

Valori e paesaggi nel *Gattopardo*¹

Gianfranco Marrone

Provate a raffigurarvi la Sicilia come un grande corpo che affiora dalle onde. Un corpo, cioè una struttura.

GESUALDO BUFALINO

1 TRASFORMAZIONE NARRATIVA E TRASFORMAZIONI STORICHE

Che storia racconta, in fondo, *Il Gattopardo*? Qual è il nucleo narrativo centrale (il *mythos*, il *plot*, la *fabula*, il soggetto...) di questo libro che – al di là di questioni ecdotiche e successi commerciali, dibattiti ideologici e giudizi estetici – si iscrive, almeno in superficie, nel genere letterario del “romanzo”? Tanto banale quanto basilare, questo interrogativo non sembra trovare un’adeguata e, soprattutto, un’unanime risposta nella molteplicità di letture critiche, analisi e interpretazioni che della celebre opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa si sono accumulate in più di quarant’anni².

Così, se si dovesse raccontare a un dipresso la vicenda del *Gattopardo*, non si saprebbe da dove incominciare, quali personaggi considerare effettivi protagonisti e, soprattutto, che cosa indicare come conclusione topica del romanzo. La narrazione ha inizio (come da testo) con la scena del rosario a casa Salina o (come da antefatto) con l’incontro tra il Principe e il Re a Caserta? possiamo indicare il ritrovamento del soldato morto nel giardino come la molla che, rompendo una proppiana Situazione iniziale, fa scattare la narrazione vera e propria? o non bisogna piuttosto mettersi dal punto di vista della Storia e considerare l’arrivo di Garibaldi in Sicilia (con la relativa organizzazione degli insorti locali) come l’effettivo motore della vicenda romanzesca? E poi: l’eroe del romanzo è il vecchio, disincantato don Fabrizio o l’intraprendente Tancredi (appoggiato esternamente dall’arricchito Sedàra)? Ancora: il romanzo si chiude con il volo della carcassa di Bendicò (come da testo), con l’uscita di don Fabrizio da casa Ponteleone (come da film) o con la morte del Principe (come alcune recenti interpretazioni sembrano suggerire)?

È facile intuire che dietro queste domande apparentemente oziose si celano quanto meno due questioni di fondo:

➤ Dal punto di vista tecnico-formale, la questione della struttura semio-narrativa del romanzo, dunque dell’identificazione dei ruoli assegnabili ai vari personaggi, delle funzioni da essi effettivamente svolte nell’economia generale della vicenda, dei valori profondi che nell’intreccio essi si trovano a perseguire o a combattere; ma anche, modificando il punto d’osservazione, l’intersecarsi di isotopie, configurazioni, emergenze sensoriali, spazi, tempi etc. che il discorso, sovrapponendosi alla narrazione profonda, articola a sua volta.

➤ Dal punto di vista della tematica, la questione, più delicata, della dialettica tra permanenza e mutazione che emerge come uno dei nuclei tematici più importanti del *Gattopardo*. Se infatti, come generalmente si ritiene³, si è in presenza di narrativa quando

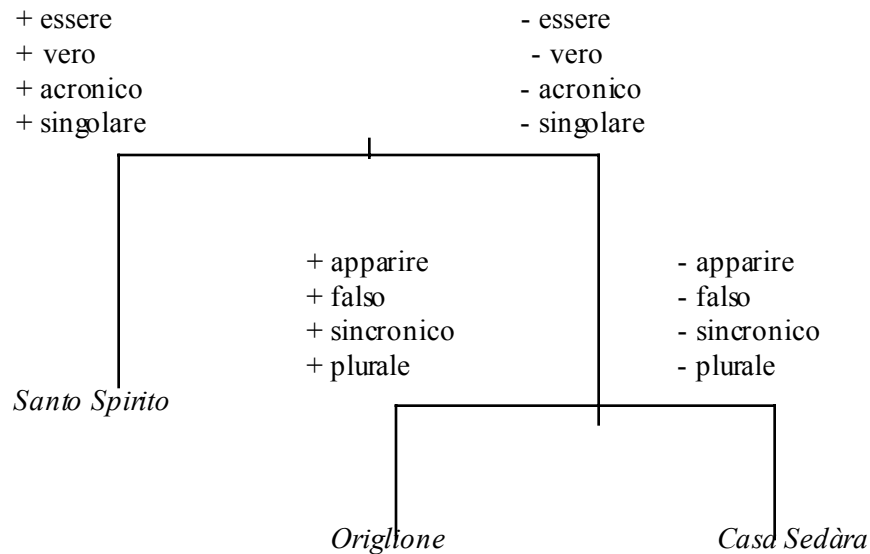
¹ Apparso su: *Rassegna europea di letteratura italiana*, n. 15, 2000.

² Per una ricostruzione del dibattito critico sull’opera di Tomasi di Lampedusa, cfr. Zago (1983) e Bertone (1995).

³ Seguiamo in particolare, in questa definizione e nei modelli d’analisi utilizzati oltre, la teoria semio-narrativa di A. J. Greimas e della sua scuola. Per una rapida individuazione dei principali aspetti di questa teoria, cfr.

figlia Concetta, «l'unico essere umano» che si ostina in tutti i modi a difenderne la memoria acronica e l'intrinseca idealità. Laddove don Fabrizio, nella sua cecità, si lascia irretire dalle manovre dell'«avversario implicito» Tancredi, acconsentendo a che questi entri nel monastero donnafugasco, Concetta blocca in tempo il possibile sacrilegio ricordando come il cugino (a suo stesso dire) abbia già sfondato, durante i moti di Palermo, la porta del monastero dell'Origlione. È lei, dunque, che assume su di sé le sorti eterne della «bestiaccia superba», sacrificando il proprio verginale amore per Tancredi alla sacra custodia della memoria di famiglia. Tancredi ripiega così su una terza porta, quella di casa Sedàra, che a lui si apre senza indugio ma senza personalità.

La «forma profonda della narrazione», grazie alla quale trovano posto e ordine i tratti semantici che formano il nucleo concettuale del *Gattopardo*, si articola allora – secondo La Fauci – intorno a tre fondamentali porte: quella del monastero del Santo Spirito, quella del monastero dell'Origlione, quella di casa Sedàra. E lo schema sopra proposto acquista la forma seguente:



Come emerge chiaramente dalla comparazione dei due schemi, viene meno il ruolo centrale di don Fabrizio: se infatti Tancredi è il principale attore (per quanto mendace) dello sfondamento della porta dell'Origlione, e Sedàra è addirittura il proprietario della porta immediatamente aperta al Falconeri, il principe di Salina si configura come il semplice custode, per altro inaffidabile, della porta del monastero del Santo Spirito. Così, in questa reinterpretazione del romanzo, l'elemento narrativo che perde gran parte della sua consistenza, e certamente tutta la sua centralità, è proprio don Fabrizio, non solo costante vittima del "gatto" Tancredi, che lo costringe persino a morire in un'impersonale camera d'albergo, ma soprattutto oggetto costante della «feroce irrisione» dell'Enunciatore romanzesco, che ce lo presenta sino alla fine come «un *hidalgo*, fatuo, vanitoso e perverso»⁶. Tutt'altro che figura d'Intellettuale costretta in una terra selvaggia e ignorante che non sa e non vuole apprezzarlo⁷, il Principe di Salina si manifesta come uno dei principali responsabili di quella decadenza mascherata da progresso che il nipote Tancredi persegue esplicitamente. Piuttosto che subire passivamente le sorti della Storia che si abbatte, non su una classe privilegiata, ma su un ruolo sociale impossibile, don Fabrizio assume le sembianze di un attore narrativo privo di un adeguato sistema di valori a partire da cui agire o, quanto meno, far agire.

3 UN DESTINANTE MAL DESTINATO

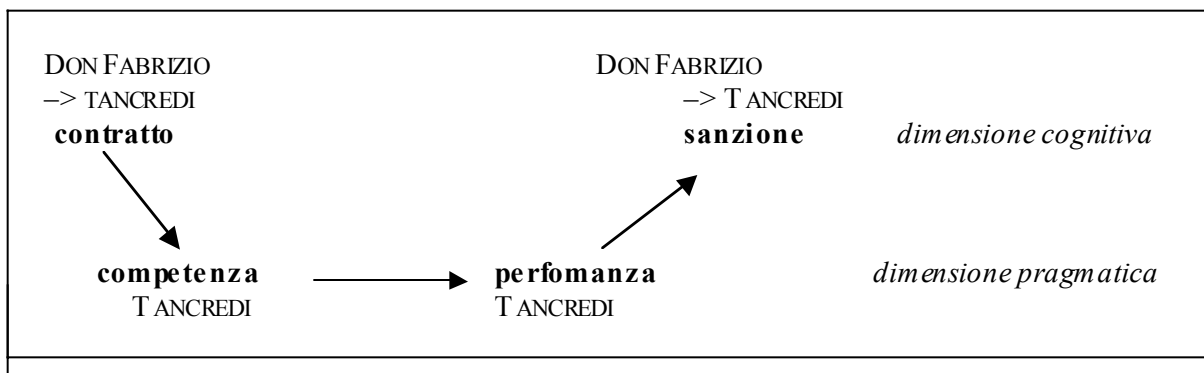
Utilizzando alcuni modelli interpretativi offerti dalla semiotica, possiamo così affermare che, a

⁶ La Fauci (1997: 110).

livello delle strutture narrative profonde, il Soggetto-eroe della vicenda del *Gattopardo* è soltanto Tancredi, personaggio che – nonostante sia «privo di spessore ed individualità personale»⁸ – si assume l'onore e l'orgoglio della trasformazione, sia sociale sia individuale, e che si situa per questo nella *dimensione pragmatica* dello Schema Narrativo Canonico. È Tancredi che persegue un Programma Narrativo di Base che mira – oggettivamente – a non disgiungere la sua classe d'appartenenza dai nuovi poteri politici che s'impongono sulla scena della Storia, nonché – soggettivamente – a congiungere se stesso con i nuovi valori della borghesia in ascesa. Ed è sempre Tancredi che, per far ciò, mette in atto una serie di Programmi Narrativi d'Uso, quali l'adesione al moto garibaldino, l'arruolamento nell'esercito piemontese, il matrimonio con Angelica e il conseguente imparentarsi con la iena Sedàra, la carriera politica nel nuovo Parlamento italiano e via dicendo.

Al Principe spetta invece il ruolo del Destinante, figura con la quale l'eroe stipula prima della vicenda vera e propria un Contratto circa i Valori sulla base dei quali agire e che, alla fine della vicenda stessa, deve sanzionare l'operato dell'eroe a partire dai principi imposti (o condivisi) al momento iniziale. Questo attante non si colloca quindi in una dimensione fattiva ed evenemenziale, ma in quella *dimensione cognitiva* del racconto che incornicia l'azione narrativa propriamente detta, imponendole valori esterni e giudicandola conseguentemente. Più che agire sulla scena narrativa (e, qui, storica), il Destinante don Fabrizio preferisce farsi custode dei Valori che la tradizione gli ha affidato, badando a che essi siano assunti positivamente come guida felice ed efficace per ogni genere d'azione concreta, sia essa agitazione pseudo-eroica, lotta politica o innamoramento giovanile.

Per tutto il corso del romanzo il Principe non fa altro che valutare se e sino a che punto il Programma d'azione di Tancredi («Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi») rientri nei termini della sua personale riformulazione («Tutto sarà lo stesso, mentre tutto sarà cambiato»). Al di là delle sue azioni fortemente ritualizzate e tutto sommato insignificanti (recitare il rosario, curare gli affari, incontrare Mariannina...), don Fabrizio guarda e pensa moltissimo, vede e valuta, osserva e considera, scruta e giudica, non senza oscillazioni e *distinguo*, precisazioni e cambiamenti d'idea. Ed è proprio nello spazio cognitivo del Principe che si coglie la serie di temi – storico, politico, ideologico, sociale, morale, filosofico, psicanalitico etc. – che si intrecciano nel corso del romanzo, fungendo spesso da termine di paragone l'uno per l'altro, al punto che appare estremamente difficile (se non del tutto ozioso) stabilire qual è il piano metaforizzato e quale quello metaforizzante. Molte discussioni critiche trovano la loro ragion d'essere in questo intreccio tematico che, isolato dagli altri piani dell'opera, si è tentato in vari modi di dipanare. Da cui lo schema:



A un'analisi più attenta, ci si accorge però che, a don Fabrizio, il ruolo del Destinante si attaglia molto male. Non solo, infatti, egli non vede e non capisce ciò che accade intorno a sé (non coglie, per esempio, nulla del dramma umano e metafisico di Concetta, così come non valuta sino in fondo gli esiti dell'operato di Tancredi)⁹, e si rivela non sufficientemente competente per

⁸ La Fauci (1997: 107, n. 10).

giudicare l'altrui operato. Di più, il principe di Salina, oscillando fra la porta del Santo Spirito (da un lato) e quelle dell'Origlione e di casa Sedàra (dall'altro), non è in grado di farsi reale garante di quei Valori del Gattopardo (l'essere, il vero, l'acronia, la singolarità) che il monastero donnafugasco gelosamente custodisce, e tanto meno di dividerli o di imporli ai Soggetti pragmatici della storia.

Il che non significa, però, che egli propenda per quegli altri Valori che il romanzo propone come disforici (l'apparire, il falso, il sincronico, il plurale) e che attribuisce ai personaggi connotati negativamente (Tancredi, Angelica, Sedàra etc.). Non vuol dire cioè che il Principe sia anch'egli da annoverare, a conti fatti, fra i personaggi in tutto e per tutto disforici del *Gattopardo*. Con buona probabilità, infatti, la figura del Principe neutralizza la rigida opposizione timica tra euforia e disforia, tra Valori positivi e Valori negativi, per collocarsi in una sorta di dimensione archi-valoriale dove la distinzione tra due sfere contrarie dell'etica non si pone ancora in termini chiari e distinti. Se infatti, come abbiamo detto, questo personaggio non sa gestire efficacemente la funzione attanziale del Destinante è perché, in fondo, egli stesso non crede in quei Valori sulla base dei quali si trova in un modo o nell'altro ad agire e far agire sulla scena del mondo. In altri termini, don Fabrizio non assume sino in fondo la *valenza* di quei Valori¹⁰, non possiede la competenza adeguata per comprenderla, essendo però destinato a far rispettare questi stessi valori, finendo così per sanzionare positivamente l'operato dell'eroe Tancredi proprio sulla base di essi.

In questo senso, il *Gattopardo* ci propone la figura narrativamente incongrua di un *Destinante mal destinato*, ossia di un attante che non può stipulare con il Soggetto un efficace Contratto valoriale per il semplice motivo che egli stesso, in un'ipotetica catena di *destinazioni*, non è stato a sua volta messo nelle necessarie condizioni per gestire la valenza di quei Valori che il Contratto dovrebbe mettere in gioco. Se il compito, per così dire, istituzionale di un Destinante narrativo è quello di manipolare il Soggetto-eroe, ossia di *far credere* a esso la positività dei Valori sulla base dei quali agire nel corso della vicenda, il problema di don Fabrizio è che egli stesso non crede sino in fondo ai Valori che dovrebbe far credere agli altri, in quanto non ne riconosce sino in fondo l'intima Valenza¹¹.

Ne viene fuori una specie di *doppia manipolazione* di cui egli stesso finisce per essere vittima inconsapevole: mal manipolando Tancredi, è da questi manipolato; credendo di custodire i Valori di acronia, singolarità, verità etc. del Gattopardo, don Fabrizio finisce molto spesso, e suo malgrado, per assecondare i Valori negativi della sincronia, della pluralità, della falsità etc. che le varie iene portano avanti. Così, se il principe di Salina, da un lato, *accetta* ma *non condivide* i Valori portati avanti da Tancredi, dall'altro *custodisce* ma *non assume* i Valori del Gattopardo: da qui la sua fondamentale oscillazione. Gran parte del dramma della società siciliana moderna, della sua economia e della sua classe dirigente – che Tomasi di Lampedusa illustra figurativamente in sede letteraria – risiede proprio in questa profonda incomprensione dei Valori del Gattopardo, in questo (inconsapevole?) rifiuto dell'intima Valenza dell'essere, del singolare, del vero e dell'eterno, senza che questi comporti una reale condivisione dei Valori dell'apparenza, della pluralità, della falsità e della storicità.

¹⁰ La nozione di *valenza* è emersa, all'interno di una trattazione semiotica delle passioni, per spiegare quei casi in cui "il contenuto dei valori importa poco" ed emerge invece in primo piano una specie di "presentimento del valore", "come se importasse solo il tendere incidente verso qualcosa e non l'oggetto preso di mira". La valenza, in questo senso, è da intendere come il "valore dei valori", "una potenzialità di attrazioni e repulsioni associate a un oggetto" che, per così dire, precede logicamente la costituzione delle assiologie sulla base delle quali, poi, agiscono individui e gruppi sociali (Greimas e Fontanille 1991: 26-29). Su questo argomento cfr. anche Fabbri (1991), e la sistematizzazione offerta in Fontanille e Zilberberg (1998: 11-27).

¹¹ Il che comporta una netta distinzione un attante Soggetto dell'enunciazione, cui attribuire il sistema dei Valori proposti nel corso della vicenda e soprattutto la valorizzazione di questi stessi Valori, e un attante Soggetto dell'enunciato qual è don Fabrizio: quest'ultimo infatti, per quanto – come fa notare ultimamente anche Orlando (1998:36-41) – tende spesso a sovrapporsi al primo, grazie al meccanismo testuale del discorso indiretto libero («innestato» su quello del «personaggio riflettore»), ne resta costitutivamente, e per principio, separato. L'analisi dei brani del *Gattopardo* dove si descrive il paesaggio metterà in evidenza proprio tale separazione, non solo di

Da questo punto di vista, la dialettica profonda che struttura e muove il *Gattopardo* non è quella tra la figura positiva del Principe (da un lato) e quella negativa della Sicilia (dall'altro), in nome dei Valori dell'Intellettualità e della Cultura¹². Molto diversamente, essa è tutta interna alla figura del Principe e, con ogni probabilità, anche all'*immagine della Sicilia* che il romanzo costruisce e sfrutta ai suoi fini specifici.

4 UN CLIMA IRREDIMIBILE

Da qui l'esigenza di studiare un po' più da vicino – nelle pagine che seguono – i modi in cui il testo del *Gattopardo* costruisce e propone, prima ancora che la società e la storia siciliane, la *natura* stessa della Sicilia, ossia, molto semplicemente, il paesaggio siciliano¹³. Tra natura e cultura, paesaggio e società, del resto, si pone esplicitamente all'interno del romanzo un immediato legame. Già a una prima lettura, infatti, emerge una relazione molto stretta tra il tempo e lo spazio, tra la storia politica e civile dell'Isola e, appunto, il suo paesaggio. Così come il tempo, nel *Gattopardo*, è sia una procedura di articolazione del discorso narrativo sia un tema di questo stesso discorso (con evidenti interrelazioni tra queste due dimensioni), allo stesso modo è concepito lo spazio: non solo, come in ogni racconto, gli eventi narrativi vengono situati in luoghi precisi che conferiscono alla vicenda ulteriori determinazioni semantiche, ma lo spazio è elevato al rango di tema narrativo, il quale, tra l'altro, viene esplicitamente associato al tema del tempo.

Così, tra il paesaggio siciliano e il siciliano desiderio di «immobilità voluttuosa» (ossia di un istinto di morte negatore del tempo) viene esplicitamente posta una diretta connessione. Nella conclusione del celebre dialogo tra Salina e Chevalley, la “irredimibilità” del clima della Sicilia, come è più che noto, viene strettamente collegata con il «sonno» ricercato dai siciliani e con il loro scetticismo verso ogni forma di cambiamento. Se si rilegge un passaggio di questo dialogo [cfr. Appendice, testo 1¹⁴], ci si accorge immediatamente come il paesaggio non sia un semplice

¹² Così Orlando (1998: 94): «Se è vero che *Il Gattopardo* nasce con il personaggio di Don Fabrizio, non solo certe esigenze di lui si contrappongono ad altrettanti aspetti della Sicilia, ma alla Sicilia globalmente si contrappone il suo carattere di fondo da intellettuale. La regione ne acquista allora, di ricambio, la caratterizzazione primaria e in profondità ubiquitaria di luogo d'incultura».

¹³ Ormai da tempo la teoria letteraria a orientamento semio-linguistico ha superato l'opposizione, di origine poetica e retorica, tra descrizione e narrazione, con tutta la catena di dicotomie che essa recava con sé (mimesi/diegesi, statico/dinamico, essere/fare, azione /carattere etc.) (cfr. per tutti Genette 1966). Il ritratto di un personaggio o la descrizione di un paesaggio non sono necessariamente da intendere come blocchi testuali che interrompono il flusso narrativo per scopi estetico-ornamentali o, tutt'al più, per costruire caratteri o atmosfere. Così come può esserci una funzione descrittiva della narrazione (tale per cui, per esempio, l'azione di un personaggio contribuisce alla costruzione del suo carattere o dell'ambiente in cui opera), allo stesso modo può esserci una funzione narrativa della descrizione. Già Barthes (1968), a questo proposito, parlava di quegli *effetti di reale* distribuiti nel testo narrativo sotto forma di dettagli descrittivi, che hanno il compito di ancorare il testo stesso al suo piano di referenza esterno; su questa scia Hamon (1981) ha mostrato come in gran parte dei romanzi cosiddetti realisti certe modalità di descrizione del paesaggio, motivate dalla presenza di elementi topici quali la finestra, servano a loro volta per motivare l'azione narrativa. E Greimas (1983) ha dimostrato come in alcuni tipi di testo la descrizione ha vero e proprio valore funzionale, in quanto figurativizzazione superficiale di soggiacenti “mosse” degli attanti narrativi. Per non parlare dei casi – riscontrati sempre da Greimas (1976), e che incontreremo anche nella nostra analisi – in cui la descrizione è in effetti la narrazione implicita delle trasformazioni cognitive di uno o più personaggi. In generale, possiamo dire che la descrizione, e in particolare la descrizione dei paesaggi, contribuisce in modo considerevole *alla costruzione e alla trasformazione della soggettività*, sia essa relativa al Soggetto dell'enunciato (per esempio alla cosiddetta “interiorità” dei personaggi) o al Soggetto dell'enunciazione (nelle sue due forme fondamentali della Voce che materialmente produce l'enunciato e dello Sguardo che presuppone ogni forma di sapere). Con Geninasca (1995) parleremo pertanto di una *funzione oggettivante* e di una *funzione soggettivante* della descrizione dei paesaggi. Su questi problemi, all'interno di una discussione semiotica della spazialità, cfr. inoltre molti interventi raccontati da Cavicchioli ed. (1996). Una ricostruzione storica della questione e una bibliografia introduttiva sono in Pellini (1998).

¹⁴ I rinvii di pagina, indicati nel corso del testo e in Appendice tra parentesi quadra, si riferiscono a Tomasi di

sfondo, più o meno esotico, su cui si stagliano gli eventi narrati, ma un vero e proprio attore che partecipa alla determinazione semantica della vicenda (e, più in generale, della Storia): un elemento che, se pure non può essere considerato come l'unica causa della condizione storica e antropologica del popolo siciliano, senza dubbio contribuisce – sostiene don Fabrizio – alla sua formazione: il *clima*, «che [...] infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi», produce un *paesaggio* «che ignora le vie di mezzo», dunque un *ambiente* nel quale ogni azione umana richiede «l'energia che dovrebbe essere sufficiente per tre».

Ma da che cosa è composto questo “sublime” paesaggio siciliano? Il testo in questione ce ne dice qualcosa di molto preciso:

- insiste su alcune *proprietà* sostanzialmente ridondanti: l'esagerazione, la smisuratezza, la mancanza di umanità e di distensione;
- individua alcune *parti* (alcune delle quali *in absentia*): il sole a strapiombo, la siccità, la pioggia tempestosa, i monumenti incomprensibili;
- propone alcune *assimilazioni comparative* con elementi esterni: le città maledette della Bibbia, l'inverno russo¹⁵.

Manca, in sostanza, ciò che caratterizza tradizionalmente un paesaggio nei testi romanzeschi: una vera e propria descrizione, dunque l'effetto costruito della visione di un tutto complessivo e delle sue parti costitutive¹⁶. In altre parole, il paesaggio siciliano presente in questo brano non è *mostrato* dal testo ma viene *detto* da uno dei suoi personaggi, don Fabrizio, figura senz'altro centrale, come sappiamo, spesso Osservatore e Sanzionatore diretto di uomini, cose e situazioni, ma in ogni caso non sovrapponibile *tout court* all'Enunciatore complessivo del testo.

Il che comporta, sul piano dell'analisi e della conseguente interpretazione del romanzo, alcune evidenti conseguenze. Diviene infatti necessario stabilire se questa affermazione fortemente deterministica (e, in fin dei conti, manierata¹⁷) di Salina può – come spesso è stato fatto¹⁸ – essere generalizzata e diventare la chiave di volta dell'intero romanzo, il luogo a partire da cui additare un'esplicita ideologia, se non dell'autore, quanto meno del testo. Dalla discussione su questo piccolo brano occorre insomma allargare lo sguardo all'intero romanzo, o quanto meno a tutti quei passi in cui in un modo o nell'altro è presente il paesaggio siciliano o qualcuno dei suoi elementi.

5 DAL PAESAGGIO AI PAESAGGI

Già a un primo spoglio ci accorgiamo che il *Gattopardo* propone un gran numero di paesaggi o, per meglio dire, un gran numero di modalità di presentazione del paesaggio siciliano – il quale, proprio per questo, tende a differenziarsi e a moltiplicarsi. Sulla base delle già ricordate disposizioni

¹⁵ Sulla “sovra-struttura” testuale delle descrizioni letterarie (di paesaggi e no) cfr. Adam e Petitjean (1989: 133-136).

¹⁶ Sulla procedure testuali specifiche della descrizione e i loro effetti semantici cfr. ancora Hamon (1981).

¹⁷ L'idea di un clima esagerato e potente (“sublime”) che influenza la costituzione del carattere tetro e rinunciatario dei siciliani è un motivo ricorrente nella letteratura siciliana (De Roberto, Pirandello, Brancati, Bufalino etc.). La questione non è dunque quella di discutere l'eventuale validità epistemologica di quest'idea o di rintracciare i suoi antecedenti “colti” (Montesquieu e simili). In sede d'analisi letteraria si tratta semmai osservare i molteplici modi in cui questo *motivo* viene giocato narrativamente e figurativamente, producendo configurazioni testuali ogni volta diverse. È quel che s'è iniziato a fare in Fabbri e Marrone (1992) a proposito di una pagina di Brancati.

¹⁸ «La Sicilia del *Gattopardo* – ha scritto per esempio Sciascia (1959: 150) a proposito di questo passo – ha un vizio di astrazione [...] geografico-climatica». Ultimamente ancora, Orlando (1998: 108-123) propone una lettura del paesaggio del *Gattopardo* sostanzialmente incentrata su queste celebri dichiarazioni del principe di Salina (e su un altro breve passo, in Appendice rubricato come testo 2, che discuteremo più avanti): innanzitutto, Orlando afferma che nel *Gattopardo* «le immagini di paesaggio si compiono tutte entro la prospettiva di Don Fabrizio»; in secondo luogo, propone di scindere il paesaggio siciliano descritto da questo romanzo in due grandi elementi: da una parte ci sarebbe un soggetto dominatore «attivo» (il sole), dall'altro dei soggetti dominati «passivi» (le piante, gli animali, le persone etc.); in questo quadro il personaggio di don Fabrizio, non identificandosi né con l'uno né con gli altri, si contrapporrebbe, in generale, al paesaggio siciliano. L'analisi che segue discuterà

enunciazionali dello Sguardo (chi vede?) e della Voce (chi parla?), nel testo del romanzo il paesaggio viene infatti costruito mediante diverse procedure testuali, ognuna delle quali produce differenti effetti di senso¹⁹.

5.1. Il caso più frequente è quello in cui il paesaggio viene, in precisi contesti narrativi (viaggi e passeggiate, ma anche sguardi da finestre, torri, colline etc.), osservato da un personaggio ma descritto dalla voce narrante esterna. In un romanzo dove predomina una forma particolare di discorso indiretto libero (per cui l'Enunciatore si incarica di darci i pensieri del protagonista, e talvolta di altri personaggi, mantenendo tuttavia per sé la parola), accade spesso che il paesaggio venga percepito dal Principe ma descritto dall'esterno.

Così, per esempio, il panorama della Conca d'oro che circonda Palermo viene descritto giusto nel momento in cui don Fabrizio apre «una delle finestre della torretta» e – si presume²⁰ – guardi il paesaggio che da quella finestra può essere ammirato [testo 2]. Ma vi sono passi in cui il romanzo dice esplicitamente dell'attività percettiva dei personaggi [testo 3] o, addirittura, presenta un personaggio (padre Pirrone) che invita un altro personaggio (il Principe) a guardare il paesaggio circostante (i monti che è possibile percepire sporgendosi al di fuori della carrozza) [testo 4]. E ci sono anche passi in cui – come quello appena ricordato o come quello del viaggio per Donnafugata [testo 5] – il testo ricorre a un verbo impersonale di comodo («si vedeva...», «si erano viste...») che distribuisce l'azione del guardare fra tutti i personaggi senza attribuirla a nessuno in particolare.

5.2. Un secondo caso è quello in cui il paesaggio viene osservato da un personaggio e subito dopo, nel medesimo contesto narrativo, da lui stesso ripreso verbalmente, a conferma del fatto che era proprio lui ad averlo guardato. Così, se si rilegge il brano del panorama visto dalla finestra dell'osservatorio [testo 2], ci si accorge che la descrizione del paesaggio si articola secondo uno schema molto preciso.

C'è innanzitutto un classico paesaggio estetico-ornamentale («ostentava tutte le proprie bellezze»), motivato però testualmente dalla presenza di una finestra. La descrizione del panorama, a sua volta, sembra seguire l'orientamento di uno sguardo implicito che parte dall'alto («sotto il lievito del forte sole...»), dove è collocato l'elemento che esplicitamente domina tutti gli altri, e scende a poco a poco verso il basso, avvicinandosi progressivamente al punto di osservazione. Appaiono così, in sequenza, il mare, le montagne, la città con i suoi conventi, le navi nella rada; e si ritorna infine verso l'alto del sole, attore che con la sua potenza toglie agli altri il loro statuto di figura del mondo (il mare è una macchia, le montagne puro vapore, la città acquetata²¹), al punto da richiedere un'attività cognitiva supplementare che ne spieghi le ragioni («si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia...»).

La successiva esclamazione del Principe («Ce ne vorranno di Vittori Emanueli...») è riferita soltanto a un tale attore (cfr. «questa pozione magica», [corsivo mio]), chiaro segnale del fatto l'attività percettiva e interpretativa precedente è da attribuire *in toto* a questo personaggio piuttosto che a un osservatore impersonale esterno.

Sempre in questa seconda categoria occorre far rientrare tutti quei casi in cui l'osservazione e il discorso non si susseguono uno subito dopo l'altra nel testo, ma si richiamano a una certa

¹⁹ Seguiamo la reinterpretazione semiotica della narratologia di Genette (1972) proposta da Fontanille (1989). Più che andare in cerca delle eventuali scissioni tra punto di vista e narrazione, collocando il primo ora in un personaggio ora in un narratore esterno (dove uno può sapere più dell'altro, e viceversa), Fontanille propone di considerare come costitutiva dell'istanza enunciazionale sia la presenza di un attante Performatore (ossia di qualcuno che, materialmente, produce il discorso) sia di un attante Osservatore (ossia di qualcuno incaricato di assistere ai processi narrati, variamente aspettualizzandoli e consegnandoli al sapere dell'Enunciatario); dipende poi dai singoli testi l'eventuale congiunzione tra questi due attanti in un unico attore.

²⁰ Tra «Apri una delle finestre della torretta» e «Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze» ci sarebbe dunque, più che un semplice discorso indiretto libero, un passaggio, direbbe Greimas (1976) dalla dimensione pragmatica dell'azione a quella cognitiva del sapere (che presuppone, ovviamente in questo caso, un vedere).

distanza, facendo sì che il paesaggio si costituisca a poco a poco attraverso riformulazioni successive, in modo da produrre una rete anaforica molto sottile che si fa garante della coesione testuale. Così, per restare al testo 2, le montagne e la città non sono percepite solo all'interno di questo specifico panorama, ma soprattutto in relazione al ricordo del paesaggio che il Principe e padre Pirrone avevano visto dalla carrozza andando verso Palermo in una pagina poco precedente [testo 4].

Gli esempi di questa procedura testuale sono innumerevoli. Viaggi e spostamenti di vario genere ne permettono facilmente l'applicazione: il cammino dei personaggi all'interno di un luogo porta a palesi trasformazioni nell'osservazione di quel luogo attraverso il loro sguardo e, più o meno esplicitamente, la loro mente. Durante la caccia nei dintorni di Donnafugata, è tutto un continuo ripensamento del paesaggio: quello visto, per così dire, in presa diretta, che assume figure differenti e stimola pensieri sempre nuovi («sulla cima di monte Morco, *adesso* tutto era nitido sotto la gran luce», 111 [corsivo mio]), ma anche quello ricordato, che viene messo in relazione a quanto si trova in quel preciso momento dinanzi gli occhi del Principe e di Tumeo: «Quando i cacciatori giunsero in cima al monte, di fra i tamerici e i sugheri radi apparve *l'aspetto vero* della Sicilia, quello nei cui riguardi *città barocche ed aranceti* [descritti prima] non sono che fronzoli trascurabili» [103-104, corsivo mio]. E si pensi anche a un altro viaggio, l'ultimo, dove il panorama visto dal treno riprende una serie di paesaggi distribuiti nel corso del romanzo, grazie a un semplice paragone tra Calabria e Sicilia [testo 6].

Ma non è soltanto il Principe a godere di questa prerogativa della riformulazione. Chevalley, per esempio, muta parere nei confronti della Sicilia proprio grazie alle progressive, diverse esperienze che ha del paesaggio dell'Isola: «Sotto il sole color di miele di Novembre esso [il paese di Donnafugata] appariva [a Chevalley] meno sinistro *della sera prima*» [164, corsivo mio].

Sarebbe perciò affrettato concludere che tutti i paesaggi del romanzo contribuiscono a formarne uno solo, semplici variabili di un'invariante astratta, ricostruibile, come il mito per Lévi-Strauss, dall'insieme delle sue manifestazioni: cosa che probabilmente è vera per i paesaggi dal punto di vista del Principe ma non per quelli dal punto di vista dell'articolazione testuale.

5.3. Nella terza categoria possiamo rubricare il primo esempio di cui s'è discusso, quello del paesaggio detto da un personaggio (il Principe) nel corso di una conversazione, senza però che esso sia in quel momento presente sulla scena e, quindi, osservato da alcuno [testo 1]. A ben vedere però, anche se si tratta di un paesaggio soltanto verbalizzato, esso non sfugge dalla rete isotopica di cui s'è detto, limitandosi a invertire l'ordine sintagmatico fra le parole e lo sguardo. Si ricorderà infatti che, la mattina successiva al dialogo con Chevalley, il Principe decide di andare a caccia. Si sveglia dunque all'alba e accompagna il piemontese alla stazione di posta. I due non parlano più, forse perché si intendono lo stesso, e il loro dialogo muto – il più celebre passo del libro [testo 7] – è incorniciato da due fondamentali percezioni di paesaggio: la prima è impersonale (dunque presumibilmente comune a Salina e Chevalley) e la seconda invece, occorre sottolinearlo, è soltanto di Chevalley. Se pure, in senso stretto, qui l'Enunciatore mantiene a sé la parola, è a questo personaggio (e non al Principe) che il romanzo attribuisce la formulazione del l'aggettivo che diverrà tanto famoso («irredimibile») per indicare la sfiducia siciliana verso ogni forma di cambiamento. Siamo all'alba: il paesaggio, questa volta, non è statico, immobile, annientato dalla potenza del «sole sovrano» (come di solito lo vede il Principe verso mezzogiorno): «sobbalza» invece, sotto una «luce di cenere», agli occhi di un commosso estraneo che lo osserva da un buco del finestrino ampio giusto quanto il suo occhio. La notazione cronologica motiva così una trasformazione valoriale più profonda.

5.4. L'ultima categoria che, per combinatoria, possiamo considerare è quella di un paesaggio non osservato ma descritto. Caso tipico di una poetica classica, preoccupata più dell'ornamento enunciato che della verosimiglianza enunciazionale, esso sembra mancare nel *Gattopardo*. Ogni descrizione, come si è già detto, è sempre, in modo più o meno esplicito, la descrizione di ciò che qualcuno sta vedendo. Sembrerebbe un'eccezione la breve *ekfrasis* che accompagna padre Pirrone verso San Cono [testo 8]. Anch'essa però, a ben vedere, è resa

possibile grazie al motivo (che ormai conosciamo) del viaggio: è dunque il gesuita, anche qui, a percepire il paesaggio, percezione che gli permette altresì di assimilare il vento di quella mattina a quello del giorno in cui era morto il padre.

Potremmo comunque far rientrare in questa categoria due casi interessanti. Il primo, pressoché unico, è quello del paesaggio rappresentato nei quadri presenti nelle stanze dell'amministrazione di casa Salina a Palermo [testo 9]. Si dirà che anche qui il paesaggio, benché mediato dall'«arte rustica» dei dipinti, è osservato dal Principe che è appena entrato nella stanza. Resta il fatto però che il Principe non guarda direttamente i quadri, ma il riflesso di essi sul pavimento «tirato a cera»: ne ha dunque una percezione confusa che contrasta con la descrizione minuziosa che, a parte un caso («a quanto sembrava»), di quegli stessi quadri viene fatta. Non è poi privo di importanza il fatto che il Principe non veda direttamente i suoi feudi (dei quali ha peraltro una conoscenza vaga), ma la rappresentazione settecentesca fattane dal rustico artista, la quale cozzerà – almeno nel caso di Donnafugata – con la percezione del paesaggio che egli stesso, e i lettori, avranno nella seconda parte del romanzo²².

Il secondo caso di paesaggio descritto e non osservato è quello di un paesaggio che potremo chiamare *vissuto*, più narrato che descritto forse, ma in ogni caso interagente con la vita dei personaggi e con gli eventi della vicenda, senza che per questo venga coinvolta un'attività percettiva specifica²³. E non si tratta tanto della normale spazializzazione degli eventi narrati, tale per cui una cosa che accade, poniamo, a Palermo non è la medesima che accade a Donnafugata, o un'azione svoltasi in una certa stanza non ha lo stesso senso che se si fosse svolta in un altro qualsiasi luogo. Si tratta semmai di quei numerosi casi in cui un qualche elemento paesaggistico che il testo ha già, in un modo o nell'altro, descritto, caricandolo di senso, appare in circostanze precise, da solo o in compagnia di altri elementi, arricchendo con la propria significazione la scena in cui adesso ricorre. Il testo cioè, costruisce i suoi simboli e nello stesso tempo li distribuisce in tutto il suo corso, facendoli interagire con altre isotopie circolanti nell'opera.

Il caso più evidente, che fa sistema con quanto affermato nel testo 1, è quello della “rivelazione” cognitiva di don Fabrizio. Immediatamente dopo aver riformulato l'adagio di Tancredi (da «vogliamo...» a «tutto...»), egli tralascia di sfogliare la rivista scientifica che aveva in mano e alza gli occhi per guardare «i fianchi di Monte Pellegrino arsicci, scavati ed eterni come la miseria» [44]. Qui le caratteristiche che egli attribuirà in tutto il corso del romanzo al paesaggio siciliano (il calore, la siccità, la miseria) vengono associate a un tratto atemporale (l'eternità), che fa così da tramite tra una notazione figurativa riguardante il paesaggio e un'affermazione tematica riguardante l'ideologia del Protagonista²⁴. Così, l'eternità è sia una proprietà della terra siciliana, dove nulla cambia perché arso dal sole-sovrano, sia la scenografia del palcoscenico della Storia, dove tutto cambia per accontentare i facili piaceri estetici di un pubblico incompetente.

²² Questa forma di paesaggio rappresentato acquista inoltre tutta la sua importanza se letta in chiave intertestuale. Appare evidente infatti che essa si oppone paradigmaticamente alla «pianta della proprietà Ibbà» – «una striscia di carta oleata lunga due metri e alta ottanta centimetri» (Lampedusa 1995: 433) – che apre “I gattini ciechi”: laddove quest'ultima si basa su indicazioni *plastiche* (pura indicazione di un territorio a macchie gialle e bianche che segnalano differenti particelle catastali), i quadri di casa Salina – «inadatti a delimitare confini, precisare aree, redditi» – sono invece descritti in termini *figurativi*. Sul doppio modo, plastico e figurativo, di descrizione letteraria di un quadro, cfr. Cavicchioli (1995).

²³ De Certeau (1980: 172-173) ha proposto un'utile distinzione tra “racconti di luogo”, dove i singoli elementi sono ordinati secondo preliminari rapporti di coesistenza, e “racconti di spazio”, dove invece i vari elementi emergono man mano che le vicende si svolgono. Se il *luogo* è «une configuration instantanée de positions» che «implique une indication de stabilité», lo *spazio* si dà quando «on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps». Così, lo spazio è «un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient». Una simile distinzione permette di articolare in un unico sistema, se pure come posizioni distinte, sia i paesaggi descritti (ora esternamente ora internamente) sia i paesaggi attraversati e vissuti dai personaggi del romanzo.

²⁴ Cfr. inoltre il Monte Pellegrino che il Principe osserva dall'Hôtel Trinacria il giorno della sua morte [220] –

Ma si pensi alle innumerevoli volte che il sole entra in scena, illuminando, riscaldando o variamente colorando persone e cose, e donando tutta la carica di ambiguità tipica di un *termine complesso* qual esso è (vita+morte, energia+distruzione etc.) a quelle persone e cose. Così, nel giardino di casa Salina, «il sole basso proiettava immane l'ombra sua [del Principe] sulle aiuole funeree» [24]; il giorno dopo però, lì stesso, «sotto il sole mattutino l'oro della gaggia stonava meno» [46]. Nell'osservatorio i telescopi e cannocchiali, «accecati dal sole», attendono accucciati come bestie l'arrivo della sera [47]. E subito prima del rosario quotidiano, un «raggio di sole carico di pulviscolo» illumina «le bertucce maligne» dipinte nel soffitto [56]. Ancora, a Donnafugata, la piazza è «abbrutita dal sole» [67] e durante il bagno del Principe «dalla finestra senza riparo il sole entrava brutalmente» [71]. La metafora del sole-sovrano viene sviluppata durante la battuta di caccia con don Ciccio Tumeo: il sole alto dell'estate è un «re assoluto», quello autunnale è invece un sole «raffrenato da carte costituzionali» [testo 11], ed è «sotto un sole costituzionale» che don Fabrizio e don Ciccio possono infine riposarsi [104]. E si potrebbe continuare a lungo.

Altre volte è invece il vento – «chiacchierone per definizione» [106] – a dotare molte situazioni dell'evidente disforia di cui il paesaggio di Donnafugata lo ha dotato [testo 10]: il vento che imperversa nella vallata che porta a San Cono i suoi aliti di morte [testo 8]; il «vento lercio» della giornata del Plebiscito, foriero di un torbido futuro [112]; il vento che fa strisciare, sul pavimento del palazzo di Donnafugata dove Tancredi e Angelica «giocano a nascondere», una «lettera centenaria» [151]; il vento che porta sempre cattivi odori, come quelli eccessivi del giardino di casa Salina, dove il profumo «della coscia di un ballerina dell'opera», ricordato annusando una rosa degenerata in terra di Sicilia, si associa al puzzo nauseante del cadavere del soldato ritrovato un mese prima [23]. E anche quando l'odore portato dal vento ha una valenza positiva, come quello del timo durante la caccia, si tratta di una sensazione che appartiene al passato, mitica e irreale, dunque ancora una volta fortemente disforica [103].

Così, il sole non è l'unico elemento del paesaggio a fare da sovrano onnipotente. Laddove l'astro immobilizza, impedendo ogni azione o progetto di vita, il vento ha un ruolo non minore, anche perché diametralmente opposto a quello del sole: è infatti un *operatore di trasformazione*, una trasformazione violenta, irrefrenabile, drammatica, sempre negativa dunque – come del resto, nel *Gattopardo*, tutte le trasformazioni.

6 TEMPORALITÀ E ASPETTUALITÀ

Neanche al suo interno il paesaggio siciliano è statico e monocorde. Esso tende infatti a presentarsi in modi diversi a seconda dei cicli delle stagioni o delle giornate. Nel *Gattopardo* si insiste molto sulle differenze aspettuali, poniamo, tra il panorama di mezzogiorno (dove il sole alto nel cielo pervade con il suo smisurato calore ogni cosa e persona), quello mattutino o serale (dove sono altri elementi, come il mare o la campagna, a prendere il sopravvento) e quello notturno (dove invece sono il cielo e le stelle a dominare in modo indiscusso). E anche la mutazione stagionale è spesso rimarcata: basti osservare le indicazioni temporali poste a epigrafe delle otto parti del libro – maggio 1860, agosto 1860, ottobre 1860, novembre 1860, febbraio 1861, novembre 1862, luglio 1883, maggio 1910 – per accorgersi che l'intera vicenda è inserita in un tempo ciclico che sottolinea i ritmi stagionali e i relativi climi.

L'esempio più evidente di quest'intreccio tra tempo ciclico del mito e tipi di paesaggio è quello delle pagine (già ricordate) della caccia nei dintorni di Donnafugata, che occupano pressoché l'intera terza parte del libro. Già l'attacco del capitolo insiste sulle trasformazioni del paesaggio dovute al cambio di stagione [testo 11]. E l'intera giornata nel corso della quale si svolge «il diletto» della caccia (inframmezzata da continue analessi temporali e dall'attività cognitiva del Principe) è scandita dalle molte luci dei suoi «episodi minuti»: dalla rasatura «al lume di una candela che rendeva enfatici i gesti sul soffitto dalle architetture dipinte» [93] all'attraversamento dei «saloni addormentati» con la luce «traballante dei tavoli» [93]; dal passaggio per il «giardino immoto sotto la luce grigia nel quale gli uccelli più mattinieri si strizzavano per far saltare via la rugiada dalle penne» [94] all'incontro con don Ciccio sulla strada «innocentissima ancora ai primi albori» [94]. L'alba poi è un momento cruciale, quello in cui le amate stelle non hanno ancora

del tutto ceduto il posto al malefico sole che con il suo «carro rombante» invaderà l'intero paesaggio [94]. E in questo fa *pendant* con il tramonto, che a più riprese viene indicato nel romanzo come momento positivo, rassicurante e rasserenante. Alba e tramonto, insomma, invertono nel testo di Tomasi i loro tratti aspettuati tradizionali: laddove la prima è terminativa, indica cioè la fine della notte e manda ancora i dolci segnali delle stelle, il secondo è incoativo, annuncia l'arrivo della notte e dell'eterno firmamento.

7 GIARDINO, PAESAGGIO, CIELO NOTTURNO

Il che porta a un'ulteriore considerazione. Sebbene il paesaggio si dimostri nel *Gattopardo* fortemente pervasivo, occupando ruoli narrativi e funzioni tematiche che vanno ben oltre il puro sfondo ornamentale, esso possiede in ogni caso dei precisi limiti (che il testo stesso provvede a tracciare). Tali limiti possono essere delineati all'interno di un complesso sistema di differenze e di opposizioni con altri elementi spaziali, rintracciabili a partire dalla categoria semantica profonda che oppone la natura alla cultura.

Da un lato, sull'asse della cultura, il paesaggio (naturale) si oppone al giardino (costruito), sia esso quello mefitico e cimiteriale di Palermo [testo 12] oppure quello mitologico e sensuale di Donnafugata [testo 13]: se in questi ultimi ristagna il senso del chiuso o della soglia, nel primo gli spazi sono aperti e in vario modo percorribili. La serie di contrasti è esplicita: a Donnafugata la visita in giardino viene compiuta al calar del sole, in modo da far emergere nitidamente alla vista le poche piante che vi si trovano; e il piacere emanato dalla fontana di Anfritrite, non potendo «volgersi in dolore», è per così dire puro, privo cioè di quei frustranti termini complessi che sono tipici del paesaggio siciliano; e anche a Palermo la visita in giardino è serale: quel che qui predomina sono però l'ironica piccolezza (cfr. «monticciuli», «canaletti», «smilzi giganti»), l'evidente disordine delle piante che impedisce il passo, nonché «l'intempestiva allegria» dell'albero di gaggia.

Dall'altro lato, sull'asse della natura, il paesaggio siciliano si oppone al cielo stellato notturno: come in questo si stagliano le costellazioni eterne, nel primo predominano il sole e il vento. Così, a San Cono, nel corso del colloquio tra padre Pirrone e don Pietrino, l'arrivo della notte viene descritto come un evento che nega programmaticamente gli elementi costitutivi del paesaggio siciliano: «La notte sommergeva la casetta, il paese, la vallata; si scorgevano appena i monti che erano vicini e, come sempre, imbronciati. Il vento si era calmato ma faceva un gran freddo; le stelle brillavano con furia, producevano migliaia di gradi di calore ma non riuscivano a riscaldare un povero vecchio» [189].

Ed è nella prospettiva di don Fabrizio che l'opposizione tra paesaggio diurno e costellazioni notturne emerge in tutta la sua chiarezza: nella nota pagina del Principe che osserva il cielo stellato [testo 14] – collocata subito dopo il racconto della porta sfondata dell'Origione e immediatamente prima la scena della visita al monastero del Santo Spirito – si ritrova una serie di tratti e di tensioni che acquistano tutto il loro senso se letti in contrasto con la descrizione dei paesaggi: nonostante le stelle appaiano «torbide» per l'afa, l'anima di Don Fabrizio si slancia verso di loro; e sebbene siano irraggiungibili, o forse proprio per questo, esse donano gioia a chi le ammira, senza chiedere nulla in cambio; sempre le stelle, con le quali nessuna metafora politica è possibile, dicono al Principe della cattiveria della giornata, e lo fanno con un linguaggio che opera per sottrazione di tratti figurativi, dove cioè il semplice diagramma di un triangolo rinvia a un volto «beffardo», quello dell'odiosamato nipote Tancredi²⁵. Le stelle, insomma, ne sanno di più del Principe: e quest'ultimo, forse perché non effettivamente dotato di un «puro intelletto armato di un taccuino per calcoli», non coglie sino in fondo il senso del loro linguaggio figurale-astratto («lui stesso – dice il testo – era come Tancredi»).

Eppure, il paesaggio ha qualcosa sia del cielo sia del giardino:

- è aperto, senza per questo essere illimitato;

²⁵ Il volto triangolare da gatto, nota La Fauci (1993), è la fondamentale caratteristica figurativa del personaggio di Tancredi, nominata esplicitamente al momento della prima apparizione di questo personaggio nello specchio

- è stabile, soggetto però a mutamenti di vario ordine;
- è naturale, seppure in esso si colga la mano trasformativa dell'uomo;
- è portatore di vita, sebbene il sole tenda a annientare esseri e manufatti.

Così, il paesaggio siciliano descritto e narrato da Tomasi si trova a metà strada tra due configurazioni spaziali – il cielo notturno e il giardino serale – tra loro diametralmente opposte sulla base di una serie molto chiara di categorie semantiche: l'apertura e la chiusura, la permanenza e il mutamento, la natura e la cultura, la vita e la morte. Da cui lo schema riassuntivo:

giardino	paesaggio	cielo notturno
-	- / +	+
chiusura		apertura
mutamento		permanenza
cultura		natura
morte		vita

8 CONCLUSIONI E RILANCIO

L'esame testuale sin qui condotto conduce a una serie di osservazioni riassuntive che permettono di porre nuove ipotesi di lavoro futuro, sia a livello dell'analisi testuale sia a livello dell'interpretazione complessiva del romanzo di Tomasi.

Visto, detto, attraversato, ricordato, sognato, rappresentato, vissuto, il paesaggio siciliano del *Gattopardo* non ha – come si è visto – una sola e semplice funzione narrativa e, in generale, simbolica. A seconda dei tratti interni mediante cui si manifesta e degli elementi esterni con cui entra in relazione, esso acquisisce ruoli diversi, talvolta ricoprendo significazioni già date, talaltra donando il proprio senso a cose o persone altrimenti insignificanti, talaltra ancora modificando significati già stabiliti. Mitico o demistificante, a seconda dei casi, il paesaggio è presente pressoché in tutti i momenti chiave del testo, al punto che sembra più opportuno declinarlo al plurale. Non c'è *un* paesaggio nel romanzo (e nell'opera tutta²⁶) di Lampedusa; ci sono semmai *differenti* paesaggi che, al di sotto di un'apparente aria di famiglia, interagiscono tra loro e con gli altri elementi testuali.

Tali paesaggi, poi, possiedono complesse dinamiche e tensioni interne, che non si riducono a un'opposizione binaria tra attivo e passivo, elemento dominatore ed elementi dominati; grazie a una precisa rete di isotopie temporali e di tratti aspettuali, i paesaggi del *Gattopardo* sembrano seguire da vicino, se non assumere in prima persona, le modulazioni timiche, modali, passionali dei soggetti in gioco.

A queste dinamiche interne fanno eco precise dinamiche esterne, che mettono in correlazione la molteplicità dei paesaggi (e dei loro modi d'osservazione) con altre configurazioni spaziali quali il cielo stellato notturno e il giardino serale. Tale paradigma vale e funziona, però, se e solo se i tre elementi in gioco – paesaggio, giardino, cielo – perdono ogni loro presunta oggettività e si pongono come “specchi” della soggettività, come altrettanti *pendant* della serie di passioni, determinazioni modali, programmi d'azione, forme di sapere dei vari attori (umani e non) del romanzo.

Così, l'ipotesi di ricerca ulteriore (che salda l'oscillazione dei Valori con la molteplicità dei paesaggi) sarebbe quella di cancellare ogni idea di determinismo meccanicista tra clima e carattere, che pure il testo esplicitamente propone, per studiare le disposizioni, per così dire, fenomenologiche che il testo stesso mette in campo ai molteplici livelli della sua strutturazione significativa. Abbandonando una visione “rappresentativa” delle cose – che pensa soggetto e oggetto, uomo e natura, psiche e paesaggio come elementi preliminarmente separati i quali, in un secondo momento, interagiscono fra loro (“influenzandosi” in un senso o nell'altro) – ci si accorge che il testo del *Gattopardo* costituisce quello che Merleau-Ponty (1964) chiamava un

²⁶ Si pensi soltanto allo «smisurato paesaggio della Sicilia del feudo» presente nei “Ricordi d'infanzia” (Tomasi

chiasma: il soggetto che percepisce il paesaggio è già parte di esso, è una soggettività *in situazione*, la cui attività percettiva è determinata dal suo essere-li, dotata di progettualità somatica e “coscienza” timica; viceversa, il paesaggio si dà a vedere come ambiente primordiale in cui si muove un soggetto, come parte irrinunciabile del soggetto stesso²⁷. Se il paesaggio siciliano di cui parla *Il Gattopardo* non può essere ricostruito a prescindere da una qualche attività del vedere (e del dire), tale attività non è per nulla “pura”, ingenua, meccanica, ma è a sua volta fortemente influenzata dall’essere funzione di una soggettività e, prima ancora, di un corpo. Un corpo, cioè una struttura.

²⁷ Secondo una tale ipotesi di lavoro – che attende le necessarie disamine testuali per essere verificata – questa soggettività in relazione chiasmatica con il paesaggio non sarebbe da intendere come un’identità in qualche modo personale, attribuibile a un solo, preciso attore antropomorfo, sia esso il Principe di Salina o qualche altro personaggio del romanzo. Più che con un *individuo*, è molto probabile che questa soggettività sia al tempo stesso sovraperonale (sociale e storica, ma anche “naturale”) e prepersonale (sparsa in una serie di percezioni non

APPENDICE: TESTI CITATI

Testo 1

“D'altronde vedo che mi sono spiegato male: ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio. Queste sono le forze che insieme e forse più che le dominazioni estranee e gl'incongrui stupri hanno formato l'animo: questo paesaggio che ignora le vie di mezzo fra la mollezza lasciva e l'asprezza dannata; che non è mai meschino, terra terra, distensivo, umano, come dovrebbe essere un paese fatto per la dimora di esseri razionali; questo paese che a poche miglia di distanza ha l'inferno attorno a Randazzo e la bellezza della baia di Taormina, ambedue fuor di misura, quindi pericolosi; questo clima che c'infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi; li conti, Chevalley, li conti: Maggio, Giugno, Luglio, Agosto, Settembre, Ottobre; sei volte trenta giorni di sole a strapiombo sulle teste; questa nostra estate lunga e tetra quanto l'inverno russo e contro la quale si lotta con minor successo; Lei non lo sa ancora, ma da noi si può dire che nevicava fuoco, come sulle città maledette della Bibbia; in ognuno di quei mesi se un Siciliano lavorasse sul serio spenderebbe l'energia che dovrebbe essere sufficiente per tre; e poi l'acqua che non c'è o che bisogna trasportare da tanto lontano che ogni sua goccia è pagata da una goccia di sudore; e dopo ancora, le piogge, sempre tempestose che fanno impazzire i torrenti asciutti, che annegano bestie e uomini proprio lì dove una settimana prima le une e gli altri crepavano di sete. Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili perché non edificati da noi e che ci stanno intorno come bellissimi fantasmi muti; tutti questi governi, sbarcati in armi da chissà dove, subito serviti, presto detestati e sempre incompresi, che si sono espressi soltanto con opere d'arte per noi enigmatiche e con concretissimi esattori d'imposte spese poi altrove; tutte queste cose hanno formato il carattere nostro che rimane così condizionato da fatalità esteriori oltre che da una terrificante insularità di animo” [172-173].

Testo 2

Apri una delle finestre della torretta. Il paesaggio ostentava tutte le proprie bellezze. Sotto il lievito del forte sole ogni cosa sembrava priva di peso: il mare, sullo sfondo, era una macchia di puro colore, le montagne che la notte erano apparse temibili, piene di agguati, sembravano ammassi di vapore sul punto di dissolversi, e la torva Palermo stessa si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi dei pastori. Nella rada le navi straniere all'ancora, inviate in previsione di torbidi, non riuscivano ad immettere un senso di timore nella calma stupefatta. Il sole, che tuttavia era ben lontano in quel mattino del 13 Maggio dalla massima sua foga, si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile, cullata in sogni violenti, in violenze che partecipavano dell'arbitrarietà dei sogni.

“Ce ne vorranno di Vittori Emanueli per mutare questa pozione magica che sempre ci viene versata!” [48].

Testo 3

Giunti in cima alla scala che con svolte lente e lunghe soste di pianerottolo saliva dal giardino al palazzo, videro l'orizzonte serale al di là degli alberi: dalla parte del mare immani nuvoloni color d'inchiostro scalavano il cielo. Forse la collera di Dio si era saziata, e la maledizione annuale della Sicilia aveva avuto termine? In quel momento quei nuvoloni carichi di sollievo erano guardati da migliaia di altri occhi, avvertiti da miliardi di semi nel grembo della terra. “Speriamo che l'estate sia finita, che venga finalmente la pioggia” disse Don Fabrizio; e con queste parole l'altero nobiluomo cui, personalmente, le piogge avrebbero soltanto recato fastidio, si rivelava fratello dei suoi rozzi villani [78-79].

Testo 4

“Guardi, Eccellenza” e additava i monti scoscesi della Conca d'Oro ancor chiari in quell'ultimo crepuscolo. Ai loro fianchi e sulle cime ardevano decine di fuochi, i falò, che le “squadre” ribelli

accendevano ogni notte, silenziosa minaccia alla città regia e conventuale. Sembravano quelle luci che si vedono ardere nelle camere degli ammalati gravi durante le estreme notti.

“Vedo, Padre, vedo” e pensava che forse Tancredi era attorno a uno di quei fuochi malvagi ad attizzare con le mani aristocratiche la brace che ardeva appunto per svalutare le mani di quella sorta. “Veramente son un bel tutore, col pupillo che fa qualsiasi sciocchezza gli passi per la testa.”

La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicina completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalla smisurata mole dei conventi: di questi ve ne erano diecine, tutti immani, spesso associati in gruppi di due o di tre, conventi di uomini e di donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di Gesuiti, di Benedettini, di Francescani, di Cappuccini, di Carmelitani, di Liguorini, di Agostiniani... Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più in alto, ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro e insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. A quell'ora, poi, a notte quasi fatta essi erano i despoti del panorama. Ed era contro di essi che in realtà erano accesi i fuochi delle montagne attizzati del resto da uomini assai simili a quelli che nei conventi vivevano fanatici come essi, chiusi come essi, come essi avidi di potere cioè, com'è l'uso, di ozio [33-34].

Testo 5

“Gli alberi! ci sono gli alberi!”

Il grido partito dalla prima delle carrozze percorse a ritroso la fila delle altre quattro pressoché invisibili nella nuvola di polvere bianca, e ad ognuno degli sportelli volti sudati espressero una soddisfazione stanca.

Gli alberi, a dir vero, erano soltanto tre ed erano degli “eucaliptus” i più sbilenchi figli di Madre Natura; ma erano anche i primi che si avvistassero da quando alle sei del mattino, la famiglia Salina aveva lasciato Bisacquino. Adesso erano le undici e per quelle cinque ore non si erano viste che pigre groppe di colline avvampanti di giallo sotto il sole. Il trotto sui percorsi piani si era brevemente alternato alle lunghe lente arrancate delle salite, al passo prudente nelle discese; passo e trotto, del resto, egualmente stemperati dal continuo fluire delle sonagliere che ormai non si percepiva più se non come manifestazione sonora dell'ambiente arroventato. Si erano attraversati paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati; su ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumare integralmente asciutte; si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare. Mai un albero, mai una goccia d'acqua: sole e polverone. All'interno delle vetture, chiuse appunto per quel sole e quel polverone, la temperatura aveva certamente raggiunto i cinquanta gradi. Quegli alberi assetati che si sbracciavano sul cielo sbiancato annunciavano parecchie cose: che si era giunti a meno di due ore dal termine del viaggio; che si entrava nelle terre di casa Salina; che si poteva far colazione e forse anche lavarsi la faccia con l'acqua verminosa di un pozzo [57-58].

Testo 6

Aveva preteso di ritornare per via di terra: decisione improvvida che il medico aveva cercato di combattere; ma lui aveva insistito e così imponente era ancora l'ombra del suo prestigio che la aveva spuntata; col risultato di dover poi rimanere trentasei ore rintanato in una scatola rovente, soffocato dal fumo delle gallerie che si ripetevano come sogni febbrili, accecato dal sole nei tratti scoperti, espliciti come tristi realtà, umiliato dai cento bassi servizi che aveva dovuto richiedere al nipote spaurito; si attraversavano paesaggi malefici, gioaie maledette, pianure malariche e torpide; quei paesaggi calabresi e basilischi che a lui sembravano barbarici mentre di fatto erano tali e quali quelli siciliani [225].

Testo 7

Intravista nel chiarore livido delle cinque e mezzo del mattino, Donnafugata era deserta ed appariva disperata. Dinanzi a ogni abitazione i rifiuti delle mense miserabili si accumulavano lungo i muri lebbrosi; cani tremebondi li rimestavano con avidità sempre delusa. Qualche porta era già aperta ed il lezzo dei dormienti pigri dilagava nella strada; al barlume dei lucignoli le madri scrutavano le palpebre tracomatose dei bambini; esse erano quasi tutte in lutto e parecchie erano state le mogli di

quei fantocci sui quali s'incespica agli svolti delle "trazzere." Gli uomini, abbrancato lo "zappone" uscivano per cercare chi, a Dio piacendo, desse loro lavoro; silenzio atono o stridori esasperati di voci isteriche; dalla parte di Santo Spirito l'alba di stagno cominciava a sbavare sulle nuvole plumbee.

Chevalley pensava: "Questo stato di cose non durerà; la nostra amministrazione, nuova, agile, moderna cambierà tutto." Il Principe era depresso: "Tutto questo" pensava "non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli...; e dopo sarà diverso, ma peggiore. 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." Si ringraziarono scambievolmente, si salutarono. Chevalley s'inerpicò sulla vettura di posta, issata su quattro ruote color di vomito. Il cavallo, tutto fame e piaghe, iniziò il lungo viaggio.

Era appena giomo; quel tanto di luce che riusciva a trapassare il coltrone di nuvole era di nuovo impedito dal sudiciume immemorabile del finestrino. Chevalley era solo; fra urti e scossoni si bagnò di saliva la punta dell'indice, ripulì il vetro per l'ampiezza di un occhio. Guardò dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile [177-178].

Testo 8

[...] e vi ritornava adesso, sul finire del Febbraio 1861, per il quindicesimo anniversario della morte del padre; ed era una giornata ventosa e limpida, proprio come era stata quella.

Erano state cinque ore di scossoni, con i piedi penzoloni dietro la coda del cavallo; ma, una volta sormontata la nausea causata dalle pitture patriottiche dipinte di fresco sui pannelli del carretto e che culminavano nella retorica raffigurazione di un Garibaldi color di fiamma a braccetto di una Santa Rosalia color di mare, erano state cinque ore piacevoli. La vallata che sale da Palermo a S. Cono riunisce in sé il paesaggio fastoso della zona costiera e quello inesorabile dell'interno, ed è percorsa da folate di vento improvvise che ne rendono salubre l'aria e che erano famose per esser capaci di sviare la traiettoria delle pallottole meglio premeditate, sicché i tiratori posti di fronte a problemi balistici ardui preferivano esercitarsi altrove. Il carrettiere, poi, aveva conosciuto molto bene il defunto... [180].

Testo 9

Le stanze dell'Amministrazione erano ancora deserte silenziosamente illuminate dal sole attraverso le persiane chiuse. Benché fosse quello il posto della villa nel quale si compivano le maggiori frivolezze, il suo aspetto era di austerità severa. Dalle pareti a calce si riflettevano sul pavimento tirato a cera gli enormi quadri rappresentanti i feudi di casa Salina: spiccanti a colori vivaci dentro le cornici nere e oro si vedeva Salina, l'isola dalle montagne gemelle, attorniate da un mare tutto trine di spuma, sul quale galere pavesate caracollavano; Querceta con le sue case basse attorno alla Chiesa Madre verso la quale procedevano gruppi di pellegrini azzurrognoli; Ragattisi stretto fra le gole dei monti; Argivocale minuscolo nella smisuratezza della pianura frumentaria cosparsa di contadini operosi; Donnafugata con il suo palazzo barocco, meta di cocchi scarlatti, di cocchi verdini, di cocchi dorati, carichi a quanto sembrava di femmine di bottiglie e di violini; molti altri ancora, tutti protetti sotto cielo terso e rassicurante dal Gattopardo sorridente fra i lunghi mustacchi. Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l'illuminato imperio tanto "misto" che "mero" di casa Salina. Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote [40-41].

Testo 10

Il vento lieve passava su tutto, universalizzava odori di sterco, di carogne e di salvie, cancellava, elideva, ricomponeva ogni cosa nel proprio trascorrere noncurante; prosciugava le goccioline di sangue che erano l'unico lascito del coniglio, molto più in là andava ad agitare la capelliera di Garibaldi e dopo ancora cacciava il pulviscolo negli occhi dei soldati napoletani che rafforzavano in fretta i bastioni di Gaeta, illusi da una speranza che era vana quanto lo era stata la fuga stramazzata della selvaggina [104].

Testo 11

La pioggia era venuta, la pioggia era andata via; ed il sole era risalito sul trono come un re assoluto che, allontanato per una settimana dalle barricate dei sudditi, torna a regnare iracundo ma raffrenato da carte costituzionali. Il calore ristorava senza ardere, la luce era autoritaria ma lasciava sopravvivere i colori, e dalla terra rispuntavano trifogli e mentucce cautelose, sui volti diffidenti speranze [93].

Testo 12

Preceduto da un Bendicò eccitatissimo discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso com'era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticciuoli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che sembravano tumuli di smilzi giganti. Sul terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine, i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi. Nel fondo una Flora chiazzata di lichene giallonero esibiva rassegnata i suoi vezzi più che secolari; ai lati due panche sostenevano cuscini rinvoltolati e trapunti, anch'essi di marmo grigio, e in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia [22-23].

Testo 13

Dopo un'ora si svegliò rinfrescato e discese in giardino. Il sole già calava e i suoi raggi, smessa la prepotenza, illuminavano di luce cortese le araucarie, i pini, i robusti lecci che facevano la gloria del posto. Il viale principale scendeva lento fra alte siepi di alloro incornicianti anonimi busti di dee senza naso; e da in fondo si udiva la dolce pioggia degli zampilli che ricadevano nella fontana di Anfitrite. Vi si diresse, svelto, avido di rivedere. Soffiate viadalle conche dei Tritoni, dalle conchiglie delle Naiadi, dalle narici dei mostri marini, le acque erompevano in filamenti sottili, picchiavano con pungente brusio la superficie verdastra del bacino, suscitavano rimbalzi, bolle, spume, ondulazioni, fremiti, gorghi ridenti; dall'intera fontana, dalle acque tiepide, dalle pietre rivestite di muschi vellutati emanava la promessa di un piacere che non avrebbe mai potuto volgersi in dolore. Su di un isolotto al centro del bacino rotondo, modellato da uno scalpello inesperto ma sensuale, un Nettuno spiccio e sorridente abbrancava un'Anfitrite vogliosa: l'ombelico di lei inumidito dagli spruzzi, brillava al sole, nido, fra poco, di baci nascosti nell'ombra subacquea. Don Fabrizio si fermò, guardò, ricordò, rimpianse. Rimase a lungo [77].

Testo 14

Prima di andare a letto Don Fabrizio si fermò un momento sul balconcino dello spogliatoio. Il giardino dormiva sprofondato nell'ombra, sotto; nell'aria inerte gli alberi sembravano di piombo fuso; dal campanile incumbente giungeva il sibilo fiabesco dei gufi. Il cielo era sgombro di nuvole: quelle che avevano salutato a sera se ne erano andate chissà dove, verso paesi meno colpevoli nei cui riguardi la collera divina aveva decretato condanna minore. Le stelle apparivano torbide e i loro raggi faticavano a penetrare la coltre di afa.

L'anima di Don Fabrizio si lanciò verso di loro, verso le intangibili, le irraggiungibili, quelle che donano gioia senza poter nulla pretendere in cambio, quelle che non barattano; come tante altre volte fantasticò di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, puro intelletto armato di un taccuino per calcoli; per calcoli difficilissimi ma che sarebbero tornati sempre. "Esse sono le sole pure, le sole persone per bene" pensò con le sue formule mondane. "Chi pensa a preoccuparsi della dote delle Pleiadi, della carriera politica di Sirio, delle attitudini all'alcova di Vega?" La giornata era stata cattiva; lo avvertiva adesso non soltanto dalla pressione alla bocca dello stomaco, glielo dicevano anche le stelle: invece di vederle atteggiarsi nei loro usati disegni, ogni volta che alzava gli occhi scorgeva lassù un unico diagramma: due stelle sopra, gli occhi; una sotto, la punta del mento; lo schema beffardo di un volto triangolare che la sua anima proiettava nelle costellazioni quando era sconvolta. Il frack di don Calogero, gli amori di Concetta, l'infatuazione evidente di Tancredi, la propria pusillanimità, financo la minacciosa bellezza di quell'Angelica. Brutte cose, pietruzze in corsa che precedono la frana. E quel Tancredi! aveva ragione, d'accordo, e lo avrebbe anche aiutato; ma non si poteva negare che fosse un tantino ignobile. E lui stesso era come Tancredi. "Basta, dormiamoci su."

Bendicò nell'ombra gli strisciava il testone sul ginocchio. “Vedi, tu Bendicò, sei un po' come loro, come le stelle: felicemente incomprensibile, incapace di produrre angoscia.” Sollevò la testa del cane quasi invisibile nella notte. “E poi con quei tuoi occhi al medesimo livello del naso, con la tua assenza di mento è impossibile che la tua testa evochi nel cielo spettri maligni.” [87-88].

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, JEAN-MICHEL e PETITJEAN, ANDRE (1989), *Le texte descriptif*, Paris, Nathan.
- BERTONE, MANUELA (1995), *Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Palumbo.
- BARTHES, ROLAND (1968), «L'effet de réel», ora in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil 1984.
- CAVICCHIOLI, SANDRA (1995), «Il silenzio della pittura. Analisi di due quadri di parole in Virginia Woolf», in *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*, G. Marrone ed., Bologna, Esculapio.
- ed. (1996), *La spazialità: valori, strutture, testi*, in *Versus*, nn. 73/74.
- DE CERTEAU, MICHEL (1980), *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- HAMON, PHILIPPE (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- FABBRI, PAOLO (1991), «La passione dei valori», in *Carte semiotiche*, n. 8.
- FABBRI, PAOLO e MARRONE, GIANFRANCO, *La luce del Sud. Analisi semiotica di un frammento di Paolo il caldo di Vitaliano Brancati*, in *Working papers* del Circolo semiologico siciliano, n. 2.
- FONTANILLE, JACQUES (1989), *Les espaces subjectives. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE, JACQUES e ZILBERBERG, CLAUDE (1998), *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- GENETIE, GERARD (1966), «Frontières du récit», ora in *Figures II*, Paris, Seuil 1969.
- (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENINASCA, JACQUES (1997), *La parole littéraire*, Paris, Puf.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. (1976), *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- (1983) *Du sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. e COURTES, JOSEPH (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- et al. (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. e FONTANILLE, JACQUES (1991), *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.
- LA FAUCI, NUNZIO (1993), «Analisi e interpretazioni del *Gattopardo*. I. Il gatto», in *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, classe di lettere e filosofia, serie III, vol. XXIII, nn. 3-4.
- (1997) «Le tre porte del *Gattopardo*», in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, n. 10.
- MARRONE, GIANFRANCO (1996), «Narrazione e simbolismo. L'analisi testuale di Roland Barthes», in *Le Sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Lampedusa*, S. Cavicchioli ed., Bologna, Clueb.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- ORLANDO, FRANCESCO (1998), *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi.
- PELLINI, PIERLUIGI (1998), *La descrizione*, Bari-Roma, Laterza.
- SCIASCIA, LEONARDO (1959), «*Il Gattopardo*», ora in *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia 1968².
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE (1995), *Opere*, Milano, Mondadori.
- ZAGO, NUNZIO (1983), *I Gattopardi e le Iene*, Palermo, Sellerio.