

Francesco Orlando
L'intimità e la storia

Lettura del «Gattopardo»



BIBLIOTECA EINAUDI

raramente vittime.

Ora, non soltanto ma soprattutto in questo caso, Lampedusa ha fatto tesoro d'un punto di poetica affacciandosi nelle lezioni su Dickens. Il prediletto *Circolo Pickwick* porta alla perfezione la «curiosa e difficile arte del “realismo disrealizzato”»: di trasformare la realtà in modo da farne risaltare «mediante l'esagerazione (che è poi parola sinonima a quella di arte)» l'essenza e il segreto³⁸. Il realismo del *Gattopardo* non ha niente, certo, di *disrealizzato*, di onirico come la Londra di Dickens nei romanzi successivi a *Pickwick*. Ma il punto è l'esagerazione: che sia addirittura sinonimo di arte! si direbbe precisamente che lo scrittore

- anche la *volontà*

→ ³⁷ S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975, p. 251 (pp. 250-58).

³⁸ MM, pp. 1023-27.

esageri, se la sua creazione piú vitale non fosse lí a darci una smentita, sensibile agli occhi della mente. La corporatura di Don Fabrizio costituisce un'iperbole sistematicamente coltivata, goduta e protratta, con effetto paradossale di credibilità realistica, per tutto il romanzo. Nel campo delle immagini fisiche, infatti, il procedimento per lo piú vigente consiste nel non presentarle in un solo passo, una sola volta; nel periodico riprenderle e rammentarle, mai ripetendo naturalmente, sempre variando. Perciò, mentre non ho ignorato l'ordine sintagmatico commentando le prime menzioni del personaggio e la presentazione morale iniziale, venendo a quella fisica preferisco inaugurare una stretta analisi paradigmatica. Ne distribuirò i passi insieme ad altre tesserine di mosaico provenienti da tutto il testo, secondo i diversi aspetti della figura del colosso. L'abbondanza, varietà e precisione dei riferimenti non solo lo giustifica, ma lo consiglia: sia al fine d'isolare sotto lente d'ingrandimento l'effetto-iperbole, sciolto e mitigato in ogni contesto singolo; sia perché l'effetto stesso, pur senza svilupparsi in crescendo da un passo all'altro, si alimenta delle riprese e delle variazioni.

Statura: «la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari» (25, 21); «la sua statura riempí intera l'altezza della porta» (107, 109); «lo sollevò dalla poltrona, se lo strinse al petto; le gambe corte del Sindaco rimasero sospese in aria» (121, 125); «le sorpassava di tutta la testa [le signore] benché fosse uno scalino indietro» (193-94, 202)³⁹. Peso: «l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impiantito» (24, 20); «fece gemere il divano sotto il proprio peso» (54, 55); «Sotto la mole spropositata l'acqua fu sul punto di traboccare» (71); «il peso spropositato di un piede che si poggiò sul montatoio fece vacillare la *calèche* sulle alte molle» (191, 199). Passo: «il passo poderoso comprimeva l'acciottolato sudicio» (37, 36); «Il

³⁹ Inoltre: «uomini alti una canna ce ne sono pochi a Palermo» (34, 31); «torreggiando dall'alto, guardava rimpicciolirsi...» (125, 131).

Trao, in Verga, un plurisecolare credito col re di Spagna¹⁷; né, in De Roberto, la prosa enfatica e antiquata del libro di storia araldica che alimenta la vanità nobiliare di donna Ferdinanda¹⁸. Credo però che c'entrino poco anche intellettuali quale don Eugenio, da archeologo o storico dilettante, a compilatore araldico compiacente, ad accattone pomposo¹⁹. Quale, in Pirandello, don Cosmo Laurentano, incompreso e scettico ma anche segregato e stralunato²⁰; o suo fratello don Ippolito, che investe nell'archeologia una passione sì meditativa e lirica²¹, ma pur segnata da pedanteria localistica coi suoi «periodoni gravi di *laonde* e di *conciossiaché*»²². C'è di mezzo (l'ho detto nella premessa) un'alterità di classe, da cui è esente lo sguardo d'autore di Lampedusa verso Don Fabrizio come di France verso il borghese Bergeret.

3.

Riprendo il filo a ritroso. Il personaggio di Don Fabrizio innova sulla tradizione in quanto intellettuale e padre; lo stesso dualismo caratterizza come una contraddizione la coscienza di lui; in quanto coscienza, e non in rapporto alla corrente trama, è protagonista centralizzante. Questa affermazione ha la sua convalida formale nella constatazione che, delle sei «parti» su otto in cui il personaggio è presente, quasi tutto è guardato dal suo punto di vista nella prima, seconda, terza, sesta, settima, con più intermittenza nella quarta. Mentre invece nessun altro personaggio è titolare di pun-

¹⁷ G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo (1888 e 1889). Il marito di Elena. Dal tuo al mio*, Sansoni, Firenze 1990, p. 424.

¹⁸ DE ROBERTO, *Romanzi novelle e saggi cit.*, pp. 512-14, 575-81.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 517, 561-62, 668-69, 702, 769-70, 892-94, 950-51, 967, 1001-9.

²⁰ L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1973, II, pp. 13, 15, 42, 51-52, 160.

²¹ *Ibid.*, pp. 119-20, 438.

²² *Ibid.*, pp. 94-95, e cfr. pp. 99-101, 453-56.

to di vista se non occasionalmente e brevemente, o per una «parte» al massimo; quel che più conta, mai in modo da introdurre aperture consistenti, con la sola eccezione di Concetta nella parte ottava, sulla propria interiorità. Da tali dati come da altri potrebbe finalmente prendere le mosse, e mi auguro che presto avvenga, uno studio narratologico in piena regola sul *Gattopardo*, utilissimo, rigoroso, sperabilmente non noioso. Dico così perché non è senza un prezzo l'isolare tecniche e ritagliamenti della narrazione, in quanto tale, dalle tante altre componenti d'un testo narrativo, dalla coerenza d'insieme fra tutte le componenti. Il numero eccessivo di adepti della narratologia è stato dovuto alla rassicurante precisione relativa dei suoi risultati - mentre questo libro ambisce piuttosto al coraggio delle approssimazioni interpretative. Ma verrei meno alla scelta stessa di puntare sulla coerenza d'insieme, se almeno per grandi linee non sottoponessi il romanzo al vaglio di certe categorie: preziose non tanto perché applicabili con risultati precisi in sé, bensì perché agibili, da quelle nuove figure retoriche che sono, come strumenti a fini ulteriori.

La questione del punto di vista è stata, del resto, fra le più controverse dell'aspirante scienza esatta a cui ricorro. Comporta ben due distinzioni problematiche, una al suo interno e una ai suoi confini. Cominciamo dalla distinzione di confine. Di fronte alla maggior parte delle frasi d'un testo narrativo, si può porre la domanda: *chi vede?* Ossia: ciò che è narrato o descritto è visto dallo sguardo d'autore, d'un personaggio, di quale o di quali personaggi? Ma spesso non risulta affatto semplice distinguere questa domanda da un'altra: *chi parla?* Ossia: la voce che narra, descrive o interloquisce è la voce d'autore, d'un personaggio con o senza virgolette, o è quel compromesso fra i due casi, senza virgolette, che si chiama «discorso indiretto libero»²³? All'inter-

²³ Esempio breve e chiaro di discorso indiretto libero, in TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo cit.*, p. 41: «Si guardò allo specchio: non c'era da dire era ancora un bell'uomo» (MM, p. 40). *Si guardò allo specchio*, è la voce d'autore che narra;

no del concetto stesso di punto di vista, l'altra distinzione. Se ci si domanda chi vede, a chi appartiene cioè la prospettiva, potrà trattarsi d'una prospettiva intesa piú nell'uno o piú nell'altro di due sensi diversi: o in senso fisico, materiale, spaziale, o in senso morale, ideologico, assiologico (relativo a un sistema di valori). Mi rifarò ora a uno studio tutto dedicato alla questione del punto di vista, dove di entrambe queste distinzioni si tiene il debito conto²⁴, e nel cui capitolo introduttivo viene proposta una nitida classificazione sommaria²⁵. Per situarvi il nostro romanzo, che non figura purtroppo nell'esemplificazione, va scartato un primo gruppo di casi non pertinenti: quelli in cui il narratore, o piú narratori, siano presenti nel testo come personaggi (eroe che racconta la propria storia, testimone che racconta una storia altrui, monologo interiore diretto e ininterrotto, romanzo epistolare, ecc.). Quando il narratore è fuori dal suo testo, come nel *Gattopardo*, quattro casi sono contemplati.

Il narratore analista e onnisciente racconta la storia. Soluzione presunta ottocentesca, che avrebbe potuto venire ascritta al *Gattopardo* solo finché il pregiudizio del romanzo attardato era piú cieco. Di fatto non mancano nel testo giudizi, sentenze, piccole digressioni di cui prende la responsabilità la voce d'autore; né momenti in cui essa, come fonte d'informazione, ne sa piú di Don Fabrizio. Mai però molto oltre i ristretti limiti entro i quali questo primo caso, secondo i narratologi, difficilmente è sostituibile senza residui dal successivo²⁶. - *Il narratore racconta la storia servendosi di un*

dopo i due punti, si ha come un adattamento alla voce d'autore di quella che avrebbe potuto essere, tra virgolette, voce del personaggio: «non c'è da dire, sono ancora un bell'uomo». I miei corsivi segnalano in che consiste, grammaticalmente, l'adattamento: il tempo presente e la prima persona, che sarebbero propri della voce di personaggio, sono diventati rispettivamente imperfetto e terza persona, quelli che usa la voce d'autore. Il procedimento, qui circoscritto a una frase, può estendersi a volontà, anche per pagine.

²⁴ P. PUGLIATTI, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna 1985, pp. 4-9, 117-21 e *passim*.

²⁵ *Ibid.*, pp. 9-13: da cui cito in corsivo e tra virgolette, dove i numeri di nota non rinviano ad altri titoli, sino alla fine del prossimo paragrafo.

²⁶ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 240.

personaggio come «riflettore». È questo, «ipotizzato e praticato da James come metodo di limitazione della visione», il caso prevalente nel *Gattopardo*: questo per cui il narratore «calibra il suo vedere, il suo sapere e il suo valutare su quelli del personaggio che funge da coscienza ordinatrice del racconto». Non senza che il caso successivo, però, sia strettamente complementare. - *Monologo interiore indiretto o monologo in terza persona*: o, come sopra, «discorso indiretto libero». Sconfinando in quest'altro procedimento, il precedente s'interiorizza e radicalizza. Come sia fluido il trapasso, sembrano descriverlo le lezioni su Stendhal - scritte a romanzo cominciato: in lui ci sono già «monologhi interiori», ma, a differenza che in Proust, Joyce e la Woolf, «sono brevissimi: qualche rigo»; rende insensibile la transizione il «dolce pendio» di «alcune frasi indirette»²⁷. Che l'innesto di discorso indiretto libero su personaggio riflettore sia caratteristico di tutto l'impianto discorsivo del *Gattopardo*, è un effetto della centralità di Don Fabrizio, coscienza ordinatrice, e va al di là della sua presenza stessa. Di nuovo, Lampedusa su Stendhal: nella *Certosa* domina un tono di placidità indolore perché «i fatti non intendono esser narrati come sono ma come appaiono», alla mente «smagata, simpatica, accomodante, signorile e non troppo intelligente» di Fabrizio Del Dongo. La coincidenza del nome può essere casuale, la mente anch'essa smagata, simpatica e signorile di Don Fabrizio è, invece, tanto intelligente quanto poco accomodante. Ma gli strumenti della narratologia abdicano, davanti a

Sulla convenzionalità del narratore onnisciente, nelle lezioni inglesi Lampedusa si mostra non solo avvertito, ma caustico al suo solito: MM, pp. 1030-31.

²⁷ MM, pp. 1800-1. Cfr. le note della curatrice Nicoletta Polo a pp. 1773, 1782; ma non toglie niente del loro interesse, alle indicazioni citate, la provenienza in parte letterale dal libro di J. PRÉVOST, *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Mercure de France, Paris 1951: «Les monologues directs n'ont que quelques lignes; la transition est faite entre les monologues et le reste du récit par de brefs discours indirects» (p. 252, e cfr. p. 261). Se, nelle lezioni, il divertimento compilatorio e il pedagogico cinismo di Lampedusa non rifuggono dalla libera appropriazione né dal plagio (proprio come li praticò talvolta Stendhal), di qualsiasi cosa da lui rimaneggiata o trascritta è significativa la scelta.

una coerenza d'insieme così sottile e diffusa come quella qui suggerita: «Questo modo di narrare è di una difficoltà prodigiosa: l'autore deve restare sempre nella pelle del suo protagonista»²⁸. – *Il narratore racconta la storia dall'esterno*, ultimo caso: se nel primo dei quattro (per dirla con un'altra piana tipologia) il narratore *sa più* dei personaggi, e nel secondo e terzo *sa altrettanto e insieme* a loro, stavolta *sa meno* di loro²⁹. Caso che non si verifica mai per Don Fabrizio, e anche nel trattamento dei personaggi visti da fuori non si concreta se non a momenti per Concetta, come vedremo.

Anche il lettore non specialista, a questo punto, intuisce cosa voglia dire che l'analisi, pur traendo profitto da certi strumenti, non sarà sviluppata in senso narratologico. Forse non gli è immediatamente comprensibile cosa vuol dire che sarà sviluppata in senso *tematico*. In tal caso, il consiglio di tirare dritto per vedere è più opportuno che qualsiasi tentativo di definire in sintesi la mia scelta di metodo: non immune, come e più d'ogni altra, da problemi teorici aperti³⁰. Mi limito a preannunciare ciò che, nel modo di procedere, riuscirà empiricamente più vistoso. Le citazioni dal *Gattopardo* saranno così numerose da voler idealmente sostituire e rappresentare l'intero testo; ma dei posti successivi che i passi occupano nel testo, non rispetteranno affatto l'ordine. Alla sola condizione che una qualche costante fra due o più passi lo giustifichi, citerò saltando liberamente e continuamente da un punto all'altro, a corta o lunga distanza. Il provvisorio disordine di questa frantumazione analitica è a suo modo un ordine, che chiamerò (in termini di origine linguistica)

²⁸ MM, pp. 1815-16. Già secondo Aragon, Lampedusa «capisce qui tanto bene Stendhal proprio perché in questo momento sta spiegando *Il Gattopardo*» (in MARGONI, *Il «Gattopardo» in Francia* cit., p. 542). Cfr. O. RAGUSA, *Stendhal, Tomasi di Lampedusa and the Novel*, in «Comparative Literature Studies», settembre 1973, pp. 200-8.

²⁹ Cfr. T. TODOROV, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pp. 254-56.

³⁰ Cfr. in particolare F. ORLANDO, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in *id.*, *Per una teoria freudiana* cit., pp. 219-41.

stica) *paradigmatico*, come chiamerò *sintagmatico* l'ordine naturale e integrale di successione delle parole e frasi³¹. Per cancellare l'uno, e restituire al testo l'altro che gli è proprio, non c'è che da rileggere il testo; la speranza è che si possa farlo, alla fine, con comprensione e godimento accresciuti. Frat-tanto, sarà stato come se lo riscrivessimo, ma impiegando esclusivamente gli stessi materiali in cui è già scritto. O come se avessimo scomposto un mosaico nelle sue tessere una a una, e accostassimo volta per volta quelle con simili colori, quelle con simili disegni, quelle con simili posizioni, ecc. Il postulato minimo d'un tale esercizio è che l'opera sia coerente e omogenea; il postulato massimo, che sia perfetta. Un maestro che spesso lavorava così, Spitzer, ha scritto: «Perché non dovremmo, a priori, intraprendere una *critique des beautés*, credendo, come ipotesi operante e finché non si dimostri il contrario, che un gran capolavoro è *effettivamente* perfetto in tutte le sue parti?»³².

4.

Si ha la prima menzione di Don Fabrizio alla terza riga del testo: a recitare il rosario quotidiano è stato lui, cioè «la voce pacata del Principe» (23, 19)³³. Una seconda volta, in

³¹ La diffusione dei due termini parte da F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1970, pp. 149-58, anche se vi manca il termine «paradigmatico», affermatosi in seguito nell'uso: cfr., a p. 445, la nota 248 del curatore T. De Mauro. Il mio uso di entrambi i termini, e soprattutto di questo, ne presuppone un'applicazione specificamente letteraria (cfr. ORLANDO, *Dodici regole* cit., pp. 224-25, 227-89). Il lettore non specialista pensi al senso corrente della parola *paradigma*, e, per «sintagma», alla *sintassi* come regolatrice della successione lineare del discorso.

³² L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954, pp. 250-51, e cfr. la nota 10 alle pp. 283-84.

³³ Da ora in poi, sia nel mio testo che in nota, rinvierò alle pagine del romanzo dopo ognuna delle citazioni, con due cifre tra parentesi. La prima si riferisce alla corrente edizione dell'«Universale Economica» Feltrinelli; la seconda, all'edizione di tutte le *Opere* nei «Meridiani» Mondadori (= MM; vedi sopra, rispettivamente, nota 12 a questo capitolo e nota 8 alla premessa). Non darò che una cifra quando capita che i numeri delle pagine coincidano. – Farò lo stesso, in nota, per