

Intertestualità (o quasi) lampedusiane

Angelo FABRIZI

Università degli Studi di Cassino
fabrizi.l@katamail.com

RIASSUNTO

Viene rivolta attenzione soprattutto alla Parte ottava del romanzo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. In particolare il saggio si sofferma sulla capacità di Tomasi di esprimere densi e molteplici significati attraverso poche parole: addirittura, nell'esempio considerato, con una sola parola (*cara*). Si ricorda che Tomasi ammirava gli scrittori "magri" come Stendhal e misurati e controllati come Jane Austen. Di loro apprezzava la straordinaria capacità allusiva. Pur essendo Tomasi, nel suo romanzo, autore di larga vena e tendente alla ricchezza descrittiva, non manca di offrire momenti di sapiente concisione, che richiamano alla mente i suoi prediletti modelli europei ottocenteschi. Nel corso del saggio vengono altresì proposte significative utilizzazioni di Manzoni lirico (talune in senso parodico) e probabili echi montaliani. Si accenna infine alla questione della collocazione ideologica di Tomasi romanziere, pur avendo egli evitato di farsi banditore di precise idealità politiche.

Parole chiave: Tomasi di Lampedusa, Gattopardo, Intertestualità.

Intertextualities (or nearly) of *The Gattopardo*

ABSTRACT

The essay focuses mainly on part VIII of Giuseppe Tomasi di Lampedusa's novel *Il Gattopardo*, and on the writer's ability to express complex meanings through a limited number of words or simply through a single word (i. e. "cara"). Tomasi admired the so-called "scrittori magri", authors whose prose was terse and disciplined, such as Stendhal and Jane Austen, and who are remembered for their unique allusive writing style. Although Tomasi falls in the category of descriptive writers, in his novel he shows impressive syntactic skills that reflect nineteenth-century narrative models. After referring to Manzoni "lirico" (in a parodic sense) and to possible Montalian echoes, Tomasi's ideological position is explored along with his reluctance to be a proponent for political ideals.

Key Words: Tomasi di Lampedusa, Gattopardo, Intertextualities.

Nella Parte ottava (e ultima) del *Gattopardo* leggiamo che le vecchie signorine figlie del principe, Carolina, Concetta, e Caterina (paralizzata), erano ormai «poco al di qua o poco al di là della settantina». Un'altra sorella, Chiara, era a Napoli, sposata. Il numero dei figli del principe di Salina non è ben definito nel romanzo, a

causa di una incongruenza che l'autore non fece in tempo a sanare (Di Benedetto 1999: 238). Siamo nel maggio 1910. Concetta, pur non essendo la maggiore, si era da tempo conquistato il «rango di padrona di casa», che il suo aspetto esprimeva («grassa e imponente», aveva «un aspetto autoritario e quasi imperiale», «lo sguardo imperiale»). Angelica Sedàra, anche lei vicina ai settant'anni e sofferente di vene varicose, viene a trovare Concetta per invitarla alla cerimonia commemorativa del cinquantenario dell'impresa dei Mille. Le due erano in stretta intimità, ma «simile –nota Tomasi con paragone che chiarisce di che tipo fossero realmente i rapporti tra le due donne, e dei non pochi interventi attualizzanti del romanzo (Tropea 1997: 573, nota)– per vicinanza e per sentimenti a quella che pochissimi anni dopo avrebbe stretto italiani ed austriaci nelle contigue trincee». Non c'è bisogno di ricordare la partecipazione di Tomasi al primo conflitto mondiale, durante il quale fu preso prigioniero (Vitello 1987: 64-5; Gilmour 2003: 48-9). Tancredi era morto da tre anni. Angelica informa Concetta che stava per venire a visitarle il senatore Tassoni, vecchio amico e già compagno d'armi di Tancredi, e conclude le sue parole con una esclamazione: «Caro il nostro Tancredi!». Giunge in visita il senatore Tassoni, ora ricco industriale (e già amante di Angelica). Concetta gli chiede: «E cosa Le diceva di me il mio caro cugino?», esprimendosi, dice lo scrittore, con «timidezza». Ma è difficile non veder in quel *caro* qualcosa di più, ovvero amarezza soffocata per ciò che poteva essere e non è stato, sentimenti violentemente repressi e contraddittorii. Tassoni (dopo cinquant'anni!) informa Concetta dell'adorazione di Tancredi per lei e rivela che lo spavaldo e irriverente racconto del loro ingresso in un convento (Parte seconda) era stata una «frottola guerresca» dello stesso Tancredi. Concetta resta dolorosamente colpita. La rivelazione le fa capire che Tancredi nutriva per lei profondo rispetto e forse qualcosa di più. L'odio, da lei per tanti anni concepito verso il padre, che aveva scelto Angelica come moglie per Tancredi, e verso Tancredi stesso, non aveva dunque ragione d'essere. Ma ormai è tardi. «Era tanto cara», frase attribuita due volte a Tancredi nel racconto del Tassoni, si riferisce al tardo e inutile rimorso di Tancredi stesso per la reazione incollerita suscitata in Concetta in quel tempo lontano. Tancredi con quella frase era mosso da semplice compassione? O anche da amore? Concetta non potrà mai saperlo. La rivelazione le fa comunque male ugualmente. Quel *cara* non evita di procurare sofferenza, anzi.

Tassoni si accorge di aver forse ferito la sensibilità di Concetta e se ne confida con Angelica dicendole: «mi dispiacerebbe, è una cara signora». Cara sì, ma per lei pare che nessuno abbia dei riguardi (osserviamo noi lettori e vuol fare osservare lo scrittore): né Tancredi un tempo, né Angelica che le ha sottratto Tancredi, né Tassoni ora, che le svela il «misfatto» di Tancredi troppo tardi, quando esso, per gli effetti rovinosi e infelicitanti che ha prodotto nell'animo di Concetta, non è rimediabile. Tassoni sa bene che le sue parole non possono esser riuscite gradevoli a Concetta. Il suo chiedere poi quasi ad Angelica di assolverlo è un atto quanto mai ipocrita, anche se dimostra il suo pentimento. A voler usare l'implacabile scandaglio psicologico tomasiano (un esempio: «la voluttà di gridare “la colpa è tua!” essendo la più forte che creatura umana possa godere [Parte terza]») si direbbe che Tassoni, come chi ha

commesso qualcosa di riprovevole, cerchi di farsi giustificare dagli altri. Angelica non lo assolve affatto. «Credo bene che la avete urtata», risponde senza mezzi termini. Ma lo rassicura con due gratuite e maligne falsità, dicendogli che Concetta era «pazzamente innamorata» di Tancredi (quasi fosse stata persona senza senno) e che Tancredi «non aveva mai badato a lei» (lo dice, mossa da «gelosia», e vuole dirlo, anche per convincere se stessa, perché sa che le cose non stanno così; e se non stesso proprio così – non sarebbe, ancora dopo tanto tempo, gelosa). Peraltro la stessa Angelica, poco prima, nel parlare con Concetta le aveva detto: «eri tu la cugina preferita del nostro Tancredi».

La rivelazione confidatatale da Tassoni e la rimozione delle reliquie, ordinata dal cardinale, lasciarono in Concetta un «vuoto interiore». Anche l'alano un tempo amato, e da 45 anni imbalsamato, viene gettato nella spazzatura. L'eliminazione di Bencidò dalla casa e il suo ridursi a «un mucchietto di polvere livida» (ultime parole del romanzo) simboleggiano la fine di un mondo, se non il destino di tutto e di tutti (*pulvis es ...*).

Il pensiero di quel destino comune e universale aveva già occupato la mente del principe vicino a morire. Egli aveva ripensato alle persone care scomparse, tra cui il «povero padre Pirrone che era polvere anche lui» e alla inevitabile «imminente fine» di tutte le ricchezze in mezzo alle quali era vissuto, destinate a «un limbo fatto di abbandono e di oblio» (Parte settima), come inghiottite da un processo irreversibile di annichilamento.

Un'atmosfera di sfacelo e consunzione domina l'ultima parte del romanzo. Ma fin dalle sue prime pagine avvertiamo il sentimento diffuso di una rovina imminente, di qualcosa di minaccioso, distruttivo e mortifero che sta per scatenarsi, che non risparmia nessuno. Non è il caso di ricordare i tanti momenti in cui quel sentimento si manifesta. Si pensi all'«avvenire (...) di fumo e di vento» riservato a Tancredi e ad Angelica, e che essi invece sognavano di tutt'altro tipo (Parte quarta). Quel sentimento culmina nelle sconsolte meditazioni del principe, che vede l'infelicità avvolgere e contaminare gran parte anche delle vite individuali e dei piccoli avvenimenti che le riguardano, e cui i suoi simili attribuiscono invece tanto valore e in cui ripongono tante speranze, ma che regolarmente saranno deluse. Scelgo due riflessioni del principe: «L'amore, [...] fuoco e fiamme per un anno, *cenere* per trenta» (Parte seconda); «Faceva il bilancio consuntivo della sua vita, voleva raggranellare fuori dall'immenso mucchio di *cenere* delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici» (Parte settima). Mi fermo su queste perché fanno pensare a Montale: «una storia non dura che nella *cenere* / e persistenza è solo l'estinzione»¹. A parte siffatti particolari accostamenti questi versi montaliani e il concetto che esprimono sono stati già citati a proposito della lenta e inesorabile fine dei Salina e del mondo nobiliare siciliano, figurata dalla vicenda delle false polverose reliquie della cappella Salina e dal volo del cadavere di Bencidò (Tropea 1997).

¹ Cfr. «Piccolo testamento», [La bufera e altro, 1956], in Montale (1980: 267).

Tomasi aveva conosciuto di persona Montale agli Incontri di San Pellegrino Terme nel 1954 (16-19 luglio) (Montale 1996: 2169-75). Lo ricorda spesso nella *Letteratura inglese*, ove lo pone tra i maggiori poeti moderni: Rimbaud, Mallarmé, Hopkins, Eliot, Eluard, Valéry, Rilke, Ungaretti, e (con curioso eccesso di affetto per il cugino) Lucio Piccolo. Difficile pensare che non ne avesse letto le poesie. Da segnalare questa stima di Tomasi per Montale, stante la sua scarsa considerazione della letteratura italiana, tolti alcuni pochi scrittori. Il severo giudizio coinvolgeva anche il basso livello culturale italiano; Tomasi giudicava gli italiani un popolo di non lettori (Tomasi di Lampedusa 1997: 1229; Gilmour 2003: 135-36).

In quell'atmosfera, si diceva, di memorie soltanto tristi e di rimpianti inani colpisce l'esclamazione, alquanto ipocrita, di Angelica: «Caro il nostro Tancredi!». Caro, ma trent'anni prima da lei tradito. Il nesso «nostro Tancredi» era stato anticipato nella asserzione precedente, già ricordata, di Angelica rivolta a Concetta: «eri tu la cugina preferita del nostro Tancredi». Perché «nostro», se aveva scelto di sposare Angelica? Da parte della Sedàra un'altra piccola consapevole cattiveria.

Di analoga gravidanza aveva già dato esempio (nella Parte sesta) donna Margherita Ponteleone accogliendo i Salina. Il principe, facendo torto al suo rango, era dovuto giungere puntuale al ballo perché doveva presentare Angelica («Erano soltanto le dieci e mezza, un po' presto per presentarsi a un ballo quando si è il principe di Salina»...). Donna Margherita non manca di farlo notare al principe con velata malizia: «Siete venuti presto! Tanto meglio! Ma state tranquilli, i *vostr*i invitati non sono ancora comparsi». Come già la «fatica», durata dalla principessa Maria-Stella dieci giorni prima per indurre i Ponteleone a invitare i Sedàra, era stata per il principe uno dei compromessi («spinucce») cui era dovuto scendere per il fidanzamento di Tancredi, così ora riceve un'altra umiliazione per quel *vostr*i usato da donna Margherita. Perché *vostr*i? Lei aveva voluto sottolineare e chiarire che, a scanso di equivoci e per quanto la riguardava, non avrebbe mai invitato una famiglia che non era parte dell'aristocrazia palermitana, e che si era abbassata a farlo solo per compiacere i Lampedusa: una specie di rinfaccio, un non dire ma un far capire che erano i Lampedusa a frequentare i Sedàra, non i Ponteleone. Tutto questo è affidato a una sola parola (*vostr*i), peraltro evidenziata in corsivo dallo stesso scrittore.

L'aggettivo *caro* ricorre nella Parte ottava ben nove volte, non tante ma nemmeno poche. Esso esprime forse involontaria ma effettiva perfidia, o perlomeno finta affezione, quando è usato da Angelica nel suo rivolgersi a Concetta: «Concetta cara!», «A proposito cara, (...)», «Ho pensato anche a te, cara», «Ma che testa ho, cara!», «Carissima Concetta». Nel primo caso Concetta ricambia con uguale ambiguo linguaggio di saluto: «Angelica mia!».

Perché tutta questa mia insistenza su *caro*?

Perché esso fa sovvenire della apostrofe affettuosa ed elogiativa («Dear Jane») con cui Lampedusa si rivolge a Jane Austen, dopo averne illustrato i romanzi nelle lezioni sulla *Letteratura inglese*:

«Dear Jane.» Onesta bene educata creatura, o tu l'antisoprano drammatico, o tu il cui genio brilla di mite luce e non s'infuoca fra «corrusche spade», tu che conoscevi la tristezza quotidiana senza tragedia, la gaiezza senza buffonate, tu «dear Jane» vieni un po' da noi ed esorcizza gli spiriti tronfi, clamorosi e superficiali che da un secolo e mezzo deliziano il nostro volgo e impediscono alle persone benenate di dormire sonni tranquilli (Tomasi di Lampedusa 1997: 984).

L'apostrofe vuol essere una iscrizione affettuosa sulla tomba della Austen. Poco prima infatti Tomasi racconta come la scritta più frequentemente apposta dai visitatori sulla tomba di lei nella cattedrale di Winchester fosse appunto: «Dear Jane!».

La lode di Jane Austen poi si spiega per avere ella dimostrato di possedere in grado supremo «l'arte delle sfumature», così tipica della civiltà inglese, così lontana, secondo Tomasi, da quella italiana, per avere cioè ella così efficacemente fatto sentire il lato grottesco dei romanzi sentimentali e gotici inglesi del secolo precedente, e per essere venuta, senza saperlo, incontro alla profonda avversione di Tomasi per il melodramma italiano ottocentesco. Di questo Tomasi aborrisce la rappresentazione, priva di pudori, di «passioni orrendamente esplicite». Apprezza perciò altamente nei romanzi della Austen la assenza totale di toni tragici:

Tutti questi romanzi [della Austen] sono storie di vita quotidiana, nella quale la pena dell'esistenza scorre sotto pelle, senza mai affiorare (1997: 982).

Tale è il trasporto, la gratitudine e l'ammirazione di Tomasi per i toni discreti, controllati e antimelodrammatici della narrazione della Austen che egli non può trattenersi dal rivolgersi direttamente a lei, dicendole due volte «dear Jane». Con *dear* Tomasi mi fa pensare a un elemento ricorrente, e apparentemente scontato e irrilevante, nelle conversazioni dei personaggi austeniani, dove tante battute cominciano per l'appunto con *dear* o *my dear*, seguiti dal nome dell'interlocutore. Nella società rappresentata dalla Austen quel tipo di esordio serve in generale (salvo poi ad assumere sensi molteplici volta per volta) a creare una immediata atmosfera di rispetto e gentilezza reciproca, oltre che ad attutire ogni violento possibile contrasto, e dunque, in definitiva, a sdrammatizzare e a ricondurre la narrazione entro la prosa della quotidianità. Ma, azzardo ancora, Tomasi poteva avere in mente certi momenti dei romanzi austeniani in cui, seppur raramente, l'emozione trabocca e trova espressione in allocuzioni consimili.

In *Northanger Abbey* spetta a Eleanor Tilney portare all'amica Catherine Morland, che è sua ospite, la notizia che il padre di lei, il generale Tilney, ha deciso di cacciarla di casa e di farla partire al più presto. Dopo averle dato lo sgradevole annuncio Eleanor, che prova sinceri sentimenti di amicizia per Catherine, si lascia andare per un momento, esclamando: «Dear, dear Catherine [...]» (vol. II, cap. XIII). Non di più. L'emozione, nei romanzi austeniani, non supera mai limiti assai fermi e sempre presenti alla mente dei personaggi. La Austen si concede semmai una ripetizione. Come quando Catherine, subito dopo il colloquio con Eleanor, ricorda

con rimpianto il suo soggiorno presso i Tinley, e non trova di meglio che esclamare, entro di sé: «Happy, happy breakfast!» (vol. II, cap. XIII). L'esclamazione si riferisce all'ultima colazione consumata insieme ai Tinley, e in particolare alla presenza a lei assai gradita di Henry, il giovane figlio del generale.

In *Emma* la protagonista ha qualche torto da farsi perdonare dall'ingenua amica Harriet, cui aveva erroneamente fatto sperare un possibile matrimonio col signor Elton. Emma giunge a pensare che il candore e la semplicità di cuore di Harriet sono ben superiori a chi abbia tanto più ingegno di lei:

Warmth and tenderness of heart, with an affectionate, open manner, will beat all the clearness of head in the world, for attraction [...] Harriet is my superior in all the charm and all the felicity it gives. Dear Harriet! – I would not change you for the clearest-headed, longest-sighted, best-judging female breathing (cap. XXXI)².

Ancora ad Harriet Emma riserva esclamazioni analoghe, che sono di compatimento, di pentimento, ma anche di soddisfazione, dopo che ha appreso che sposerà Robert Martin (a questo matrimonio inizialmente Emma era stata contraria; la notizia la sorprende ma la rende felice).

Tomasi considerava la Austen «la più grande scrittrice inglese di tutti i tempi» (1997: 978), e spesso la pone nel ristretto elenco dei grandi autori della letteratura mondiale, da Omero a Proust.

La dura polemica di Tomasi contro «gli spiriti tronfi, clamorosi e superficiali» di cui da più di un secolo, secondo lui, si nutrono gli italiani, e ad esorcizzare i quali Tomasi invoca l'aiuto di Jane Austen, è affidata (e torniano al *Gattopardo*) con palese intento sarcastico, alle parole di Tassoni:

Quante volte nelle *gelide notti* di bivacco sul Volturno o attorno agli spalti di Gaeta assediata, *quante volte* il nostro indimenticabile Tancredi mi ha parlato di Lei [...] la sua giovinezza indomita [...] sono felice di potere [...] deporre il mio omaggio ai piedi di chi fu la consolatrice di uno dei più puri eroi del *nostro Riscatto!* (1997: 249).

Qui Tomasi demolisce, molto divertendosi (si vedano quelle parole altisonanti: *bivacco, spalti, indomita, uno dei più puri eroi*), ma senza pietà (e, può sembrare anche, ingiustamente facendo di ogni erba un fascio: perché chi era morto per l'unità d'Italia non voleva compiere un gesto retorico), la retorica italica ottocentesca e risorgimentale (e ce ne fu), utilizzando lacerti lirici manzoniani: «Oh *quante volte*, al tacito / Morir d'un giorno inerte [...]» (*Il Cinque Maggio*, vv. 73-74); «Vegliaron nell'armi le *gelide notti*» (*Adelchi*, a. III, coro); «Oh giornate del *nostro riscatto!*» (*Marzo 1821*, v. 97). Tomasi definisce per l'appunto le parole di Tassoni come «retorica», con-

² «Il calore e la tenerezza del cuore, uniti a maniere affettuose e aperte, superano, per fascino, tutta la lucidità di mente del mondo [...] Harriet mi è superiore per tutto l'incanto e la gioia che sa dare. Cara Harriet! – Non vi scambierei con la donna più acuta, previdente e giudiziosa del mondo» (Austen 1997: 946).

tro cui, osserva, una persona di scarse letture quale Angelica non poteva «immunizzarsi» e delle quali inevitabilmente subiva, inerme, l'ingannevole «fascino».

Visto che siamo a Manzoni segnalo un'altra probabile traccia manzoniana. La descrizione di Cecilia (*I Promessi sposi*, cap. XXXIV) («il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale») sembra nascondersi nella descrizione delle ormai vecchie Concetta («Nella persona di lei emergevano ancora i relitti di una passata bellezza [...]») e Angelica («In Angelica che era vicina ai settant'anni si scorgevano ancora molti ricordi di bellezza (...)). Proprio l'iterazione del concetto sembra segnalare quasi ostentatamente la nobile ascendenza letteraria. Tomasi nutriva grande stima per Manzoni e lo avvicina ai grandi autori d'ogni tempo. Considerava *I promessi sposi* l'ultimo capolavoro prima di *Malavoglia*, vedendo invece solo povertà nella letteratura italiana posta tra quei due testi. L'alto giudizio espresso su Manzoni non impedisce tuttavia, evidentemente, un uso parodico di elementi delle sue liriche.

Ma torno al punto. Forse sarebbe eccessiva pretesa, ovviamente, il voler vedere un legame tra l'uso allocutivo di *dear* seguito dal nome, quale si incontra in romanzi della Austen e l'esclamazione di Angelica ricordata sopra («Caro il nostro Tancredi!»). Nel ricorso a *cara*, rivolto da Angelica o da altri a Concetta, ho tuttavia avvertito la lezione, in senso ampio, della Austen, ovvero l'intento di esprimere con una sola parola, o comunque con poche e contenute parole, molti e diversi significati, che restano sottesi e allusi e impliciti, ma che risultano ugualmente chiarissimi.

Soprattutto a Stendhal, si sa, Tomasi riconosceva straordinaria capacità di sintesi, «economia di mezzi», «sobrietà miracolosa», «metodo sincopativo», e nel contempo, qui stava a suo parere il prodigio, «eccezionale abbondanza d'idee» (1997: 1765-1824). Stendhal, scrittore «magro» (definizione di Tomasi correlata a quella opposta di «grasso») per eccellenza fu il modello di narratore che Tomasi privilegiava, senza tuttavia aver potuto evitare lui di essere uno scrittore «grasso», ovvero tendente alla ricchezza verbale e immaginativa di tipo barocco. Ma non sempre; come mostra il piccolo esempio che ho illustrato, relativo all'uso di *cara* nell'ultima parte del *Gattopardo* (come i su accennati usi di *nostro* [«Caro il nostro Tancredi!»] e *vostri* [«i vostri invitati»]).

Non si finirà presto di intravedere le grandi lezioni della letteratura inglese, francese, russa (e diciamo anche italiana) nel romanzo di Tomasi³. Il quale non fu per fortuna schiacciato dai modelli, altrimenti non sarebbe stato che un imitatore o un epigono. Né fu un improvvisatore. Perché la ricchezza e la densità del romanzo ben si spiegano, tenendo conto del fatto che Tomasi cominciò a pensare ad esso dal 1930, pur scrivendolo poi in pochi mesi compresi tra la fine del 1954 e l'inizio del 1957 (Vitello 1987: 214 ss.).

³ Per il rapporto tra *Il Gattopardo* e i romanzi di Virginia Woolf, vedi Di Benedetto (1999) e Fianza (1999).

Il *Gattopardo* è il frutto maturo di una sapienza narrativa straordinaria, nutrita di innumerevoli letture e suggestioni e sollecitazioni, per troppo tempo rimasta silenziosa, e che premeva per dare prova di sé e dar vita a un organismo nuovo e originale, che si opponesse a quanto Tomasi disapprovava della cultura e della storia italiana (l'enfasi melodrammatica, l'inerzia meridionale, i limiti del Risorgimento) (Orlando 1996: 73-4), ma che anche desse voce al suo scetticismo politico, al suo pessimismo esistenziale, alla sua sfiducia nell'uomo, alla sua concezione del vivere come qualcosa di «colpevole» (Parte settima). Tra Leopardi e Kafka insomma. L'agonia inevitabile della società nobiliare ottocentesca diviene, nelle pagine del romanzo, metafora dell'agonia altrettanto inevitabile dell'uomo, di ogni uomo.

Forse non giova considerare troppo meccanicamente Tomasi, in quanto scrittore, frutto o parte o esponente di qualche ideologia o pensiero filosofico novecentesco. Egli, deve fondatamente ritenersi, evitò con cura di cadere nell'errore che denunciò a proposito di G. B. Shaw, che come scrittore si fece, scrive Tomasi, banditore di ideologie destinate ad essere superate e che avrebbero trascinato nell'oblio anche le sue opere (1997: 1217-8).

Non per questo è meno legittimo ricercare le coordinate ideali e in generale culturali, storiche e filosofiche dell'autore del *Gattopardo* (Bertone 1995; Zago 1999; Sacco Messineo 1999; Iermano 2005). Se, intanto, ricordiamo che egli visse nel primo Novecento, ovvero in uno dei periodi più foschi della storia umana, nel corso del quale vi furono davvero spaventosi sconvolgimenti epocali (due conflitti mondiali, dittature, sterminii di massa, il ricorso all'atomica) c'è poco da chiedersi perché il principe di Salina pensasse tanto male dell'uomo e perché trovasse pace nell'idea della morte e dell'annullamento («finché c'è morte c'è speranza» [Parte seconda]; «la considerazione della propria morte lo rasserenava»; vede la morte come «uscita di sicurezza» [Parte sesta]). Non che ora la storia ci propini minori disastri.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUSTEN, J. (1923): *The Novels*, a cura di R. W. Chapman, Oxford, Oxford University Press, 5 voll.
- AUSTEN, J. (1997): *Tutti i romanzi*, A cura di O. De Zordo, Milano, Grandi Tascabili Economici Newton.
- BERTONE, M. (1995): *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo.
- DI BENEDETTO, A. (1999): «La “sublime normalità dei cieli”»: considerazioni sulla parte prima del *Gattopardo*», in *Poesia e critica del Novecento*, Napoli, Liguori, pp. 237-50.
- FIDANZA, D. (1999): «Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Virginia Woolf» in ORLANDO, F. (ed.): *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal 'Gattopardo'*, Palermo, Città di Palermo, Assessorato alla Cultura, pp. 235-57.
- GILMOUR, D. (2003): *L'ultimo Gattopardo. Vita di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano, Feltrinelli.

- IERMANO, T., RAGNI, E. (2005): «Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento», in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, Parte II, Roma, Il Sole 24 Ore, pp. 863-868 [di Iermano].
- LUPERINI, R. (1999): “Il «gran signore» e il dominio della temporalità”, in ORLANDO, F., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal ‘Gattopardo’*, Palermo, Città di Palermo, Assessorato alla Cultura, pp. 203-16.
- MONTALE, E. (1980): *L’opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi.
- MONTALE, E. (1996): *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori.
- ORLANDO, F. (1996): *Ricordo di Lampedusa. Seguito da distanze diverse*, Torino, Bollati Boringhieri.
- SACCO MESSINEO, M. (1999): “Un luogo e un’anima: l’Isola del Gattopardo”, in EAD.: *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, Pioppo (Palermo), Edizioni La Zisa, pp. 159-188.
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G. (1997): “I racconti”, “Letteratura inglese”, “Letteratura francese”, a cura di N. Polo, in ID: *Opere*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, Milano, Mondadori.
- TROPEA, M. (1997): «Il *Gattopardo*, romanzo ironico e di insostenibile leggerezza», in SGROI, S. C., TROVATO, S. C. (a cura di): *Letterature e lingue nazionali e regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, Roma, Il Calamo, pp. 561-96.
- VITELLO, A. (1987): *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio.
- ZAGO, N. (1999): «Modernità del *Gattopardo*», in ORLANDO, F. (ed): *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal ‘Gattopardo’*, Palermo, Città di Palermo, Assessorato alla Cultura, pp. 195-202.