. 19.

28 P. VIOLANTE, *Swinging Palermo*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 318.

ancora una volta un passaggio del libro: è sotto allo sguardo del piemontese Chevalley, il quale su una carrozza, tra urti e scossoni, torna a Palermo da Donnafugata, che «il paesaggio sobbalzava, irredimibile» (p. 178).

La storica Lucy Riall, in un volume collettaneo dedicato alla letteratura che racconta la Storia, ha proposto di «collocare *Il Gattopardo* negli anni del secondo dopoguerra e non negli anni Sessanta dell'Ottocento»; in altre parole di non ostinarsi ancora a leggere il romanzo come un'interpretazione letteraria del Risorgimento in Sicilia quanto piuttosto come un testo che, narrando il passato, voglia in realtà dire del tempo storico del suo autore:

A mio avviso, *Il Gattopardo* dovrebbe essere contestualizzato in questo periodo, piuttosto che nella sua apparente ambientazione risorgimentale di un secolo prima. Se osserviamo la vicenda dal punto di vista degli anni Cinquanta del Novecento, possiamo ipotizzare che Don Calogero Sedàra rappresenti gli «sciacalli» e le «iene» a cui fa riferimento il principe, collegati a quei gruppi criminali che già stavano affermando il loro dominio sulla politica siciliana. E proseguendo su questa linea, potremmo perfino vedere in Tancredi l'immagine di un politico democristiano, pronto a qualsiasi compromesso pur di arrivare e rimanere al potere.²⁹

L'osservazione di Riall è, con tutta evidenza, assai interessante, specie se fatta reagire con letture critiche come quella di Nigro. Non certo perché debba indurci a considerare il libro di Tomasi di Lampedusa un romanzo a chiave, nel quale i riferimenti agli anni del secondo dopoguerra siano sistematici o speculari rispetto a quelli degli anni 1860-62; piuttosto, per non trascurare i numerosi riferimenti, spesso impliciti, quando non occulti, alle epoche successive della Storia nazionale disseminati nell'intreccio. Il narratore eterodiegetico del romanzo, del resto, non trascura, in più di una occasione, di segnalare la propria collocazione cronologica posteriore, rispetto al tempo della *fabula*, ricorrendo a ironici anacronismi: «Una persona che credendo, oggi, di esser salito a bordo di uno degli aerei paciocconi che fanno il cabotaggio fra Palermo e Napoli si accorge invece di trovarsi rinchiuso in un apparecchio supersonico»; «Felicissimo gag, di regia paragonabile in efficacia addirittura alla carrozzella di bambini di Eisenstein»; «un paese piccino piccino che adesso, in grazia degli autobus, è quasi una delle stie-satelliti di Palermo ma che un secolo fa apparteneva, per così dire, a un sistema planetario a sé stante»; «Inciampando in uno di quei lapsus dei quali Freud doveva spiegare il meccanismo molti anni dopo»; «Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario».

In questa sapiente gestione del tempo della narrazione, il récit allestito da Tomasi di Lampedusa riserva altre sorprese nascoste, ma solamente per il lettore che non sia disposto a cercarle (e a trovarle). Alla fine del ballo in casa Ponteleone il tracotante

29 L. RIALL, *Garibaldi in Sicilia. A partire da Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Romanzi nel tempo*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 79-92.

colonnello Pallavicino profetizza l'avvento del fascismo e quindi dell'ascesa del Partito Socialista e del Partito Comunista nell'Italia repubblicana: «Per il momento [...] delle camicie rosse non si parla più, ma se ne riparlerà. Quando saranno scomparse queste ne verranno altre di diverso colore; e poi di nuovo rosse» (pp 220-221). Ma un'altra criptica allusione alla Storia che avverrà merita di essere segnalata. Si è visto quale rilevanza abbiano le date in esergo a ciascuna delle "parti", in un romanzo costruito per blocchi. Ma, se è di immediata comprensione, prima ancora di addentrarsi nella lettura, l'evento a cui alludono quelle che aprono la prima e l'ultima parte del libro («maggio 1860» e «maggio 1910»: lo sbarco dei Mille in Sicilia e la ricorrenza del suo cinquantennale), apparentemente oscuro, invece, è il riferimento della data in epigrafe alla parte VII, quella che narra la morte del principe («luglio 1883»), la quale oltretutto non coincide con quella del bisnonno dell'autore (morto nel 1885). A risolvere la sciarada è stato Salvatore Silvano Nigro, con una illuminante intuizione critica. «Muore, Don Fabrizio. Si spegne alla fine di luglio del 1883», annota Nigro; «Contemporaneamente, a Dovia, frazione di Predappio, nasceva Benito Mussolini. La coincidenza porta fuori degli argini del romanzo. Non fa parte della narrazione. È messa in sordina, come un sussurro cancellato dal fragore della fine. Non è nell'ordine della storia, la coincidenza, ma dell'allegoria». ³⁰ Il collegamento con un celebre luogo del libro è immediato (la riflessione che Don Fabrizio formula congedandosi da Chevalley «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra» (p. 178) e rileggerlo non solo rende tutt'altro che incongrua l'esondazione cronologica, implicata da quella morte nel «luglio 1883», di cui parla Nigro, ma rivela altresì tutte le implicazioni storiche e politiche covate in quel passo stesso, quantunque facesse riferimento, apparentemente, solo alla Sicilia e ai siciliani: anche il Duce, in altre parole, è da annoverare tra gli sciacalli e le iene venture.

Alla luce di queste osservazioni, si potrebbe dire che, ricorrendo alle strategie di una prolessi deliberata e allusiva, sovente amaramente sarcastica, il romanzo voglia essere, piuttosto che un resoconto dei fatti del 1860-62 filtrato ideologicamente dal personaggio principale, soprattutto una interpretazione di quelli fatti come una sorta di incubazione delle vicende nazionali posteriori. *Il Gattopardo*, oltretutto, offre una vera e propria rassegna teratologica di personaggi amorali proiettati verso il tempo nuovo che verrà, mossi dalla sola ambizione a fare i propri interessi. Gli esponenti del blocco sociale che subentra all'aristocrazia, infatti, incarnano i sembianti di una modernizzazione corrotta e rapace, spregiudicata e cinica: sono esponenti del ceto impiegatizio affluente, come il contabile Don Ciccio Ferrara («dopo un po' di trambusto e di sparatorie tutto andrà per il meglio, e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia»); sono – o meglio: saranno – politicanti, come Sedàra o come lo stesso Tancredi Falconeri («Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cam-

30 S. S. NIGRO, cit., pp. 31-32.

bi»);³¹ sono mafiosi come il soprastante Pietro Russo («Tutto sarà meglio, mi creda, Eccellenza. Gli uomini onesti e abili potranno farsi avanti. Il resto sarà come prima») o in odore di mafia, ancora come Sedàra (il cui suocero, due anni dopo la sua fuga con la futura moglie Bastiana era stato «trovato morto [...] con dodici 'lupare' nella schiena»).

È sorprendente che in pochi, tra i critici del romanzo, abbiano colto la significativa presenza della tematica mafiosa nel libro di Tomasi di Lampedusa. Difficile annoverare romanzi o racconti di rilievo che, all'altezza del 1958, ne avessero così diffusamente dato conto, o anche solamente fatto cenno (*I vecchi e i giovani* di Pirandello, *Le parrocchie di Regalpetra* di Sciascia e pochi altri). Perfino in una delle parti più digressive del romanzo, quella delle vacanze di Padre Pirrone, le ironiche allusioni alla mafia del feudo del 1861 rivelano sotterranee implicazioni con la cronaca degli anni Cinquanta del Novecento. Il padre del gesuita, apprendiamo dalle pagine del romanzo, era un "soprastante", mestiere che, nella profonda Sicilia rurale, altro non era che l'esercizio quella «mediazione fra la proprietà e il lavoro [...] parassitaria e imposta con mezzi di violenza»³² descritta da Sciascia per definire l'associazione mafiosa; professione assai pericolosa, come spiega il narratore del romanzo con caustico sarcasmo, che espone chi la esercita al rischio di morire «di botto» a colpi di lupara. Proprio sulla scorta di un articolo disperso di Leonardo Sciascia,³³ il quale si interrogava sulle ragioni per le quali Tomasi di Lampedusa avesse scelto proprio il paese siciliano di San Cono per i natali di Padre Pirrone, ci sono buone ragioni per credere che l'autore sia stato indotto a far nascere il sacerdote in questo piccolo paese al confine tra l'odierna provincia di Catania e quella di Enna (o meglio, in una cittadina credibilmente immaginaria, come è del resto la Donnafugata gattopardiana, che nondimeno ha voluto nominare San Cono) anche per l'eco di una serie di delitti di mafia, avvenuti nelle campagne del paese, che nel 1952 fecero guadagnare a quel borgo la ribalta delle cronache dei quotidiani nazionali.³⁴ Dell'attenzione per i fatti di cronaca mafiosa di Tomasi di Lampedusa, del resto, dà conto Gioacchino Lanza Tomasi nelle pagine che, nell'edizione mondadoriana delle Opere, fanno da Premessa ai I racconti, a proposito di un appunto disperso su uno dei palazzi dei Tomasi, a Torretta, in provincia di Palermo, probabilmente da destinare ai Ricordi d'infanzia; vale la pena citare diffusamente la sua annotazione:

31 Questa celebre battuta di Tancredi è, verosimilmente, come è stato segnalato, una citazione da Alphonse Karr, tratta da alcuni articoli a sua firma (raccolti in volume nel 1875), pubblicati sul settimanale da lui diretto «Les Guêpes» (Le vespe): «Plus ça change, plus c'est la même chose».

32 L. SCIASCIA, *La mafia*, in Id., *Pirandello e la Sicilia* [1961], in Id., *Opere 1984-1989*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1171-1185.

33 Cfr. L. SCIASCIA, *Gli ozi di San Cono*, in «Nuovo Mezzogiorno», dicembre 1962.

34 È la tesi, assai convincente, sostenuta da P. ALMIRANTE, *Gli ozi di San Cono, Sciascia e il Gattopardo*, in *Immagini San Cono*, Catania, C.U.E.M., 2007, pp. 149-151.

Torretta era luogo di mafia, i Tomasi che vi avevano risieduto ne avevano avuto esperienza diretta anche sul piano delle minacce, delle imposizioni matrimoniali, ancor prima che il paese prendesse un posto speciale nell'albo d'onore dell'associazione con la "Tower connection" (Torretta = Tower). Ricordo ancora, qual tratto del sarcasmo tomasiano, come Lampedusa scorresse il giornale in occasione dei grandi arresti di mafia cercandovi i torrettesi, ed i suoi compiaciuti «Oh! Ci mancava! Ma che diamine!» quando, ed era il più delle volte, essi risultavano fra i protagonisti della congrega. Il ritrovamento del frammento su Torretta ci dà la chiave del paese siciliano, della Sicilia disperata, che appare nell'alba livida che saluta la partenza da Donnafugata di Chevalley di Monterzuolo. La descrizione di Torretta è appunto la Sicilia del buio cosmico. Ci si ingannerebbe a confonderla con il verismo ottocentesco. La rappresentazione di Lampedusa è come di consueto più psicologica che descrittiva, disperata anziché commovente.³⁵

Ma a sostegno di questa ipotesi di lettura, di un romanzo, cioè, nel quale, sotto alla patina della Storia pregressa, tra le pieghe della banale «storiella garibaldina», si celano svariati riferimenti a quella futura, fino appunto agli anni in cui veniva concepito, e a quelli che saranno i suoi protagonisti più turpi, si potrebbe produrre un'ulteriore prova, stavolta piuttosto evidente. Tra i progetti letterari di Tomasi di Lampedusa, interrotti dalla morte, com'è risaputo c'era infatti la stesura di un nuovo romanzo, *I gattini ciechi*, del quale ci rimane la prima stesura del primo capitolo; plausibile seguito delle vicende che avevano visto tramontare "l'ultimo Gattopardo" (vi ritroviamo il principe Fabrizio e il procuratore dei Salina, il ragioniere Ferrara), nel quale si sarebbe raccontata l'ascesa economica e sociale di uno degli "sciacalli", di una delle "iene" che lo avevano scalzato: Don Batassano Ibba, capostipite di una nuova classe agraria «più rozza ma con la stessa vocazione alla cecità di quella precedente»,³⁶ personaggio anch'esso, non a caso, tutt'altro che alieno da contiguità mafiose.

Il Gattopardo, in conclusione, è senz'altro un romanzo che dell'Italia moderna, delle sue vicende storiche, della sua società, ha restituito un'immagine – è il caso di dire – "emblematica". Ma non certo nel senso in cui, per un sessantennio, semplificando e banalizzando, ci si è ostinati a credere.

35 G. LANZA TOMASI, *Premessa* a G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, in Id., cit. pp. 335-336.

36 Ivi, p. 328.